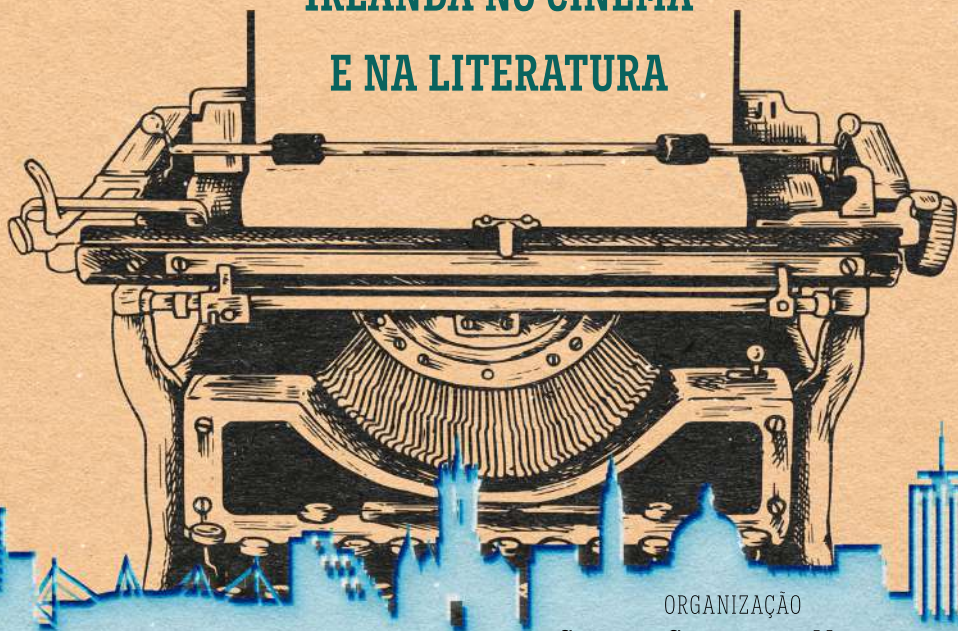




REPRESENTAÇÕES
DA GRÃ-BRETANHA E DA
IRLANDA NO CINEMA
E NA LITERATURA



ORGANIZAÇÃO
SANDRA SIRANGELO MAGGIO
GABRIELA PIROTTI PEREIRA

**REPRESENTAÇÕES
DA GRÃ-BRETANHA E DA
ÍRLANDA NO CINEMA
E NA LITERATURA**

ORGANIZAÇÃO

SANDRA SIRANGELO MAGGIO
GABRIELA PIROTTI PEREIRA



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Gulnar Azevedo e Silva

Bruno Rêgo Deusdará Rodrigues

DIALOGARTS

Coordenadores

Flavio García

Darcilia Simões

CONSELHO EDITORIAL

ESTUDOS DE LÍNGUA

ESTUDOS DE LITERATURA

ENDÓGENOS

Darcilia Simões (Presidente)
Claudia Moura da Rocha (UERJ)
Denise Salim Santos (UERJ)
Maria Aparecida Cardoso Santos (UERJ)
Renato Venâncio Henrique de Souza (UERJ)

Flavio García (Presidente)
Angélica de Oliveira Castilho Pereira (UERJ)
Júlio França (UERJ)
Kellen Dias de Barros (UERJ)
Regina Michelli (UERJ)
Shirley de Souza Gomes Carreira (UERJ)
Tania Camara (UERJ)

EXÓGENOS BRASILEIROS

Claudio Manoel de Carvalho Correia (UFS)
Eleone Ferraz de Assis (UEG)
Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP)
Kleber Aparecido da Silva (UNB)
Lucia Santaella (PUCSP)
Maria Carlota Rosa (UFRJ)
Maria do Socorro Aragão (UFPB; UFCE)
Maria Jussara Abraçado (UFF)
Maria Luísa Ortiz Alvarez (UNB)
Nataníel dos Santos Gomes (UEMS)
Paolo Torresan (UFF)
Rita de Cássia Souto Maior (UFAL)
Simone Rezende (EBAC, SP)
Vânia Casseb Galvão (UFG)

André Cardoso (UFF)
Claudio Zanini (UFRGS)
Diana Navas (PUC-SP)
Diógenes Buenos Aires (UESPI)
Enéias Tavares (UFSM)
Jane Fraga Tutikian (UFRGS)
Márcio Markendorf (UFSC)
Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)
Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (UNIMONTES)

EXÓGENOS ESTRANGEIROS

Dora Riestra (UNRN, AR)
Paulo Osório (UBI, PT)
Maria João Marçalo (UÉvora, PT)
Massimo Leone (UNITO, IT)

Alejandra Giovanna Amatto Cuña (UNAM, MX)
Ana Mafalda Leite (ULisboa, PT)
Ana Margarida Ramos (UAveiro, PT)
David Roas (UAB, ES)
Elton Honores Vásquez (UNMSM, PE)
Maria João Simões (UCoimbra, PT)
Silvie Špánková (MU, CZ)
Teresa López Pellisa (UAH, ES)
Xavier Aldana Reyes (MMU, EN)



Revisor(es)

Bárbara Monteiro Marques da Cunha
Brenna de Souza Torres
Darlan Matheus Tito da Nóbrega
Marina Vale Ferreira
Robson de Oliveira Alves Júnior

Supervisor(es)

Tuane Silva Mattos

Produção

UDT LABSEM – UNIDADE DE DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO
LABORATÓRIO MULTIDISCIPLINAR DE SEMIÓTICA

Revisão preliminar

Bárbara Novais de Lima
Deborah Luchesi Biazus Veronese Fritsch
Dienifer Feijó Vieira; Fabian Quevedo da Rocha
Helen Helfenstein Almeida
Luana Hastenteufel Vogel
Marcelo Amaral
Raynara Karenina Veríssimo Correia
Werner Almeida Alves
Wesley Henrique Acorinti



CATALOGAÇÃO NA FONTE

Representações da Grã-Bretanha e da Irlanda
no Cinema e na Literatura

M193 Organizador(es): Sandra Sirangelo Maggio
P436 Gabriela Pirotti Pereira

Editor(es) Críticos: Flavio García
Artur Gomes Ferreira
Gabriela Pirotti Pereira
Giulia Rotava Schabbach

Capista: Liciane Guimarães Corrêa
Diagramador: Tuane Silva Mattos

Rio de Janeiro: Dialogarts
2025, 1.ed.

800 – Literatura

ISBN 978-65-5683-095-7 (e-book)

Literatura. História. Cinema. Grã-Bretanha. Irlanda.



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8
SANDRA SIRANGELO MAGGIO GABRIELA PIROTTI PEREIRA	

IMAGES OF THORNFIELD HALL IN <i>JANE EYRE</i> : CONTRASTING CHARLOTTE BRONTË'S NOVEL AND ROBERT STEVENSON'S 1943 FILM	14
GIULIA ROTAVA SCHABBACH	

QUEEN ELIZABETH I AND ENGLAND'S GOLDEN AGE IN HISTORY, LITERATURE AND CINEMA	35
DEBORAH LUCHESI BIAZUS VERONESE FRITSCH SANDRA SIRANGELO MAGGIO	

FIGURAÇÕES DA MULHER E DO AMOR NA IDADE MÉDIA: O CASO DE HÉLOÏSE D'ARGENTEUIL EM <i>EM NOME DE DEUS</i>	69
ROSANA RUAS MACHADO GOMES NATHALIE KAPPKE	

O LEÃO NO INVERNO (1968)	95
BRUNO DARIVA	

ÍCARO CARVALHO

"IT WAS FALLING, TOO, UPON EVERY PART OF THE LONELY CHURCHYARD ON THE HILL WHERE MICHAEL FUREY LAY BURIED": A COMPARATIVE ANALYSIS OF *THE DEAD* BY JOYCE AND THE MOVIE BY HUSTON

122

RAQUEL CASCO ARAUJO

ANDREA FERRAS WOLWACZ

UMA LEITURA DE DUAS ADAPTAÇÕES DE *OTELO* EM QUADRINHOS À LUZ DA TEORIA DE ANTONIN ARTAUD

150

FILIPE FRAGA DE AGUIAR

"ILS NE BOUGENT PAS": *WAITING FOR GODOT* AND THE ABSURD

183

TALES VIEIRA COLMAN

ANDREA FERRÁS WOLWACZ

THE POLITICS OF TIME TRAVELING: A COMPARATIVE READING OF ISLWYN FFOWC ELIS' *A WEEK IN FUTURE WALES* AND H. G. WELLS'S *THE TIME MACHINE*

208

ARTHUR MAIA BABY GOMES

LENDO NO ESCURO E AS CINZAS DE ANGELA: EXEMPLOS DE NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS PERFORMÁTICAS

238

ANDREA FERRÁS WOLWACZ

REVERBERAÇÕES DO BREXIT NA CULTURA: UM OLHAR SOBRE O <i>BREXLIT</i> MARIANA SOLETTI DA SILVA	272
OS AUTORES	306



APRESENTAÇÃO

Esta publicação marca a abertura do projeto “Albion: Relações entre História e Imaginário nas Literaturas de Língua Inglesa”, que integra a linha de Pesquisa Sociedade, (Inter)Textos Literários e Tradução nas Literaturas Estrangeiras Modernas do PPG-Letras UFRGS. A ideia deste livro surgiu em um ciclo de filmes de extensão oferecido como reforço de conteúdo para uma disciplina de graduação sobre literaturas de língua inglesa. Cada filme do ciclo foi comentado por dois palestrantes (mestrandos ou doutorandos) do nosso programa de pós-graduação, que produziram textos para futura publicação. Essa experiência pôs em prática o conceito de “tripé universitário”, no qual ações de ensino, pesquisa e extensão se complementam para qualificar o trabalho de formação de futuros profissionais.

Encerrado o processo, convidamos ainda alguns pesquisadores do tema para participar deste volume que temos a alegria de apresentar aqui. O livro é composto por dez capítulos, cada um ligando uma obra literária de língua

inglesa a um filme produzido sobre ela. Os textos foram escritos em português ou em inglês, a critério dos autores. Apresentamos a seguir uma rápida síntese sobre cada capítulo.

“Images of Thornfield Hall in *Jane Eyre*”, escrito por Giulia R. Schabbach, examina a representação da casa ancestral no romance de Brontë e no filme de Stevenson, utilizando como base de apoio teorias de Linda Hutcheon sobre Estudos de Adaptação; de Mieke Bal sobre Narratologia; e de Peter Verstraten sobre Narratologia Fílmica.

O segundo capítulo, “Queen Elizabeth I and England’s Golden Age in History, Literature and Cinema”, de Deborah L. B. V. Fritsch e Sandra S. Maggio, analisa os dois filmes de Shekhar Kapur sobre a Rainha Elizabeth Tudor. O foco recai sobre como a imagem idealizada da rainha (criada pelo poeta Edmund Spenser, em *The Faerie Queene*) é utilizada nos filmes de Kapur e para quais finalidades.

“Figurações da Mulher e do Amor na Idade Média: O Caso de Héloïse D’Argenteuil em *Em Nome de Deus*”, escrito por Rosana R. M. Gomes e Nathalie S. Kappke, analisa a forma como a imagem de Heloísa é apresentada no filme de Clive Donner. As pesquisadoras consideram como se mesclam,

nesse filme, a figura histórica de Heloísa (vislumbrada nas cartas que escreveu), a imagem romantizada e idealizada da heroína em que se transformou e o contraste entre os papéis de gênero atribuídos às mulheres naquela época e na nossa contemporaneidade.

O capítulo escrito por Bruno Dariva e Ícaro Carvalho analisa a imagem do rei Henrique II no filme *O Leão no Inverno*, do diretor e historiador Anthony Harvey, baseado na peça homônima de James Goldman, que assina também o roteiro do longa. O título faz referência aos termos “leão” – símbolo da casa real dos Plantagenetas, fundada por Henrique II – e “inverno”, que serve como metáfora para a velhice, pois o Leão Plantageneta precisa definir quem será o seu sucessor; o título do filme também se deve ao fato de a ação do filme se passar durante a celebração do Natal, que, no hemisfério Norte, ocorre no inverno. O comentário crítico de Dariva e Carvalho examina o tratamento, no filme, de temáticas ligadas à sexualidade, à vida privada e à vida política, enfatizando o contraste entre as maneiras de ver o mundo no século XII e na atualidade.

“It Was Falling, Too, Upon Every Part of the Lonely Churchyard on the Hill Where Michael Furey Lay Buried”,

escrito por Raquel C. Araújo e Andrea F. Wolwacz, examina a versão fílmica de John Huston para o conto “Os Vivos e os Mortos” do livro *Dublinenses*, de James Joyce. O arrazoado utiliza conceitos de Adaptação por Linda Hutcheon e de Fidelidade por Robert Stam.

Filipe F. De Aguiar parte de uma provocação de Antonin Artaud para explorar o emprego de arte sequencial em adaptações de obras literárias. Analisa duas recontagens de *Othello*, de Shakespeare, uma em formato de romance gráfico (Oscar Zárete) e outra em mangá (Ryuta Osada/Richard Appignanesi).

Em “‘Ils ne Bougent Pas’: *Waiting for Godot* and the Absurd”, Tales V. Colman e Andrea F. Wolwacz consideram as condições de produção e de encenação dessa peça que foi primeiro escrita em francês e depois traduzida para o inglês pelo dramaturgo irlandês Samuel Beckett. Ao analisar a obra, estabelecem ligações com a história da Irlanda, com os séculos de subjugação por parte da Inglaterra e com o senso de identidade nacional que transparece em diversos elementos da peça.

Arthur M. B. Gomes, em “The Politics of Time Traveling”, estabelece comparações entre as novelas *The Time*

Machine, de H. G. Wells, e *A Week in Future Wales*, de I. F. Elis. Aplicando conceitos de Narratologia Funcionalista desenvolvidos por Meir Sternberg, Gomes examina as semelhanças e as divergências entre essas duas obras sobre viagens no tempo, que foram lançadas a uma distância de mais de seis décadas uma da outra.

No capítulo “*Lendo no Escuro e As Cinzas de Ângela*”, Andrea F. Wolwacz estabelece ligações entre os romances escritos respectivamente por Seamus Deane e Frank McCourt. Abordando as obras quanto a seus elementos autobiográficos e performáticos, Wolwacz examina o pano de fundo das relações identitárias e políticas nas duas Irlandas.

Encerra o livro o texto “*Reverberações do Brexit na Cultura*”, de Mariana S. da Silva. A autora examina relações entre a Inglaterra e a Comunidade Europeia tanto hoje quanto em representações na literatura em obras de autores como Virginia Woolf, Nick Hornby e Ian McEwan.

Durante o processo de elaboração deste livro, perdemos um membro muito importante da nossa equipe, o pesquisador pós-doutorando Prof. Leonardo Poglia Vidal. A ele e sua família dedicamos esta publicação.

Agradecemos o amparo institucional recebido de diversas instâncias: Instituto de Letras da UFRGS; PPG-Letras UFRGS; Pró-reitorias de Ensino, Pesquisa e Extensão; agências CAPES e CNPq. Por fim, agradecemos à Editora Dialogarts, da UERJ.

Tendo sido produzido integralmente com recursos públicos, o volume se encontra agora disponibilizado sem custos para leitura ou download na aba e-books da página do Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS¹ e no acervo digital da Dialogarts.

Boa leitura!

Sandra Sirangelo Maggio
Gabriela Pirotti Pereira

¹ Disponível em: <http://ppglet.ufrgs.br>.



IMAGES OF THORNFIELD HALL IN *JANE EYRE*: CONTRASTING CHARLOTTE BRONTË'S NOVEL AND ROBERT STEVENSON'S 1943 FILM

Giulia Rotava Schabbach

Introduction

First published in 1847, Charlotte Brontë's famous gothic novel *Jane Eyre* was an instant success with the Victorian population, receiving a second edition a mere three months after the first lot, which had been sold out. With this success, came a series of favourable critical evaluations but also some negative evaluations due to what the critic considered to be a "low tone of behaviour (rather than of morality) in the book" (Barker, 2010, p. 634). The novel is written as a fictional autobiography of the protagonist, Jane Eyre, who tells the reader about her life, from her childhood to her marriage. One of the most important spaces in the novel is Thornfield Hall, the house where Jane works as a governess to Mr. Rochester's ward, Adèle Varens, and where

she and her employer fall in love. In this paper, I present an analysis of the verbal representation of Thornfield Hall as it appears in Charlotte Brontë's novel and the visual representation of the same house in the 1943 film adaptation directed by Robert Stevenson in two moments: Thornfield as viewed when Jane first arrives there, and as Jane finds it after it has burned down.

My analysis of the film frames is based on Linda Hutcheon's *A Theory of Adaptation* (2006) for background on the process of novel to film adaptation and on the effects of different camera angles for certain shots. The analysis of the novel's descriptive excerpts, meanwhile, relies on Mieke Bal's *Narratology* (2017) and on the notion of Ekphrasis as defined by Claud Clüver: "the verbal representation of real or fictive configurations composed in a non-kinetic visual medium" (2017, p. 463). I turned to Clüver because, unlike the more traditional concept of Ekphrasis, his definition encompasses verbal descriptions of architectural objects "when [they are] viewed as meaningful configurations" (Clüver, 2017, p. 463), therefore being more compatible with this paper's proposal.

The analysis is structured in two parts. First, I present the descriptive/ekphrastic excerpts of *Jane Eyre* and three

figures of film frames of Thornfield as Jane first finds it. Next, I present Jane's description of the house after the fire along with four figures of film frames from the same moment in the film. As these excerpts and figures are presented, I point out some aspects of how the frames represent visually the verbal image created in the novel, while taking into consideration similarities and differences between the descriptions, the film's imagery, and the narrative strategies that the film and the novel use while presenting Thornfield to the audience.

Thornfield before the fire

When Jane first arrives at Thornfield, it is night-time and all she can say about the place is this:

“[...] the driver [of the carriage] got down and opened the gates: we passed through, and they clashed to behind us. We now slowly ascended a drive, and came upon the long front of a house: *candle-light gleamed from one curtained bow-window; all the rest were dark*”. (Brontë, 2019, p. 93, emphasis added)

This initial contact does not say much about the house, but the first full description readers have of Thornfield comes soon after this, on the following morning when Jane wakes up, curious to see her new residence, and walks outside to look at the property:

It was a fine autumn morning; the early sun shone serenely on embrowned groves and still green fields; advancing on to the lawn, I looked up and surveyed the front of the mansion. It was *three storeys high*, of proportions *not vast, though considerable: a gentleman's manor-house*, not a nobleman's seat: *battlements* round the top gave it a *picturesque* look. Its *grey front* stood out well from the background of a rookery, whose cawing tenants were now on the wing: they flew over the lawn and grounds to alight in a great meadow, from which these were separated by a sunk fence, and where an array of mighty old thorn trees, strong, knotty, and broad as oaks, at once explained the etymology of the mansion's designation. Farther off were hills: not so lofty as those round Lowood, nor so craggy, nor so like barriers of separation from the living world; but yet quiet and lonely hills enough, and seeming to embrace Thornfield with a seclusion I had not expected to find existent so near the stirring locality of Millcote. A little hamlet, whose roofs were blent with trees, straggled up the side of one of these hills; the church of the district stood nearer Thornfield: its old tower-top looked over a knoll between the house and gates. (Brontë, 2019, p. 97, emphasis added)

According to Bal (2017), descriptions in realistic novels are always embedded in the narration and it requires a *motivation* to be presented to the reader. She goes on to state that there are three types of motivation: speaking, looking or acting. In the case of this excerpt, we can see that the type of

motivation is “looking”. Jane wakes up in a new place which she was unable to see much of as she arrived. She gets dressed and “ventures forth”, as she says, to look at her surroundings. Seeing the hall-door open, she goes outside, looks at the front of the house and describes to the reader what she sees. As with most of the novel, especially considering that it is narrated in the first person, Jane is the focalizer and it is through her eyes that we have access to this first image of Thornfield Hall. It is a bright day and her vision is not restricted by window panes or other objects. She has a panoramic view of the house and its surroundings, describing to us the terrain and the buildings she can see from where she stands.

A description can be created in more than one way. It can be created through a narrative, allowing the reader to form a mental image of a place through descriptions of a character’s actions, for instance. However, descriptions are most commonly associated with adjectives: modifiers whose purpose is precisely to give descriptive information about someone or something. If we look at Jane Eyre’s description of Thornfield, we can see that she uses more than one resource to build its image. Although she uses adjectives (“proportions

not vast, but considerable"; *"picturesque look"*; *"grey front"*), she also classifies the house with nouns (*"a gentleman's manor-house, not a nobleman's seat"*) and gives the reader an idea of the positioning of each "object" she sees with verbs and adverbs (*"the grey front stood out well from the background"*). We can conclude, therefore, that this ekphrastic piece of text is intricate in its language and presents a rather vivid description of the spatial relations of Thornfield to its surroundings and a reasonably thorough description of the house itself. What we know, then, is that Thornfield is three storeys high, "considerably" large, has a grey façade, bow windows, battlements, and a picturesque look. We also know that, though it is grand enough for a gentleman, it is not enough so for an aristocrat.

Having established the ekphrastic description of the house, I now present three frames from Stevenson's film that represent the spectators' first glimpses at Thornfield, followed by their respective analyses.

Figure 1 — Jane arrives in the night



Source: *Jane Eyre* (1943), dir. Robert Stevenson (25:41).

This first figure shows what we see when Jane is arriving at Thornfield. We watch her carriage moving away from us and to the side we can see the dark shape of a building with an older appearance from a wide shot angle. The sky is cloudy and there is sinister-sounding music playing in the background. The resulting sensation is ominous and we can feel the echoes of the Gothic elements of Brontë's novel emanating from the screen¹. At this point in her tale, Jane also

¹ According to Verstraten, "The most important role of music in the history of cinema is the channelling and/or heightening of emotions" (2009, p. 160). The author furthermore explains how music can be used in films to add information about a character's emotions or to suggest certain emotions to the audience. In the case of this scene in Stevenson's *Jane Eyre*, the gloomy soundtrack complements the film's imagery in indicating

provides her reader with a bit more information about the house. She tells us only that there was a single illuminated window in the house, while the film, by its very visual nature, is forced to provide us with more, unless it were to cut out Jane's arrival entirely. Furthermore, while in the novel Jane is the focalizer, in the film we have a wide shot² that allows us to see more than she does because our view is not restricted to the view from a carriage window, as we would have had in an over-the-shoulder shot; we have a lateral view of the scene, from the perspective of an external, first-level narrator, or, as Peter Verstraten (2009) terms it, a monstrator.

to the audience an ominous feeling which can be attributed to Jane's emotions.

² All references to camera angles and types of shots are based on the "Resource Materials on the Learning and Teaching of Film" document from The Education Bureau in Hong Kong. Available on: https://www.edb.gov.hk/en/curriculum-development/kla/eng-edu/references-resources/resource%20sec_Lit.html. Access on: 08 Nov. 2023.

Figure 2 — After Jane has been shown to her room



Source: *Jane Eyre* (1943), dir. Robert Stevenson (28:04).

This second frame appears to us right after Jane settles into her new bedroom. It depicts the image of the single illuminated window which had not been found in the previous shot of Thornfield's exterior and, along with the third figure, serves to indicate the passage of time from night to morning. It also provides the spectator with further information about Thornfield by showing us a tower, which echoes the "tower-tops" mentioned by Jane in the ekphrastic excerpt quoted above, and the (in)famous battlements — from which Bertha Mason eventually jumps to her death —, and by providing a more detailed view of the stone structure of the house. Since Jane does not specify if the structure was made of stone or mortar in the novel, this is an added detail which enhances

the Gothic aura of the film by suggesting ancient castles or monasteries.

Figure 3 — Thornfield in the morning



Source: *Jane Eyre* (1943), dir. Robert Stevenson (28:19).

Finally, the third frame is the one which equates the most, in terms of moment, with the main descriptive passage from *Jane Eyre*. Nonetheless, at first glance we can already notice some significant differences. While in the novel Jane is outside as she looks at the house, this shot is taken from inside the house, through a conveniently situated window. The other difference is that this shot is not taken from Jane's perspective, since it appears right before we see her waking up in her bed. We can also see the additional detail of climbing plants on the wall. Another interesting aspect of this

frame is the contrast between it and the previous shots of the house's exterior. This frame is lighter, the clouds are not as stormy and gloomy and it has the further benefit of being accompanied by a soundtrack of chirping birds, which gives the shot a happier, or at least more hopeful, aura, compatible with the dawn of a new day. This moment contradicts the ominous insinuations of the two previous shots.

The excerpts from *Jane Eyre* that were previously analysed describe Thornfield as it first appears in the novel. Together, the three figures shown above represent approximately the same moment in the story. As soon as we look at these shots, it becomes clear that some elements have been adapted, as is usual when it comes to novel to film adaptations, since

[i]n the move from telling to showing, a performance adaptation must dramatize: description [...] must be transcoded into speech, actions, sounds, and visual images [...] In the process of dramatization, there is inevitably a certain amount of re-accentuation and refocusing of themes, characters and plot. (Hutcheon, 2006, p. 40, emphasis added)

Considering the film frames presented above, we can see how the film used strategic shots to not only present the image of Thornfield, but also to convey the emotions that

underlie the two moments in which the ekphrastic passages appear. The first two frames from the film are able to capture the fear and loneliness that come from the unknown, from arriving at night in a completely new place where everyone is a stranger, and with dark, heavy clouds and a single illuminated window in a single tower. The last frame, on the other hand, with the softer clouds, the freshness of the climbing plants and the glimpse of a horizon of rolling hills beyond the house, brings to mind the hope that comes with the morning, the excitement of a new adventure and the brightness of the prospect of getting to know this new place and these new people. In this way, the film is able to capture not only the physical description of Thornfield, but also the symbolic aspects that underlie this moment in Jane's narrative.

Thornfield after the fire

Having analysed the ekphrastic excerpt and the film frames of Thornfield before the fire, I now move onto the second set of images selected for analysis in this chapter: Thornfield Hall in ruins after it burned down. Towards the end of Jane Eyre's story, and after she has left Rochester following their failed wedding ceremony and the revelation that he was

already married to Bertha Mason, the madwoman, the text presents us with a *deus ex machina* intervention to propel us towards the protagonist's happy ending: Jane hears Rochester's voice calling to her from miles away during a storm. She then decides to return to Thornfield and to her beloved. When she arrives, she describes what she finds there:

A peep, and then a long stare; and then a departure from my niche and a straying out into the meadow; and a sudden stop full in front of the great mansion, and a protracted, hardy gaze towards it. [...]

I looked with timorous joy towards a stately house: I saw *a blackened ruin*.

No need to cower behind a gate-post, indeed! — to peep up at chamber lattices, fearing life was astir behind them! No need to listen for doors opening — to fancy steps on the pavement or the gravel-walk! *The lawn, the grounds were trodden and waste: the portal yawned void*. The front was, as I had once seen it in a dream, but *a shell-like wall, very high and very fragile-looking, perforated with paneless windows: no roof, no battlements, no chimneys — all had crashed in*.

And there was *the silence of death* about it: the *solitude of a lonesome wild*. No wonder that letters addressed to people here had never received an answer: as well despatch epistles

to a vault in a church aisle. The *grim blackness of the stones* told by what fate the Hall had fallen — by conflagration: but how kindled? What story belonged to this disaster? What loss, besides mortar and marble and wood-work had followed upon it? Had life been wrecked as well as property? If so, whose? Dreadful question: there was no one here to answer it — not even dumb sign, mute token.

In wandering round the *shattered walls* and through the *devastated interior*, I gathered evidence that the calamity was not of late occurrence. Winter snows, I thought, had drifted through that *void arch*, winter rains beaten in at those *hollow casements*; for, amidst the *drenched piles of rubbish*, spring had cherished vegetation: *grass and weed grew here and there between the stones and fallen rafters*. (Brontë, 2019, p. 412-413, emphasis added)

If Jane's first description of Thornfield was detailed and attentive, this description of the ruins can best be classified as intense and haunting. The use of bold, strong, vivid adjectives, metaphors and similes makes this excerpt a particularly powerful image of grief, pain and destruction. Here, the narrator does not hesitate to be emphatic; she does not fear sounding hyperbolic: the destruction she finds justifies using the strongest of words. Furthermore, the sentence that introduces the descriptive passage amplifies even more the

impact of the destruction being described by the way in which the narrator frames this description, marking textually the shift into this focused, emotionally charged illustration of the house's condition. The narrator is telling us not only that she needed a moment to interpret what she was seeing, but also that we, as readers, must brace ourselves for what will follow. The motivation here is, as in the previous ekphrastic excerpt, *looking*. An aspect that is unlike the previous excerpt, however, is the structure of the text. While Jane's first description was a calm panorama of the scenery and the house in front of her, the descriptions in this second extract are dispersed among exclamations of pure emotion. Still, the dimension of the destruction comes across very clearly and paints a horrifying picture, well described by the words chosen: Thornfield hall is now void, shell-like, grim, shattered and devastated.

This powerful, emotional piece of ekphrasis is adapted in the film as a continual sequence of shots, forming a scene that is accompanied from start to finish by Mrs. Fairfax's voice telling Jane about the fire. It also uses camera angles to evoke the emotional aspect of the moment. The sequence can be seen in the four figures (4 to 7) shown below. The sequence

begins with a wide shot in a neutral angle, as we can see in Figure 4, with the camera tilting from the top of the ruins to the floor level. The tilt of the camera then leads the audience to the frame found in Figure 5, where Jane Eyre and Mrs. Fairfax stand amidst the rubble, still in a neutral angle, as the housekeeper continues to give her account of the fire.

Figure 4 — Thornfield ruins at the top



Source: *Jane Eyre* (1943), dir. Robert Stevenson (1:31:59).

Figure 5 — Jane and Mrs. Fairfax in the ruins



Source: *Jane Eyre* (1943), dir. Robert Stevenson (1:32:14).

Following these first two shots, the film transitions into the high angle we can see in Figure 6, making Jane and Mrs. Fairfax appear smaller and more vulnerable, surrounded by debris. Finally, the camera shifts into a low angle shot, showing an image from Jane and Mrs. Fairfax's point of view.

Figure 6 — High angle shot of the Thornfield ruins



Source: *Jane Eyre* (1943), dir. Robert Stevenson (1:32:37).

Figure 7 — Low angle, point of view shot of the Thornfield ruins



Source: *Jane Eyre* (1943), dir. Robert Stevenson (1:32:49).

An interesting aspect of how the description of the ruins is adapted is how Stevenson used these shifts in camera angle to portray visually the emotional facet of the scene. He begins with a survey of the ruin from top to bottom, which

evokes in the viewer the shock of seeing progressively more damage while listening to the tale of how Bertha Mason set the house on fire. When we have finally seen the state of the place, he shifts into a high angle, which creates a visual distance that makes everything appear smaller and insignificant, thus mirroring the vulnerability and the impotence Jane must be feeling as she realizes what had happened and becomes afraid that she will discover that Rochester is dead. This feeling is, then, intensified and brought to a climax when the camera shifts again, this time into a low angle. This new angle makes the remaining parts of the house look bigger, more imposing and more ominous, coinciding with the point in Mrs. Fairfax's story where Rochester is up in the battlements, trying to save Bertha before she falls. This is the moment of greatest tension, when, for a few seconds, it is implied that Rochester did indeed die, right before he steps into the ruined hall, introducing the next scene in the film.

In the adaptation, as in the novel, this second image of Thornfield in ruins places a heavy emphasis on the emotional aspect of the ekphrastic description, even more so than on the physical characteristics described. The shot in Figure 7, for instance, is important to the visual representation of

sensations, but it contradicts Jane's affirmation that there were "no battlements [...] all had crashed in". This demonstrates that the adaptation recognized that the power underlying the description of the ruins does not rely on a graphic, explicit representation of the broken and burnt pieces of the house, but on the strong, unchecked feelings being expressed alongside it.

Conclusion

After analysing the images of Thornfield Hall in its first and last appearances in the story of *Jane Eyre*, I can conclude that, though the image of the place itself does not fully match the descriptions found in the novel, the film does adapt each ekphrastic description meaningfully, demonstrating an incredible sensibility to the symbolic subtext of the corresponding descriptive fragments. Brontë's vivid descriptions created beautiful and, in the case of the ruins, tragic pictures of this building, which has become iconic to her readers, and Stevenson's film was able to create powerful visual adaptations based on these ekphrastic excerpts, bringing them to life. The surgical use of camera angles was a perfect solution to bring into the visual dimension that which was too intimate to be expressed through other filmic

resources, such as dialogue. Both mediums gift their audience with spectacularly complex, emotional images that resonate with us and haunt our minds.

References

- BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 4.ed. Toronto: University of Toronto Press, 2017.
- BARKER, Juliet. *The Brontës*. London: Abacus, 2019.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Oxford: Oxford World's Classics, 2019.
- CLÜVER, Claus. Ekphrasis and Adaptation. In: LEITCH, Thomas M. (Ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford: Oxford University Press, p. 460-477, 2017.
- EDUCATION BUREAU. *Resources materials on the learning and teaching of film*. Hong Kong: The Education Bureau, 2016. Available on: https://www.edb.gov.hk/en/curriculum-development/kla/eng-edu/references-resources/resource%20sec_Lit.html. Accessed on: 08 Nov. 2023.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- JANE EYRE. Director: Robert Stevenson. Production: Orson Welles, William Goetz and Kenneth Macgowan. Los Angeles: 20th Century Fox, 1943. 1 DVD (96 min.).
- VERSTRATEN, Peter. *Film Narratology*. Translated by Stefan van der Lecq. Toronto: University of Toronto Press, 2009.



QUEEN ELIZABETH I AND ENGLAND'S GOLDEN AGE IN HISTORY, LITERATURE AND CINEMA

**Deborah Luchesi Biazus Veronese Fritsch
Sandra Sirangelo Maggio**

Introduction

This chapter consists of a comparative study of two fictional representations of Queen Elizabeth I. The first is found in Edmund Spenser's poem *The Faerie Queene* (1596), published seven years before the death of Queen Elizabeth I. The second is the movie diptych *Elizabeth* (1998), and *Elizabeth: The Golden Age* (2007), by the Indian director Shekhar Kapur. The aim of this study is to analyze the representations of Queen Elizabeth both as a historical figure and as a cultural icon, as represented in her time and in our present day, having as the center of the investigation the historical episode known as The Defeat of the Spanish Armada.

Queen Elizabeth I (1533-1603) has recurrently been represented in works of art, from the sixteenth century until

present days. Even when she was alive, artists celebrated and glorified her reign in their paintings and poems. The *Armada Portrait*, painted in 1588 by an unknown artist, but formerly attributed to George Gower, may be the most iconic visual depiction of the last Tudor monarch. The painting displays several allegoric references to the power of the Queen and to the historical defeat imposed by the English fleet over the Invincible Spanish Armada. This image represents the heyday of Elizabeth's reign, England's Golden Age. Its existence is not incidental: the *Armada Portrait* integrates a massive body of artistic productions created to reinforce the ideas of power and stability during the tumultuous Tudor Period.

Although this propaganda policy has always existed, it was considerably strengthened from the times of King Henry VIII onwards. Tudor Propaganda had a motto: "We must not let in daylight upon magic" (Borman, 2021). The preservation of this "magic aura" was especially necessary in the case of Queen Elizabeth I, who was not very well accepted when she became the queen of England. She was a female monarch, considered illegitimate by many and, by refusing to marry, she failed the duty of providing a rightful heir to the throne — an attitude that brought the Tudor dynasty to an untimely end.

Historical Queen Elizabeth I and England's Golden Age

Elizabeth's ascension as queen of England took place amid an adverse and unlikely context. She was considered by the Catholics in Europe as the illegitimate daughter of King Henry VIII (1491-1547) with Anne Boleyn (1507-1533) because her birth was the result of a relationship perceived as adulterous by the Catholic Church (Funck, 2013). Also, after the execution of her mother, who was accused of adultery, the princess was excluded from the English court and was removed from the line of succession, losing her royal rights to the throne for some time. Thus, the future queen lived away from the court during her childhood. However, this fact did not prevent her from having access to an extremely erudite and humanistic education. Her formal learning was based on Protestant values, which were introduced in England with the Anglican Reformation. At the end of her formative years, Elizabeth had acquired knowledge of several languages, such as French, Latin, and Greek. She had also learned to compose poetry and to translate ancient texts, being considered one of the most cultured and literate women of her generation (Loads, 2003).

In 1544, Elizabeth's exclusion from the monarchy was reversed and the princess had her royal rights recovered. A few years later, her half-sister, Mary I (1516-1558), became queen of England, and the restoration of the Catholic faith was undertaken in the country. As Elizabeth was raised in the Anglican faith, her life was under constant threat. In 1554, she was even imprisoned in the Tower of London, accused of participating in the planning of a Protestant revolt against the Queen. In 1558, with the death of Mary I — who left no children to inherit her title — Elizabeth, the next in the line of succession, was crowned queen of England at the age of 25.

However, although other Tudor women, like Jane Gray and Mary I had already been crowned queens of England and Mary Stuart was the reigning queen of Scotland, Renaissance society continued to be contrary to the idea of female kingship, that is, a woman playing the role of a king. According to Kizelbach, in her article "Iconicizing Kingship in Elizabethan England: Strategic Acting by Queen Elizabeth I", Queen Elizabeth I needed to act more diligently during her reign than any of her male predecessors, since patriarchal Renaissance England was not in favor of a female monarch (Kizelbach, 2012). When Elizabeth took the throne, she was aware of the

misogynistic atmosphere of the court and knew that it would accompany her throughout her reign. Faced with this problem of her “unwanted” femininity, Elizabeth focused on legitimizing her reign by playing both female and male roles, to meet the expectations of her people (Kizelbach, 2012).

Linda Shenk discusses in her study the image of Elizabeth I as an intellectual queen. Elizabeth was a woman who had not only the power to rule, but also the power of knowledge and she knew how to translate her learning into political power. In addition to that, she rejected marriage and this idea was not well accepted by the English society of the sixteenth century:

Elizabeth’s persona as a Christian, multilingual queen allows her — and her subjects — to do what was almost unthinkable in this period: present an unmarried queen as a capable leader, not only of a strong nation but also of global Protestantism. As a learned queen, she is both individually powerful and, it should be noted, also surrounded by a collective of advisors, clerics, and judges. (Shenk, 2010, p. 4)

Thus, after taking the throne, one of Elizabeth’s challenges was to play both the political roles of a queen and the political roles of a king, so that her authority was respected by the court and the people. It is known that the

medieval male-driven perspective was still alive in the Renaissance period, imposing normative female models based on submissive and passive roles. As Elizabeth came to power, another image started to circulate: the Queen as a superhuman figure, disassociated from the idea of Elizabeth as a “common woman”. This reveals that the idea of women taking the power and playing roles of authority was only accepted by the Elizabethan male-dominant society if these women were not seen as real women.

During the preparation for repelling the invasion of the Spanish Armada in 1588, the Queen gave a famous speech to the troops of soldiers at Tilbury, in which she expressed her ambivalent role:

I have always so behaved myself that, under God, I have placed my chief strength and safeguard in the loyal hearts and goodwill of my subjects; [...] being resolved, in the midst of the heat of the battle, to live or die amongst you all; to lay down for my God, and for my kingdom, and for my people, my honor and my blood, even in the dust. I know I have the body but of a weak and feeble woman; but I have the heart and stomach of a king, and of a king of England too. [...] I myself will take up arms, I myself will be your general, judge, and rewarder of every one of your virtues in the field. (Elizabeth I, 1588)

In addition to this role, Elizabeth started to be seen by her people as the Virgin Queen. This idea is not only related to the fact that the queen never gave in to marriage but is directly associated with the image of the Virgin Mary and the dissemination of Protestantism. Peter Burke emphasizes that portraits of Elizabeth I depicted as the Virgin Queen started to be mass-produced in the late sixteenth century, replacing the portraits of the Virgin Mary. One of the functions of these representations was to fill the psychological and religious vacuum created by the Reformation, as the cult of the Virgin Mary was rejected by the Protestant faith (Burke, 1991).

After being crowned, Elizabeth needed to face a country marked by religious, political, and economic crises. In the 1530s, King Henry VIII had broken away from the Catholic Church, which caused the government to receive political pressure that lasted through the reign of Elizabeth I (Brigden, 2000). As a defender of Protestantism, Elizabeth I made strategic moves to deal with the old disputes between Catholics and Protestants on English soil, and to determine a national religion. To this end, she worked to negotiate a foreign policy that would keep England away from the threat of war, especially with Catholic countries that supported the

claim of her Scottish cousin Mary Stuart to the English crown (Sauer, 2008). Throughout her 44 years of reign, Elizabeth never surrendered to the pressure of the English court, and the rest of Europe, to marry a member of the European nobility. The reasons for this decision may have been more political than emotional. It is likely that the monarch refused to marry because she did not want to hand over her power to a consort king, as was traditionally done (Grant et al, 2011).

Elizabeth's reign reached its peak in the 1580s with the elimination of threats to the throne and the guarantee of economic prosperity. She had prevailed over two Roman Catholic opponents: Mary Queen of Scots, and Philip II of Spain (Sauer, 2008). Mary Stuart had been kept as a prisoner in England for 20 years, on charges of planning a plot to assassinate the queen of England. On an upsurge of rebellion, Elizabeth — under pressure from the court and her council — ordered the execution of her cousin Mary Stuart, in 1587. According to Funck, after this execution, Elizabeth I became stricter with anyone who was frontally opposed to Anglicanism, especially after the Pope excommunicated her and dismissed English Catholics from obeying the queen's commands, because she was seen as a usurper (Funck, 2013).

In 1588, England defeated King Philip II of Spain and his “invincible” Armada. Philip’s plan was to invade England, depose the Protestant queen and increase his economic and Catholic influence over Europe. This period of Elizabeth’s reign became known as the Golden Age of England. It was a phase in which Elizabeth encouraged a sense of nationalistic pride and the Protestant faith. Also, the elimination of the external threats to the throne ensured political and economic stability. About this aspect, Sauer points out that

the stability of her long reign and her emphasis on courtly behavior that included the ability to write creatively contributed to the immense literary production of this period, some of which focused on her. (2008, p. 159)

Despite and because of the turbulent context of Elizabeth’s reign, she is considered one of the most successful and famous rulers in the history of Europe, greatly because of her investment in culture and arts. She started her trajectory as a princess who was removed from the royal world and eventually she became one of the most celebrated monarchs of England. Elizabeth I is remembered as a ruler who wisely knew how to deal with the reality and the mentality of her time to promote her political movements and interests. The

idealized image of Queen Elizabeth I as a powerful, intellectual female warrior is crystallized in the British imagination and collective memory.

Queen Elizabeth I in Edmund Spenser's *The Faerie Queene* (1596)

In the literature of the late sixteenth century, one of the richest and most memorable records of Elizabeth's power is found in the epic allegorical poem *The Faerie Queene*, written by the poet Edmund Spenser between 1580 and 1596, in a period that became known as *Merrie England*, or *The Golden Age*. Spenser began to work on this project in the phase of the Queen's greatest political achievements. In his text, Elizabeth is allegorically depicted in the figure of Gloriana, the Queen of the magic realm of Faerie. The poem addressed the "magical" rather than the realistic aspects of England's economic, political, and cultural conditions during Elizabeth's reign. It also stresses the moral virtues of the English Protestant Church.

The Faerie Queene is structured in six books, each one centered on the character of a different medieval knight who is in quest of a moral or religious virtue: Holiness, Temperance, Chastity, Friendship, Justice, and Courtesy. These

knights live in the fantastic Fairy Land, which is ruled by Gloriana, the Fairy Queen. While the Fairy Land is an allegorical reference to Elizabethan England, Gloriana is the allegorical representation of Queen Elizabeth I. In addition, Spenser brings to his work the mythical figure of Arthur as a prince and the hero of the epic, who is destined to marry Gloriana and become king.

Spenser's major purpose was to write an epic to glorify England, Elizabeth's reign, and the Protestant virtues. The poem is considered a historical and religious allegory, as it deals with historical events of England and with the conflicts between Catholics and Protestants in England. Also, the poet designs a mythical past of Britain based on the Celtic myths and inspired by the medieval chronicles to legitimize the right of the Tudor dynasty to the English throne. The presence of Arthur in the poem is an essential resource to create an association between the Tudors and the mythical lineage of kings of Britain as a way of reinforcing the *Arthurian right* of Elizabeth I.

In a letter written by Spenser to Sir Walter Raleigh in 1589, the author expresses his literary project of writing twelve books. However, he died in 1599, before he could

accomplish his task. According to the letter, the other six books would have been dedicated to the Elizabethan political virtues, and centered on the figure of Arthur as king,

by example of which excellent Poets, I labor to
portrait in Arthur, before he was king, the
image of a brave knight, perfected in the
twelve private moral virtues, as Aristotle had
devised, the which is the purpose of these first
twelve books: which if I find to be well
accepted, I may be perhaps encouraged, to
frame the other part of political virtues in his
person, after that he came to be king.
(Spenser, 1978, p. 15)

The main allegorical reference to Elizabeth I in the poem is Queen Gloriana, currently referred to as “That greatest Glorious Queen of Faerie land” (Spenser, 1978, p. 41). However, Gloriana’s character only appears one time in the epic, when Prince Arthur sees her face in a dream and falls in love with the graceful queen: “Me seemed, by my side a royal Lady / Her dainty limbs full softly down did lay: / So faire a creature yet saw never sunny day” (Spenser, 1978, p. 149). The Prince wakes up from the dream and decides to start a quest to search for her:

When I awoke, and found her place devoid
And naught but pressed gras, where she had
lay,

I sorrowed all so much, as have I joyed,
And washed all her place with watery eyes
From that day forth I loved that face divine [...]
(Spenser, 1978, p. 149)

It is important to highlight that Spenser designs an association between the figure of Arthur and Elizabeth I as the mythical hero is portrayed as the *natural* groom of Queen Gloriana and is destined to marry her.

Despite the fact that the Faerie Queene is not always visually present in the narrative, she is constantly mentioned and glorified in the speech of other characters and in the poet's voice: "[...] O Goddess heavenly bright, / Mirror of grace and Majestie divine, great lady of the greatest Isle" (Spenser, 1978, p. 40). The knights, who are in the quest for the virtues at the behest of Gloriana, frequently invoke the image of the Queen in their adventures and difficulties. This reflects an idea of the Queen as an omnipresent being, more like an element of nature or a goddess than a real woman. Elizabeth herself was not seen as a normal woman by the court and her people, as she had to play the roles of king and queen. She was perceived as a kind of superhuman being, distant from other women.

Pamela Benson explains, in her study *Rule, Virginia: Protestant Theories of Female Regiment in 'The Faerie Queene'*, that the fact that Elizabeth I was a female ruler whom he was trying to honor in his poem represented a problem to Spenser. According to Benson, in the context of sixteenth-century English society, the unmarried state of the Queen and her chastity offered opportunities for successfully praising her personal virtue and reinforcing her image of the Virgin Queen. However,

her sex itself was an obstacle to the celebration of her public character as a ruler because the natural right of women to rule was not universally accepted. (Benson, 1985, p. 277)

Although Gloriana is the main allegorical reference to Queen Elizabeth in the poem, Spenser uses other female characters to celebrate the English Queen and her reign. The poet explains in the letter to Raleigh that his intention is to celebrate the roles and virtues of Elizabeth not only in the figure of Gloriana, but also in other figures of his poem,

in that Faery Queen I mean glory in my general intention, but in my particular I conceive the most excellent and glorious person of our sovereign the Queene, and her kingdom in Faery land. And yet in some places else, I do otherwise shadow her. For considering she

berth two persons, the one of a most royal Queen or Empress, the other of a most virtuous and beautiful Lady, this latter part in some places I do express in Belphoebe, fashioning her name according to your own excellent conceit of Cynthia. (Spenser, 1978, p. 16)

While the political and public roles of Elizabeth I as “Queen or Empress” are represented by the character of Gloriana, her private image as a “virtuous and beautiful Lady” is depicted in the image of Belphoebe. The character Belphoebe first appears in Book III, the book dedicated to the virtue of Chastity, “that fairest virtue, far above the rest” (Spenser, 1978, p. 385), where she is described as a delightful virgin female hunter. According to Elizabeth Haele, “in her appearance and behavior Belphoebe harmoniously mixes the attributes of two quite opposite goddesses, Venus and Diana” (1987, p. 56), which means that she has at the same time the beauty of the goddess of love and the virtue of the chastity of the goddess of hunting and moon.

In addition to the characters of Gloriana and Belphoebe, Spenser also creates another female figure to represent Elizabeth I in Book III dedicated to the virtue of chastity. In spite of centering the third book of his heroic epic in the story of a male knight, the poet writes about the

adventures of a feminine figure: Britomart. To create his character, Spenser got inspiration from the name of the Greek goddess Britomartis, the divinity of the mountains and hunt, as “Brit-” could be related to Britain and “mart-” to Mars, the god of war. In the literary universe of *The Faerie Queene*, Britomart is a female warrior who dresses as a male knight and is searching for the love of her future husband Artegall, a knight whose face she saw through a magic mirror. From their union, the great royal lineage of British monarchs will be created, as Britomart allegorically represents the “mother of Britain”. Therefore, the figure of Britomart is a reference to Elizabeth not only as a warrior queen, but also as the mother of her people.

However, Britomart’s quest for Artegall symbolizes the Christian search for pure and chaste love through marriage. However, it is important to emphasize that, differently from Gloriana and Belpheobe, Britomart is used in the poem not only as an allegorical way to celebrate the Queen’s female power as a warrior, but also to subtly criticize her status as an unmarried and childless woman, as explained by Heale (1987):

To twentieth-century eyes, Britomart may at first seem a figure of female emancipation. She

is a lone woman, fully armed like a knight, able to hold her own as she crosses the dangerous landscape of Faeryland. From another perspective, however, she represents a thorough critique of Elizabeth I's female authority and example. The virtue she represents is married chastity, a commitment to faithful marriage with all that that entailed in the sixteenth century in terms of female obedience and the wifely duty of child-bearing. (Heale, 1986, p. 10)

Despite this critique of the Queen, Spenser elaborates in books II and III an extensive narrative centered on the deeds of the great mythical and historical ancestors of Elizabeth I. The poet brings a special emphasis to powerful female figures from the past such as Boudicca, the Celtic Queen of the Iceni that fought against the Roman troops between 60 and 61 BC. The bravery of the Celtic Queen and her people is honored in some passages of the poem:

Who whiles good fortune favored her might,
Triumphed oft against her enemies;
There she with them a cruel battle tided,
Not with so good success, as she deserved.
(Spenser, 1978, p. 341-342).

Boudicca's example is crystallized in the collective memory of the British people as a symbol of female power and authority. The image of the Celtic queen became popular

during the Elizabethan age, being frequently used by poets and historians, as it played a large role in legitimizing Elizabeth I's authority as a female ruler on the English throne.

Finally, it is possible to identify in the poem the image of Elizabeth I as a defender of the Protestant faith and some references to her conflicts with Catholic monarchs. The Book I traces a clear allegory of the religious conflicts between Catholicism and Protestantism in the Elizabethan Age, presenting allegorical characters such as the pure and graceful princess Una, representing the Protestant faith as Elizabeth I, and the evil and false lady Duessa, representing the Catholic Church and Mary Stuart. Also, there are mentions of the defeat of the Spanish Armada by the English ships, one of the greatest achievements of Elizabeth's reign:

Then shall a royal virgin reign, which shall
Stretch her white rod over the Belgic shore,
And great Castle smite so sore with all,
That it shall make him shake, and shortly learn
to fall.

(Spenser, 1978, p. 428)

Thus, it is possible to say that *The Faerie Queene* remains until this day as one of the most sophisticated poetic portrayals of Queen Elizabeth I's image and England's Golden

Age. This is the way in which Spenser — himself one of the artists commissioned by the English government to work on the Tudor Propaganda scheme — raises the image of a talented and politically skillful monarch into the status of a legend.

Queen Elizabeth I in Shekhar Kapur's Filmic Representations (1998 & 2007)

Film director Shekhar Kapur's method of composition is, in one aspect, like Leonardo da Vinci's: both are constantly involved in simultaneous projects. Some of them are carried out; others are left aside to be eventually abandoned, or postponed, or resumed. Kapur's account of the reign of Queen Elizabeth I, for instance, was originally planned as a trilogy. The first movie, *Elizabeth*, released in 1998, depicts the first years of the monarch's reign, when no one believed that she would actually take the lead of her nation. The second movie, *Elizabeth: The Golden Age*, came in 2007, presenting a more mature queen, politically and diplomatically handling delicate matters involving England's relation with Spain, Scotland, and lands in the New World. As to the intended third movie, to be named *Elizabeth: The Dark Age*, the project has been kept suspended for the last sixteen years. It stands on the shelf,

along with other not resumed ventures. If it comes out, the main topic to be approached is, most likely, the preparation for the passing of the country to Elizabeth's closest male relative, the first in line of succession, James Stuart (son to Mary Queen of Scots) — James VI of Scotland, also James I of England. Another relevant subject to address would be the artistic backstage of Tudor Propaganda, featuring Elizabeth's connection with famous writers such as Edmund Spenser, Christopher Marlowe and William Shakespeare.

Kapur is Indian, and the power relations involving India and England are delicate. This makes one curious about the approach to be used by the director in the handling of the image of Queen Elizabeth I. In different movies, Kapur's discourse on this subject wavers considerably. In his 2002 movie *The Four Feathers*, for instance — which is based on a historic episode about an English intervention in Sudan — the tone of the narrative is deemed markedly anti-British (Ghai, 2012). In the Elizabeth movies, however, the complaint goes in the opposite direction: Kapur thoroughly endorses the “magic over daylight” approach used by Spenser in *The Faerie Queene*. Elizabeth is still Gloriana, the Faerie Queene, the Virgin Queen, Boudicca brought to life, heiress to the

Arthurian Celtic tradition, responsible for leading England into its Golden Age and for the maintenance of Merrie England. This total endorsement of a pro-English point of view is only possible because Kapur is a foreign director. In the present context, had he been English, he would have shunned such a strongly nationalistic note.

The first movie, *Elizabeth*, introduces Elizabeth as Spenser's Gloriana. Her entrance in the story takes place in a scene in the open air, portraying Gloriana and her faery ladies-in-waiting, all young, beautiful and full of life, dancing, flirting and laughing. All film devices — music, color, filters — operate to create a magical atmosphere (*Elizabeth*, 7'37"). The same techniques are applied in a second scene, when Elizabeth is proclaimed queen of England, proclaiming "This is the Lord's doing, and it is marvelous in our eyes" (*Elizabeth*, 28'13"), with the difference that, this time, she is near a massive oak tree.

The oak tree is a national symbol to England, associated with royalty, representing strength. In the ancient Celtic tradition, sacred rituals were performed around oak trees. As previously indicated in this chapter, the Tudors are a Welsh family; as such, they are proud of their Breton and Celtic origins. In Celtic folklore, Faerie is the name given to the

territory inhabited by the fairies, set in Great Britain, but standing in a different dimension. On certain specific occasions — such as Midsummer day, in the summer solstice — the portals that separate the faery and the human realms open, and interaction becomes possible between people from both worlds. This is the key to Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* (1600), for instance, and to Marion Zimmer Bradley's *The Mists of Avalon* (1982). Two great Celtic contributions to world literature are the faerie folklore and the Arthurian legends. The Tudors, Edmund Spenser, and Shekhar Kapur, capitalize on that.

The bright, magical, colorful scenes in which Elizabeth is inserted contrast with opening scenes, which feature Queen Mary Tudor, Elizabeth's sister and predecessor in the throne. Queen Mary is older, unpleasant, confined in dark places, wearing heavy clothes, surrounded by stately religious symbols that look more demonic than sacred. She is shown as a bitter woman who is plotting against her younger sister. This is the introduction to the anti-Catholic line of the plot, present in the first movie and reinforced in the second.

A word, now, about the religious context. The historical background to the negative image of Queen Mary in Kapur's

movies reaches back to the times of her father, King Henry VIII, who broke with Rome. Mary, his eldest child, was a devout Catholic, daughter to Catherine of Aragon, a powerful Spanish heiress, in a time when Spain was the most powerful nation in the world. One of the reasons why Henry VIII broke with Rome is that, at the time, power in England was shared between the king, who was the head of the State, and the archbishop of Canterbury, the head of the Church. When Henry issued the Act of Supremacy, in 1534, he proclaimed himself both head of the State and head of the Church. Consequently, all the titles, properties and treasures belonging to the Church were confiscated and distributed among the members of the nobility. This state of things persisted until 1553, during the reigns of Henry VIII, Edward VI and Jane Grey. But when Mary Tudor became queen, she started a strong campaign to reverse the English Reformation and restore Catholicism into the country. Mary reigned for less than three years, but the cleavage provoked by these swift shifts of power was so deep that she received the epithet of "Bloody Mary".

When Elizabeth became queen, England was officially turned into an Anglican country. Nevertheless, as her major

aim was to restore an internal atmosphere of peace, every citizen was allowed to follow their chosen religious line. All the previous turbulent events, that lasted decades, enfeebled England's diplomatic relations with other countries. Kapur's Elizabeth movies show some efforts made to reestablish the weakened bonds. One of them is the recurrent visit of suitors and the expectation as to which country England would choose to be connected to. In the first movie, the dispute involves Catholic France, Catholic Spain, and Presbyterian Scotland. In the second movie we have the visit of a German prince who is half Catholic, half Lutheran. This indicates that religious and political matters were starting to be treated separately, and also, that the power of the Church over State issues was decreasing considerably.

The movie *Elizabeth* shows the efforts made by the young queen to be taken seriously. Ultimately, what was expected from a queen at that time was that she married the leader of a powerful nation, granting him the power to decide over all issues. In Kapur's movie, tension rises up to a point when Elizabeth openly states that she will not marry, she will rather invest in herself the masculine and the feminine

attributes of a sovereign. At this point, the myth of the Faerie Queen opens the way to the myth of the Virgin Queen.

In the past, when Henry VIII issued the Act of Supremacy, he did not intend to create a new Protestant religion. He simply thought of the Pope as the Bishop of Rome and of himself as the Bishop of England. It was later, during Elizabeth's reign, that England became a Protestant country. One of the premises of Protestantism is that the mother of Christ, Mary, is a common woman. This directly affected the Cult of the Virgin Mary. In one of the final scenes in the movie there is a conversation held between Elizabeth and her principal secretary, Sir Francis Walsingham. They look at a stone statue of the Virgin and comment that the lack of this feminine element frustrates people. Elizabeth asks: "Am I to be made of stone? Must I be touched by nothing?" (Elizabeth, 1: 53': 08"), Walsingham answers:

Aye, Madam, to reign supreme. All men need something greater than themselves to look up to and worship. They must be able to touch the divine here on Earth. They have found nothing to replace her. (Elizabeth: 1: 53': 52")

In the final scene, Elizabeth has her haircut short, her body covered in a white paint — made of a blend of arsenic and lead powder — acquires an androgynous aspect and

presents herself to the court, dressed magnificently, saying: “I have become the Virgin. I am married to England” (Elizabeth: 1:58’: 40”).

Elizabeth: The Golden Age, the second movie, reiterates the myths of the Faerie Queen and the Virgin Queen and introduces the myth of the Female Warrior. The film intertwines — in a temporal sequence which is not very accurate — three important historical facts: the period of imprisonment leading to the execution of Mary Stuart, Queen of Scots; the life of Sir Walter Raleigh; and the naval battle known in England as the Defeat of the Spanish Armada. Here Kapur’s filmography is again very biased: God is all for Elizabeth because the Spanish have desecrated their faith by turning it into corruption. The king of Spain and his ambassadors in England are represented in a caricatural way (Maggio, 2010, 1’28”). This is expressed in the performance of the actors, in the soundtrack, in the mise-en-scène, in the dialogues and in the contrast of the scenes involving the dark, demonic King of Spain and the aerie, mystic, shining image of the English queen.

In the opening scene, King Philip II, of Spain — who was once brother-in-law to Elizabeth by his marriage to the

late queen, Mary Tudor — declares Elizabeth a heretic and vows to invade England, to execute its monarch, to free Catholic Scottish Queen Mary Stuart and to make her the new queen of England. Here we have one of the time distortions in the movie because when the Spanish Armada invaded England, in 1588, Mary Queen of Scots had been dead for one year. We can even say that, historically, the anti-British movement spread in Europe by Spain forced Elizabeth to allow the execution of her cousin Mary Stuart, who had been kept a prisoner in England for twenty years, from 1567 to 1587.

At the background of the Spanish religious campaign to restore Catholicism in England there was the fact that the Spaniards were infuriated with the harm provoked by English pirates in the Caribbean and the lack of an attitude on the part of Elizabeth to disperse them. Some nine decades before the episode of the Spanish Armada, based on an earlier decision of Pope Alexander VI, the Treaty of Tordesillas was issued, which granted the possession of all lands discovered in the new world to the two major Catholic nations in Europe, namely Spain and Portugal. Consequently, when explorers from other nations travelled to the New World and took possession of some land — such as Walter Raleigh did with

the territory of Virginia — they never specified the precise location.

However, the greatest financial harm was caused by the actions of pirates in the Caribbean. With their galleys, the buccaneers — mostly English, French, and Dutch — attacked Spanish and Portuguese ships and stole their cargo of valuable goods to be exported to Europe. Elizabeth's reign became known as The Golden Age of Piracy. The dozens of English corsairs were referred to as the English Sea Dogs. There were even some female pirates among them such as Charlotte Badger, Charlotte de Berry, Flora Burn, Maria Lindsey, Mary Critchett, Mary Read and Mary Wolverstone (Johnstone, 2023). Although Elizabeth and her diplomatic body repeatedly promised to take action and stop this practice, piracy flourished, and the adventurers were discreetly rewarded. Some of them were even knighted such as Sir Amyas Preston, Sir Francis Drake, Sir Francis Verney, Sir George Somers, Sir Henry Mainwaring, Sir James Lancaster, Sir John Hawkins, Sir Michael Geare and Sir Walter Raleigh, who plays an important role in Kapur's *The Golden Age* (Johnstone, 2023).

In the movie, the presentation of Elizabeth as a warrior queen is in accordance with the historical facts. Spain was, at

the time, the greatest naval force in the world. Their fleet consisted of 130 ships and 18.000 Spanish soldiers. Another 30.000 soldiers from other European nations would join them, but they were attacked on land by the English Counter Armada. The raid lasted several months. In spite of the unequal balance of force, the English eventually defeated the Spanish fleet, mostly due to the excellence of the English strategic moves, the frequent storms on the British coast and the peculiar geography of the area (Bicheno, 2014).

In the battle scene of Kapur's movie, Elizabeth is represented as the warrior queen. Not only does she participate in the male tasks of devising strategies and in the table of decisions, but she also goes to the battlefield to raise the morale of the soldiers. The film features parts of the Tilbury speech (previously mentioned in this chapter), but she also provides the female note of inspiring the soldiers, as a muse does. Elizabeth — dressed all in white and silver with a waist-long coat of red hair mounting a magnificent white stallion — incorporates a blend of female medieval iconic images from Lady Godiva to Joan of Arc (TGA: 1:21': 44"). But she is depicted, most of all, as a reincarnation of Boudicca, the Celtic queen of the Iceni, who fought the Roman invasion and

set London on fire. For us, nowadays, Boudicca is a well-known figure, closely associated with the female allegory of Britannia. But this historical leader remained in total oblivion for sixteen centuries, until her story was retrieved and retold in the Tudor period, as part of this campaign to resume the links with Celtic myths and to justify Elizabeth's right to the throne.

Conclusion

Thus, we reach the end of the present chapter, in which the image of Queen Elizabeth I has been discussed in three lines: as presented in historical narratives, in Edmund Spenser's sixteenth-century poem, and in Shekhar Kapur's twenty-first-century movies. The conclusion we reach is that, at least in stories told from the anglophile point of view, after four hundred years the myth remains untouched. Part of that is due to the rich and interesting life Elizabeth had, part to the craftsmanship of the great Elizabethan artists that forged the basis of the myth and part to the storytellers who love to create alluring plots.

About the art of storytelling, E. M. Forster, in *Aspects of the Novel*, tells us the difference between a story and a plot: "‘The king died and then the queen died’ is a story. ‘The

king died, and then the queen died of grief' is a plot" (1989, p. 86). Signifying that people's opinions about some facts change the meaning attributed to the facts. The Spanish opinion about piracy, for instance, is probably less favorable than the opinion of the English. The romanticized myth of Elizabeth tells of a rich nation, living its Golden Age, a place of abundance where the people were happy, Merrie England.

Spenser's *The Faerie Queene* represents a sophisticated and complex testimony of the golden years of Elizabeth's reign. It was written at a time when Elizabeth I was still alive and was celebrated as a goddess of the English nation. The poet used the allegorical literary form to express a great celebration of the Queen's virtues, as well as to defend her royal authority as a monarch, and to legitimize the right of the Tudor dynasty to the English throne. The movie *The Golden Age* presents a shift in power, with the decline of Spain, who spent too much in the anti-British campaign, and the rise of England, who prospered thanks to Elizabeth's brilliance as a monarch. Part of that abundance, nonetheless, may be attributed to the pillage performed by Elizabeth's Sea Dogs. And part of that may be attributed to poetry, since one of the problems found by the Stuarts as they entered the

English scene was that the English treasury was bankrupt. Even so, England survived, and its myths survived, too. Because “we must not let in daylight upon magic” (BORMAN, 2021).

References

ARMADA Portrait. Unidentified author, formerly attributed to George Gower. 1588. Painting, oil on oak, 105 x 133 cm. Woburn Abbey Collection.

BENSON, P. J. Rule, Virginia: Protestant Theories of Female Regiment in The Faerie Queene. In: *English Literary Renaissance*. Oxford, n. 3, v. 15, p. 277-92, 1985.

BICHENO, H. *Elizabeth's Sea Dogs: How England's Mariners Became the Scourge of the Seas*. London: Conway, 2014.

BORMAN, T. Tudor Royal Propaganda: We Must Not Let in Daylight upon Magic. In: *Tudor Times*, 2021. Available at: <https://tudortimes.co.uk/guest-articles/we-must-not-let-in-daylight-upon-magic>. Accessed on: 26 Aug. 2023.

BRADLEY, M. Z. *The Mists of Avalon*. London: Penguin, 1993.

BRIGDEN, S. *New Worlds, Lost Worlds: The Rule of the Tudors, 1485-1603*. London: Penguin, 2000.

BURKE, P. *A Escola dos Annales (1929-1989): A Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: UNESP, 1991.

BURKE, P. *The Renaissance*. London: Palgrave Macmillan, 1997.

DAVIES, S. *The Idea of Women in Renaissance Literature: The Feminine Reclaimed*. Tiptree: Harvester, 1987.

ELIZABETH I. Speech to the Troops at Tilbury (1588). In: GREENBLATT, Stephen; ABRAMS, M. H. *The Norton Anthology of English Literature: The Sixteenth and the Early Seventeenth Century*. 7.ed. New York: Norton, 2000.

ELIZABETH. Director: Shekhar Kapur. Producers: PoliGram, Working Title, Channel Four. United Kingdom: Universal Pictures, 1998. 1 DVDS (124 min.).

ELIZABETH: THE GOLDEN AGE. Director: Shekhar Kapur. Producers: Tim Bevan, Johathan Cavendish et al. United Kingdom: Universal Pictures, Working Title Films, StudioCanal, 2007. 1 DVD (114 min.).

ENGLISH Oak. In: *Woodland Trust*. Available at: <https://www.woodlandtrust.org.uk/trees-woods-and-wildlife/british-trees/a-z-of-british-trees/english-oak/>. Accessed on: 7th Oct. 2023.

FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin, 1989.

FUNCK, E. *Breve História da Inglaterra*. Porto Alegre: Movimento, 2012.

GHAJ, R. Shekhar Kapur: 'Film on Armenian Genocide will be Challenging'. *HETQ Investigative Journalists*. Available at: <https://hetq.am/en/article/20145>. Accessed on: 6 Jul. 2023.

GRANT, R.G; KAY, Ann; KERRIGAN, Michael; PARKER, Philip (Eds.). *History of Britain and Ireland: The Definitive Visual Guide*. New York: DK Publishing, 2011.

HATTAWAY, M. *A New Companion to English Renaissance Literature and Culture: Volume I*. London: Wiley-Blackwell, 2010.

HEALE, E. *The Faerie Queene: A Reader's Guide*. 2.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

REVIEWS on Elizabeth: The Golden Age. *IMDb*. Available at: <https://www.imdb.com/title/tt0414055/reviews>. Accessed on: 14 Sep. 2023.

JOHNSTONE, C. I. *Lives and Voyages of Drake, Cavendish and Dampier*. Edinburgh: Oliver & Boy, 1892. Available at: <https://books.google.com.br/books?id=JtkDAAAAQAAJ&prints>. Accessed on: 7 Oct. 2023.

KIZELBACH, U. Iconicizing Kingship in Elizabethan England: Strategic Acting by Queen Elizabeth I. In: *Studia Anglica Posnaniensia*. Poznań, n. 2-3, v. 47, 2012.

MAGGIO, S. S. Entrevista sobre Elizabeth Tudor. In: *Programa Intervalo*. Produção: Israel de Castro. 24 out 2010, 3'16". Porto Alegre: ULBRA TV, 2010.

SAUER, M. M. *Companion to British Poetry before 1600*. New York: Facts on File, 2008.

SHAKESPEARE, William. *A Midsummer Night's Dream*. 2.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

SHENK, L. *Learned Queen: The Image of Elizabeth I in Politics and Poetry*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

SPENSER, E. Letter to Sir Walter Raleigh. In: SPENSER, E. *The Faerie Queene*. London: Penguin, p. 15-19, 1978.

SPENSER, E. *The Faerie Queene*. London: Penguin, 1978.

THE FOUR FEATHERS. Director: Shekhar Kapur. Producers: Robert D. Wachs et al. United Kingdom; United States: Paramount; Miramax; Jaffilms, 2002. 1 DVD (2h12min.).



FIGURAÇÕES DA MULHER E DO AMOR NA IDADE MÉDIA: O CASO DE HELOISA DE ARGENTEUIL EM *EM NOME DE DEUS*

Rosana Ruas Machado Gomes
Nathalie Kappke

Introdução

Em nome de Deus (*Stealing Heaven* no original) é um filme de 1988 dirigido por Clive Donner que retrata o famoso envolvimento entre Pedro Abelardo e Heloisa de Argenteuil. A obra traz Derek de Lint no papel de Abelardo, um famoso filósofo, teólogo e professor da Catedral de Notre Dame durante o século XII. Já Kim Thomson interpreta Heloisa de Argenteuil, uma erudita, escritora e abadessa francesa. Quando Abelardo torna-se professor de Heloisa, os dois se apaixonam, iniciando um romance proibido que resulta na gravidez de Heloisa e nascimento de Astrolábio. Com seu envolvimento revelado, os amantes são obrigados a se separar: Abelardo é castrado a mando da família de Heloisa e torna-se um monge. Enquanto isso, a mulher é pressionada a

tomar o hábito e tornar-se abadessa. Durante a separação, os dois encontram na correspondência através de cartas uma maneira de continuar em contato. Ao final do filme, somos informados de que Abelardo e Heloisa estão enterrados juntos em Paris e que, até hoje, amantes continuam deixando flores sobre seu túmulo.

No livro *Mulheres intelectuais na idade média: entre a medicina, a história, a poesia, a dramaturgia, a filosofia, a teologia e a mística* (2019), Marcos Roberto Nunes Costa e Rafael Ferreira Costa apresentam algumas figuras femininas que produziram e discutiram conhecimento durante a Idade Média, contrariando a ideia de que não havia mulheres fazendo ciência e dialogando acerca de filosofia e teologia na época em questão. Dentre as personalidades discutidas, está Heloisa de Argenteuil. Segundo os autores, o principal daquilo que sabemos com relação à vida de Heloisa dá-se em função de seu romance com Pedro Abelardo. Ou seja, embora se tratasse de uma intelectual, capaz de discutir lógica e dialética, conhecedora de latim, grego e hebraico, Heloisa entrou para a história muito mais como amante de um renomado filósofo do que como uma notável pensadora. Diante de tal cenário, este trabalho propõe um foco sobre a

figura de Heloisa, compreendendo como ela é retratada no filme *Em Nome de Deus*.

Para tanto, apresenta-se uma breve discussão sobre o papel e imaginário a respeito das mulheres na Idade Média, comentando as expectativas e tensões existentes acerca delas e as condições de escrita para as mulheres durante esse período. Principalmente, o estudo busca analisar a representação de Heloisa no filme *Em nome de Deus*, discutindo como sua figura é por vezes mostrada de forma sedutora e tentadora, reforçando possivelmente a imagem histórica de Heloisa mais como amante do que como erudita. Com este trabalho, pretende-se propor justamente um certo questionamento dessa representação, debatendo como ela pode perpetuar o imaginário desfavorável às mulheres que se sustenta há séculos.

As mulheres medievais

Pesquisar sobre as mulheres medievais é um grande desafio. Poucos documentos históricos do período sobreviveram, e considerável parte deles, especialmente os escritos por mulheres, tem sua autoria questionada. O próprio discurso historiográfico com frequência se baseia em uma perspectiva masculina sobre as vidas e obras de mulheres

escritoras na Idade Média — tendo algumas exceções, como a obra de Christine de Pizan, *A Cidade das Damas* (*The Book of the City of Ladies*, 1405). Em *Damas do Século XII*, de Georges Duby (2013), reúnem-se estudos sobre o tema, nos quais o historiador analisa a trajetória de determinadas mulheres nobres da época, revisitando o contexto histórico (fortemente influenciado pelas visões religiosas da Igreja Católica) em que elas viviam. Duby ressalta que os escritos datados desse período foram redigidos por homens e discorre sobre as dificuldades de realizar pesquisa sobre o tópico, pensando sua investigação como “arriscada, longa e incompleta” (2013, p. 9). Diante dessas considerações, Duby deixa claro que não pretende focar na veracidade das informações contidas nos textos, mas se propõe a discutir sobre os testemunhos dados pelos seus autores. O historiador foca-se então na

imagem que oferecem de uma mulher, e por meio dela, das mulheres em geral, a imagem que o autor do texto fazia delas e quis passar aos que escutaram. (Duby, 2013, p. 10)

A abordagem escolhida por Duby contribui para que compreendamos a visão que se tinha sobre a mulher na época. Mas qual era, afinal, a imagem da mulher na Idade Média? Gabrielle Neves recapitula algumas crenças do

período, que foram marcadas “por uma forte teoria misógina legitimada desde a filosofia clássica até as concepções da doutrina cristã” (2017, p. 12). A mulher era vista com certa dualidade, pois, se por um lado era percebida como “incapaz intelectualmente” e com potencial inferior ao do homem, por outro lado ela seria “sorradeira e perigosa”, necessitando estar sempre “sob a tutela de um homem: seu pai, seu irmão, seu marido, seu filho, ou na falta dessas opções, um convento” (Neves, 2017, p. 12). Nota-se então que há uma controvérsia na visão que se faz da mulher. Ao mesmo tempo em que ela possui menos inteligência, é perigosa e poderia levar um homem ao pecado através de sua palavra, conseqüentemente entrando em posição de precisar ser vigiada e controlada. Por um lado, considerava-se que as mulheres “não seriam capazes de aprender, e, por outro, acreditava-se que aquelas que o fossem, poderiam usar seu conhecimento para o mal” (Neves, 2017, p. 12).

Essas ideias justificam-se através de fábulas bíblicas, implicando inclusive os castigos divinos que as mulheres carregam, como as dores do parto, por exemplo. Afinal, na história do pecado original, é Eva, que ao comer a maçã proibida, leva a culpa por direcionar Adão a cometer o pecado

e ser expulso do paraíso. Neves ressalta que “a fala da mulher era censurada”, pois acreditava-se “que a mulher seria o verdadeiro instrumento do demônio na terra para corromper a alma genuinamente boa do homem” (Neves, 2017, p. 12). Ao longo dos séculos, instaurou-se no imaginário coletivo uma outra faceta da mulher: o ser diabólico. Silvia Federici (2017) recapitula que tal crença, somada a circunstâncias de mudanças, como, por exemplo, a substituição de um modo de produção por outro, motivaria o período de Caça às bruxas na Europa séculos mais tarde.

As mulheres medievais como escritoras

Ao pensar nas mulheres escritoras na Idade Média na obra *Medieval Women's Writing* (2007), Diane Watt examina a história de algumas autoras inglesas e francesas do período. Ao realizar a pesquisa, Watt se depara com os obstáculos provindos de como lidar com o número reduzido de material, em função da sobrevivência limitada dos textos. Algumas obras se deterioraram, outras se perderam e isso dificulta o mapeamento da produção de autoria feminina no período. Entre os outros desafios estão compreender a questão da autoria e da escrita colaborativa. Em *Um teto todo seu* (2006), Virginia Woolf constrói um panorama sobre autoria feminina

ao revisitar escritos, obras e a vida de algumas escritoras, abrangendo do século XI ao século XX. Ao longo do ensaio, Woolf reforça que muitas das autoras acabaram utilizando nomes masculinos ou mantiveram-se na anonimidade ao publicar suas obras. Durante os séculos XVIII e XIX, havia entre elas o receio de não conseguir a chance da publicação ou até mesmo atrair os leitores. Houve o medo de não passar credibilidade e o risco de ter a qualidade de suas obras julgadas por seu gênero. Woolf “arriscaria (-se) a supor que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem assiná-los, foi muitas vezes uma mulher” (Woolf, 2006, p. 62). É possível também que o nome das mulheres tenha sido propositalmente apagado em alguns casos, motivado por uma tentativa de proteção, demérito ou de exclusão, variando de acordo com período e local de produção.

Interligada com os problemas dos textos assinados por anônimos, a situação dos textos escritos por colaboração também precisa ser debatida quando se pensa em autoria. Diane Watt (2007) aponta para o fato de que algumas escritoras escreveram em parcerias com homens, auxiliando no registro do texto ou no desenvolvimento das ideias a serem transmitidas, como era o caso de Chistina de Markyate,

que escreveu salmos em colaboração com seu amigo e abade de Saint Albans Geoffrey Gorham. Havia também o caso das autoras (assim como alguns autores) que exerciam o papel de registradoras ao produzir textos ditos inspirados por alguma divindade. Consequentemente, elas se consideravam mais escribas, comentadoras e compiladoras do que criadoras do próprio texto. Encontra-se nesse fato um ponto de complexidade, dificultando o entendimento sobre em que medida essas obras foram escritas pelas próprias mulheres.

Watt (2017) discorre ainda sobre a importância que a tradução teve para inserir a mulher na atividade intelectual da escrita. Pensa-se que a tradução abriu caminho para que mais adiante as mulheres pudessem se aventurar em suas criações. Os primeiros registros de mulheres como agentes de um texto se deram por meio de tradução durante a baixa Idade Média na Europa. Algumas das autoras do século XII, como a freira beneditina Clemence de Barking e a poetisa Maria da França, iniciaram-se na tradução para depois desenvolver seus textos. A escrita de cartas também era muito popular e auxiliou as mulheres a aprimorarem suas produções ao longo do tempo. Havia as cartas de conteúdo inteiramente religioso e as que mesclavam religião com outros assuntos informativos, como

era o caso em alguns relatos e notícias. Em geral, os mais antigos textos concebidos de autoria feminina possuíam conteúdo religioso e místico — tendo como notáveis exemplos as obras de Julian de Norwich e Margery Kempe. Infere-se, então, que, antes de criadoras de seus próprios textos, a mulher agiu como um meio para reproduzir uma ideia de outrem, seja por meio da tradução de um texto ou pela transmissão de ideias vindas de divindades.

É imprescindível assinalar que tanto no estudo de Watt quanto no de Woolf, dentro dos casos estudados, estão mulheres socialmente privilegiadas por terem tempo para se dedicar a atividades de pensar e transmitir conhecimento. Quanto mais antiga a produção, maior a chance de essas mulheres pertencerem à aristocracia ou provirem de famílias intelectuais. Mesmo que algumas delas tenham contornado adversidades para receber o investimento da educação e/ou produzir e publicar suas obras, é inegável a posição distinta em que essas mulheres se encontravam. Apesar de não ter sido mencionada nessas duas obras teóricas utilizadas, Heloisa de Argenteuil estava entre as mulheres que produziram pensamento intelectual na Idade Média e sua visibilidade contribuiu não só para que outras mulheres também fossem

vistas, mas para que questões relacionadas às mulheres do período fossem mais discutidas.

Heloisa de Argenteuil

Nascida entre 1090 e 1101 na França, Heloisa de Argenteuil foi uma das mulheres mais marcantes do século XII. Descendente dos Montmorency por parte de pai e dos condes de Beaumont por parte de mãe, Heloisa pertencia à alta aristocracia de Île-de-France. Estudiosa das línguas clássicas como grego e latim, Heloisa conhecia bem as escrituras sagradas e se destacava por suas habilidades de leitura, escrita, retórica e dialética. Duby (2013) revela que

desde sua juventude ela espantava o mundo; desprezando os prazeres, só pensava nos estudos e desenvolveu-os de tal forma que no domínio do espírito, ela, uma mulher, consegue, ó prodígio, ‘ultrapassar quase todos os homens’. (2013, p. 53)

Heloisa se destacava entre seu meio e era reconhecida por seu talento, conforme Neves enfatiza, a jovem “era letrada, o que a diferenciava das mulheres da época, além de dominar conhecimentos em retórica e dialética” (2017, p. 32), o que atraiu a atenção do renomado filósofo escolástico Pedro Abelardo.

Não somente letrada e dotada de conhecimentos, ela é descrita como “jovem, bela [...] e de família nobre”, o que “despertou os desejos de muitos (outros) homens na cidade” (Neves, 2017, p. 32). Supõe-se que ela tinha entre dezessete e vinte e um anos quando o conheceu, logo após sua chegada em Paris. Seu tio Fulbert, cômico da cidade, desejava que a sobrinha continuasse com seus estudos. Abelardo, seduzido pela possibilidade de tomar para si “uma mulher virgem e com vasto conhecimento (impróprio para as mulheres da época)” (Neves, 2017, p. 12), convence Fulbert a deixá-lo viver em sua casa e, em troca, se oferece para tutorar Heloisa. A partir desse contato, Heloisa e Abelardo começam a se envolver em um amor proibido que culmina na gravidez de Heloisa. Neves relata como o relacionamento se desenrolou:

Durante as aulas, sempre foi notória a capacidade da jovem em debater os assuntos em pé de igualdade com seu professor. Conforme a transcorriam as aulas, Abelardo mostrava-se mais incisivo em suas tentativas de sedução direcionadas à jovem, até o momento em que ela cede, encantada pela sabedoria, beleza e promessas de amor do professor. O relacionamento torna-se, com o passar do tempo, cada vez mais notório. Abelardo, que tinha talento para compor músicas e cantar, começa a colocar

gradativamente o nome de Heloísa em suas canções. (Neves, 2017, p. 32)

Porém, após a gravidez de Heloisa, a relação fica mais complexa. Heloisa é persuadida por Abelardo a fugir vestida de freira para a casa de sua irmã. Ao descobrir a situação da sobrinha, Fulbert teme pela honra da família. A fim de evitar danos, Abelardo faz um trato com Fulbert e aceita o casamento, com a condição de que a união permaneça secreta, contrariando a vontade de Heloisa, que relutava em se casar. DUBY (2013) aponta que, sem indícios de casamento, nem de maternidade, os familiares de Heloisa “se julgaram trapaceados” (2013, p. 70) e vingaram-se de Abelardo, ao mandar castrá-lo. Por outro lado, NEVES (2017), ao investigar os acontecimentos, afirma que a castração foi também motivada pelas violências que Heloisa sofrera durante o exílio, sendo estuprada e esbofeteada. A castração, ordenada por Fulbert, seria então uma “forma de represália contra Abelardo”, buscando “reparação e justiça” (Neves, 2017, p. 33).

Uma vez castrado, Abelardo obriga sua esposa a tornar-se freira e religiosa. Contra a sua vontade, Heloisa acaba entrando para a vida monástica, algo que sempre havia

abominado. Em 1129, ela já havia assumido a posição de priora da abadia de mulheres de Argenteuil, sendo responsável por conduzir monjas na missão de ir até Champagne. Foi durante esse período que Heloisa e Abelardo trocaram algumas cartas. Os escritos de Heloisa possuem reconhecível erudição, traços de romantismo e influência religiosa. Três dessas cartas sobreviventes são destinadas a Abelardo. Por outro lado, como Neves ressalta, ainda é discutido se de fato ela é a verdadeira autora das cartas. Cogita-se que Pedro Abelardo ou algum abade possam as ter escrito. Essas afirmações, no entanto, são permeadas por uma perspectiva que ainda carrega muito do discurso cristão medieval, que considerava as mulheres como incapazes de produzir conhecimento.

Ao canalizar o amor que sentia por Abelardo, direcionando-o a Deus e à vida monástica, Heloisa tornou-se uma mulher modelo para as outras abadias, conforme retratado nas correspondências de Pierre, o Venerável. Para Pierre, conforme revela Duby (2013), Heloisa era capaz de lutar sem descanso contra o demônio, serpente inimiga das mulheres. Ela

as esmaga com os pés há tempos, ela irá destruir sua cabeça; seu ardor no combate que faz dela uma nova Pentesileia, rainha das Amazonas como as mulheres fortes de que fala o Antigo Testamento. (Duby, 2013, p. 53)

Duby destaca que Heloisa acaba sendo estimada muito mais por sua trajetória religiosa do que por sua erudição. É como se suas virtudes cristãs viessem acima de suas qualidades intelectuais.

Neves (2017) enxerga na atitude de Pedro Abelardo uma “postura possessiva” e egoísta, afinal “se ele não seria mais capaz de possuí-la e de tomar o prazer junto dela, não permitiria que ela o tivesse com outro homem” (Neves, 2017, p. 33). Atitudes desse tipo estão sendo cada vez mais discutidas e entendidas não como problemas isolados, mas sim como um problema estrutural da sociedade patriarcal. Graças a essas discussões, olha-se hoje para a história a fim de desvelar essas questões, revelando outros lados e verdades sobre a mesma história, uma vez que durante muitos séculos os homens se encarregaram de compartilhar sua versão dos fatos, minimizando, ocultando ou ainda distorcendo detalhes que nos são importantes. Uma consequência disso seria a romantização da história de Abelardo e Heloisa, que perpassou séculos e se instaurou no imaginário europeu.

Em nome de Deus

A primeira cena do filme de 1988 nos mostra Heloisa em seu leito de morte, rejeitando um crucifixo e arremessando outro contra a parede, para o choque de grande parte das freiras ao seu redor. De início, já se estabelece a figura de Heloisa como subversiva e talvez até mais do que isso: como alguém que traz em si representações de blasfêmia e pecado — imagens que mais tarde se revelarão recorrentes no decorrer de seu romance com Abelardo. As cenas subsequentes retornam à juventude de Heloisa; mais especificamente, a seus últimos dias de estudo em um convento antes de ser mandada para Paris para viver sob a tutela de seu tio, o cônego Fulbert. Em uma das lições, Heloisa questiona os ensinamentos de uma das freiras, apontando falhas lógicas em seu discurso e fazendo com que as outras moças riam. Indignada e constrangida pelo teor “desrespeitoso” dos argumentos de Heloisa, a mestra a encaminha até a presença da madre superior, exigindo que esta tome então as medidas punitivas cabíveis.

Na presença de irmã Cecília, a autoridade se faz parecer severa. No entanto, assim que a irmã vai embora, a madre superior revela-se paciente e até mesmo entretida

pelas questões de Heloisa. De fato, essa é uma reação comum entre diversos personagens do filme à capacidade intelectual e questionamentos da protagonista: eles os acham encantadores e até mesmo divertidos — enquanto, é claro, não se mostrarem “perigosos” o bastante para desafiar a posição que Heloisa deve assumir na sociedade em questão. Inclusive, uma das advertências que a madre superior faz à garota é justamente que se lembre de que conhecimento e erudição em uma mulher são vistos com desconfiança e desaprovação, podendo representar perigo para ela.

Quando o bispo de Notre Dame chega ao convento para buscar Heloisa, ele revela à madre superior que o cônego Fulbert deseja ver a sobrinha bem casada. Enxerga-se já nessa premissa a posição da mulher como um objeto e propriedade a ser negociada. De fato, em uma das cenas que retratam o envolvimento de Heloisa e Abelardo, uma das falas do filósofo que impressiona a jovem é justamente relacionada à questão da objetificação. Em um jantar na casa do cônego Fulbert, no qual se discute qual seria o casamento mais apropriado para Heloisa, a jovem se retira e remexe em algumas das anotações de Abelardo que estão em outro cômodo. Quando o professor a encontra e a indaga sobre as verdadeiras razões de sua

súbita ausência na ceia, a garota responde que não suportava mais ser discutida como se fosse uma coisa. Abelardo a informa então de que os papéis nos quais a jovem remexia tratavam-se de traduções do poeta Catulo que, segundo ele, jamais falaria de uma mulher como se ela fosse uma coisa.

A cena acima mencionada é apenas uma das instâncias que sugere forte contraste entre Pedro Abelardo e os demais pretendentes de Heloisa. Em uma montagem, por exemplo, temos um de seus possíveis noivos deixando um veado morto aos pés da moça enquanto diz que a ensinará a caçar. Heloisa implora ao tio que não acerte aquele casamento, uma vez que o pretendente nem mesmo sabe ler. Ou seja, é bastante destacada, para uma audiência do século XX, a posição de indivíduos ignorantes dos possíveis maridos que poderiam ser aprovados por Fulbert. Em oposição a eles, Pedro Abelardo, filósofo, professor e erudito, é mostrado como sendo um perfeito cavalheiro: casto na sua conduta de magistrado, conhecedor de autores e poetas, gentil e solícito com os cidadãos que encontra pelas ruas.

Tal contraste entre os casamentos indesejados e o anseio por um romance perfeito e proibido nos remete ao

conceito de amor cortês, bastante difundido entre os trovadores do período medieval. De acordo com Barros,

frequentemente se aponta o despontar dos trovadores medievais no século XII como o instante mesmo da invenção do amor romântico no Ocidente. (2008, p. 5)

Segundo o pesquisador, ao centro do amor cortês há um “Amador” que se entrega e dedica por completo a uma paixão incontrolável. Essa paixão é direcionada a uma “Dama” que lhe é mais bela e perfeita do que todas as outras mulheres. Via de regra, essa Dama precisa ser inatingível, podendo ser espacialmente ou socialmente inacessível ao Amador. Outro tipo de personagem que Barros destaca como sendo um dos tipos coadjuvantes nas cantigas de amor cortês se faz interessante aqui justamente por também estar presente no filme *Em nome de Deus: os delatores ou bisbilhoteiros*, que estão sempre dispostos a denunciar o romance proibido ou difamar os amantes. Na produção de 1988, temos a criada de Heloisa e seu namorado, um dos alunos de Abelardo, cumprindo tais papéis.

Ainda de acordo com José Barros, envolvendo todos esses personagens que compõem a tradição do amor cortês, temos “um Amor tão extremado quanto ambíguo”, que traz

consigo uma “indisfarçável carga de erotização e uma dimensão idealizada” enquanto apresenta ao mesmo tempo

a mistura dramática que faz com que este ‘amor sutil’ tanto *enobreça* e eduque aquele que ama quanto o empurre em direção ao sofrimento e até à morte. (2008, p. 6, grifo do autor)

Além disso, há o desejo, maior do que qualquer outra coisa, mas também irrealizável, e o perigo de que o amor proibido venha a ser descoberto e que o segredo revelado ponha um fim na relação amorosa ou arruíne a reputação da dama. Para Barros,

todos estes elementos habitam o plano da sensibilidade e – talvez pela primeira vez com tal intensidade – ameaçam trazer o sentimento para um lugar destacado no cenário medieval, acima mesmo da fé religiosa, da razão erudita, do utilitarismo cotidiano. (Barros, 2008, p. 6)

Não por acaso se faz no filme um contraste tão grande entre os pretendentes que Fulbert considera para Heloisa e Pedro Abelardo. Conforme Barros destaca, o amor cortês possui uma

decisiva faceta antimatrimonial — já que o casamento era precisamente o território da sujeição do feminino pelo masculino, do acomodamento do indivíduo aos interesses sociais e familiares, da tutela religiosa através do sacramento. (2008, p. 6)

Incomodada ao sentir-se observada e discutida como um objeto, Heloisa mostra-se contrária à ideia de ser subjugada e de pertencer a um marido escolhido pelo tio. Seu interesse surge, pelo contrário, por um homem que não virá a ser seu dono, uma vez que a relação deles não pode nem mesmo ser revelada publicamente. Além disso, percebemos que a sensibilidade de fato toma destaque na relação entre Heloisa e Abelardo: a razão erudita, a fé religiosa e a praticidade de uma escolha mais prudente são de fato colocadas em segundo plano mediante a paixão que cresce entre os dois.

No entanto, há algo importante a ser considerado no que diz respeito ao envolvimento de Heloisa e Abelardo. No filme, a construção do romance dos personagens se dá em consonância com a visão medieval e bíblica da mulher como potencial perigo e tentação. Inicialmente, somos apresentadas a um Abelardo dedicado à vida casta exigida então de um magistrado. Em uma conversa com seus alunos, o filósofo diz que, já que Deus confiou a si o dom do ensino, é preciso que ele retribua mantendo o celibato, já que ter uma mulher seria profanar a vocação que Deus lhe concedeu. Sua convicção e dedicação são provadas em uma cena subsequente na qual os

estudantes contratam uma prostituta para passar a noite com Abelardo. Em uma demonstração de sua nobreza de espírito, o filósofo é gentil com a moça o tempo inteiro, não a mandando embora antes da hora para que ela não fique sem receber o valor que lhe é devido — sem, contudo, ter relações com ela para evitar a profanação de seu chamado. O filme nos apresenta, assim, a figura de um Abelardo casto, contido e plenamente convicto de sua vocação.

Como já sugerido anteriormente, caberia definitivamente a uma mulher tentadora e sedutora corromper um homem tão nobre. É importante, portanto, nos lembrarmos da cena inicial que nos mostra Heloisa destruindo crucifixos — ela é, afinal, uma profanadora. Nas montagens que levam à consumação do ato sexual entre os personagens, essa imagem é reforçada. Quando Heloisa ajuda a limpar um ferimento no rosto de Abelardo, ele implora a ela que vá embora, em nome de Deus. Em seguida, temos uma discussão entre os dois a respeito justamente do conceito de tentação — conversa essa que se mistura a imagens de Heloisa se perfumando, como é possível observar na Figura 1. Nua da cintura para cima, ela espalha sobre si os vapores de uma solução que havia preparado. Enquanto isso, o fundo da cena

assume colorações vermelhas e formas que remetem à fumaça e ao fogo, associadas facilmente à luxúria e ao desejo sexual. Nos minutos subsequentes, Heloisa e Abelardo fazem sexo pela primeira vez. Quando o filósofo diz que a mulher cheira a incenso e igreja, ela revela ter preparado um *charm* — palavra que pode ser traduzida como feitiço ou encantamento, sugerindo mais uma vez uma imagem de tentadora, desta vez no papel mesmo de bruxa.

Figura 1 — Heloisa se perfuma com incensos



Fonte: *Em Nome de Deus (Stealing Heaven)*, Clive Donner, 1988 (42:26).

Torna-se interessante contrastarmos essa visão de Heloisa como sedutora e tentadora apresentada pelo filme com a perspectiva do estudo de Neves (2017), que nos relata, por sua vez, Abelardo como a figura instigadora e insistente em suas tentativas de sedução de sua jovem pupila. No

mínimo, nos deparamos com visões distintas que podem denunciar um desencontro histórico e colocar sob suspeita as representações de Abelardo como casto e honrado e de Heloisa como tentadora, que parecem ser apresentadas na obra de 1988.

Conforme anteriormente mencionado, um dos maiores perigos para o amor cortês é o risco de que o sentimento ou romance seja descoberto, o que pode representar o fim do relacionamento ou a ruína da dama. No caso de Heloisa e Abelardo, a exposição acaba por trazer desgraça para ambos, uma vez que a posição de magistrado não permitia ao filósofo manter relações sexuais e românticas. Quando se torna impossível continuar a manter segredo e descobre-se que Heloisa está grávida, Abelardo arranja para que a amante seja levada para a casa de sua irmã, fora de Paris. Depois que o filho nasce, percebemos que a promessa de não tratar Heloisa como uma posse ou objeto não se cumpre exatamente. Embora justifique a proposta como uma medida de proteção contra Fulbert, o fato se mantém: Abelardo pressiona a amante a se tornar sua esposa. Mais tarde, após ter sido castrado a mando do cônego, o filósofo novamente pressiona Heloisa a tomar uma decisão que ele acredita ser a certa. Ao

interpretar a punição como justiça divina e merecida, Abelardo torna-se monge e insiste para que Heloisa entre para o convento. A princípio, a mulher se revolta e protesta, mas acaba por fazê-lo. Pelo resto de suas vidas, os amantes trocam correspondências e se encontram pessoalmente quando possível.

Considerações finais

Ao tomarmos por objeto de análise o filme *Em nome de Deus*, percebe-se que a afirmação de diversos historiadores e pesquisadores de que Heloisa tornou-se mais conhecida por seu romance com Pedro Abelardo do que por seus escritos e conhecimentos produzidos parece acertada. Embora a mulher seja apresentada na obra como inteligente, questionadora e fascinante, todas essas características também dão a impressão de estarem ligadas à profanidade e ao pecado. Ao assistir à cena de Heloisa perfumando-se com incenso e depois interagindo com Abelardo, torna-se muito difícil não pensar na relação entre Eva e Adão. Mais uma vez, temos uma mulher desviando um homem de seu caminho santo, personificando assim a tentação e a sedução.

Além disso, pode-se levantar a hipótese de que o filme se incline a uma certa idealização da história de Heloisa e

Abelardo, utilizando para isso os elementos típicos do amor cortês e os explorando em sua composição. No entanto, estudos como aqueles produzidos por Neves (2017) podem sugerir que talvez o filósofo não fosse assim tão nobre e que o romance vivido pelos dois não fosse tão perfeito. De qualquer maneira, acreditamos que seja válido pensar em Heloisa de Argenteuil para além de sua paixão por Pedro Abelardo. Definitivamente, pode-se escolher tomar o envolvimento de ambos como uma bela história de amor ou como bom exemplo de certos elementos do amor cortês; ou até mesmo como uma interessante fonte de questionamentos referentes à teologia e ao pensamento medieval. O que sugerimos é que Heloisa seja pensada e considerada também para além do romance, sendo assim encarada como a erudita e escritora que também foi.

Referências

BARROS, José D'Assunção. Os Trovadores Medievais e o Amor Cortês – Reflexões Historiográficas. In: *Revista Aletheia*. Canoas, n. 1, v. 1, p. 1-15, 2008.

COSTA, Marcos Roberto Nunes; COSTA, Rafael Ferreira. *Mulheres Intelectuais na Idade Média: Entre a Medicina, a História, a Poesia, a Dramaturgia, a Filosofia, a Teologia e a Mística*. Porto Alegre: Editora Fi, 2019.

DE PIZAN, Christine. *The Book of the City of Ladies*. Tradução de Rosalind Brown-Grant. Londres: Penguin, 1999.

DUBY, Georges. *As damas do século XII*. Tradução de Paulo Neves e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

EM NOME DE DEUS (Stealing Heaven). Direção: Clive Donner. Produção: Andros Epaminondas; Simon MacCorkindale; Susan George. Reino Unido: J. Arthur Rank Film, 1988. 1 filme (115 min.), son., color.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa*. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

NEVES, Gabrielle Marques. *Análise das cartas de Heloísa de Argenteuil na Correspondência com Abelardo: amor e violência no século XII*. 2017. 53f. TCC (Graduação em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em:
<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/173697/001060817.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 29 jan. 2024.

WATT, Diane. *Medieval Women's Writing*. Cambridge: Polity Press, 2007.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 2006.



O LEÃO NO INVERNO (1968)

Bruno Dariva
Ícaro Carvalho

Introdução

Habitada há milhares de anos, a Inglaterra já foi berço de celtas e romanos na antiguidade, e de anglos, saxões e jutos nos séculos V e VI. Esses últimos povos falavam o inglês antigo, ou *Old English*, que determinaram as bases da língua inglesa atual, bem como deram origem ao próprio nome do país. Foi somente no ano de 1066, contudo, que a Inglaterra começou a tomar os traços culturais e territoriais que hoje são tão familiares. Nessa data, o país foi invadido pelos normandos, povo oriundo da França composto majoritariamente por vikings. A consolidação da vitória normanda, liderada por Guilherme I, também conhecido por “Guilherme, o Conquistador”, condicionou a Inglaterra ao domínio francês, de modo que, a partir de então, estabeleceu-se uma fusão de linguagens e costumes — o que culminou no inglês moderno —, bem como uma nova linha sucessória real.

O filme *O Leão no Inverno*, lançado em 1968, retrata um período imediatamente posterior a esse marco histórico, isto é, o reinado de Henrique II, bisneto de Guilherme I, e o futuro rei da recém-inaugurada dinastia Plantageneta. Dirigido por Anthony Harvey e estrelado por Peter O'Toole e Katherine Hepburn, respectivamente nos papéis do Rei Henrique II e de sua esposa Leonor da Aquitânia, o filme é baseado na peça homônima de James Goldman. Sucesso de crítica, a obra foi indicada a seis estatuetas do Oscar, sagrando-se vencedora nas categorias Melhor Atriz, Melhor Roteiro e Melhor Trilha Sonora. Em questões de enredo, a história aborda a crise sucessória que se instaurou na família a partir da indefinição sobre o futuro herdeiro de Henrique II. De caráter histórico e biográfico, o filme serve de referência para o estudo de aspectos sociais e culturais da época nele representada.

Seguindo os preceitos de Le Goff (1990), segundo o qual a arte pode apresentar-se na forma de documento histórico, o presente capítulo pretende investigar de que modo, e até que ponto, *O Leão no Inverno* se constitui um retrato da sociedade e da monarquia inglesa no século XII, especificamente no ano de 1183, durante o reinado de Henrique II. Para isso, busca-se uma análise do contexto

histórico da época sobre a qual o filme se baseia, bem como um estudo dos personagens históricos nele representados: Eleanor da Aquitânia, Rei Henrique II, Rei Ricardo Coração de Leão, Rei João Sem-Terra e Thomas Beckett. A partir da investigação de personagens, é possível melhor compreender como se davam as relações familiares e pessoais entre os indivíduos, assim como as relações de poder entre monarcas, instituições e integrantes da realeza. Além disso, pretende-se analisar o filme como obra artística, de modo a entender de que maneira seus aspectos técnicos contribuem para aproximar sua estética da obra teatral, também conferindo credibilidade à história representada.

Contexto histórico

A história se passa no Natal do ano de 1183, envolvendo a família próxima do Rei Henrique II, interpretado no filme *O Leão no Inverno* (1968) por Peter O'Toole, ator inglês de ascendência irlandesa. O enredo trata majoritariamente sobre os desafios da casa Plantageneta e o dilema sobre qual de seus filhos deveria assumir o trono após a morte do Rei Henrique II. Enquanto, conforme o filme, Henrique deseja que João seja coroado, Leonor da Aquitânia, esposa do Rei, se posta a favor do irmão mais velho, Ricardo.

Ambos os filhos viriam a se tornar reis que ficariam famosos pelos seus epítetos de João Sem-Terra e Ricardo Coração de Leão. Pode ser, antes de mais nada, curioso que o Rei da Inglaterra mantivesse seu castelo de inverno na província francesa de Touraine, situada a apenas 250 quilômetros da Île-de-France. Para a audiência contemporânea, imaginar os reis francês e inglês situados tão próximos em pleno espaço que hoje contempla o território da República Francesa pode parecer uma configuração anormal, ainda mais considerando a história de conflitos entre os dois países.

Para entender o contexto histórico presente no filme, é necessário voltar, no mínimo, até Guilherme, o Conquistador, e sua coroação em 25 de dezembro de 1066, para lembrar que o Rei Henrique II era tataraneto de Guilherme. Henrique II foi também o primeiro rei da casa Plantageneta, o que significava ter controle não apenas sobre parte da ilha da Grã-Bretanha e parte da ilha da Irlanda, como também sobre toda a costa oeste do país que hoje conhecemos como França. Por esse motivo, Henrique foi capaz de reunir sua família em local tão incomum quando pensamos com a visão contemporânea, até mesmo para o ano de lançamento do filme, 1968. Esse específico conjunto de estados, sob o mesmo comando, ficou

conhecido na língua portuguesa como Império Angevino, e Henrique II foi o responsável pela sua centralização de poder após o casamento com Leonor da Aquitânia.

Após a guerra civil conhecida historicamente como “A Anarquia”, travada em territórios ingleses e normandos, o então Conde de Anjou, Henrique, percebeu que existia uma chance de retomar certo poder que um dia fora de seu pai, Henrique I. Para isso, Henrique II se aproveita do enfraquecimento do então Rei Estevão de Blois para que o Tratado de Wallingford seja assinado em 1153. O documento estabelece Henrique II como único possível sucessor do Rei Estevão, uma vez que Eustácio IV, herdeiro aparente até então, morrera no mesmo ano de 1153. A coroação de fato ocorre no ano seguinte, 1154, quando Henrique II é efetivado como Rei da Inglaterra e herda os títulos de Duque da Normandia, Conde de Anjou e Maine de seu pai. Por conta de seu casamento com Leonor de Aquitânia, Henrique II ainda é aclamado como Conde de Poitou e Duque de Aquitânia. Assim, depois de um tratado assinado, heranças de seu pai e um casamento bem escolhido, Henrique II passa a ser não apenas Rei da Inglaterra, mas também a controlar boa parte do território que hoje conhecemos como França.

O reinado de Henrique II foi marcado pela presença dos conselheiros de seu pai, que aconselhavam o jovem rei coroado no início de seus vinte anos. Partindo desse conselho montado por ele, Henrique II tentou restaurar a imagem de uma família real imponente e influente sobre seus servos, apostando em uma imagem pública respeitosa e elevando jovens donos de terras à categoria de novos aristocratas. O principal ponto do reinado de Henrique II talvez seja a sua relação com a Igreja e seus representantes, uma vez que havia resistência a seguir as ordens papais, optando, ao invés disso, por possuir um poder local religionário. Henrique II percebeu, com a morte de Theobald de Bec, então Arcebispo de Canterbury, uma oportunidade de reaver seus direitos sobre a Igreja inglesa. Para isso, o rei nomeou Thomas Beckett, seu conselheiro, como novo arcebispo, com a proposta de que seu antigo amigo lhe servisse diretamente e fosse submisso às vontades do Rei. O ponto inesperado foi que Beckett, pelo contrário, diminuiu os laços de outrora com a realeza e decidiu servir inteiramente à Igreja, defendendo os interesses da instituição religiosa.

Beckett e Henrique, desde os primeiros momentos da relação Rei–Arcebispo, discordaram de pontos vitais na

organização do reino. Beckett tentou retomar o poder da igreja sobre terras que agora pertenciam ao Estado, desagradando o rei até o momento em que Beckett desejava que crimes cometidos por clérigos fossem julgados de forma diferente dos demais que estavam sob o regime de Henrique II. Beckett se manteve irredutível, apostando na ideia de que apenas a Igreja poderia julgar os seus e estes não seriam julgados pelo rei. A disputa cresceu para termos pessoais e a situação se tornou insustentável no momento em que Beckett excomunga três apoiadores de Henrique, que, em resposta, pronuncia uma das frases mais famosas dentre as proferidas pelos reis ingleses, onde, de modo subjetivo, deseja que alguém acabe com os tormentos ao reino causados por Beckett.

Em 29 de dezembro de 1170, cavaleiros de Henrique II invadem Canterbury para prender e levar Beckett a Londres. O plano não sai como o esperado e Beckett é morto de frente para o altar da igreja, fazendo com que essa cena circule pela Europa, causando comoção e horror por parte da comunidade cristã. Beckett é elevado à condição de mártir, e Henrique II, por consequência, assina o acordo de 1172 com o Papa, se disponibilizando a participar das Cruzadas, o que, de fato,

nunca acontece. Após a morte de Beckett, poucas coisas mudam do ponto de vista religioso para o rei, que segue com o poder de indicar seus bispos e mantém uma relação proveitosa com o Papa e a Igreja. Curiosamente, o reinado de Henrique II se deteriora nos anos seguintes à morte de Beckett, a partir do momento em que o rei tenta separar seus territórios entre seus filhos, fazendo com que a família real desmorone com Leonor e dois dos filhos homens contra o pai: Henrique, o Jovem, e Ricardo. João fora o único a estar ao lado de seu pai enquanto os outros dois tentavam se apropriar de suas heranças com o pai ainda em vida. As disputas levam Henrique II a encarcerar Leonor da Aquitânia por conta de seus episódios de rebelião contra a autoridade do rei e é nesse contexto específico que se passa o enredo de *O Leão no Inverno* (1968), logo no ano da morte de Henrique, o Jovem, então sucessor ao trono inglês. O Rei Henrique II, acompanhado de Leonor da Aquitânia e seus filhos Ricardo, Godofredo e João, se reúnem no castelo de Chinon para que consigam definir quem seria o futuro monarca.

O filme termina sem definições: com o Rei Henrique II incapaz de assassinar os próprios filhos, ele deixa com que os príncipes escapem da cela, enquanto Leonor retorna para a

sua prisão. Interpretada por Katherine Hepburn, galardoada com o prêmio de Melhor Atriz pela Academia, Leonor da Aquitânia foi uma peça muito importante no jogo geopolítico europeu no início do século XII. Antes de se casar com Henrique II, Leonor foi rainha consorte da França, sendo casada com Luís VII por quase quinze anos. O casamento foi dissolvido sob pretexto de consanguinidade, para que, semanas após, ainda em 1152, Leonor e Henrique, então herdeiro aparente do trono inglês, se casassem em Poitiers. Os primeiros conflitos do casal acontecem, mesmo que sem relação direta, logo no mesmo período da morte de Thomas Beckett, em torno de 1170, quando, devido aos casos extraconjugais de Henrique II, Leonor optou por abandonar a corte e viver mais ao sul da região. Seu filho, Henrique, o Jovem, inicia em 1173 uma revolta contra seu pai, com apoio de Leonor, o que levou diretamente à prisão da rainha consorte em diversas localidades da Inglaterra. O filme, por mais que retrate uma tentativa de diálogo entre Henrique II e Leonor, decide deixar claro que, ao fim do Natal de 1183, Leonor voltaria à sua prisão, que duraria o total de 16 anos.

Mesmo que tenha sido libertada da prisão em 1184, Leonor nunca fora livre enquanto Henrique II vivera. A partir

de sua soltura, a rainha consorte passou a acompanhar o marido em viagens, mesmo que ainda sob custódia. Assim que Ricardo I assume o Trono Inglês, Leonor é permitida voltar a Westminster e exerce certa influência na corte de Ricardo e, posteriormente, nos arredores de João. Leonor falece em 1204, tendo vivido por mais tempo do que todos os seus filhos, exceção a João e Leonor, Rainha de Castela.

O Rei Henrique II falece no ano de 1189 por conta de uma úlcera, ao mesmo tempo em que Ricardo rumava em direção ao pai para clamar pelas terras que viriam a ser herdadas. Mesmo por ter sido um dos responsáveis por fundamentar a *English Common Law*, Henrique II não era bem-visto nem por seus próprios súditos. Assim, a chegada ao trono de Ricardo aparentava muito mais um rejuvenescimento do governo do que qualquer sentimento de luto. Ricardo entraria para a história conhecido muito mais por ser Ricardo, Coração de Leão, do que como Ricardo I. Antes de sua coroação, Ricardo não mantinha boas relações com o Rei Henrique II, muito por conta das escolhas do pai para a sua herança, sendo preterido até mesmo em favor de João, que ocupava a última posição na linha sucessória. Ricardo passa a ser o herdeiro aparente após a morte do irmão, Henrique, o

Jovem, e sua intensa disputa com o pai, Henrique II, se acirra ainda mais até o ponto de Ricardo buscar auxílio do Rei Filipe II da França.

Coroadado em 3 de setembro de 1189, na Abadia de Westminster, Ricardo, como já dito, liberta sua mãe da prisão imposta por Henrique II e começa a preparar-se para ir às Cruzadas. Para isso cobrou mais impostos, vendeu mais títulos de nobreza e utilizou as reservas deixadas por seu pai. Ricardo, em *O Leão no Inverno* (1968), é interpretado pelo jovem Anthony Hopkins que, até então, estava mais voltado à carreira no teatro britânico. Em 1190, Ricardo já estava a caminho de Jerusalém para tentar reconquistar a cidade para os cristãos; durante a trajetória, Ricardo e seu exército fizeram pouso na ilha do Chipre, onde, por sua vez, chamaram atenção dos governantes cipriotas. Rei Ricardo ainda se provaria um melhor combatente, mas já em 1190 foi capaz de derrotar os então regentes do Chipre e assolar a ilha e seus habitantes, clamando-se pelo infame apelido de “Dono do Chipre”. A ilha passou por diversos regimes, mas é interessante notar que declarou sua independência, justamente da Coroa Britânica, apenas nos anos 1950.

Ao chegar em um de seus destinos finais, Ricardo se manteve como um combatente militar capaz de vencer batalhas nada favoráveis, a ponto de angariar tanto o respeito de seus adversários quanto novos inimigos, como Leopoldo V da Áustria. Ricardo ganha o epíteto de Coração de Leão por conta de sua bravura e de seu sucesso em campanhas bélicas, sem esquecer que o leão foi um dos símbolos da casa Plantageneta. A viagem de regresso à Inglaterra se iniciou no ano de 1192 e, tendo de fazer parte do trajeto a pé junto de seu exército, Ricardo foi capturado nesse meio tempo e solto sob uma quantia que equivalia a dois anos de faturamento da Coroa Inglesa à época. Com isso, ao finalmente retomar o posto em Westminster, Ricardo, agora Coração de Leão, aumenta ainda mais seus impostos e se vê obrigado a lidar com as intromissões do irmão João.

Apesar dos esforços pecuniários feitos diretamente pelos bolsos dos plebeus ingleses em libertar Ricardo, o rei abandona a Inglaterra novamente em 1194, dessa vez para defender suas terras no continente europeu. Ricardo viaja para lutar contra as invasões francesas, permanecendo cinco anos na Europa continental até que, em 1199, é ferido em combate e falece no mesmo ano. A personalidade de Ricardo

acaba por fazê-lo ser um dos reis mais reconhecidos historicamente, apesar do curto período em que permaneceu no trono e pelo mais curto ainda período em que permaneceu de fato em terras inglesas. Essa personalidade também pode ter sido a principal responsável por sua morte, já que Ricardo, sempre disposto ao combate, não se vale do uso de uma armadura na derradeira batalha, impedindo assim que seu ombro ficasse protegido da flecha disparada pelas tropas francesas.

Outro aspecto marcante da vida de Ricardo diz respeito à sua orientação sexual: em 1948, o historiador John Harvey, no livro *Os Plantagenetas*, foi um dos primeiros a abordar o assunto, indicando a homossexualidade do rei. Segundo ele, dentre as evidências que apontam para isso, incluem-se o fato de Ricardo nunca ter tido filhos com sua esposa Berengaria de Navarra, bem como ter sido repreendido por eremitas com relação à prática de sodomia. A partir de então, diversos outros historiadores desenvolveram a questão, seja para corroborá-la, seja para refutá-la. Os contra-argumentos giram em torno da possibilidade de Ricardo ter tido ao menos um filho ilegítimo, Filipe de Cognac, sendo a ausência de filhos com sua esposa apenas uma

consequência do afastamento em decorrência das Cruzadas. Diante disso, tanto a peça quanto o filme levam em conta a possibilidade de que Ricardo e Filipe II da França fossem amantes. Tal suposição é baseada em um relato de que eles certa vez compartilharam a mesma cama, ou o mesmo quarto; algo que, somado às teorias à época recém-surgidas sobre a sexualidade do rei, foi suficiente para que James Goldman consolidasse a veracidade do acontecimento tanto na peça teatral quanto na obra fílmica. Atualmente, contudo, tem-se conhecimento de que a prática de compartilhar o mesmo cômodo era um tanto quanto comum no século XII, especialmente no que diz respeito à cortesia e cordialidade entre integrantes da corte.

João herdou uma Inglaterra endividada e com impostos já exorbitantes para a população, fazendo com que o início de seu reinado não fosse dos mais tranquilos. Se Ricardo era conhecido como “Coração de Leão”, João possuía um epíteto muito menos nobre: “Sem-Terra”, devido ao fato de as terras prometidas por Henrique II ao filho fossem muito improváveis de que de fato viessem a ser de posse de João. O filho mais jovem de Henrique II é interpretado por Nigel Terry, ator inglês de Bristol, em seu primeiro trabalho em filmes de

longa-metragem. Após a morte de Ricardo, João é coroado rei em 1199 em Westminster e é amplamente apoiado pela realeza inglesa, o que não acontece com o lado Angevino. O novo rei inglês lida, logo de imediato, com a rivalidade de Artur de Bretanha pelo trono, uma vez que Artur era o filho mais velho de Godofredo, irmão mais velho de João, representado no filme *O Leão no Inverno* (1968) por John Castle. A disputa pelo trono fez com que as tropas do Rei João fossem até o sul da França batalhar contra os exércitos de Artur e Filipe II da França, interpretado no filme pelo jovem e estreante Timothy Dalton, que viria a interpretar Heathcliff no ano seguinte e ainda James Bond e Mr. Rochester ao longo de sua prolífica carreira.

Após acordo com o Rei Filipe II, João enfim consegue reinar com a soberania esperada, mas para isso teve de abdicar de disputar a maior parte das terras no continente europeu, favorecendo assim o rei da França. A administração das riquezas inglesas não fora fácil e mais difícil ainda era ser capaz de angariar fundos para financiar qualquer incursão à França para proteger as terras do império Angevino, fazendo com que o Rei João mantivesse seu exército sempre cauteloso a qualquer invasão estrangeira. O monarca sucedeu e foi

capaz de impedir que Filipe II da França ancorasse em terras britânicas, mas isso custou a João quase a totalidade das propriedades em território francês, mantidas por Henrique II desde 1180. João faleceu em outubro de 1216 e, após seu reinado, os reis ingleses não mais dispunham do Ducado da Normandia.

O Rei João Sem-Terra acabou entrando para a história quase como um vilão, muito por conta de sua personalidade descrita como cruel, de mau gosto e volátil. Outra grande contribuição para seu antagonismo histórico parte das histórias de Robin Hood, onde o Rei João e suas tropas são os principais adversários do anárquico fora da lei que se escondia nas florestas de Sherwood, região de Nottingham. No folclore inglês, Robin Hood se mantém leal ao Rei Ricardo Coração de Leão, fazendo com que a história parta da premissa de que João está usurpando o trono de Ricardo nos momentos finais do reinado do Coração de Leão. João acabou previamente entrando para a história como um vilão e quase sem nenhuma terra, como diz seu epíteto, sobrando-lhe apenas a coroa inglesa. No entanto, a forma de visualizar o reinado de João passa a mudar conforme os pesquisadores descobrem novos fatos sobre seu regime, saindo da vilania e indo em direção a

algo nem tão alegórico. João, assim como Ricardo, reinou por pouco tempo, mas, mesmo sendo mais presente em terras inglesas do que seu irmão, é Ricardo quem possui uma estátua logo ao lado das casas do parlamento e é Ricardo quem entra para a história popular como um dos reis mais bem reconhecidos, apesar de sua pouca influência nas políticas domésticas inglesas.

Dessa forma, o legado póstumo de João acaba sendo o oposto daquele que temos por Ricardo, principalmente ao levarmos em conta suas representações artísticas. Enquanto Ricardo manteve a fama de bom rei, João Sem-Terra foi frequentemente retratado de forma egoísta e gananciosa, como em *Robin Hood* (1922), dirigido por Allan Dwan, e *The Adventures of Robin Hood* (1938), estrelado por Errol Flynn e dirigido por Michael Curtiz e William Keighley, onde podemos vê-lo como um clássico tirano cujas políticas opressivas inspiram a resistência popular. No filme *Robin Hood: Prince of Thieves* (1991), dirigido por Kevin Reynolds, João é representado como um vilão astuto e autoritário, de forma um pouco semelhante à peça "King John", de William Shakespeare, em que o monarca é retratado de forma mais complexa e ambígua. Por outro lado, Ricardo Coração de Leão

é romanticamente idealizado em obras como *Ivanhoe*, de Sir Walter Scott, onde é apresentado como o herói ideal, ou no filme *Kingdom of Heaven* (2005), dirigido por Ridley Scott, em que Ricardo é retratado como um líder nobre e corajoso durante as Cruzadas. O contraste entre essas representações destaca a maneira como a literatura e o cinema moldam a percepção pública desses monarcas, oferecendo poucas variações entre João como vilão cruel e Ricardo como herói nobre.

O filme

O Leão no Inverno (1968) é um filme que destoa em termos estilísticos de outras obras contemporâneas de seu tempo. Na premiação do Oscar de 1969, ano em que o filme concorreu, figuravam ao seu lado filmes como *2001: Uma Odisseia no Espaço*, *O Bebê de Rosemary* e *Planeta dos Macacos*. Apesar de diferentes, esses três filmes trabalham o cinema de gênero, especialmente a ficção científica e o sobrenatural, de maneira única, bem como constroem suas narrativas sobre o princípio da atuação “realista”: por mais surreais que sejam seus enredos, seus personagens agem e falam de acordo com o que se espera de uma pessoa no mundo não ficcional. Ao escrever o roteiro de *O Leão no*

Inverno, James Goldman optou por ignorar algumas das convenções de Hollywood. Autor da peça homônima que estreou na Broadway em 1966 (e que tem contado com apresentações ainda na década passada, tais como a produção de 2014 da Colony Theater Company, na Califórnia), Goldman foi responsável por adaptá-la à tela de cinema. Vencedor do Oscar com o roteiro adaptado, ele manteve no roteiro cinematográfico a essência da peça teatral — a narrativa do filme é guiada principalmente pelas vozes e expressões de seus personagens. A adição do estilo teatral a uma obra cinematográfica de caráter histórico e, portanto, “realista” por natureza, confere a *O Leão no Inverno* uma camada de criatividade e unicidade que o destaca em meio a um cinema em que predomina a verossimilhança.

O título do filme faz referência ao emblema da casa Plantageneta, o qual é tomado por leões dourados, e à estação da época em que a história se passa, o Natal de 1183. Nesse ano, a relação entre Henrique II e sua esposa, Leonor da Aquitânia, já não era ideal: em razão de tramas conspiratórias lideradas por Leonor, o rei optou por mantê-la presa, distante dos afazeres reais, sendo liberta somente em datas comemorativas. No Natal daquele ano, Leonor é levada ao

castelo de Chinon, onde as coisas são tão ou mais complicadas que o próprio isolamento: o rei, com 50 anos de idade, quer escolher entre seus três filhos seu herdeiro, mas sua preferência por João Sem-Terra, o menos preparado, acarreta o descontentamento dos irmãos e da própria Leonor, que prefere Ricardo; além disso, sua decisão também afeta sua amante, Alice, a qual ele decidiu fazer casar-se com o herdeiro escolhido. Enclausurada em meio a tais conflitos, Leonor aproveita de sua “liberdade” para duelar com seu marido, conspirando com quem seja necessário para que sua vontade não seja efetivada. A personagem escrita por James Goldman e a atuação de Katherine Hepburn parecem corresponder-se naturalmente: a Leonor interpretada por Hepburn assume o protagonismo do filme com trejeitos e expressões marcantes, de modo que não seria surpresa caso o título da obra utilizasse a variação feminina *leoa*.

O filme inicia já com indícios a respeito do conflito sucessório que permeia a trama. Nessa perspectiva, os três filhos de Henrique II são apresentados em sequência: João Sem-Terra, Ricardo Coração de Leão e Godofredo. A introdução dos três postulantes ao trono pincela, também, aspectos de suas personalidades. Nesse sentido, João, o

primeiro a ser mostrado, é visto treinando um duelo de espadas com seu pai. O garoto é extremamente desajeitado e encontra dificuldades para realizar os mais básicos movimentos. Ricardo, por outro lado, é apresentado em uma batalha de lanças. O tom da cena é bem mais sério, e uma trilha épica acompanha a ação. Godofredo, por sua vez, é mostrado realizando uma emboscada contra inimigos e, quando chamado por um enviado do rei, adivinha de antemão o motivo. A exposição dos três irmãos traz características que são exploradas no decorrer do filme: João é incapaz do ponto de vista estratégico e é facilmente manipulado por outros personagens; Ricardo é o mais corajoso, estando sempre pronto a enfrentar o pai; e Godofredo é o mais esperto, sendo responsável por tramas e conspirações de acordo com o que lhe convém.

Fortemente dependente da atuação de seus personagens, *O Leão no Inverno* consegue combinar diálogos e expressões de forma a haver uma diversificação de informações em um mesmo plano. Nos minutos iniciais do filme, por exemplo, Leonor caminha ao lado de Henrique II em meio ao público, em direção a uma espécie de altar. Durante o trajeto, suas feições e seus movimentos refletem felicidade e

contentamento; no entanto, enquanto cumprimentam o público, eles conversam em um tom conflitivo que destoa completamente do aspecto visual da cena. Em determinado momento, Henrique II se dirige a Leonor com a seguinte frase: “se oponha a mim e te atacarei de qualquer forma que eu puder” (tradução nossa). Pouco tempo depois, Leonor pergunta se Henrique II alguma vez a amou, ao que ele responde negativamente.

O caráter beligerante da cena não diz respeito somente à relação entre o rei e sua esposa, mas também ao duelo de informações que se estabelece entre dois elementos do fazer cinematográfico: o áudio e a imagem. No caso, a informação proveniente do visual confronta aquela proferida pelo som, de forma que se cria uma sobreposição não redundante de elementos. A utilização desses dois componentes audiovisuais em um sentido construtivo, em que um não serve meramente de apoio ao outro, entrega à cena uma profundidade artística e psicológica, e tal profundidade é acentuada pelos trejeitos teatrais empregados por Hepburn e O’Toole. Essa escolha criativa é empregada ao longo do filme em diversos outros momentos, podendo ser resumida por um dos diálogos finais entre Henrique II e Leonor: “e você está sorrindo”, diz o

primeiro, ao que ela prontamente responde, “é a maneira que eu registro o desespero”.

Além da expressividade de seus personagens, a teatralidade em *O Leão no Inverno* também se faz presente na própria composição dos planos. De acordo com André Bazin,

No filme de puro relato, equivalente do romance ou da peça de teatro, é provável que certos tipos de ação recusem o emprego da montagem para atingir sua plenitude. (1991, p. 64)

No filme, a montagem tradicional é renegada sobretudo em momentos de monólogo: em sua grande maioria realizados por Leonor, tais discursos dependem da unidade espacial para atingir seu ápice de expressividade. Como explica Bazin (1991), o tempo abstrato da montagem contraria a expressão da duração concreta do que é retratado, de modo que a fragmentação pode remover a força do relato, tornando-o não confiável. Nesse sentido, a direção de Anthony Harvey permite que *O Leão no Inverno* trabalhe os componentes cinematográficos com o intuito de favorecer quase sempre um único fator — a atuação —, privilegiando planos de longa duração e abrindo mão de cortes quando a intensidade dramática assim solicita.

Em outros momentos, o filme se aproxima do drama teatral por meio da movimentação de personagens dentro do quadro. Nessa perspectiva, são inúmeras as cenas em que se percebe uma constante entrada e saída de indivíduos dentro do plano, como se a imagem enquadrada fosse um palco principal, no qual entram e saem personagens de acordo com a progressão da cena. Diferentemente do teatro, no entanto, o filme tira proveito da existência da câmera para realçar a expressão daquele que fala, de modo que planos close-up se fazem constantes. Somando-se a isso, é possível também perceber que o filme emprega muito pouco uso de silêncio. Em oposição a filmes mais contemplativos, *O Leão no Inverno* apresenta uma narrativa muito falada, que amarra o espectador em meio a um emaranhado de diálogos rápidos e complexos. No teatro, também não parece haver muito espaço para contemplações silenciosas, sobretudo por um motivo prático: a performance do artista precisa ser vista da primeira à última fileira, de modo que uma atuação contemplativa e contida seria imperceptível aos espectadores mais distantes.

Nesse sentido, o roteiro de James Goldman e a direção de Anthony Harvey homenageiam a atividade teatral em

diversos momentos, sendo a cena em torno do Rei Filipe II da França talvez um dos mais significativos. Nela, Filipe recebe sucessivos convidados em seu aposento: Ricardo, João Sem-Terra, Godofredo e, por último, Henrique II. À medida que cada um deles bate à porta, o anterior se esconde atrás de uma das várias cortinas espalhadas pelo quarto, uma vez que os filhos tramavam, cada um à sua maneira, uma aliança com o Rei Francês contra o reinado do pai. Nessa perspectiva, o quarto se torna um grande palco e as cortinas cumprem o papel das tapadeiras. Em seguida, todos os filhos saem de trás das cortinas para o clímax conflitivo da cena — um ápice essencialmente teatral, em que todos os personagens são cuidadosamente posicionados no espaçoso palco de Filipe II.

O Leão no Inverno aposta na teatralidade para fazer jus à qualidade da obra que lhe deu origem — a peça teatral de mesmo nome. Com James Goldman responsável pelo roteiro, muitos aspectos já presentes no espetáculo teatral foram sublinhados logo na pré-produção do filme, deixando para a direção, atuação e demais áreas um caminho muito claro a ser seguido. O resultado demonstra a sintonia entre cinema, teatro e história: um filme que, ao mesmo tempo em que

entretém, retrata momentos e personagens importantíssimos da história inglesa.

Considerações finais

O filme escrito por James Goldman e dirigido por Anthony Harvey consegue retratar com competência artística e, em certa medida, histórica, um momento crucial no reinado de Henrique II, um dos reis mais importantes da história da Inglaterra. O estudo dos acontecimentos ligados a seus personagens, na primeira seção desse capítulo, permite compreender que muitos dos conflitos abordados no filme de fato fazem parte da biografia dos indivíduos nele representados, de modo a corroborar a possibilidade, levantada por Le Goff (1990), do estudo de uma obra artística como documento. Na circunstância de momentos historicamente imprecisos, ainda assim o estudo mostra-se frutífero, uma vez que eles resultam em uma análise sobre como os fatos verdadeiramente aconteceram, bem como traduzem a intenção de uma mente criativa a partir de diversos tipos de relatos.

É o caso, por exemplo, da relação homoafetiva entre Ricardo e Filipe II — algo que é tomado como certo na obra cinematográfica, mas que historicamente revela-se de difícil

comprovação. A própria reunião sobre a qual o filme se baseia, isto é, o Natal de 1183, não existiu de fato. O encontro fictício é, na verdade, resultado de uma combinação entre um encontro dos reis da Inglaterra e da França naquele ano e uma Corte Real que ocorreu no ano seguinte. Nesse sentido, é possível notar que, embora impreciso em momentos pontuais, *O Leão no Inverno* triunfa ao captar essências: a natureza conflitiva das relações entre o rei, sua esposa e seus três filhos permite a liberdade criativa de conceber detalhes inverídicos — minúcias que, no contexto em que se encaixam, poderiam muito bem ter sido historicamente reais.

Referências

BAZIN, André. Montagem Proibida. In: BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, p. 54-65, 1991.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora da UNICAMP, p. 462-473, 1990.

O LEÃO NO INVERNO. Direção de Anthony Harvey. Produção: Joseph E. Levine, Jane C. Nusbaum, Martin Poll. EUA e Reino Unido: AVCO Embassy Pictures, 1968. Filme (134 min.), color., son.



"IT WAS FALLING, TOO, UPON EVERY PART OF THE LONELY CHURCHYARD ON THE HILL WHERE MICHAEL FUREY LAY BURIED": A COMPARATIVE ANALYSIS OF *THE DEAD* BY JOYCE AND THE MOVIE BY HUSTON

Raquel Casco Araujo
Andrea Ferras Wolwacz

Introduction

Literary fidelity is a major concern among critics in relation to adaptations, especially when most adaptations do not appear similar to their source texts, despite the film being credited as based on the source material. Adaptation theorists have debated for decades on this topic from two main perspectives: adaptation as a new material or a new work of art, and adaptation remaining faithful to its literary text. This chapter aims to discuss whether the film *The Dead* (1987) by John Huston is a new entity or has the same structure as the short story by James Joyce.

Having died before the release of his movie, John Huston had a life of more than fifty years in the cinema. He was born in the United States and worked as a director, producer, and actor. He was an enthusiast for Joyce's stories and was extremely influenced by *Ulysses* since his mother smuggled a copy of the book during its ban in the United States (Brill, 2001, p. 26). In his book, Brill addresses more about Huston's life and career:

John Huston directed and shared in the writing of forty-three feature films, was the screenwriter for numerous others before he became a director, published his own short fiction and a play for marionettes, directed stage plays (including the first U.S. performance of Sartre's *No Exit*), and by his own testimony read thousands of novels and short stories. He was also a painter of life-long seriousness. We might ask, given the abundance and intensity of Huston's involvement with film, drama, art, and literature, what attracted him particularly to Joyce's 'The Dead' – especially since he was well aware from the beginning of the project how unsuited the story appeared to be for adaptation to the movie screen. (Brill, 2001, p. 26)

Furthermore, Tony Huston, the screenplay writer and son of the author, remarked that during the writing process, it was like discussing the story as if it was the Bible (Brill, 2001).

Also, Tony said that it is difficult to foresee the rising actions of the plot. John Huston analyzes the story as being about a man's revelation of himself and that it is also about "[...] love, marriage, passion, and death" (Brill, 2001, p. 26).

Joyce was an Irish author who wrote masterpieces such as *Ulysses*¹ (2003) — which is considered the starting point of modern literature. *Ulysses* (2003), *Dubliners*² (2001) and *Finnegans Wake* (1939) have been analyzed and discussed through different literary lenses by scholars all over the world who have presented different interpretations and reactions to Joyce's works, which shows how important Joyce's texts are.

Joyce was born in Dublin and eventually moved to Europe at the age of 23 in 1904, due to his disappointment with his country. He wrote mainly about Dublin, Ireland, and its relationship with England, criticizing English domination and the Catholic Church's control over the Irish people, expressing his disappointment with Ireland and its submission to both England and the Church (Atherton, 2022). Fowler discusses Joyce as an innovative writer whose stories were always experiments:

¹ Originally published in 1920.

² Originally published in 1914.

James Joyce (1882-1941) is rare among experimentalists in having both creative and intellectual ability, great enough not only to justify his innovations but even to give them authority. Yet in his early stories experimentation makes little show; only after he left Ireland in search of artistic freedom (and so lost the direct relation to his readers that promoted lucidity), did he develop his brilliant cosmopolitan style. (Fowler, 1991, p. 323)

Other important issues explored in Joyce's works include nationality and language. *Dubliners* (2001) was published in 1914, after being rejected many times. Nationalism was the main concern, but the strong conservatism in Ireland led to a type of stagnation by the Irish, especially among the upper and middle classes. Language was also important for Joyce, who criticized what was to be a native or non-native speaker of a language. Deane comments on Joyce's criticism of nationality and language:

He discovered that the form of Ireland's desire for centrality was merely a symptom of its anxiety about peripherality. Joyce sought to redirect that desire and, in doing so, had to reconsider the issues of language and form which Irish nationalism, in its political and literary manifestations, had raised. (Deane, 1991, p. 2)

Founded in 1893, the Gaelic League movement aimed to promote the Irish language, literature and culture. This promotion was necessary for the Irish self-image and self-definition. However, since colonization, the Irish language and culture had suffered a series of defeats and its final blow was the Potato Famine (1845-1949) that killed roughly one million Irish, among them a high number of Irish native speakers. For Joyce, the idea of a native language was different from that of the Irish nationalists, as his native language was English.

Both issues are presented in James Joyce's stories and are well represented by the dialogue between Ms. Moly Ivors, a young radical nationalist, and Gabriel Conroy in *The Dead* (2015)³. Ms. Ivors asks if Gabriel will go to Aran Isle with them in the summer, to which he responds that he is going for a bicycle tour in the continent, as it helps him to keep in touch with those languages. She then questions, "And haven't you your own language to keep in touch with—Irish?" (Joyce, 2015, p. 9). Gabriel replies: "If it comes to that, you know Irish is not my language" (ibid., p. 9). Still, she asks, "And haven't you your own country to visit [...] that you know nothing of, your own people, and your own country" (ibid., p. 9).

³ Originally published in 1914.

Therefore, Joyce created his own nationalism by portraying ordinary people's lives in the Dublin of his time.

About adaptations, on the one hand, Hutcheon declares that “[...] an adaptation is likely to be greeted as minor and subsidiary and certainly never as good as the ‘original’” (2006, p. 12). This perspective is one of the points through which both mediums will be analyzed. Hence, Andrew (1984) argues that the fundamental structure of the raw material should be the same for the adaptation. With this in mind, the notion of the faithfulness factor is what drives this analysis, in which we will explore the film *The Dead* (1987) directed by Huston and the short story *The Dead* (2015) written by Joyce.

This chapter aims to undertake a comparative analysis between the short story *The Dead* (2015) from James Joyce's book *Dubliners* (2001) and the film *The Dead* (1987), based on John Huston's narrative. The paper is organized into three sections: the first one discusses the theories used to analyze the study objects and provides support for the theoretical background. Authors such as Hutcheon (2006), Stam (2000a), Balázs (1953), Bázín (1967), Andrew (1984), Bluestone (1961), Kracauer (1960), Mitry (1971), and Leitch (2007) provide the

theories for this paper. The second section concerns the analysis of the movie and the short story in connection with the theories proposed in the preceding section. Finally, the last section concludes the discussion with some remarks and encourages further research.

Several Lenses of Adaptation Theories

It is clear that the number of adaptations has grown over the last few years and

[...] it is not possible to deny that literature and cinema are intrinsically interwoven, even though the critical audience may disagree. (Araujo, 2021, p. 9)

Andrew and Hutcheon could not agree more concerning time and age. Andrew notes that “[...] the making of film out of an earlier text is virtually as old as the machinery of cinema itself” (1984, p. 97). Moreover, Hutcheon (2004, p. 109) interprets the act of transposition as old as art itself. Similarly, B azin (1967) also acknowledges that cinema is just as young as literature, theater and music are as old as their history.

As previously mentioned, critical audiences have their own opinions about adaptations, making it difficult to change their minds once their points of view are fixed. The main point

of disagreement, fidelity, is fully endorsed by Robert Stam (2000a), who emphasizes that literature will always have axiomatic superiority over any adaptation due to its seniority as an art form. Hutcheon (2006) even writes that this hierarchy in Stam's theory has to do with what he calls "iconophobia" and "logophilia" which respectively relate to the suspicion of the visual and the love of the word as sacred.

Nevertheless, B azin agrees explicitly with Stam. He insists that literature must have its recognition towards the adaptation and not the other way around. To complement his perspective, Araujo explains that

[...] B azin supports the idea that the main source is crucial for the adaptation. According to him, film adaptation enhances the nuances of the original source, but he separates adaptations of quality literary texts from popular literary texts. (2021, p. 11)

Dudley Andrew (1984) also shares the same viewpoint as Stam and B azin, since for him the original source is the goal of the adaptation meaning that adaptation is a foregrounded process. In accordance with him, there are three types of adaptation — borrowing, intersection and fidelity of transformation. The first form refers to the artist's employment, extensively or not, of a successful text, which

means that the source material lends its essence to the adaptation. Hence, the second is the opposite of the first as “[...] the uniqueness of the original text is preserved to such an extent that it is intentionally left unassimilated in adaptation” (Andrew, 1984, p. 98). The third angle concerns the classic dispute between film versus literature. Andrew (1984) even mentions that the structure of the raw material can become the structure of the adaptation.

On the other hand, there are academics such as Balázs (1953), Bluestone (1961), Hutcheon (2006), and Mitry (1971), who believe that adaptations do not need to be faithful to their source. They can be considered a new entity or work of art, even if they contain a kernel of truth or, as Stam acknowledges: “[...] a novel ‘contains’ an extractable ‘essence’” (2000a, p. 57).

Hutcheon, who is a very influent writer in adaptation, mentions that “[...] all art is derived from other art” (2004, p. 109). Mitry agrees with Hutcheon by postulating that adaptation is not a matter of passing from one language to another, but a matter of passing from one form to another — “[...] a matter of transposition of reconstruction” (1971, p. 1). Considering Hutcheon and Mitry’s points of view, it is possible

to analyze adaptation through the lens of adaptation as a new work of art that can contain a kernel of truth.

Hutcheon (2006) has studied and written about adaptation from three perspectives. The first is adaptation as a formal entity or product. It matches Mitry's (1971) assessment of adaptation as a transposition of a work or a matter of transposition. The second is adaptation as a process of creation, signifying the re-creation of the product or source material. The third is adaptation as a process of reception, where adaptation is a form of intertextuality. In other words, the last one is about the adaptation resonating in our memory through repetition with variation (Hutcheon, 2006, p. 8).

Moreover, Balázs highlights that an adaptation is an entirely new literary form or an entirely new entity. The author argues that a new script

[...] is just as much specific, independent literary form as the written stage play-there is nothing to prevent them from being literary masterpieces [...] the film script is an entirely new literary form. (Balázs, 1953, p. 246-247)

Additionally, Balázs also agrees partially with Stam (2000a) that an adaptation can bear a grain of truth despite standing as an independent work. The author believes that an

adaptation possesses unique characteristics, and it can be considered an original work, albeit with a kernel of the source material.

George Bluestone (1961) defends that an adapter is a true author as he/she creates a new work from scratch rather than translating someone else's material. Furthermore, alongside these four authors — Balázs (1953), Bluestone (1961), Hutcheon (2006), and Mity (1971) —, Bennet and Royle concur that

[w]e are all familiar (if not bored to tears) with talk of 'the film of the book' and even 'the book of the film', with discussion of how the film-version is or is not faithful to the 'original' book-version, of whether the film is as good as the book or vice versa. We want to get away from such talk: to put it simply, the film of the book is a film, it's not a book. (Bennet & Royle, 2004, p. 142)

In addition to these two main points, Kracauer (1960) proposes that an adaptation can be considered either cinematic or uncinematic based on its faithfulness to the source material. A cinematic adaptation is at the

[...] disposal of its literary text as long as the adaptation can remain visually faithful to the source. If an adaptation does not remain faithful, it is because the novel chosen to be adapted was uncinematic — it was not adaptable. (Araujo, 2021, p. 13)

Bluestone (1961) agrees with Kracauer when he postulates that certain novels are not made for adaptations, resulting in frustration. Acevedo-Muñoz elaborates on this frustration by stating that

[...] films based on novels often have the disadvantage of being compared to their original sources and judged based on their fidelity to the content, structure, mood, or spirit of the story. (2008, p. 136)

Nevertheless, Leitch underscores that to “[...] recognize and enjoy an adaptation as an adaptation is quite different from categorizing it as literary” (2008, p. 110).

Complementing the idea that every adaptation is an adaptation and that categorizing it as literary is a distinct process, Leitch also acknowledges that

[...] every case of attempted fidelity is exceptional not only because faithful adaptations are in the minority but because they are so likely to be different from one another. (2007, p. 127)

Boozer concurs with Leitch’s perspectives and further explains that

[...] literature-to-film adaptation involves the textual transposition of a single-track medium of published writing into a document that embraces the scenic structure and dramatic

codes of the multitrack medium of film. (2008, p. 1)

In essence, Jack Boozer suggests that as ideas progress towards an evolution, they will determine the relationship between the source material and the film production.

Indeed, Boozer reminds us that “[...] an adapted film begins as a screenplay transformation of a source, and eventually becomes a film derivation from that screenplay” (2008, p. 21), creating a new work of art or a new entity, as proposed by Balázs (1953), Bluestone (1961), Hutcheon (2006), and Mitry (1971). According to Christian Metz (2004), cinema

[...] tells us continuous stories; it ‘says’ things that could be conveyed also in the language of words; yet it says them differently. There is a reason for the possibility as well as for the necessity of adaptations. (apud Hutcheon, 2004, p. 109)

Throughout this theoretical background, two major lenses of adaptation are apparent — faithfulness to its original source and adaptation as a new work of art. Nonetheless, there are diverse points of view on the topics or even circulating them. Implementing adaptation as a new work of art is a working process since there is still resentment concerning fidelity and the main source. Literature is often

considered a superior form of art and can possess the axiomatic air mentioned by Stam. However, despite Balázs (1953), Bluestone (1961), Hutcheon (2006) and Mistry (1971) providing enough information related to adaptation as a new entity, they allude to a possible kernel of truth within it in one way or another.

Thus, an adaptation can be considered an original material with its own characteristics, it can be a new entity or new work of art, but it will probably contain some aspects of fidelity — adaptation and fidelity will always be interwoven. The following section presents a comparative analysis of John Huston's 1987 film adaptation of *The Dead* (2015) and James Joyce's short story through the lens of adaptation theories.

Comparative analysis

In this section, the analysis of the movie *The Dead* (1987) by John Huston and the short story *The Dead* (2015) from the book *Dubliners* (2001) by James Joyce is dealt with. Both mediums are analyzed using adaptation theories. Before analyzing them, a summary of the plot is provided below.

The Dead is the concluding short story in Joyce's collection *Dubliners*, which was first published in 1914. The story revolves around Gabriel Conroy, a professor and book

reviewer who is estranged from his Irish heritage and traditions. Every year, Gabriel and his wife Greta attend the annual Christmas ball hosted by his aunts, Kate and Julia Morkin, where Gabriel is expected to give a speech. However, from the moment he arrives at the party, he faces uncomfortable conversations. The first is with the housemaid, who disagrees with his views on gender roles. The second is with a nationalist who criticizes him for being a 'West Brit'. Throughout the evening, Gabriel is confronted with the paralysis of Irish society in the face of the Easter Rising. At the end of the party, Gabriel is shocked to learn that his wife, whom he believed to be innocent and inexperienced, had loved a boy before she met him. This boy embodies everything that Gabriel has rejected about Irish culture. As Gabriel and his wife return to their hotel, he feels alone and questions the meaning of his life.

In 1987, John Huston launched a movie called *The Dead* in which the credits mention that it is based on the short story *The Dead* (2015) from the collection *Dubliners* (2003) by Joyce. Several adaptations use this "based on" approach to draw attention to their movies. However, the directors, producers and all movie personnel must bear in mind that the

critical audience is judging the movie by a different focus. In other words, the critical audience, the cinematics, are judging based on fidelity to its source.

Most adaptations fail to meet the fidelity proposed by their critics, as it does not complete faithfulness; nevertheless, this paper aims to analyze these two mediums — movie and short story — through the lens of a cinematic adaptation (Kracauer, 1961) or as proposed by Stam (2000a), Andrew (1984), and Bázín (1967), an adaptation that is faithful to its raw material.

The Dead (2015) is the last short story in *Dubliners* (2001), a collection composed of short stories about Ireland with a focus on Dublin. Joyce was an exile, disappointed with England and the Catholic Church. Deane addresses the writer's disillusionment that Joyce wrote more about Dublin instead of Ireland, "[...] even though his Dublin includes all Irish history and all world history in his gigantesque version of its geography and history" (1991, p. 4). Additionally, according to Deane, Joyce

[...] discovered that the form of Ireland's desire for centrality was merely a symptom of its anxiety about peripherality. Joyce sought to redirect that desire and, in doing so, had to reconsider the issues of language and form

which Irish nationalism, in its political and literary manifestations, had raised. (Deane, 1991, p. 2)

In other words, Joyce resumes the nineteenth-century debate

[...] in Ireland about the relationship between native and foreign culture and the co-operative effort that would recast on in terms of the other. (Deane, 1991, p. 2)

Fowler says that Joyce preferred to focus on the common details that were previously omitted from fiction:

[...] a riot of half-formulated thoughts and half-conscious impulses so multitudinous that the mere sketch of a single day's non-events occupies a large book". (1991, p. 324)

Furthermore, some would consider Joyce and other Irish writers as linguistic performers since they were in total possession of the language — meaning that it was not natively their own language (Deane, 1991). It was as if they had a magic pencil and could create new worlds.

The Dead is a cyclical story, the events taking place repeatedly each year in the same way with the same people and at the same time. It is as if the story is paralyzed in time; even life and death belong to a vicious circle. Joyce wanted to demonstrate that life in that moment was just being repeated

— that there was nothing different. To demonstrate such cycle, Alves describes a scene which shows that every year the same guests are invited, the same food is served, and the same music is played, and the same conversations are held.

Its humble story concerns a holiday party being thrown by the elderly Morkan sisters and their devoted niece, all of whom have dedicated their lives to the performance of music as well as its teaching. Among the guests are family and professional acquaintances, longtime friends, and newfound companions who partake in an evening of shared joy and sauceless roast goose. (Alves, 2020, s.p.)

As Alves (2020) noted, Joyce could use daily life moments and turn them into a large book. Nonetheless, *The Dead* is a short story that, despite its cyclical narrative, has a turning point at the end. The main character, Gabriel, experiences an epiphany when his wife Gretta reveals a love affair she had when she was a young woman. Deane acknowledges that

[...] it is the voice of the dead that finally speaks through the song that recalls Michael Furey [love affair] and also recalls to Gabriel and Gretta the feelings that have been deadened in their own marriage, (1991, p. 4)

Moreover, Gabriel's epiphany is highlighted in his final vision at the end of the narrative where an appearance of

blankness of death covers all (Deane, 1986). About this blankness of death, Gabriel's thought moves to the snowfall in Dublin, extending to Michael Furey's grave and bringing the living and dead into a melancholy partnership (Deane, 1986).

John Huston's movie was launched in 1987, the same year he passed away. Huston had a lifetime in the cinematic industry — more than 49 years. The director had a major passion for Joyce's works and was deeply influenced by the Irish author as exposed in this chapter's introduction and below:

Huston was deeply influenced by Joyce in general and by *Ulysses* in particular. His mother smuggled a copy of *Ulysses* to him from France when he was a young man — at that time the novel was banned in the United States — and that work so intensely affected him that he made a point of reading everything else that Joyce had published. His son Tony said when they were writing the screenplay for *The Dead*, they discussed the story as if it were the Bible. (Brill, 2001, p. 26)

By analyzing from Kracauer's (1991) perspective, the film can be considered cinematic concerning the fidelity of its literary text, since it matches the respective criteria of being as faithful to its main source as it can be. The cinematic adaptation is at the disposal of the literary text, yet it must

remain visually faithful to the source. If it did not remain similar, the film would be considered uncinematic. Kracauer affirms that certain novels were not written to become adaptations and that the failure is the determination of a cinematic or uncinematic adaptation. Despite his opposing viewpoint, Bluestone (1961) agrees with Kracauer on this specific point. Kracauer's perspective is that

[...] novels which keep within the confines encompassed by film can naturally be expected to favor cinematic adaptations. In case of such novels the similarities between the literary and the cinematic medium tend to prevail over the differences between the respective universes. (Kracauer, 1960, p. 240)

Through the viewpoints of Balázs (1953), Bluestone (1961), Hutcheon (2006), and Mitry (1971), an adaptation is considered a new work of art or a new entity. Adaptation is a matter of transposition, which entails transforming a literary source into a visual resource. Taking into consideration the screenplay, the movie contains original elements and characteristics and can possess a kernel of truth if wanted. Furthermore, Hutcheon provides different possibilities to analyze the film and all of them are possible. Concerning *The Dead* from Huston, it can be analyzed through these perspectives, and it fits most of them as well. However, this

paper suggests an analysis of both mediums over adaptation as faithful as it can be to its source.

When considering Stam (2000a), Andrew (1984), and Balázs (1967), the authors agree on fidelity over anything, meaning that the literary text has priority over the film and that the film must use the text as the work's structure. This indicates that the movie is extremely faithful to its main source in every aspect. The story is cyclical, which means that the party is all the same, there are always the same people, the same house, the same food, and the same speech, and even the horse keeps walking in circles throughout the story. The film reproduces those elements exactly as the narrative depicts them. The description of the characters in the story also is portrayed in the living characters. The snowy Dublin and its deadness that is written by Joyce are represented visually through the scenery and its elements. In other words, the film is a visually faithful representation of the short story.

The following section presents final remarks on both mediums and encouragements of further research related to the studies of adaptation theories and Joyce.

Final Remarks

This chapter's main objective was to compare two mediums: a short story from a book and a movie. Joyce wrote a story that "[...] subdued narrative to the point of triviality" (Fowler, 1991, p. 340) and, at the same time, created one of the greatest narratives in the English language. In other words, the author made those accomplishments by writing about mundane life. Regarding John Huston's movie, there are varied opinions. However, most critics agree that it was Huston's most faithful work. To the point that Alves considered Huston's adaptation faithful as he writes in his blog that: "[...] *The Dead* may not be as influential as *The Maltese Falcon*, as exciting as *The Treasure of the Sierra Madre*, nor as tragic as *The Misfits*, but, as far as I'm concerned, it's Huston's most ravishing creation [...]" (2020).

The film critic and scholar of English and Comparative Literature James Naremore contends that Joyce's "[...] masterpiece of high modernism is turned into something more immediately accessible [...], like a well-made movie" (1991, p. 16). Furthermore, Steve Vineberg addresses that the film stands as "[...] proof that a man of talent, adapting the work of a man of genius, can create something unforgettable"

(1993, p. 307). In addition, Clive Hart, a scholar dedicated to Joyce, took it upon himself to

[...] ensure that this film prove worthy of Joyce in general and that it should not, in particular, so misrepresent the tone and spirit of the story that Joyce's name could not creditably be associated with it. (1988, p. 10-11)

Taking into consideration both objects of analysis, this chapter proposed to analyze the topic using adaptation theories through diverse points of view which include adaptation as a new work of art; adaptation as uncinematic and cinematic; literature as an axiomatic work compared to literature; and fidelity towards its main source. The Chicago School of Media Theory (2016) stipulates that as long as adaptation has existed, there has been tension between literature and film. However, we have concluded that although an adaptation can have its own characteristics and be considered a new work of art, Huston's *The Dead* is a faithful adaptation.

Aligning with the principles outlined by Stam (2000a), Bázín (1967) and Andrew (1984), the adaptation enhances the nuances of its main source. It is also a foreground process since the original text is the main goal of the adaptation. For

example, the dialogues, the setting, the music, and the outfits were transposed without any substantial changes, which shows that the director paid close attention to the details in the short story. Moreover, the adaptation fits into the three types proposed by Andrew: borrowing, that is, when the source material is literary borrowing its essence to the adaptation; intersection in which the uniqueness of the text is preserved; and fidelity of transition, that is, the fidelity of the main text concerns its adaptation.

As previously mentioned, Andrew argues that the skeleton of the raw material can become the skeleton of the adaptation and that is what Huston accomplished. Yet even though this adaptation is considered cinematic following Kracauer's (1960) perspective, we cannot agree with Stam's point of view of literature being axiomatic towards films because of its senior form of art since the cinema industry has become a form of art. Its presence in the twenty-first century has only increased and continues to rise towards its audience; it may over pass literature in some years.

In sum, the film *The Dead* is a faithful adaptation of Joyce's short story *The Dead*. Nevertheless, it is important to elicit Mitry's (1971, p. 1) and Leitch's (2008, p. 110)

perspectives regarding adaptation as a process of passing from one medium to another — “[...] a matter of transposition of reconstruction” and recognize an adaptation as an adaptation “[...] is quite different from categorizing it as literary”. Thus, I suggest further research on the comparison of the short story and the movie based on Balázs (1953), Bluestone (1961), Hutcheon (2006), and Mitry (1971), who view adaptation through the opposite perspective from the one this chapter has worked.

References

ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto. “Strange and new...”: Subjectivity and the Ineffable in *The Sweet Hereafter*. In: BOOZER, Jack (Ed.). *Authorship in Film Adaptation*. Austin: University of Texas Press, p. 131-155, 2008. Available at: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.7560/702851/pdf>. Accessed on: 31 May 2022.

ADAPTATION. In: *The Chicago School of Media Theory*. Chicago, 03 Dec. 2016. Available at: <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/adaptation/>. Accessed on: 31 May 2022.

ALVES, Claudio. “The Dead” and the end of John Huston. In: ROGERS, Nathaniel. Blog *THE FILM EXPERIENCE*. [S. l.], 19 Nov. 2020. Available at: <http://thefilmexperience.net/blog/2020/11/19/the-dead-and-the-end-of-john-huston.html>. Accessed on: 31 May 2022.

ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984. Available at: https://www.academia.edu/11159744/Dudley_Andrew_Concepts_in_Film_Theory. Accessed on: 31 May 2022.

ARAUJO, Raquel Casco. *The Lord of the Rings – The Fellowship of the Ring: A Comparative Analysis of the Book and the Screenplay*. 2021. 53f. Final Thesis (Teaching Degree in English) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2021.

ATHERTON, James Stephen. James Joyce. In: *Britannica*. 2022. Available at: <https://www.britannica.com/biography/James-Joyce>. Accessed on: 31 May 2022.

BALÁZS, Béla. *Theory of the film: character and growth of a new art*. Great Britain: Dennis Dobson LTD, 1953.

BAZIN, André. In defense of mixed cinema. In: BAZIN, André (Ed.). *What is cinema?* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, p. 53-75, 1967.

BENNETT, Andrew; ROYLE, Nicholas. Moving pictures. In: BENNETT, Andrew; ROYLE, Nicholas (Eds.). *An Introduction to literature, criticism and theory*. 3.ed. United Kingdom: Pearson Longman, p. 142-151, 2004.

BLUESTONE, George. *Novels into film*. 2.ed. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961.

BOOZER, Jack. Introduction: the screenplay and authorship in adaptation. In: BOOZER, Jack (Ed.). *Authorship in film adaptation*. Austin: University of Texas Press, p. 1-29, 2008.

BRILL, Lesley. Other Dubliners: John Huston's *The Dead* and Joyce's "The Dead". In: RAYNAUD, Claudine (Ed.). *Joyce's*

Dubliners. France: Presses Universitaires François-Rabelais, 2001, p. 25-31.

DEANE, Seamus. Introduction In: DEANE, Seamus (Ed.). *The Field Day Anthology of Irish Writing*: vol. III. Ireland: Field Day Publication, 1991, p. 1-4.

DEANE, Seamus. Irish Modernism: fiction. In: DEANE, Seamus (Ed.). *A Short History of Irish Literature*. Great Britain: Anchor Brendon, p. 168-209, 1986.

FOWLER, Alastair. Modernist Fiction. In: FOWLER, Alastair (Ed.). *A History of English Literature*. Cambridge: Harvard University Press, p. 311-344, 1991.

HART, Clive. *Joyce, Huston, and the Making of "The Dead"*. England: Colin Smythe. 1988.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. Great Britain: Routledge, 2006.

HUTCHEON, Linda. On the Art of Adaptation. In: *Daedalus*. Cambridge, n. 2, v. 133, p. 108-111, 2004. Available at: <https://www.jstor.org/stable/20027920>. Accessed on: 31 May 2022.

THE DEAD. Director: John Huston. Producers: Wieland Schulz-Keil and Chris Sievernich. United Kingdom, United States: Zenith Productions, Metro-Goldwyn-Mayer, 1987. 1 DVD (83min.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=Rkos62UPwVk&t=63s>. Accessed on: 31 May 2022.

JOYCE, James. *Dubliners*. United States: Project Gutenberg, 2001.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. London: Faber and Faber, 1939.

JOYCE, James. The Dead. In: JOYCE, James (Ed.). *Dubliners*. South Carolina: Createspace Independent Publishing Platform, 2015. Available at: <https://blogs.baruch.cuny.edu/greatworks540spring2013/files/2013/03/James-Joyce-The-Dead.pdf>. Accessed on: 31 May 2022.

JOYCE, James. *Ulysses*. United States: Project Gutenberg, 2003.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: the redemption of physical reality*. New York: Oxford University Press, 1960.

LEITCH, Thomas. Adaptation, the Genre. In: *Adaptation*. Oxford, n. 2, v. 1, p. 106-120, 2008. Available at: <https://academic.oup.com/adaptation/article-abstract/1/2/106/5998>. Accessed on: 31 May 2022.

MITRY, Jean. Remarks on the problem of cinematic adaptation. In: *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*. Chicago, n. 1, v. 4, p. 1-9, 1971. Available at: <http://www.jstor.org/stable/1314966>. Accessed on: 31 May 2022.

NAREMORE, James. Review: Return of the Living Dead. In: *The James Joyce Literary Supplement*. Miami, n. 1, v. 5, p. 16, 1991. Available at: <https://www.jstor.org/stable/26634335>. Accessed on: 31 May 2022.

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (Ed.). *Film adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, p. 54-76, 2000a.

VINEBERG, Steve. *No Surprises, Please: Movies in the Reagan Decade*. New York: Schirmer Books. 1993.



UMA LEITURA DE DUAS ADAPTAÇÕES DE OTELO EM QUADRINHOS À LUZ DA TEORIA DE ANTONIN ARTAUD

Filipe Fraga de Aguiar

Introdução

Antonin Artaud (1896-1948) defende em sua obra *O teatro e seu duplo* (1999) que o texto dramático tem sido mal explorado por limitar-se ao uso da palavra escrita — outrora proclamada — como (principal) meio para uma reflexão psicológica, ignorando outras qualidades metafísicas passíveis de exploração. Com isso, surge a seguinte questão: estariam, também, outros meios deixando de ser utilizados para tal fim? E é com base nesse questionamento que visio analisar o emprego da arte sequencial para representação de textos dramáticos como alternativa para a encenação.

Para trazer luz quanto às definições de adaptação e a sua validade como obra, a peça *A tragédia de Otelo, O Mouro de Veneza* (1990), de William Shakespeare, será analisada em contraste a duas de suas adaptações sob a ótica de Linda

Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2006). As obras estudadas serão *Othello: A Graphic Novel* (2011), uma adaptação por Oscar Zárate, e *Manga Shakespeare: Othello* (2009), com arte de Ryuta Osada, adaptado por Richard Appignanesi, em contraponto ao texto de Shakespeare. Do confronto das revisões teóricas e de novas abordagens e perspectivas propostas e do estudo realizado, acredito ser possível chegar a uma conclusão pertinente sobre o tema, visando promover o debate e a reflexão sobre o processo de exploração do texto dramático. Para isso, faz-se necessário revisitar os conceitos teóricos tidos como base para o desenvolvimento deste estudo.

Sendo assim, apresentarei os preceitos do Manifesto da Crueldade, da Teoria da Adaptação e conceitos relativos à arte sequencial. Tomarei as adaptações de Shakespeare como objeto de estudo, salientando, por intermédio de uma breve análise intersemiótica, o que são esses produtos e como se deu o processo de adaptação em cada caso, apontando suas particularidades. Tais análises deverão, oportunamente, tornar possível que seja evidenciado se o uso dessa mídia serve ou não para o fim proposto.

O Teatro da Crueldade e a Teoria da Adaptação

Em seu livro *O teatro e seu duplo* (1999), Antonin Artaud aponta uma deturpação dos valores teatrais de sua época, destacando que considera haver um uso inadequado da linguagem e suas variadas formas. A análise de Artaud se baseia na percepção de que o teatro estaria se limitando ao emprego de diálogos — escritos ou falados — que não pertencem especificamente à cena, mas, sim ao livro (p. 36). Para corrigir tal falha, ele sugere buscar satisfazer os sentidos expressos pela peça em cena tanto quanto, ou ainda mais, que o próprio diálogo.

Elle [a linguagem] consiste em tudo o que ocupa a cena, em tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena, e que se dirige antes de mais nada aos sentidos em vez de se dirigir em primeiro lugar ao espírito, como a linguagem da palavra. Essa poesia muito difícil e complexa reveste-se [...] de todos os meios de expressão utilizáveis em cena, como música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário. (Artaud, 1999, p. 36-38)

Com tal colocação, Artaud aponta o problema e, ao mesmo tempo, a solução: uma vez que a comunicação tem sido mal explorada por conta da negligência para com os

demais meios de expressão disponíveis, pressupõe-se que basta utilizar tais meios para resolvermos a equação. Certamente, em seu manifesto, Artaud não se limita apenas a abordar o emprego dessas ferramentas, mas trata, também, do modo e da razão pela qual se deve empregá-las da maneira que considera correta.

O crítico sugere que tais elementos sejam utilizados não somente como acessórios em uma cena, ou que as palavras sejam proferidas como a mensagem final a ser comunicada ao espectador. Espera-se que uma seja extensão e complemento da outra, que os objetos também falem com o espectador, sem que toda a responsabilidade e o peso da comunicação sejam depositados nas palavras escritas ou proclamadas.

Voltamo-nos agora para o conceito de adaptação. O termo pode ser utilizado em prol ou contra determinada obra, dependendo da intenção do interlocutor. Frequentemente, a adaptação é vista como algo de menor qualidade, derivada, subordinada ao original. Neste estudo se busca defender, a partir da teoria de Linda Hutcheon, que a adaptação, tanto processo quanto produto, não está — ou não deveria estar —

sujeita a esse julgamento e, muitas vezes, a um preconceito descabido.

Nas artes, literatura incluída, a adaptação é um processo pelo qual obras frequentemente passam. É muito comum hoje em dia que obras literárias e peças de teatro se tornem filmes, séries de TV, jogos de videogame, e o contrário também já se tornou uma prática rotineira. As adaptações estão inseridas no cotidiano de tal forma que às vezes

[...] podemos realmente ler ou ver o tal original depois de experimentar a adaptação, desafiando assim a autoridade de qualquer noção de prioridade. (Hutcheon, 2006, p. XIII, tradução nossa)¹

Por conta disto, nota-se que existem diferentes níveis de preconceito para com as adaptações. Quando algo é adaptado e se mantém na mesma mídia, esse novo produto costuma ser mais bem recebido — como, por exemplo, um *remix* de uma música antiga. Quando temos uma adaptação intermediática, há uma resistência maior. Afirmações como “o livro era muito melhor” sobre filmes baseados em obras literárias são comuns. No entanto, cada obra deve ser avaliada

¹ [...] we may actually read or see that so-called original after we have experienced the adaptation, thereby challenging the authority of any notion of priority. Multiple versions exist laterally, not vertically.

a partir dos parâmetros de sua própria mídia. Conforme Hutcheon,

[...] cada adaptação também deve ser autônoma [...]. Não é uma cópia de algo ou um modo de reprodução, nem mecânica, nem outra. É repetição, mas sem replicação, unindo o conforto do rito e do reconhecimento ao deleite da surpresa e da novidade. Como adaptação, isso envolve tanto lembrança, quanto mudança, persistência e variação². (Hutcheon, 2006, p. 173, tradução nossa)

Portanto, deve-se apontar que a mudança de uma mídia para outra por si só não influencia na qualidade da obra, seja qual for a sua origem ou qual for seu destino final. O processo de adaptação acontece, pois cada uma dessas mídias — tão distintas entre si — existe para apresentar uma história à sua própria maneira, com recursos únicos, objetivando agradar e alcançar diferentes públicos.

Shakespeare no palco e nos quadrinhos

Desde os primórdios, o homem usa arte sequencial para contar histórias, vide, por exemplo, as pinturas rupestres do período paleolítico ou os hieróglifos egípcios, que são uma

² [...] each adaptation must also stand on its own [...] It is not a copy in any mode of reproduction, mechanical or otherwise. It is repetition but without replication, bringing together the comfort of ritual and recognition with delight of surprise and novelty. As *adaptation*, it involves both memory and change, persistence and variation.

junção de desenhos e caracteres. No lado oriental, datam-se registros do período Edo, no século XI, nos quais os desenhos eram feitos em pergaminhos. A arte sequencial tem como uma de suas principais características a relação crucial e dialógica entre forma e conteúdo — nos casos citados, imagem e narrativa. Isso teve seguimento quando, com a chegada das primeiras prensas europeias e norte-americanas, surgiram os primeiros quadrinhos no formato atual.

Figura 1 — Arte sequencial através dos tempos



Fonte: Compilação feita pelo autor³.

Os quadrinhos, portanto, são uma forma de arte sequencial que se utiliza da mídia para elaborar uma narrativa visual, associando leitura de imagens, textos e recursos semiológicos específicos para contar uma história. Derivados da evolução e do passar dos anos, hoje temos os quadrinhos,

³ Montagem a partir de imagens coletadas nos sites: Fundação Museu do Homem Americano, Museu Britânico, DC Comics, Jump Fandom e do livro *Mil anos de mangá*, de Koyama – Richard (2022).

ou romance gráfico, e os mangás, dentre outros formatos. Estes, por sua vez, tornaram-se veículo para a criação de versões alternativas de diversas obras e inúmeras peças. Neste estudo, trabalharei, como mencionado anteriormente, com duas versões de *Otelo*.

Em 2007, Douglas Wolk disse que, se há algo como a era de ouro dos quadrinhos, ela está ocorrendo agora⁴ (Wolk, 2007, p. 10, tradução nossa). Passados 15 anos da afirmação de Wolk, considerando todos os avanços tecnológicos e qualitativos relativos à produção dessa arte, é cabível afirmar que ela está, de fato, muito melhor e mais abrangente. Ainda assim, mesmo com todo o progresso e discussões em defesa do gênero, quadrinhos e mangás ainda são criticados e, por vezes, sua importância não é compreendida — talvez por uma visão antiquada da crítica. Conforme Wolk,

um gênero que costumava oferecer entretenimento apenas para crianças agora lota prateleiras com trabalhos brilhantes e maduros de artistas como Chris Ware, Hernandez brothers, Dan Clowes, e Charles Burns. [...] A obra de cartunistas está

⁴ “[...] if there’s such a thing as a golden age of comics, it’s happening right now” (Wolk, 2007, p. 10).

pendurada nas paredes das galerias de museus⁵. (Wolk, 2007, p. 3, tradução nossa)

Para analisar o texto dramático de William Shakespeare e averiguar se o que foi proposto por Artaud pode ser concretizado pela mídia dos mangás e quadrinhos, selecionei momentos pontuais da peça *Otelo*. Esses momentos, vistos da perspectiva de cada uma das três versões, possibilitarão reflexões mais aprofundadas e detalhadas acerca do estudo em questão. A fim de que seja mantida maior consistência com o texto da peça shakespeariana e das demais obras, os escritos serão apresentados em sua língua original, o inglês, porém os comentários serão mantidos em português.

A primeira cena da peça apresenta dois personagens importantes para a trama e as suas motivações: algumas estão subentendidas, ocultas, e ainda não foram reveladas aos leitores ou espectadores, e nem ao próprio personagem presente, Roderigo. A peça inicia em uma rua de Veneza, porém ambas as adaptações começam em locais distintos.

Venice. A Street. [*Enter Roderigo and Iago*]

⁵ A form that was once solely the province of children's entertainment now fills bookshelves with mature, brilliant works by artists like Chris Ware, the Hernandez brothers, Dan Clowes, and Charles Burns. [...] Cartoonist's work is hung on the walls of galleries and museums. (Wolk, 2007, p. 3)

RODERIGO – Tush! Never tell me. I take it much unkindly

That thou, Iago, who hast had my purse

As if the strings were thine, shouldst know of this.

IAGO – 'Sblood, but you'll not hear me! If ever I did dream

Of such a matter, abhor me.

RODERIGO – Thou told'st me Thou didst hold him in thy hate.

IAGO – Despise me.

If I do not. Three great ones of the city

In personal suit to make me his lieutenant,

Off-capped to him, and by the faith of man,

I know my price, I am worth no worse a place.

But he, as loving his own pride and purposes,

Evades them with a bombast circumstance

Horribly stuffed with epithets of war,

And in conclusion

Nonsuits my mediators. For "Certes," says he,

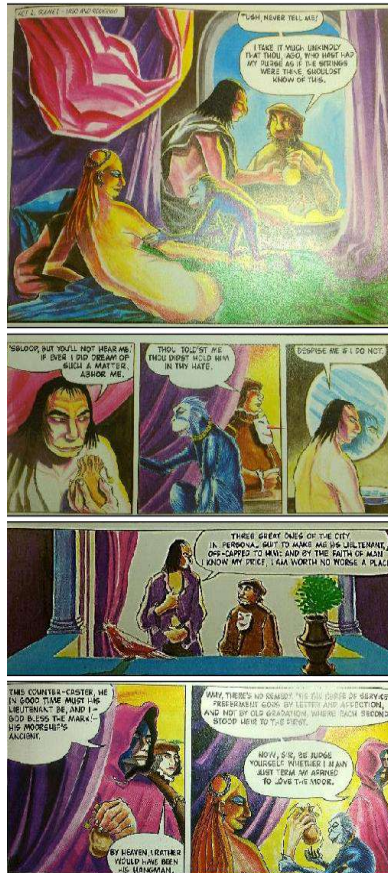
"I have already chose my officer."

(Shakespeare, 1976, p. 1)

O romance gráfico começa em um quarto que parece ser um bordel (nota-se uma mulher seminua deitada na cama com Iago, que está a se vestir) e as ilustrações reforçam a ideia do texto que sugere que Iago se aproveita dos bens de Roderigo para satisfazer as suas próprias vontades. A ideia se

completa quando Iago entrega para a mulher o dinheiro que acabara de pegar de Roderigo. O mangá inicia a cena em um canal de Veneza, onde os dois personagens estão a beber e o foco da conversa não é o romance entre Otelo e Desdemona, mas sim a promoção que Iago não recebeu. Os quadros focam no rosto enraivecido de Iago, explicitando suas emoções por meio da imagem. Nota-se ainda que os personagens são retratados como figuras não humanas, característica do gênero, que representam a personalidade de cada um (Roderigo é um cachorro, por exemplo, leal e inocente).

Figura 2 — A primeira cena no romance gráfico



Fonte: Zarate, 2011, p. 1-2.

Figura 3 — Cena um no mangá



Fonte: Osada, 2009, p. 13-5.

A cena que retrata a chegada em Cyprus oferece uma melhor noção da relação de afeição entre Cássio e Desdemona. Esse momento mostra um pouco mais da maldade intrínseca de Iago, pois parece que ele, de fato, não teria motivação para todo o mal que pretende causar — mas

ainda assim busca justificar a todo custo suas ações e sua maldade.

Cyprus. On the Balcony. *[After the arrival of Desdemona's ship]*

CASSIO — [to Desdemona]

He speaks home, madam. You may relish him more in

the soldier than in the scholar.

[Cassio takes Desdemona's hand]

IAGO — [aside] He takes her by the palm. Ay, well said,

whisper! With as little a web as this will I ensnare as great

a fly as Cassio. Ay, smile upon her, do, I will gyve thee in

thine own courtship. — You say true, 'tis so, indeed! — If

such tricks as these strip you out of your lieutenantry, it

had been better you had not kissed your three fingers so

oft — which now again you are most apt to play the sir in. Very good, well kissed, and excellent courtesy! 'tis so, indeed. Yet again your fingers to your lips? Would they were clyster-pipes for your sake!

[Trumpets within — Enter Othello]

OTHELLO — O my fair warrior!

DESDEMONA — My dear Othello.

[...]

OTHELLO – Come, let us to the castle.

News, friends! Our wars are done; the Turks
are drowned.

How does my old acquaintance of this isle?—

Honey, you shall be well desired in Cyprus,

I have found great love amongst them. O my
sweet,

I prattle out of fashion, and I dote

In mine own comforts.— I prithee, good Iago,

Go to the bay and disembark my coffers.

Bring thou the master to the citadel.

He is a good one, and his worthiness

Does challenge much respect. — Come,
Desdemona,

Once more, well met at Cyprus.

(Shakespeare, 1976, p. 47-9)

Figura 4 — Chegada em Cyprus no romance gráfico (1)





Fonte: Zarate, 2011, p. 33-4.

Figura 5 — Chegada em Cyprus no romance gráfico (2)



Fonte: Zarate, 2011, p. 35.

Figura 6 — Chegada em Cyprus no mangá



Fonte: Osada, 2009, p. 56-8.

Nesta cena, o romance gráfico se mostra mais detalhado do que o mangá, utilizando mais quadros para representar a cena, bem como a proposta, transcrevendo na íntegra o texto da peça de Shakespeare. No romance gráfico, os mensageiros e Montano são informados por um terceiro elemento sobre o naufrágio da frota turca. No mangá, por sua vez, essa informação só é introduzida quando o próprio Otelo anuncia que a guerra acabou.

Outro ponto a ser destacado é que os pensamentos obscuros de Iago são retratados nas três versões assim que ele nota a intimidade entre Desdêmona e Cássio. O mangá dá a entender que essa descoberta se deu de maneira espontânea, como uma epifania (a imagem demonstra o olhar de surpresa de Iago ao ocorrer tal pensamento). O romance gráfico desenvolve a percepção de Iago mais lentamente, ilustrando os caminhos de pensamento que formam a teia lógica por trás da conclusão maléfica a que chega Iago, sempre observando dos cantos.

No caso do romance gráfico, a obra apresenta uma reprodução mais próxima da peça de Shakespeare no que se refere à caracterização das personagens e ao detalhamento esmiuçado das cenas. Não foram alterados os termos

utilizados originalmente, mantendo o texto semelhante ao escrito por Shakespeare. Foram conservados, também, os cenários, o período em que a história se passa e todos os demais detalhes contidos na peça, contendo mais quadros, que utilizam muitas vezes características de closes para ilustrar a sequência e as emoções das personagens.

O mangá, por sua vez, reinventa o modo como a história é apresentada ao público leitor. Utilizando-se de uma abordagem visual inusitada, sem comprometer a essência da peça, temos a mesma sequência de eventos e personagens de *Otelo* de Shakespeare em mangá. Apesar das alterações na caracterização dos personagens e na época em que a história acontece, a narrativa é reconhecível por seus elementos fundamentais — o que pode ser considerado essencial para o deleite dos leitores.

Considerando que os três livros estejam lado a lado na mesma estante, dificilmente o leitor os veria como uma única obra. Uma visão superficial não revela que todos os três apresentam os mesmos eventos narrativos, personagens e desfecho. Visualmente, os três são diferentes. No entanto, ao abri-los e lê-los, nota-se que os três contam a mesma história, utilizando-se dos recursos específicos de suas mídias. Apesar

de trilharem caminhos diferentes, o desfecho é o mesmo para ambas as adaptações e para a peça. As adaptações não se sobressaem nem são subordinadas à peça original. Elas agregam valor à obra, dão novos sentidos, novos ares, uma nova oportunidade para os leitores e críticos debaterem e revisitarem os temas abordados na história. Elas constituem, na realidade, novas obras.

O jato de sangue, uma obra do Teatro da Crueldade

Para compreender melhor a proposta de Antonin Artaud, que critica abertamente a forma de escrever shakespeariana, faz-se necessário que uma de suas obras teatrais seja apresentada a fim de compará-la com a escrita de Shakespeare. Cabe salientar que a obra escolhida é apenas uma pequena parte da produção de Artaud, a qual servirá como contraponto para o que foi apresentado até então.

Além disso, vale dizer que não existem versões produzidas por meio de arte sequencial dessa peça — pelo menos não que eu tenha tomado conhecimento —, portanto será inviável apontar as diferenças e similaridades entre tais versões. No entanto, a peça servirá adequadamente para complementar a reflexão sobre o tema proposto em comparação às versões de Shakespeare. No trecho abaixo,

exemplifica-se como o crítico dá prioridade à ação em palco em vez de ao diálogo:

MOCINHO – Eu te amo e tudo é belo.

MOCINHA (*com um trêmulo intensificado na voz*) – Tu me amas e tudo é belo.

MOCINHO (*num tom um pouco mais baixo*) – Eu te amo e tudo é belo.

(*bruscamente, abandona a mocinha*) – Eu te amo. (*Silêncio*)

– Fica na minha frente.

MOCINHA (*mesmo jogo, ela se coloca a sua frente*) – Está bem.

MOCINHO (*num tom exaltado, super agudo*) – Eu te amo, eu sou grande, eu sou claro, eu sou pleno, eu sou denso.

MOCINHA (*num tom super agudo*) – Nós nos amamos.

MOCINHO – Nós somos intensos. Oh, como o mundo está bem estabelecido.

(*Silêncio, se ouve como o barulho de uma imensa roda que gira e desempenha o vento. Um furacão os separa. Neste momento se veem dois astros que se entrechocam e caem uma série de pernas em carne viva com pés, mãos, cabelos, perucas máscaras, colunas, pórticos, templos, alambiques. O desmoronamento é feito aos poucos, lentamente, como se tudo caísse no vazio. Caem ainda três escorpiões, um atrás do outro, depois uma rã e um escaravelho com uma lentidão desesperadora, nojenta.*)

O MOCINHO (*Gritando com todas suas forças*)

– O céu ficou louco! (*Olha o céu*)

– Vamos sair correndo!

(O mocinho empurra a mocinha de sua frente. Entra um cavaleiro da idade média com uma armadura enorme seguido por uma ama que segura os seios com as duas mãos e respira graças a seus seios muito inflamados).

(Artaud, 1975, p. 34-40)

Nessa pequena amostra da obra de Artaud, é possível notar a diferença entre a sua forma de descrever a cena a ser interpretada e o texto previamente visto nas obras de Shakespeare. Os diálogos, por exemplo, têm poucas falas e seguem um caminho pouco provável. As rubricas, por sua vez, são muito mais evidentes e precisas, determinando exatamente como deve ser o tom de voz do ator, como este deve se portar e agir, especificando quando o mocinho se afasta bruscamente da mocinha, quando caem escorpiões do céu etc.

Nota-se, portanto, que Artaud está, de fato, muito mais preocupado com a descrição do que ocorrerá na cena do que com o que será dito. A cena certamente chocará a audiência, mas antes disso o ator, ao tomar posse da obra para inteirar-se do seu papel, certamente se surpreenderá com tamanha descrição. Torna-se simultaneamente mais fácil

e mais difícil para o ator encenar o que está determinado, uma vez que há pouquíssima margem para improviso e uma ampla descrição de como fazer o seu papel.

A rica descrição e o minucioso detalhamento das ações na obra de Artaud a fazem praticamente tão visual quanto as imagens usadas pelas obras desenvolvidas em arte sequencial. O diálogo, a disposição do cenário, os efeitos visuais e demais processos estão todos presentes. Um artista que se dispusesse a ilustrar a obra de Artaud com a maior proximidade possível do texto teria condições muito mais favoráveis de proceder com esse processo do que ilustradores que tenham como base o texto de Shakespeare, que conta majoritariamente com diálogos.

Análise das obras à luz da Teoria da Crueldade

Inicialmente pode-se notar que a peça original de Shakespeare é, como aponta Artaud em seu livro, voltada para as palavras escritas, sendo seu foco apresentar a história. Além disso, mostra pouca preocupação com o detalhamento da execução (encenação) da peça em si, diferentemente do detalhamento esperado por Artaud. Isso dá liberdade para tanto o diretor quanto o ator agirem livremente, podendo

afetar diretamente a visão do autor e, por conseguinte, a encenação.

Fica claro que, em ambas as adaptações (quadrinhos e mangá), coube ao autor de cada uma das obras optar por seguir — ou não — aquilo que fora apresentado ou interpretado na (re)leitura do texto (que deveria ser performado em cena) e, por isso, temos as diferentes versões da história. Essas versões distintas do original servem para complementar a obra ou para alterá-la, buscando interagir com os demais sentidos do leitor. O mangá aproxima-se mais da visão de Artaud, pois se utiliza mais dos seus elementos visuais do que o romance gráfico que, por sua vez, aproxima-se mais do texto dramático e reproduz mais o diálogo por meio de balões de fala.

A peça de Shakespeare não possui o mesmo número de rubricas e indicações cênicas que a peça de Artaud. Os atores não são orientados a realizar nenhum movimento específico, expressões, sons ou gestos: tudo depende da atuação e da performance do ator, diferente do que ocorreria por ocasião da encenação da peça *O jato de sangue*, por exemplo, uma vez que está cheia de determinações quanto a esses elementos.

Com isso, o texto escrito e destinado à performance nos palcos dá margem para diferentes interpretações e atuações. A encenação será responsável pela contação daquela história e é isso que cada versão em quadrinhos faz. Uma detalha e esmiúça a cena tão bem quanto a própria narrativa, introduzindo até elementos subentendidos na leitura que poderão ser melhor representados por intermédio do novo formato. A outra apresenta um resumo das ações, omitindo algumas partes menos importantes, mas mantendo a essência da peça e aprofundando-se na experiência visual-impactante, com cortes não lineares dos seus quadros, com ilustrações caricatas e engraçadas, mas também sombrias e obscuras quando necessário.

A peça conta com o texto escrito como fonte de consulta, mas a cada encenação, cabe ao diretor estipular e definir o que cada ator fará como parte da atuação, imprimindo a sua própria visão sobre o texto. Tal situação torna-se praticamente inviável na peça de Artaud, uma vez que temos muito menos texto falado e muito mais a descrição de como falar, como se portar e pronunciar as palavras contidas na obra.

Outro elemento que se une às variações são os atributos visuais utilizados. Os quadrinhos, seja o romance gráfico ou o mangá, reproduzem e apresentam novos elementos que instigam e estimulam diferentes capacidades dos leitores. As cores vivas e brilhantes do romance gráfico, as sombras e jogo de luz — as onomatopeias e a mimologia — do mangá são elementos visuais que servem para complementar, expandir e aprofundar a experiência do leitor. Dessa mesma maneira, funcionam também as peças de roupas representativas da época, a reprodução dos sons, a gesticulação abrangente, a proclamação e o grito do ator, bem como todos os demais elementos “de cena”.

Cabe destacar que a expressividade da voz — os gritos, soluços, choros etc. — determinada e amarrada no texto de Artaud e menos presente no texto de Shakespeare, é graficamente representada nas adaptações por meio de imagens e recursos visuais. Um sinal de exclamação é usado para representar atenção ou um brilho espontâneo que parece sair de dentro da cabeça e iluminar as ideias da personagem — como uma lâmpada acesa —, indica criatividade, descoberta. A expressividade imagética dos quadrinhos, representada nas cores e dimensões, permite que

os recursos visuais preenchem o papel do texto descritivo: uma gota de suor desenhada na testa franzida da personagem indica seu nervosismo, ou um jato vermelho vivo representando sangue derramado. Assim, a mídia da arte sequencial permite fazer substituições à narração desses estados, aproximando-se do que foi proposto por Artaud no Teatro da Crueldade.

Conclusões

Esse trabalho buscou, inicialmente, revisar conceitos teóricos e preceitos básicos do Teatro da Crueldade e da Teoria da Adaptação, aplicando-os à obra de Shakespeare e a duas de suas adaptações. Comentou-se sobre a crítica de Antonin Artaud quanto ao que ele percebe como mau uso da linguagem para a exploração do texto dramático, apresentando as ideias defendidas pelo crítico no Manifesto da Crueldade e, posteriormente, introduziu-se uma obra autoral de Artaud para ilustrar suas observações. Na sequência, foram visitados os ensinamentos de Linda Hutcheon referentes ao valor de uma obra adaptada, bem como do processo de adaptação propriamente dito; Hutcheon demonstra que não existe prioridade ou precedência entre uma obra e outra no processo de adaptação. Encerrando esse

primeiro momento, foi apresentado um breve resumo sobre a história da arte sequencial e a sua importância como literatura, possibilitando a explanação de outros dois objetos de estudo a serem comparados oportunamente.

Num segundo momento, foram apresentados todos os objetos de estudo a serem analisados, sendo eles a peça *Otelo*, de William Shakespeare, e suas adaptações em forma de romance gráfico e mangá, e o texto dramático *O jato de sangue*, escrito pelo próprio Antonin Artaud. Na ocasião, foram levantadas as principais características de cada uma das obras em seus respectivos gêneros midiáticos, considerando os seus devidos fins, viabilizando que aquilo que fora defendido por cada um dos teóricos estudados anteriormente fosse ratificado. Ainda foi possível destacar similaridades e diferenças entre elas, comprovando que, de fato, mesmo que cada uma seja uma obra autônoma, elas ainda assim são unidas por elementos reconhecíveis. Por ocasião da aplicação dos preceitos do Teatro da Crueldade, evidenciou-se que a arte sequencial pode, sim, ser usada como meio de encenação do texto dramático, pois apropria-se de ferramentas visuais e textuais que propiciam uma experiência tão completa quanto a encenação no palco.

Essa reflexão quanto à correlação de todas as teorias previamente abordadas, tomando como referencial o texto de Artaud, que defende a necessidade de quebrar o paradigma no qual o texto dramático se encontra, possibilitou o entendimento necessário para uma possível conclusão do estudo proposto. Ao compreender que uma adaptação não perde qualidade, mas complementa e cria um novo objeto, e ao destacar o fato de que tanto as obras adaptadas para quadrinhos quanto a obra artaudiana contrastam a rigidez textual da peça shakespeariana, é possível dizer que as adaptações de *Otelo* e *O jato de sangue* fazem uso de outras qualidades metafísicas para abordar o espectador.

Lidos os objetos propostos e feita a análise dos referidos textos, foi realizado um cotejo entre as obras de Shakespeare (original e adaptações) e a de Artaud, tendo como elemento de ligação a análise e reflexão, o respeito e a aceitação das diferentes perspectivas existentes. Por conseguinte, foi possível verificar uma possibilidade de melhor aproveitamento do texto, caso fossem utilizados outros elementos para contar a história de Otelo — elementos que trariam mais vivacidade para a experiência, elementos que

poderiam estar determinados nas rubricas da obra original para garantir que nenhum detalhe passasse em branco.

Com isso, acredito que é possível, sim, apontar as limitações textuais apresentadas na peça de Shakespeare, uma vez que, do ponto de vista deste trabalho, houve muitos ganhos no confronto com as obras derivadas no tocante à exploração visual. Ao mesmo tempo, nota-se que, no texto de Artaud, elaborado à luz do Manifesto da Crueldade, a falta desses elementos visuais e possíveis alterações diminui à medida em que o texto já amarra — minuciosamente — em suas rubricas aquilo que deve ser feito, encenado e apresentado por cada ator.

Por fim, concluo defendendo a ideia de que, de fato, conforme defendido por Artaud, o teatro tem muito a ganhar ao explorar os mais diversos elementos metafísicos do gênero dramático para manter seu público entretido. Cabe ao autor da obra determinar, conforme a sua ideia de criação, tudo aquilo que ele quer que aconteça e como deverá ocorrer. Cabe a ele considerar o cenário, o vestuário, os atores, a trama e tudo o que diz respeito à peça. Afirmo, ainda, que as artes sequenciais podem servir como excepcionais meios de encenação das obras dramáticas. Isto pois, em ambos os casos

(romance gráfico e mangá), as obras aproveitaram-se das outras inteligências e capacidades intelectuais do leitor-espectador, alcançando novos públicos-alvo, aumentando a influência e a importância da obra original, ressignificando, expandindo e adaptando sua narrativa.

Referências

ARTAUD, Antonin. El jet sangre. Tradução de Antonio López Crespo. In: ARTAUD, Antonin. *El ombligo de los limbos. El pesa-nervios*. Buenos Aires: Ed. Aquarius, p. 34-40, 1975.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. Nova York: Routledge, 2006.

KOYAMA-RICHARD, Brigitte. *Mil anos de mangá*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2022.

SHAKESPEARE, William. *Othello*. Editado por Gãmini Salgado. Londres: Longman Group, 1976.

SHAKESPEARE, William. *Othello*: Graphic Shakespeare Series. Ilustrado por Oscar Zarate. Londres: Can of Worm Press, 2011.

SHAKESPEARE, William. *Manga Shakespeare: Othello*. Ilustrado por Ryuta Osada. Londres: SelfMadeHero, 2009.

WOLK, Douglas. *Reading Comics: how graphic novels work and what they mean*. Estados Unidos: Da Capo, 2007.

Referências de imagens

BRITISH MUSEUM. *Hieróglifo*. 2022. 2538 x 2782 pixels. Disponível em:

https://www.britishmuseum.org/sites/default/files/styles/uncropped_small/public/2022-09/temple-lintel-king-amenemhat-iii-egypt-2538x2782.jpg?itok=afUgCjk-. Acesso em: 03 mar. 2022.

DC COMICS. *Batman/Superman: world's finest*. 2022. 600 x 923 pixels. Disponível em: <https://www.dc.com/comics/batman/superman-worlds-finest-2022/batman/superman-worlds-finest-1>. Acesso em: 03 mar. 2022.

FUMDHAM *Pintura rupestre*. 2018. 1365 x 910 pixels. Disponível em: <http://fumdham.org.br/wp-content/uploads/2018/08/fumdham-a-fumdham-a-fumdham-1.jpg>. Acesso em: 03 mar. 2022.

JUMP FANDOM. *Weekly Shonen Jump Issue #33*. 2023. 424 x 614 pixels. Disponível em: https://jump.fandom.com/wiki/Weekly_Shonen_Jump_Issue_33,_2023. Acesso em: 09 set. 2022.

OSADA. Cena um no mangá. 2009. Reprodução: *Manga Shakespeare: Othello*, p. 13-15, 2009.

OSADA. Chegada em Cyprus no mangá. 2009. Reprodução: *Manga Shakespeare: Othello*, p. 56-58, 2009.

TOBA SŌJŌ. Fragmento do *Choju jinbutsu giga*. [s.d.]. Reprodução: *Mil anos de mangá*, p. 15, 2022.

ZARATE. A primeira cena no romance gráfico. Reprodução: *Othello, The Complete Version of the Original Play*, p. 1-2, 2011.

ZARATE. Chegada em Cyprus no romance gráfico. Reprodução: *Othello, The Complete Version of the Original Play*, p. 33-5, 2011.



ILS NE BOUGENT PAS: *WAITING FOR GODOT* AND THE ABSURD

Andrea Ferrás Wolwacz
Tales Vieira Colman

Introduction

Nowadays, it is commonly assumed that everybody belongs to a nation. Even when discussing refugees, they are typically mentioned alongside their country of birth. This contemporary notion tends to conceive the nation as a static and isolated entity with well-established borders. Yet, it may be argued that people do not necessarily live within the same borders for their entire lives. The Irish and their massive diaspora are examples of people whose presence was not limited to a country's formal boundaries, thereby showing the world the arbitrary character of national borders. However, how absurd is it for someone to belong to a nation without living in it? What are the limits of belonging within a culture?

Although the object of the Theater of the Absurd may not always be visible, it is usually there, or better, here, with us. The absurd embodies a feeling or the personification of the

anxiety that arises in certain moments or emotions in our reality. This is why the absurd does not concern supernatural entities, but rather ontological realities. It functions as a mirror that reflects our daily lives, revealing the meaninglessness of some aspects, such as borders.

Even though “Samuel Beckett may have preferred to live in a France at war rather than in Ireland at peace” (Kiberd, 1996, p. 471), his divorce with his homeland was never complete. Like most of the scholars mentioned in my present work, Beckett is a former alumnus of Trinity College in Dublin and carried its influence throughout his life and in his plays. Also, his friendship with renowned Irish writer James Joyce helps us incorporate Beckett into the canon of Irish Literature, despite the fact that his plays were originally written in French and only later translated into English by himself.

Even if his life was marked by constant movement, his plays reflect exactly the opposite: the standing condition of human lives and the waiting for somebody to appear or something to happen. To be in movement is also to be standing, waiting for something — when one moves, they expect an outcome and wait for it. But how does one deal with movement in time when all one can do is wait? Our daily

routines are mostly focused on waiting — waiting for somebody, waiting for a new movie, waiting all week for the short weekend, and working while waiting for retirement.

We can assume that the history of humankind and nations is the history of waiting. With this in mind, we can think of Ireland as a nation where waiting is better reflected in its history. Therefore, waiting influenced Beckett's plays in continental Europe, albeit mostly on a subconscious level.

Waiting for Godot (1953), Samuel Beckett's most famous play, will be explored as a mirror of Irish history in this chapter. The open-ended nature of the play is not a source of confusion but instead one of its best features, since the play deals with human waiting, a concept shared by all human beings. Whenever it is staged, its response can be different but never null. Neither Irish, nor British, or even French, Beckett is a walking contradiction that surely contributes to his plays as will be shown later on.

Beckett's oeuvre always provokes an answer in the audience or readers — in case you never had the chance to watch it staged. It does not matter one's social class, gender, political convictions or religious beliefs, everybody has a response, even if the plays never pose direct questions. If it is

true that the actors and the translations might change the details of the play, its core values always communicate something to the audience. It is impossible to find anyone who does not reflect on something when confronted with Beckett's work.

The open meaning given by the onlookers, instead of emptying any intrinsic value within Beckett's plays, actually does the opposite: they enhance all possible interpretations. One can extract a multitude of symbols, allegories, and features without ending further interpretations.

The Absurd

Hungarian-British critic Martin Esslin begins his book, *The Theatre of the Absurd* (1961), referring to the staging of *Waiting for Godot* at the infamous San Quentin penitentiary one year before the first performance of Johnny Cash that made the state prison famous country-wide. To stage Beckett's play, actors of the company of the San Francisco Actors' Workshop were invited. According to Esslin, the choice for the play was made "largely because no woman appeared in it" (1961, p. 1).

Little is said about its actors' performances. What was really meaningful was the audience's response to the play. Esslin quotes the local newspaper stating that

[...] the convicts did not find it difficult to understand the play. One prisoner told him, 'Godot is society.' Said another: 'He's the outside.' A teacher at the prison was quoted as saying: 'They know what is meant by waiting... and they knew if Godot finally came, he would only be a disappointment'. (Esslin, 1961, p. 9)

Many usually assume that inmates are devoid of any ability to interpret or appreciate "high culture" such as plays. In fact, the San Quentin presentation showed exactly the opposite — prisoners identified themselves with Vladimir and Estragon. A new meaning of the play was discovered: *Waiting for Godot* was also about the prisoners. The evidence of this universal meaning hidden within the play is the fact that *Godot* can be staged to both inmates in San Quentin and the upper classes of Europe. The absurd does not distinguish social classes or conditions; it is intrinsic to the human condition.

The creator of the Absurd as a philosophical movement and a literary trait, was the Nobel laureate Albert Camus. In 1942, the French-Algerian writer published the two books that gave birth to Absurdism as a philosophical and literary

movement, notwithstanding the fact that in the literature the Absurd label seems to have been used only to describe Camus' fictional books.

With the line "*Aujourd'hui, maman est morte...*" (Camus, 1942, p. 6), Albert Camus started the Absurd at only 29 years old (McCarthy, 2004). "Mom died today", in a free translation, indicates the death of Meursault's mother. The plot does not start with a "Once upon a time" or a description of the environment; instead, it begins with a shocking fact. Even if, at first glance, it may appear to be an abnormal event, the death of one's mother is a universal phenomenon that will affect everyone, except in tragic circumstances where the child dies before their mother.

This shows us the first step to understanding the Absurd in literature: while magical realism works with everyday facts combined with exaggeration and paranormal phenomena, the Absurd is raw, for it is brutal in its way of portraying daily events. It does not need to transcend the everyday to frighten readers. As mentioned in the introduction, the absurd in this sense is more like a mirror of everyday events. Those who believe that life has no intrinsic magic have never wondered about human nature and

meaning. While death gives answers, the absurd ask questions.

In the same year, Camus published his first philosophical essay "*Le Mythe de Sisyphe*" (1942). To outline his Absurdist model, Camus begins with a nihilistic point of view, only to arrive at the idea that life has no intrinsic meaning.

A world that can be explained even with bad reasons is a familiar world. But, on the other hand, in a universe suddenly divested of illusions and lights, man feels an alien, a stranger. His exile is without remedy since he is deprived of the memory of a lost home or the hope of a promised land. This divorce between man and this life, the actor and his setting, is properly the feeling of absurdity. (Camus, 1942, p. 6)

The essay is about the Greek character Sisyphus, who allegedly cheated Death twice. First by chaining up Death, and then by advising his wife not to bury him so that he could return from the underworld. After his final death, having eluded Death twice, he was sentenced to roll a rock to the summit of a mountain, only to see it roll back to the bottom. His punishment was eternal movement but without any kind of progress or change. Thus, what is the purpose of movement if nothing changes?

Needless to say, Sisyphus's myth is very popular among philosophers, especially the existentialists. After all, what is life if not a boulder upon the hill? One philosophical aspect this myth strongly relates to *Waiting for Godot* is the Nietzschean concept of *die Ewige Wiederkunft*¹. This well-known idea appeared in an intelligible way in his *The Gay Science*² (1883). In aphorism 341, Nietzsche stated:

What if some day or night a demon were to steal into your loneliest loneliness and say to you: 'This life as you now live it and have lived it you will have to live once again and innumerable times again; and there will be nothing new in it, but every pain and every joy and every thought and sigh and everything unspeakably small or great in your life must return to you, all in the same succession and sequence - even this spider and this moonlight between the trees, and even this moment and I myself. The eternal hourglass of existence is turned over again and again, and you with it, speck of dust! (Nietzsche, 2010, p. 466)

The name of the Nietzschean concept is self-explanatory, because it refers to the belief of experiencing the same events happening over and over again — it means a terrible nightmare of endless repetition. We will not delve into the philosophical implications of this idea; for the present

¹ The "eternal return" or "eternal recurrence".

² The original title is *Die fröhliche Wissenschaft*.

work, it is enough to know that this repetition is not a contingent of the Absurd, but indeed a notion that may or may not occur together with the Absurd.

If familiar with *Waiting for Godot*, one may observe the parallelism between Sisyphus and Beckett's play. Like Sisyphus, who pushes his rock to the top of a mountain, only to see it roll back, Vladimir and Estragon wait for Godot, only to wait for him again. Both represent the same concepts. Waiting in line or during a traffic jam, we are Sisyphus; when we are trying a new hobby or starting a new career, we are just like Sisyphus. The impact of Camus and his Absurdism ideas presented in *Le Mythe de Sisyphe* were so influential to Beckett that the academic Michael Y. Bennett begins his *Reassessing the Theatre of the Absurd* (2011) saying that "Waiting for Godot is a recast myth of Sisyphus" (2011, p. 3).

Waiting for Godot

Waiting for Godot (1953) was first staged in Paris in 1953. Prior to the play, Beckett's name was almost unknown outside of France.

In the early 1950s, those who showed interest in his work or sought to promote it were French or Paris-based. After *Godot*, the names of non expatriate Americans begin to loom large in the Beckett story (...), Germans started

taking an interest, too. English responses were more mixed. (Gibson, 2009, p. 128)

In Act II, when the repetition³ — *die Ewige Wiederkunft*⁴ — becomes obvious to the audience and the play's absurdity reaches its peak. Vladimir is the only character who remembers everything. He is the only one mindful of time and temporality. It is for Vladimir that the action of waiting for Godot, once again, seems absurd.

The repetition that takes place during the second act mirrors our daily lives. As days pass by, the main activities remain the same, while minor details are always changing. Most of the time, repetition does not stand for things being exactly the same, it only means that we are unaware of the minor changes because our mind is focused on the conclusions that always remain the same.

The play can be divided into three different moves that take place all at once during the plot. The first is the waiting part, the second is the moving part. Even if the plot is about waiting, characters are always performing actions and chatting with each other. Things are always happening on stage, and

³ In this paper, "repetition" is being used within its English common usage, it has no relation with Deleuze's concept of repetition *Différence et Répétition (Difference and Repetition)*, 1968.

⁴ Nietzsche's eternal return/eternal recurrence.

these changes are what create the notion of time. If there is no action and everything remains the same, we cannot have a notion of time. Time is intrinsically related to us being mindful of changes. The final move in the play is the repetition that, just like time, also requires an action.

Our first topic of analysis is the waiting segment of the play. Writing about waiting is writing about a non-action, a lack of movement. It is also a matter of absence, of what or who is missing. We can only wait for something that is not present. The main aspect of Beckett's cleverness, and one of the best traits of *Waiting for Godot*, is that its main character, Godot, whose name is featured in the title, is precisely the only character whose presence in the play never materializes. We do not have an actor playing Godot, we have no idea how he looks, or how his voice might be, but we are sure that the play is about Godot. If questioned, each audience member would give a different description of how they imagine Godot. The play is not about what it is, but about what it is not.

Vladimir and Estragon are not the first people to wait for someone or something. The waiting is an integral part of humankind. Each person is waiting for something. You must be waiting for this section to end, just as I am waiting to finish

writing it. Analyzing the subjective nature of waiting would involve diving into psychological concepts that one might find boring and little useful for the play analysis proposed here. Therefore, we need to shift our focus from the particular to the public and consider the role of waiting in past historical events.

We must address a methodological issue: what is a waiting moment in terms of history? Since there is no such thing as a steady movement in people's lives, waiting in history might as well appear to us as changing. For instance, a revolution may mean waiting for something better. But *Waiting for Godot* is not about a revolution. It may be, but for the purpose of the present work, we will interpret the play as a text about what happens during the act of waiting for something. With that idea in mind, we can proceed to analyze historical events in Irish history that summarize this movement of moving while waiting.

The Irish emigration can be divided into two broad acts, mirroring the structure of *Waiting for Godot*. The first act would be the tragedy, the great famine, while the second act would be the repetition, the troubles.

In the play of Irish emigration, Godot, the absent character whose absence summarizes the plot, would be the concept of the 32 counties. The idea of an Irish unification, as proclaimed by the Young Ireland founder Thomas Osborne Davis:

So, as I grew from boy to man,
I bent me to that bidding
My spirit of each selfish plan
And cruel passion ridding;
For, thus I hoped some day to aid,
Oh, can such hope be vain?
When my dear country shall be made
A Nation once again!
(Davis, 1840, p. 22)

The first act would be the Great Famine. At the time of the famine, Ireland was under British colonial rule. The event helped shape Ireland's culture and its impact was felt in different levels of the Irish society: economy, politics, memory and identity.

In political history, Ireland was already waiting for its Godot. The 1789 rebellion⁵ propelled the ideas of Ireland as a free, independent nation island-wide. However, like the boy

⁵ The United Irishmen were defeated when bad weather prevented the French navy from landing in time to help them.

who must tell Vladimir and Estragon that Godot is not coming in the play, the Irish had to face the Act of Union. This legislation, signed after the rebellion, created the United Kingdom of Great Britain and Ireland. The Irish lost their parliament and were constrained to a few seats within the British Westminster parliament. This was a huge setback for a country that was starting to create an identity on its own and whose population “accounted for almost one-third of the population of the United Kingdom” (Kinealy, 2002, p. 18).

In addition to Ireland’s political unrest, a second tragedy hit the island in 1845, and just like the political problems caused by colonial rule, it remained on the island for a while and changed Ireland. The tragedy was a fungus that advanced towards Europe and destroyed most of the continent’s potato crops.

A fungal spore called *Phytophthora infestans* caused repeated potato blights, infesting crops through the second half of the 1840s. John Feehan notes that though the crop partially failed in 1845, the near-complete decimation of the 1846 crop left many without seed tubers to plant for the following year. (Kelly, 2018, p. 2)

During the first year of the blight, almost nothing changed on the island and the population remained optimistic. Unfortunately, the season of 1846 was even worse

than the previous year and a crisis that was supposed to stay for just a short period of time extended for four more years. Yet not all years were the same during the potato blight disaster; some were better than others:

It was not as bad in 1847, but the use of so much of the seed potato for food the previous winter prevented an adequate number being set for harvest. (McCarthy, 2006, p. 88).

Professors such as Seamus Metress (1996) have named the Great Famine poor answer from the authorities as “the Irish Holocaust”. This view might appear overly conspiratorial, as the crisis originated from a natural disaster⁶ and initially had little relation to Ireland’s political situation. Nevertheless, it is undeniable that the lack of public policies to mitigate the effects of the blight played a huge part in the long duration of the crisis.

Admittedly the British authorities did not respond with the vigor that ought to have been expected from the world’s then strongest power to immense suffering in a neighboring island under its political authority. Also, Britain’s insufficient response was partly prompted by prejudice against the people who were suffering. (McCarthy, 2006, p. 90)

⁶ *Phytophthora infestans*.

After the crisis ended in 1849, Ireland was no longer the same island. The demographics of the country had changed in drastic ways:

Over one million people died and an even greater number emigrated during a six-year period, thus cutting the population by over 25 per cent. (Kinealy, 2002, p. 2)

These changes shaped the Irish people, and its effects are still felt today. The island's population was 8 million before the Great Famine. As of 2020, more than one hundred seventy years after the crisis, the population still remains below 7 million inhabitants (Worldmeter, 2020).

The wait for the situation to get better was also the birth of the Irish desire to move, to wait abroad. It was the Great Famine that inaugurated the concept of the Irish Diaspora. An example of such diaspora is that, apart from Ireland, another country that was deeply changed by the Great Famine was the United States, which saw an influx of new immigrants from the island — “[A] movement of over a million and a half men and women to North America over the Famine years of the 1840s and 1850s” has been recorded (Kelly, 2014, p. 10). The first act ends here.

The Great Famine was yesterday; now the second act begins. After the Great Hunger, the relationship between the Irish and the British became even more estranged. The desire for a free Ireland, composed of the entire island with an independent republican government, was growing once again. More than ever, the Irish started to be aware of their colonial situation and its resulting implications. “Godot”, a united and independent Ireland, was just around the corner. But the Irish had to wait.

The years that followed were marked by a growing animosity between the Irish-Catholic, pro-independence, and Anglo-Irish elites, members of the Anglican Church and loyal to the British Empire. In April 1916, the Easter Rising took place. The revolt is regarded by the Irish people as the birthdate of Ireland as a republic. The impact of the Easter Proclamation, the document that proclaimed the island as an independent republic was soon felt.

Some Anglo-Irishmen were unprepared to accept the position of isolated impotence or exile that seemed their lot in the new political dispensation. (Brown, 2003, p. 46)

Soon after the Easter Rising, the Anglo-Irish community started a massive exodus to the Northern region of the

island⁷, where British support was still strong, and they could preserve their social positions.

Beckett's family belonged to the Anglo-Irish ruling class. He was ten years old when the Easter Rising happened and certainly grew up aware of the political crashes happening between the independent Irish working class and the Anglo-Irish elite⁸, which was still the predominant economic and political force on the island. Since Ireland was a colony that almost bordered its metropolitan state⁹, it was difficult for Irish society to cease all relations with the British.

Throughout the twentieth century, it became clear to the Irish people that a united, independent republic formed of all the 32 counties would not arrive soon. Godot was once again missing. The Irish had to continue waiting for something that they were not sure could be achieved. Meanwhile, the numbers of the Irish Diaspora continued to increase:

⁷ Northern Ireland, a province of the United Kingdom.

⁸ The Anglo-Irish elite created the Irish Revival cultural movement, focused on the revitalization of the Celtic heritage and Irish language, rather than inciting a revolution or gaining independence from Britain. "Indeed, W.B. Yeats, its primary propagandist, believed that the cultural movement was even a substitute for political activity" (Brown, 1991, p. 517).

⁹ Nowadays, Ireland borders the United Kingdom due to the inclusion of Northern Ireland province.

While the pre-1922 Irish nationalist historical narrative had blamed that experience on the history of extirpation and persecution attendant on British imperialism, Ireland and Northern Ireland's continuing haemorrhaging of youth, from the 1920s to the mid-1990s — and again during the recent recession. (Trew; Pierse, 2018, p. 1)

During the twentieth century, and because of its Diaspora, Ireland's culture and traditions became mainstream. Symbols such as the shamrock, the green color and pub culture started to spread. Not only did the Irish Diaspora shape the Irish identity, both inside and outside the country, but it also shared the waiting for a united Ireland with those who still lived on the Emerald Isle.

The Republic Act of 1949, signed by Taoiseach John Aloysius Costello and promoted by Sean MacBride, Minister for External Affairs, exactly 33 years after the Easter Rising, dissolved the Irish Free State and separated from the Commonwealth. The act created the Republic of Ireland proclaiming that: "It is hereby declared that the description of the State shall be the Republic of Ireland" (The Republic of Ireland Act, 1948). The Republic of Ireland, like the USA, became a former British colony without a hierarchical relationship with the United Kingdom.

Soon, new problems arose. The Republic was formed by twenty-six counties, while the six remaining counties formed Northern Ireland, a province of the United Kingdom. The tension then concentrated more on the Northern region of Ireland, in towns such as Belfast and Derry, where Irish-Catholics were being mistreated by the British and Anglo-Irish authorities. The dream of a united Ireland combined with the mistreatment of Irish citizens created a conflict between the Irish Republicans — Catholics who wanted to join the Republic — and Ulster loyalists — Anglo-Irish loyal to the United Kingdom.

During the 1960s, the social and political turmoil surrounding the North of Ireland and its sectarian conflict received the name The Troubles¹⁰, an event that “drew particular attention in America” (Kelly, 2014, p. 148). Throughout the episode, which lasted from the late 1960s until 1998¹¹, the participation of the Irish Diaspora was extremely important for the actions happening in Northern

¹⁰ The Irish sectarian conflict began in 1922 with the Sectarian Strife. The name “the Troubles” is a reference to the period of the conflict that started in the 1960s and ended only in 1998 with the Good Friday Agreement.

¹¹ Date of the signing of the Good Friday Agreement, which ended the conflict and left things as they were before.

Ireland. The Irish Republican Army, known as the IRA, fought using mostly guns shipped by the Irish Diaspora living in the United States. Abroad, the most famous institution involved in the Troubles was the Irish Northern Aid Committee (NORAID).

During the Troubles, NORAID's main role was to provide financial support to the Provisional Irish Republican Army (IRA) in their cause for a united Ireland¹². One of NORAID's letters dedicated to fundraising states that

we are fighting a guerrilla war and will continue to do so. We, the members of the Provisional Irish Republican Army, will fight and die until victory is ours. (Washington Post, 1987)

The conflict ended in 1998 with the signing of the Good Friday Agreement. By the end of the conflict, the geopolitical changes were insignificant: the six northern counties remained a British province. The city of Derry, an iconic site during the Troubles, is still called Londonderry by the British. After more than three thousand deaths, the Irish, both in Ireland and abroad, once again, had to face the absurdity that it is to fight an endless war. Both sides lost during the

¹² A project started by the IRA in 1922.

Troubles. The signing of the peace agreement signaled a sense of hopelessness rather than a resolution to the conflict.

Much has changed since the Great Famine. Nowadays, the former British colony is a highly developed Republic. These changes occurred little by little, but the conclusion for the Irish is a united Ireland, an Ireland of the 32 counties that is yet to come. If the Irish population is Vladimir and Estragon, their Godot is the Irish reunification. Just like in the play, the second act ends here: "They do not move. Curtains" (Beckett, 2011, p. 66).

Conclusions

The decision to work with this aspect of Irish history, and to see in Godot the Irish reunification was made not only because they created a good match to the movements of the play, but also because it is an issue that is a part of the Irish collective consciousness. Moreover, the idea of inserting Beckett close to his native Ireland is not original. What can be more Irish than a writer who lives abroad? Oscar Wilde, James Joyce and Samuel Beckett lived in Paris, and from abroad, helped shape Ireland's culture. Even if the absurd is also present in Oscar Wilde's trial, or James Joyce's Exiles, it was Beckett who inserted the absurd in his plays, thus creating a

collection of plays that can be used as a mirror of different actions and real-life events.

Everybody is waiting for something or someone, and this process that starts in the subjective mind can become a cultural trait, shared by a common community. If you happen to read the same work ten or fifteen years from now, chances are that Beckett will still be relevant and the absurd will still be an integral part of the human condition.

The future of Irish immigration, the movement, and the 32 counties of the Republic — the Godot that the Irish are waiting for — is yet to come. Ireland's history of waiting and repetition has given the island major changes through the twentieth-century revolts and conflicts. Nowadays, the Emerald Isle has a new position as the mediator, the bridge between the United Kingdom and the European Union. The Brexit events are still unfolding and, currently, the one thing we can say about a United Ireland is that: "Mr. Godot told me to tell you he won't come this evening but surely tomorrow" (Beckett, 2011, p. 36).

References

BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts*. New York: Grove Press, 2011.

- BENNETT, Michael Y. *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- BROWN, Terrence. *Ireland: A social and cultural history 1922-2002*. 2.ed. New York: Harper Perennial, 2003.
- BROWN, Terrence. Cultural Nationalism. In: DEANE, Seamus (Ed.). *The Field Day Anthology of Irish Writing: volume II*. Derry: Field Day Publications, 1991.
- CAMUS, Albert. *L'Étranger*. Paris: Éditions Gallimard, 1942.
- CAMUS, Albert. *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. Translated by Justin O'Brien. London: Vintage, May 7, 1991.
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Anchor Books, 1961.
- GIBSON, Andrew. *Samuel Beckett*. London: Reaktion Books, 2009.
- IRELAND POPULATION. *Worldometer*, 2020. Available at: <https://www.worldometers.info/world-population/ireland-population/>. Accessed on: 22 Aug. 2020.
- JONES, T.K. Irish Troubles, American Money. In: *The Washington Post*. Available at: <https://www.washingtonpost.com/archive/opinions/1987/03/22/irish-troubles-american-money/593e3941-826e-4719-bc79-8eb528f8ac70/>. Accessed on: 30 Sept. 2020.
- KELLY, Mary C. *Ireland's Great Famine in Irish-American History: Enshiring a Fateful Memory*. Plymouth: Rowman & Littlefield, 2014.
- KELLY, Niamh Ann. *Imaging the Great Irish Famine: Representing Dispossession in Visual Culture*. London: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2018.

KIBERD, Declan. *Inventing Ireland: The literature of the modern nation*. London: Vintage Books, 1996.

KINEALY, Christine. *The Great Irish Famine: Impact, Ideology and Rebellion*. New York: Palgrave, 2002.

MCCARTHY, John P. *Ireland: A Reference Guide from the Renaissance to the Present*. New York: Facts On File Inc, 2006.

MCCARTHY, Patrick. *Camus: The Stranger*. New York: Cambridge University Press, 2004.

METRESS, Seamus. *The Great Starvation (1845 - 1852): An Irish Holocaust*. Boston: American Ireland Education Foundation, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *The Gay Science: With a Prelude in Rhymes and an Appendix of Songs*. Translated by Walter Kaufmann. New York: Vintage books, 2010.

SISYPHUS. *Britannica*, 2019. Available at: <https://www.britannica.com/topic/Sisyphus>. Accessed on: 8 Sept. 2020.

THE REPUBLIC OF IRELAND ACT, 1948. *Irish Statute Book*, 2020. Available at: <http://www.irishstatutebook.ie/eli/1948/act/22/enacted/en/html>. Accessed on: 29 Sept. 2020.

TREW, Johanne Devlin; PIERSE, Michael. *Rethinking the Irish Diaspora: After the Gathering*. Belfast: Palgrave Macmillan, 2018.



THE POLITICS OF TIME TRAVELING: A COMPARATIVE READING OF ISLWYN FFOWC ELIS' *A WEEK IN FUTURE WALES* AND H. G. WELLS' *THE TIME MACHINE*

Arthur Maia Baby Gomes

Introduction

Time travel narratives are one of the most traditional tropes of science fiction. Their tradition goes back at least to the 19th century. According to Wittenberg (2013), the idea of time travel narratives even predates science fiction as a genre, but it would not become a solid trope up until the early 20th century. Since then, it has been everywhere. Be it in the science fiction classical literary pieces, such as Robert A. Heinlein's "All You Zombies" (1959), Joe Haldeman's *Forever War* (2009), or Ursula K. Le Guin's "Another Story or A Fisherman of the Inland Sea" (2005), or on the big screen, as in the blockbuster *Avengers: Endgame* (2019), time travel is often a central element of these narratives. Just like any

science fiction, it is not about a prediction or a perfect reconstruction of the historical setting. It is, instead, a reflection of the time and context of its production instead.

Time travel narratives explicit the relationship between different temporalities and how they are perceived by different cultures, whether these temporalities come from human history or a projection in the far future. The way this happens is through narrative devices. After all, they are narratives like any other. The functionalist narratology developed by Meir Sternberg (1993, 2011, 2012) offers a set of categories that work as tools for us to comprehend exactly how time travel narratives build their debates through the manipulation of the reader's experience, distorting temporality, creating specific effects, and withholding information due to the perspective through which the story is been told. By operating with these categories, it becomes possible to offer some solid interpretations of how these texts manage to convey certain ideas.

Taking these aspects into account, this work proposes a functionalist comparative reading between two time travel novellas: *The Time Machine* by the English author H. G. Wells (2017) and *A Week in Future Wales* (2021) by Welsh author

Islwyn Ffowc Elis. The time between their original publications comprehends sixty-two years in a very specific period when science fiction became a consolidated genre, mostly due to the success of the pulp magazines in the United States (Landon, 2019). Many artistic movements and political events, such as the two World Wars took place in the first half of the 20th century, and so, these two stories written from different places in the United Kingdom suffered the impacts of the decades that separate them. The political situation of Wales reverberates massively in the form of Elis' narrative and, to some degree, explains its differences from Wells' one.

In the next session, the conceptualization and critical fortune on time travel narratives will be detailed. In the following, the concepts of functionalist narratology and some of its repercussions will be stressed. Next comes a brief contextualization of the history and politics of Wales in the 20th century and its troubled belonging to the United Kingdom. Then, considering all the previously established bases into account, the differences between the two stories will be analyzed in detail. Finally, in the conclusion, the main points raised will be recapitulated, while trying to point to what this work contributes to us as a society after all.

Time travel in science fiction

Although science fiction's birth date is, like any other genres, a matter of debate among specialists (Aldiss; Wingrove, 1988; Bould et al., 2009; Roberts, 2016), it is a fact that its tropes slowly developed through centuries of fictional narratives. Some scholars identify Mary Shelley's *Frankenstein* (Shelley; Shelley; Robinson, 2009) as the first science fiction novel of all time. Others argue that it has been around ever since the Greek mythical narratives. There is also a current that would only use the term for everything that came from the pulp circuit in the United States in the first half of the 20th Century when Hugo Gernsback coined the term and texts that somehow dialogue to that particular tradition. Regardless of what school a particular specialist may ascribe to, time traveling transcends these somewhat arbitrary classifications.

For instance, although Dicken's classic *A Christmas Carol* (2018) is not usually regarded as science fiction, it presents a displacement of chronology when the main character sees the past and the future, no matter how dubious the text might be. Examples like this one can be found *ad infinitum*, tracing back to mythology that predates the 1st

Century. However, according to Wittenberg (2013), this line of thinking proves to be fruitless because it does not necessarily help understand the origins of time travel as a narrative device as it was conceived in science fiction. In his proposition,

(I)t is less an invention than an accommodation to a variety of mutually incompatible aesthetic, scientific, and social pressures that, during the last two decades of the nineteenth century, both produced and destroyed its immediate literary precursors. In essence, the time travel story is what lingers on after a fortuitous malfunction or mutation, a kind of fallout from the implosion of utopian fiction under the weight of its own aesthetic and political contradictions. And it is only as such — which is to say, not as an idea but rather as a formal and structural precipitation or coagulation — that time travel is nascent narrative theory. (Wittenberg, 2013, p. 48)

With this more sophisticated comprehension of the concept of time travel through the lens of narratology, Wittenberg is essentially proposing that it is a concept that solidifies (in the fictional universe) a philosophy of narrative. Narratives themselves are a sort of time travel, and that will become clearer in the next session when we present the concepts of *fabula* and *sujet*.

Flynn (2006) argues that, in historical terms, Wells' *The Time Machine* (2017) was a turning point for this micro-genre,

since, for the first time, there was a machine inducing the process, thus, inserting it in a dialogue with other incipient science fiction from the late 19th century. From this point on, time travel started to appear as a scientific phenomenon more and more often, especially after it was adopted as a trope by the science fiction tradition derived from the *pulp* magazines and the so-called “Golden Age” authors. In Asimov’s *The End of Eternity* (1981), originally published in 1955, there was an organization entirely dedicated to maintaining temporality as a cycle, fixing possible deviations. Heinlein’s “All You Zombies” (1959) takes the temporal paradox to extreme situations when a character reveals to be his own father and mother and not only that, but he was also the person to whom he was telling his story in a bar. In Ray Bradbury’s short story “A Sound of Thunder” (2005), a group of time-tourists goes back to see dinosaurs but ends up altering the entire timeline.

New wave science fiction also adapted time travel to its own tropes and themes. The movement that approximated the genre to modernist literature and countercultural expressions (Stebble, 2014) had its share of time travelers, but rather than discussing the scientific paradoxes created by it (although some of them do that), it privileges experiments

with form and exploring the political impacts of this by-then traditional theme. Samuel R. Delany's *Empire Star* (2001) follows the young Comet Jo through a temporal paradox in which he meets many versions of himself, narrated by Jewel, a being who is aware of the selective nature of his tale. Two feminist utopias of the time, Joanna Russ' *The Female Man* (2010) and Marge Piercy's *Woman on the Edge of Time* (2016) both present futures in which women's liberation led to fair and healthy societies, in contrast to the reality of the characters who lived in the 1970s, who were struggling with sexism. Ursula K. Le Guin's "Another Story or the Fisherman of the Inland Sea" (2005) presents the emotional dilemmas faced by the protagonist when he travels in time.

All those examples were given to support an idea: time travel in science fiction is a literary device that allows the text to explore different social, aesthetical, and philosophical issues, always containing, like any other literature, a great deal of ideology. Those stories dialogue with central themes from the context in which they were written and can also be appropriated to reflect the readers' issues decades or centuries after their publication. Thus, our research issues when analyzing a time travel text should not be any different

from when dealing with other *corpora*, and neither should our methods. It is to the methods we turn in the next session.

Functionalist narratology

Considering that the goals proposed are, essentially, to compare two narratives with a lot in common, but which also have important differences, functionalist narratology becomes a very useful set of tools. The central idea proposed by Meir Sternberg (2011) is to differentiate his work from structuralist narratology by centering the analysis on the effects. According to him, while Gerard Genette¹, the most famous narratologist, was interested in a taxonomy of the literary text, he sought to comprehend the mechanisms that make readers understand certain narratives in a particular way. For instance, instead of calling a narrator unreliable and treating them like the solution to interpret a narrative, we should ask ourselves what makes us think this way and more importantly: how does this impact our overall reading of that story?

Sternberg identifies three effects that he considers the most fundamental ones and goes on to argue that every

¹ Even though Sternberg's criticism of structuralist narratology is central to the methods of this work, Genette's propositions remain relevant and will be referred to in this text, especially in what concerns categories of narrators present in *Narrative Discourse Revisited* (1978).

narrative is, ultimately, built upon them. They are *curiosity*, *suspense*, and *surprise* (Sternberg, 1993). The major resource an author has at hand to manipulate the reader with these effects is the restriction of information through temporal distortions. Sternberg focuses particularly on the narrative gaps and which kinds of gaps are necessary to build which effects. Narrative gaps are a displacement of information in the narrative's temporality. It goes back to the formalist concepts of *fabula* and *sujet*, meaning, respectively, the story in its pure chronological order and the arrangement in which these events are portrayed in the actual narrative. A narrative gap happens every time the *fabula* is distorted, withholding information that makes a difference to our comprehension of it.

The first of the effects, *curiosity*, happens when a gap is notably opened, concerning the past from that particular point of reference. The second, *suspense*, is defined by the anxiety caused by anticipation, and thus, it concerns the future. A piece of information from what is coming is given by the narrator in a way that makes the reader long to know how that will come to be. The last one, *surprise*, is built upon some restriction of information that went unnoticed. When it

suddenly emerges, we have to reevaluate our interpretation of the narrative thus far. Of course, this kind of analysis strongly centered on temporality might get more confusing when it comes to time travel narrative. In later sessions of this work, we shall focus on how these effects are present when characters travel through the *fabula*, altering it as they do so.

Another important concept by Sternberg is integration.

He defines it as

the overall quest for coherence, driven by our rage for order, includes a variety of patterning and sense-making mechanisms common to all discourse, along with type-specific devices like enchainment in narrative or entailment in logic. These all-discursive integrational mechanisms encompass, inter alia, assimilating troublesome or just unrelated discourse elements to syntax, coreference, stylistic register, generic rule, or breach, analogical gestalt, hierarchical... sequence, ideological bias, editorial interference, memory lapse, Freudian slip, irony, and point of view. (Sternberg, 2012, p. 412)

Integration is the basis for Sternberg and Yacobi's (2015) comprehension of unreliability. Questioning paradigms such as the famous one by Wayne Booth, in which he states that a narrator is

reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which

is to say, the implied author's norms), unreliable when he does not. (1969, p. 158-159)

The two authors propose a formula precisely based on the work done by the reader to justify oddities in the narrative.

Yacobi developed the concept of “principles of integration” (Yacobi, 1981), the different ways we as readers come up with explanations for the troublesome elements in a narrative. Later, they would be renamed “mechanisms of integration” (Sterberg; Yacobi, 2015). That is how I will refer to them from now on. The mechanisms are: *genetic* (related to the genesis of the text), *generic* (related to how the text subscribes to a genre), *existential* (related to that particular fictional world’s ontology), *perspectival* (related to the perspective through which the story is being told), *functional* (related to the function that inconsistencies plays in our interpretation of the text) and *figurative* (added later, related to figures of speech). Just as the master effects and the narrative gaps, the idea of mechanisms of integration is particularly useful for the purposes of this work, particularly the existential mechanism, that helps explain our reaction to

science fiction. In the following section, we briefly explore the History of Wales.

Wales in the mid-20th century

The history of Wales is full of issues regarding its neighbors in the British Isles. Today a part of the United Kingdom, Wales was not always under English political control. It was not until the late Middle Ages, specifically, in 1283, that the country was officially subdued by the English, under the reign of Edward I, after centuries of quarreling between the two peoples (Fear, 2012). Gabriela Pereira (2018) argues that in this context, historical narratives from both countries started to blend, serving political interests, but also reflecting how people at that time saw themselves and their others. It was then that not only military domination was established, but also a cultural one, with all the blind spots they always have, which favors cultural resistance.

This dynamic would persist all the way to the 20th Century, the period of time on which this work focuses. Due to the Wales and Berwick Act of 1746, Welsh autonomy as a country had been completely suppressed only to be regained in 1967, when said Act was altered so that Wales became a country even though it still belonged to the United Kingdom. A

few years before that, in 1965, the Welsh Office was instituted, after decades of demands by the Labour Party for more autonomy for the country. From this point on, Wales would have a Secretary of State instead of a Minister responding directly to the British administration (Evans, 2000).

In the 1960s, known as the revolutionary decade in countries like the United States and France, Wales accumulated a series of gains towards liberation and autonomy, but it is important to notice that it only happened because nationalist movements had been fighting for them for a long time. The first independentist party, Plaid Cymru, was formed back in 1925 (Davis, 1958). Even though it had no more than 600 votes in the first election they participated in, they would go over seventy-seven thousand in the late 1950s, when the pressure on the United Kingdom government for Welsh affairs would be increasing. According to D. Gareth Evans,

in the early days, Plaid Cymru was not formally committed to self-government for Wales, its main party objectives being the preservation and protection of the Welsh language. After 1932, however, all Plaid members were required to agree to three principal objectives: self-government; the preservation of the Welsh language and culture; and

representation for Wales at the League of Nations (later the United Nations). (Evans, 2000, p. 105)

Artistic movements always come together with political ones, and although we should not make an automatic equivalence between them, they most certainly influence each other and art is a way of propagating political ideas. One of the major topics when it comes to the production of art in Wales during the 20th century has to do with language. The Welsh language had been banned from official affairs for centuries by that point, and although movements for its preservation never stopped popping up, they had been unsuccessful thus far. According to Fear (2012), in the 19th century, the teaching of English at schools increased strongly in Wales, when it stopped being a language for the upper classes and started permeating the lives of local farmers and the working class. While many artists felt more comfortable writing in English, such as Dylan Thomas, other writers, like Saunder Lewis, preferred Welsh, not only as an aesthetic choice but also as a political statement. Lewis, who was a leader in the Plaid Cymru, was particularly radical in his defense of the Welsh language, in a moment when defending its simple existence could be considered radical (Griffiths,

1989). This is the Wales in which Elis wrote his science fiction novel. A country struggling to get back its political and cultural autonomy, trying to understand the place of its own culture.

Elis' *A Week in Future Wales* and Wells' *The Time Machine*

Islwyn Ffowc Elis published *A Week in Future Wales* (2021) in 1957, in the heat that would lead to the creation of the Welsh Office. He was associated with the *Plaid Cymru*, having run in the general elections representing the party two years after that, in 1959 and again in 1964. The party was also responsible for publishing his novel, written entirely in the Welsh language. As stated by the author in the book's preface, the cultural institutions that would give Wales its autonomy did not exist at all. He exemplifies with organizations dedicated to women's rights, to preserving the Welsh language, and to the creation of primary schools that would only emerge in the following decades. Moreover, he notes the absence of a Welsh TV network. It is regarded to this day as the first Welsh literature piece marketed as science fiction (Jones, 2017).

In that novel, Elis writes about the two incursions of a Welsh man named Ifan Powell into the future of his country, specifically to the year 2033. Ifan has a friend who introduces

him to Dr. Heikel, a scientist who had been studying time travel for quite a while and needed a specific type of person to send to the future as a test. Powell fits his needs and agrees, although reluctantly, to take part in the experiment. He wakes up in a futuristic Cardiff, being welcomed by Dr. Llywarch who was expecting his visit since the history books narrated the success of his experience. He spends a week getting to know this very optimistic future Wales, a liberal society in which economic regulations only existed to prevent monopoly. The country had conquered its independence, both Welsh and English were spoken all over it, and poverty was eradicated. Powell falls in love with his host's daughter, Mair, and subsequently, is kidnapped by a pro-English domination militia group.

The group wanted to force Powell to go on TV and talk about how Wales was better in the 20th century than it was in 2033. However, he was saved by a doctor who did not agree with the methods of his leaders and managed to call Powell's friends in Cardiff after taking down that cell of the organization. At the end of that incident, it becomes clear that this was a minority within the reactionary organization. Who comes to his rescue is Mair, and they share a ride back to

Cardiff, in which Powell gets to see the countryside is just as sustainable and just. During their trip, Mair, who had previously refused his romantic attempts, reveals to be in love with him too, although she did not think it would be wise for them to get together, since he would eventually go back to the 1950s.

When he does go back, against his will, he decides to visit the future once again, so that he can find Mair and stay with her. But it goes wrong, for he could not control which future he would visit, since there were multiple timelines. The one he finds himself in this second time gave him a more pessimistic welcome. Powell, who admittedly was not sympathetic to the independentist cause at the beginning of the novel, now sees himself in a future in which Wales never became free from England, even being called West England, and he does not like what he sees. Technological progress is close to none, and corruption and violence are everywhere in the political and social debates. After finding a version of Mair from this timeline, a girl named Maria, and realizing she was nothing like his beloved, he decides to go back to the 1950s as soon as possible, now a changed man, who saw the need for a

free Wales. And more importantly, he was responsible for making it so in the present.

The success of Elis' novels was mostly restricted to Welsh territory, and it was first translated into English only in 2021. So being read now, in the 21st century, it might be easy to lose sight of when it was written, not in terms of Welsh history, but its insertion in the science fiction genre. This story has many similarities with the most famous time travel science fiction story: H. G. Wells' *The Time Machine* (1895). Published by the English author at the very end of the 19th century, its narrative structure became highly influential in the coming years. *A Week in Future Wales* shares a surprisingly high number of elements with Wells' classic.

It starts with a narrator describing the adventures of a time traveler, identified only as such. The narrator, however, initially is not the traveler, but a second-hand reteller of his story, trying to convince some guests who represent typical professions of Victorian England that it was true. In the following chapter, narration shifts to the Traveler, who proceeds to tell the story of his first incursion into the future. By going into his machine, he goes to the year 802,701, when he meets the Eloi, the successors of the human race. They are

a peaceful folk who live in communion with nature, abolishing private property. When he discovers that his machine has been stolen, he is approached by the Morlocks, deformed and aggressive humanoids who feed on the Eloi and make the Traveller think of apes.

After the incursion into the tunnels, the Traveller saves a drowning Eloi named Weena, who quickly gets attached to him, even though they cannot talk to each other. While exploring the woods with Weena in the hopes of retrieving his machine, they both are ambushed by a group of Morlocks, and the subsequent confrontation leads to Weena fainting, and then they never see each other again. He eventually gets back to his machine, and instead of going back, goes forward, billions of years into the future. He sees a dying Earth, uninhabited by humans, and, finally, goes back to his own time, directly to the dinner in which he would tell his guests about the adventures. At the end of the book, the original narrator says that right before the narration started, the Traveler went into his machine again, but this time has not come back for three years.

Besides the time travel, both texts share many interesting elements in their structures. First and foremost,

the testimonial feature of the narration. Peter Stockwell (2000) argues that this is a classic science-fiction device to emulate realism. Asimov's *I Robot* (2018) is narrated through Susan Calvin's tapes. Stapleton's *Last and First Man* (2021) emulates a history book. Shelley's *Frankenstein* (2009) is narrated through letters. Both Wells' and Elis' texts are not different from these in concept: we have a legitimizer, someone trying to convince their intradiegetic narratee, that although odd, that tale is true. They do that by framing the report inside vehicles that would come to us in real life: a friend justifying himself, a lost book from old times, letters which we do not know whether to trust or not, and so on. That way, every odd, unrealistic element in the narrative may fall under at least two mechanisms of integration: the existential, for it concerns the internal rules of universes that are not like our own if we believe the reports, or the perspectival, in which we attribute these incongruences to the sources, the perspectives.

Particularly Ifan Powell (from *A Week in Future Wales*), who is carrying a very explicit political agenda and starts his tale by stating that he is a nationalist now, has a good reason for lying. If we consider that narrating-I does not equal

experiencing-I (Sternberg; Yacobi, 2015), the Powell who tells his story is doing so after he says he lived through all of it. It is true that, since we — the readers — know we picked a fictional book, it is not unreasonable to believe that in that particular universe, time travel does exist, and Ifan Powell did experience it. However, we should agree that it is also possible that he did not, considering he is aware of the absurdity of his tale to the people who live in his same universe. Although less explicit, the Traveler and his friend also carry an agenda. They are in pursuit of legitimizing science during the Second Industrial Revolution in a profoundly conservative and religious society, under the rule of Queen Victoria. They are not trying to convince their families, but psychologists, politicians, journalists, and people of status in their society. With it, comes money, opportunities, and power. The greatest indication that we might look at them suspiciously is, indeed, that their peers do so.

My argument here is that we must be open to the possible readings in both stories. None of these narrators is naturally, in Booth's (1969) absolute terms, unreliable. Yet we might trust them or not, depending on which explanation we come up with in order to integrate the report. Ifan Powell, for

instance, starts his story creating suspense by anticipating that he will eventually turn into a nationalist. The reader, then, wants to know how that time travel experience will convince Ifan (and hopefully its audience too) that Wales should be independent. There is a manipulation of chronological events here, a distortion of the *fabula*, which achieves a more persuasive narrative. Both of them also legitimize their stories by appealing to scientific vocabulary, providing very similar explanations to how they made time travel possible, with time being the fourth dimension in which one can move, just like we physically move in the three known dimensions.

As for the social commentary dimension of both works, Vugrincic states:

Wells favored the use of fiction as an avenue for political and social commentary. He believed the duty of a fiction author was 'to be the social mediator' and 'instrument of self-examination' for the masses. (Vugrincic, 2014, p. 44)

If we look closely at *The Time Machine*, it becomes clear that, despite the narrator's evaluation of scientific progress, the perfect society the Traveler encounters has very little to do with his own agenda. But this might be achieved naturally since there is only one timeline presented in this

narrative. It does not particularly call for action, does not explore the notion of choice as Elis' work does. Ifan visits two future Wales, both consequences of the actions of the Welsh in his time. Narratively speaking, this creates a more complex *fabula*, although a not-so-complicated *sujet*. The two different Wales visited by Ifan do not happen before or after the other in the natural order of events, they are concomitant in a way. But in another way, concerning his experience, they do. Therefore, the intentional arrangement of the *sujet* becomes even more explicit, serving Powell's goal of persuasion.

Another element that speaks volumes is the women both protagonists meet in their travels. Although Mair and Weena might be as different as it is possible to be from each other, they share similar narrative functions and neither of them have agency. Despite Mair coming from a very superior society in terms of human relations, she still falls in love with Ifan in only a couple of days, seeing that exotic traveler from the past as a very interesting person, and being willing to sacrifice her life as she knew it so she could be with him. Ultimately, she is the sacrifice he has to make to prove to the reader that he is diligent and willing to fight for a better future for everyone, not only for himself. Mair's high education,

successful career, and easy-going attitude represent everything Ifan loves about this new Cardiff he gets to know, just as Weena represents the best of the future the Traveler meets. They are perfect in their own ways, and they love those heroes, so the heroes must be perfect too. The obnoxious Maria, Mair's version in the West England future, does not respond positively to Ifan, just like her timeline did not. The surprise the reader feels when Ifan wakes up in the decaying version of Cardiff does not repeat itself when we meet Maria, for it is a repetition of Mair's function in her future.

When all the gaps are closed in both of the stories, the reader might have a clear view of what the arguments being posed are, although *The Time Machine* is definitely more subtle. Not only that, but it also reserves one last surprise for the reader, which is the Traveler's failure in his next voyage, and likely death. We have no clues of what happened to him, but if he was able to go back almost immediately after he left, even when he went to the end of time, it is very unlikely he could go somewhere that would take three years to come back from. The Time Traveler, the perfect hero in whom we might manage to believe by then was not so perfect after all,

and his scientific endeavor does not bring the expected results, different from Ifan, from whom we part ways in a much better spirit.

Conclusion

In order to summarize the discussion presented in this work: time travel science fiction stories are like any other narrative, and we can study them as such. They operate the same mechanisms of effect, they are submitted to our activity of integration, and they convey philosophical, political, and cultural meaning. In these particular cases, *The Time Machine* is discussing in a broader dimension, the future of humanity, while *A Week in Future Wales* is concerned with the political autonomy of its country. By correlating, each in their own way, scientific progress with social justice and success, they present debates that are not different from those in “high literature”. They use the choice of the narrators, their personal beliefs and experiences, the nonexistent technology, and the social groups represented in their future narratives to do this, and are worth studying decades or centuries after their publications.

I would like to end this work by reinforcing the power of science fiction in raising debates among a wide number of

readers, viewers, listeners, or players, especially young people. Of course, not a single book about a very specific context will make humanity thrive, but art in general, in the end, is all about making us think and feel, developing the ability to put ourselves in different perspectives, and broadening our understanding of the world. Both Wells and Elis contributed to this goal, and we should recognize that.

References

ALDISS, Brian W.; WINGROVE, David. *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction*. London: Paladin, 1988.

ASIMOV, Isaac. *I, Robot*. London: Harper Voyager, 2018.

ASIMOV, Isaac. *The End of Eternity*. St. Albans: Granada, 1981.

AVENGERS: endgame. Directed by: Anthony Russo and Joseph Russo. Produced by: Kevin Feige. United States: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2019. Streaming (181 min.).

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1969.

BOULD, Mark et al. (Eds.). *The Routledge companion to science fiction*. London: Routledge, 2009.

BRADBURY, Ray. A Sound of Thunder. In: TURTLEDOVE, Harry; GREENBERG, Martin Harry (Eds.). *The Best Time Travel Stories of the 20th Century*. New York: Del Rey, p. 75-86, 2005.

DAVIS, Dr. D. J. *Towards Welsh Freedom*. Cardiff: Plaid Cymru, 1958.

DELANY, Samuel R. *Babel-17: Empire Star*. New York: Vintage Books, 2001.

DICKENS, Charles. *A Christmas Carol*. Ware: Wordsworth Editions, 2018.

ELIS, Islwyn Ffowc. *A Week In Future Wales*. Cardiff: Cambria Futura, 2021.

EVANS, D. Gareth. *A History of Wales: 1906-2000*. Cardiff: University of Wales Press, 2000.

FEAR, Alan Peter. *A Walk Through Llaeggub: A Reading of Dylan Thomas's Under Milk Wood*. 2012. 113f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Estrangeiras Modernas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

FLYNN, John L. Time Travel Literature. In: *Internet Archive*, 2006. Available at: <https://web.archive.org/web/20060929071327/http://www.towson.edu/~flynn/timetv.html>. Accessed on: 16 Feb. 2022.

GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell UP. 1978.

GRIFFITHS, Bruce. *Saunders Lewis*. Cardiff: University of Wales Press, 1989.

HALDEMAN, Joe W. *The Forever War*. New York: Thomas Dunne Books, 2009.

HEINLEIN, Robert A. All You Zombies. In: HEINLEIN, Robert A. *The Unpleasant Profession of Jonathan Hoag*. New York: Gnome Press, p. 168-184, 1959.

JONES, Miriam. The Shared Futuristic Space of Welsh Music and Welsh-Language Science Fiction. In: *Vector*. London, n. 286, p. 4-10, 2017.

LANDON, Brooks. The Gernsback Years: Science Fiction and the Pulp in the 1920s and 1930s. In: CANAVAN, Gerry; LINK, Eric Carl (Eds.). *The Cambridge History of Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. p. 135-148. [E-book]. Available at: https://www.cambridge.org/core/product/identifier/9781316694374%23FMT-fnmp-2/type/book_part. Accessed on: 17 Jan. 2022.

LE GUIN, Ursula K. Another Story or A Fisherman of the Inland Sea. In: TURTLEDOVE, Harry; GREENBERG, Martin Harry (Eds.). *The Best Time Travel Stories of the 20th Century*. New York: Del Rey/Ballantine Books, p. 390-425, 2005.

PEREIRA, Gabriela Pirotti. "Of Our Own Speech": The Dissonant Voices in the Work of Geoffrey Monmouth. 2018. 45f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

PIERCY, Marge. *Woman on the Edge of Time*. New York: Ballantine Books, 2016.

ROBERTS, Adam. *A History of Science Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.

RUSS, Joanna. *The Female Man*. (SF masterworks). London: Gollancz, 2010.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft; SHELLEY, Percy Bysshe; ROBINSON, Charles E. *Frankenstein, or, The modern Prometheus: the original two-volume novel of 1816-1817 from*

the Bodleian Library manuscripts. New York: Vintage Books, 2009.

STAPLEDON, Olaf. *Last and First Man*. London: Penguin Books, 2021.

STEBLE, Janez. *New Wave in Science Fiction or the Explosion of the Genre*. 2014. 261f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Univerza v Ljubljani, Ljubljana, 2014. Available at: https://www.academia.edu/7160946/New_Wave_in_Science_Fiction_or_the_Explosion_of_the_Genre. Accessed on: 28 Dec. 2021.

STERNBERG, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

STERNBERG, Meir. Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence. In: *Poetics Today*. Durham, n. 3-4, v. 33, p. 329-483, 2012.

STERNBERG, Meir. Reconceptualizing Narratology: Arguments for a Functionalist and Constructivist Approach to Narrative. In: *Enthymema*. Milan, n. 4, p. 35-50, 2011.

STERNBERG, Meir; YACOBI, Tamar. (Un)Reliability in Narrative Discourse: A Comprehensive Overview. In: *Poetics Today*. Durham, n. 4, v. 36, p. 327-498, 2015.

STOCKWELL, Peter. *The Poetics of Science Fiction*. (Textual explorations). New York: Longman, 2000.

VUGRINCIC, Allie. H.G. Wells' The Time Machine: Beyond Science and Fiction. In: *Prologue: A First-Year Writing Journal*. Granville, n. 10, v. 6, p. 43-56, 2014.

WELLS, H. G. *The Time Machine*. Seattle: Amazon Classics, 2017.

WITTENBERG, David. *Time Travel: The Popular Philosophy of Narrative*. New York: Fordham University Press, 2013.

YACOBI, Tamar. Fictional Reliability as a Communicative Problem. In: *Poetics Today*. Durham, n. 2, v. 2, p. 113-126, 1981.



LENDO NO ESCURO E AS CINZAS DE ÂNGELA: EXEMPLOS DE NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS PERFORMÁTICAS

Andrea Ferrás Wolwacz

Este estudo faz um paralelo entre dois romances que retratam a ilha da Irlanda do século XX — *Lendo no Escuro* (1998) de Seamus Deane, ambientado na Irlanda do Norte, e *As Cinzas de Ângela* (1997), de Frank McCourt, ambientado na República da Irlanda — a fim de comprovar a existência de três eixos temáticos: igreja, nação e família. O estudo inicia com uma pequena síntese dos dois romances. A seguir, reflito sobre autobiografia e a memória como representação da história com base nas teorias de Philippe Lejeune, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, Karl J. Weintraub e Homi Bhabha, que servirão como base teórica para a análise das duas obras. Então, faço um pequeno relato da história factual da ilha da Irlanda e da influência política e religiosa das duas unidades políticas da Irlanda a fim de entender melhor em que contexto as duas narrativas se desenrolam. Por fim, analiso os dois

romances, buscando similaridades e diferenças. Optei por escrever as citações dos dois romances no original em língua inglesa e colocar as traduções em nota de rodapé, por não encontrar uma edição de *Lendo no Escuro* traduzida para o português do Brasil disponível. Com relação às *Cinzas de Ângela*, utilizei como base a tradução para o português de Portugal adaptada para o português do Brasil.

Lendo no Escuro (1998) é um romance autobiográfico no qual o narrador, católico e filho de trabalhadores da classe operária, cujo nome não é revelado, relembra, trinta anos depois, os acontecimentos na Irlanda do Norte durante sua infância e adolescência nos anos 1940 e 1950. A história é contada sob duas perspectivas. A primeira é narrada como uma coleção de lendas: o Forte do Sol Grianan, guardado pelo guerreiro Fiana; o Campo dos Desaparecidos, sobre o qual nenhuma gaivota voa; a casa em Donegal, onde as crianças são dominadas por forças diabólicas; a irmã morta que volta para o mundo dos vivos e o tio desaparecido que todos falam ter se tornado um informante a serviço da polícia secreta inglesa. A segunda é a narrativa real: no ano 1904, na cidade de Derry, assim chamada pelos católicos nacionalistas, ou Londonderry para os anglo-irlandeses, situada na divisa da

Irlanda do Norte com a República da Irlanda, que é um lugar também assombrado, mas por inimigos políticos, segredos familiares, intrigas mortais e pelo domínio político e religioso das igrejas católica e anglicana. A curiosidade infantil se transforma em fantasia, ao mesmo tempo em que a fantasia se transforma em realidade.

O protagonista narra a violência do regime inglês na Irlanda do Norte, as histórias sobre a sua família e sobre os membros da sua comunidade. Ao longo do romance, o narrador questiona a política que promove intimidação e ódio nacionalista e as questões identitárias, ideológicas e religiosas. Ele descobre que a sua família esconde segredos relacionados à história da Irlanda do Norte. A família dividida é uma metáfora da complexa política da Irlanda do Norte, onde décadas sob o domínio político protestante anglo-irlandês e o ressentimento dos irlandeses católicos levam à eclosão do “The Troubles”¹, em 1968.

¹ “The Troubles” é um termo usado para descrever um período de violência comunal envolvendo organizações paramilitares e unionistas, a RUC, e o IRA na Irlanda do Norte, que inicia no final da década de 1960 e dura três décadas. Em 1998, os governos britânico e da República da Irlanda assinam o Acordo da Sexta-feira Santa em 10 de abril de 1998 — *The Good Friday Agreement* — com o objetivo de acabar com as disputas entre unionistas e nacionalistas.

As Cinzas de Ângela (1997) relata as memórias de Frank McCourt, o qual narra a história de sua família em Limerick, na República da Irlanda, o estado livre, nas décadas de 1930 e 1940. Naquela época, as famílias irlandesas emigravam para os Estados Unidos da América à procura de emprego. Entretanto, a família McCourt faz o percurso inverso após a súbita morte da filha mais nova, com apenas sete semanas de idade. Ângela, o marido norte-irlandês, Malachy, e os quatro filhos do casal voltam para Limerick após fracassarem nos Estados Unidos. A miséria, inanição e doenças infectocontagiosas contraídas devido às condições sub-humanas da família levam às mortes de três filhos do casal. Ângela é uma mãe que tem de conviver com a perda de seus filhos, o desemprego, o alcoolismo do marido e o preconceito social, além de ser obrigada a pedir esmolas às instituições de caridade do governo e à Igreja Católica para manter sua família. O narrador da história ainda traz relatos sobre a educação na escola católica para meninos pobres, os castigos e humilhações que as crianças sofriam, as discussões religiosas entre católicos e protestantes e a política nacionalista da época que impediam o desenvolvimento da Irlanda.

Lendo no Escuro é considerado romance autobiográfico, enquanto *As Cinzas de Ângela* é classificado como memórias literárias. Para entendermos essas duas classificações, seguem algumas características do romance autobiográfico e das memórias.

A autobiografia é “uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando coloca a tônica na sua vida individual, em particular na história da sua personalidade”² (Lejeune, 1989, p. 4, tradução nossa). Sua característica dominante é “a centralidade do sujeito da enunciação” (Reis; Lopes, 1987, p. 33). Podemos observar a relação de identidade entre o autor, narrador e personagem em uma narrativa autobiográfica.

Distinto da autobiografia em sentido estrito, o romance autobiográfico se caracteriza pela forma difusa como o autor apresenta sua vida, a qual não afeta a ficcionalidade do romance. Os romances autobiográficos relatam eventos e descrevem espaços indissociáveis do testemunho e vivências pessoais dos autores. O sujeito da enunciação, tanto da

² Definition: Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality (Lejeune, 1989, p. 4).

autobiografia como do romance autobiográfico, é o narrador autodiegético: o protagonista da história que ele relata. Ao escrever sobre a autobiografia ficcional, Seamus Deane comenta:

A autobiografia é a história de uma experiência individual que também é uma experiência de grupo. Os autores de autobiografias buscam, por meio de suas experiências pessoais, do autoexame e da reconsideração de eventos e circunstâncias históricas, elementos que ajudam a explicar a libertação da ideologia imposta³. (Deane, 1991c, p. 380, tradução nossa)

De acordo com Karl J. Weintraub (1991), as memórias se diferenciam do romance autobiográfico pelo tipo de relato. Tanto na autobiografia quanto no romance autobiográfico, o escritor reflete sobre o âmbito de experiências de sua própria vida interior; ou seja, sua vida interior é fundamental para o entendimento do passado. Já nas memórias, o eixo externo se traduz em experiência consciente. Weintraub afirma que “O escritor das suas memórias se situa nos acontecimentos externos e busca dar consistência às recordações mais

³ Autobiography is the story of an individual experience that is also a group experience. Authors of autobiography seek through personal experience, self-examination and reconsideration of historical events and circumstances that have helped explain their freedom from the imposed ideology (Dean, 1991c, p. 380).

significativas” (1991, p. 19). Por outro lado, o autor também afirma que a diferenciação entre a autobiografia e as memórias não pode ser rígida nem definitiva, pois seguidamente encontramos um híbrido entre memórias e o romance autobiográfico.

Nos dois romances, podemos aplicar as ideias de Homi Bhabha (1998) sobre a teoria itinerante em *Tempo e Nação*, a qual aponta que as narrativas sociais e literárias, que funcionam em nome do povo ou da nação e os tornam sujeitos imanes e objetos dessas narrativas, discutem a natureza estável do nacionalismo como desenvolvimento político, social e cultural homogêneo.

Assim, segundo Bhabha, o objetivo do pedagógico é o de fundar sua autoridade narrativa em uma tradição do povo. Em contrapartida, o performativo intervém na soberania da *autogeração* (grifo meu) da nação ao mostrar esta em sua heterogeneidade, marcada pelos “discursos de minorias e pelas histórias heterogêneas de povos” (Bhabha, 1998, p. 209-210). Essa “escrita-dupla ou dissemi-nação” (grifo do autor) demonstra que o “sujeito do discurso cultural se encontra cindido na ambivalência discursiva que emerge na disputa

pela autoridade narrativa entre o pedagógico e o performativo” (Bhabha, 1998, p. 210).

Portanto, uma história nacional moderna não pode ser concebida como uma narrativa de uma nação homogênea e com uma tradição cultural historicamente linear, pois a nação moderna é heterogênea, ou seja, há uma diversidade cultural e de interesses; a trajetória desta nação nada mais é que a representação desta diferença cultural dentro de um espaço nacional geograficamente unitário. Por conseguinte, o romance autobiográfico é um excelente exemplo de história performática onde fragmentos de vida cotidiana são contados subjetivamente.

As representações subjetivas “são potentes fontes simbólicas e afetivas de identidade cultural” (Bhabha, 1998, p. 199). O espaço povo-nação moderno não é horizontal e as narrativas são provenientes da

memória histórica vivenciada e da subjetividade [...]. A reivindicação da nação como forma autônoma ou soberana de racionalidade política, é particularmente questionável. (Bhabha, 1998, p. 201)

O que se pode observar é uma ambivalência ideológica; a necessidade histórica da ideia de nação entra em

conflito com signos contingentes e arbitrários que expressam a vida afetiva da cultura nacional. Bhabha escreve:

A apreensão do tempo duplo e cindido da representação nacional nos leva a questionar a visão homogênea e horizontal associada com a comunidade imaginada da nação. [...] Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente subjetiva do performativo. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de escrever a nação. [...] O povo representa o tênue limite entre os poderes totalizadores do social como comunidade homogênea, consensual, e as forças que significam a interpelação a interesses e identidades desiguais no interior de uma população. (Bhabha, 1998, p. 204-207)

Entretanto, para entender essa cisão entre o pedagógico e o performativo, é necessário, em primeiro lugar, relatar alguns acontecimentos históricos relevantes para podermos analisar os dois romances como manifestações performáticas subjetivas. A história da colonização irlandesa começa com a invasão da ilha por Henrique II no século XII, mas a colonização efetiva da Irlanda inicia-se em meados do século XVI, quando a Inglaterra gradualmente estende seu controle sobre a região. Uma das táticas utilizadas pela

Inglaterra foi enviar colonos protestantes leais à coroa para o condado de Ulster para introduzir novos costumes, a fé protestante anglicana e a língua inglesa, assim como banir a religião católica e a língua irlandesa. As terras dos irlandeses católicos são desapropriadas e entregues aos novos colonos protestantes. As imposições da coroa inglesa marcam o início das disputas entre ingleses protestantes e irlandeses católicos.

O controle gradual não se dá pacificamente. De fato, ao longo da história da ilha da Irlanda, há uma série de movimentos, conflitos e combates de resistência ao colonialismo. Os conflitos resultam no fechamento do parlamento irlandês em 1801 e na aplicação do controle da metrópole sobre as decisões políticas e econômicas da ilha da Irlanda. Entre 1880 e 1919, há várias tentativas de líderes para criar um governo independente na Irlanda. É nessa época que surgem vários movimentos de resistência, como The Easter Ring, em 1916 (O Levante da Páscoa), The Sinn Fein (Ourselves Alone) e The Irish Volunteers (1913). Em 1918, os republicanos criam seu próprio parlamento em Dublin, “The Dail Eireann”, e proclamam a República da Irlanda liderada por Eamon De Valera e pelos nacionalistas do Movimento *Sinn Fein*.

Em 1919, surge The IRA (The Irish Republican Army), sucessores dos The Irish Volunteers. O objetivo do The IRA era a luta armada para efetivar a independência da Irlanda. Durante as negociações com a Inglaterra, o IRA se divide em duas facções: uma liderada por Eamon de Valera, futuro presidente do Estado Livre Irlandês, que se opunha à partição da Irlanda, e outra liderada por Michael Collins, a favor do tratado. Em 1920, o Ato do Governo da Irlanda estabelece duas unidades de governo independentes, uma composta por seis dos nove condados de Ulster (a Irlanda do Norte). Os outros 26 condados formam o Estado Livre Irlandês. Em 1921, através do Tratado Anglo-Irlandês, a Inglaterra concorda com a independência da Irlanda, mas Ulster permanece sob domínio inglês. Eamon de Valera convida alguns dos dissidentes para o seu governo, enquanto outros continuam a luta para unir a ilha da Irlanda em um só governo.

Na década de 20, os unionistas de Ulster, apoiados pelo governo inglês, consolidam o poder político e econômico na Irlanda do Norte. Apesar de sofrer discriminação, os católicos deixam o campo e se instalam em guetos nos centros industriais como Belfast e Derry, onde existe possibilidade de trabalho nas indústrias têxtil e naval.

A história da Irlanda do Norte é marcada por um clima de violentas disputas entre as forças legalistas, como *United Protestant Association* (UPA), *The Ulster Volunteer Force* (UVF) e outras associações articuladas pelos governos anglo-irlandês e britânico, que mais tarde surgem, como *Ulster Defence Association* (UDA)⁴ e a força dissidente nacionalista *Irish Republican Army* (IRA), que é declarada ilegal em dois momentos, 1931 e 1936. Essa disputa se traduz em guerrilhas urbanas. A população católica é desprovida de direitos civis e sofre perseguição política. Vários cidadãos são aprisionados e, muitas vezes, sentenciados à pena de morte sem ter direito de ir a julgamento. Por um lado, o IRA garante a defesa dos bairros católicos da Irlanda do Norte; por outro, controla os católicos, muitas vezes aplicando punições àqueles que não concordam com sua política.

Em *Lendo no Escuro*, o narrador faz um relato da perseguição da polícia aos cidadãos católicos na busca por integrantes do IRA. O narrador, então menino, encontra uma pistola que seu pai recebera de presente de um oficial alemão

⁴ A UDA se identificava como *Ulster Freedom Fighters* para impedir que a associação fosse considerada uma organização ilegal e fosse banida por lei por ser extremamente violenta.

no final da Segunda Guerra Mundial escondida em sua residência e resolve mostrar para outros meninos do bairro. Além dos católicos serem proibidos de portar armas, um presente de um oficial alemão levantava suspeita, pois havia rumores de que o Estado Livre teria acobertado integrantes do exército nazista alemão durante a Segunda Guerra Mundial e os católicos da Irlanda eram vistos como defensores do Estado Livre e possíveis integrantes do IRA. Logo, a informação é vazada e a polícia invade a casa. Veja o relato a seguir:

A bright figure, in a white rain cape, came through the bedroom door and stood with his back to the wall, switching the light on and off. He was shouting, but I was numb with shock and could see only his mouth opening and closing. I dressed within that thin membrane of silence. They were, I knew, looking for the gun I had found the afternoon before in the bottom drawer inside the wardrobe of the room next door, where my sisters slept. [...] It was a long, chill pistol, blue-black and heavy, which I had smuggled out the back to show to some boys from Fahan Street, up near the old city walls. They had come over to play football and afterwards we had an argument about politics. I had been warned never even to mention the gun which, I was told, had been a gift to my father from a young German sailor, whose submarine had been brought in to the port at the end of the war. [...] But since we had cousins in gaol for being the IRA, we were a marked family and had to be careful. Young

as I was, I was being stupid⁵. (Deane, 1998, p. 28-29)

Além da família ter integrantes do IRA, também guarda uma história mal contada sobre o irmão do pai, o tio Eddie, que desaparece durante um tiroteio entre o IRA e a polícia em uma destilaria abandonada. Há rumores sobre sua atuação como informante e sobre ter sido visto em Chicago, Estados Unidos, e em Melbourne, Austrália. O protagonista também comenta sobre a existência de um informante observando os meninos. Na maioria das vezes, os informantes eram recrutados de forma antiética, pois normalmente eram aqueles que, por alguma falha, eram pegos pelos integrantes

⁵ Uma figura brilhante, com uma capa de chuva branca, entrou pela porta do quarto e ficou de costas para a parede, acendendo e apagando a luz. Ele estava gritando, mas eu estava entorpecido pelo choque e só pude ver sua boca abrindo e fechando. Eu me vesti com aquela fina membrana de silêncio. Eles estavam procurando a arma que eu encontrara na tarde anterior na última gaveta do guarda-roupa do quarto ao lado, onde minhas irmãs dormiam. [...] Era uma pistola longa e fria, azul-escura e pesada, que eu peguei para mostrar a alguns meninos da Fahan Street, perto das muralhas da cidade velha. Eles vieram jogar futebol e depois discutimos sobre política. Fui advertido para nunca mencionar a arma que, segundo me disseram, fora um presente de meu pai de um jovem marinheiro alemão, cujo submarino fora trazido para o porto no final da guerra. [...] Mas, como tínhamos primos na cadeia por serem integrantes do *IRA*, éramos uma família marcada e tínhamos que ter cuidado. Por mais jovem que fosse, estava sendo estúpido (Deane, 1998, p. 28-29, tradução nossa).

de lados opostos e, para não serem presos ou executados, serviam de observadores e delatores:

while we were gathered round the gun, hefting it aiming it, measuring its length against forearms, i had felt eyes watching. fogy mckeever, known to be a police informer, was at the end of the lane, looking on⁶. (Deane, 1998, p. 29)

Esses informantes eram considerados traidores pelas comunidades e, quando efetivamente descobertos, eram executados pelas organizações paramilitares. Muitos eram enviados para outros países, como Estados Unidos, Inglaterra e Canadá. Eddie era suspeito de ter sido secretamente retirado do Bogside⁷. A polícia é informada sobre a arma que o protagonista mostra aos amigos e invade a casa, arranca o linóleo, partes do papel de parede e joga objetos no chão. O protagonista, o pai e o irmão são interrogados e sofrem violência física. A lei segurava o direito à invasão das casas com atividades suspeitas sem qualquer ordem judicial.

⁶ Enquanto estávamos reunidos em torno da arma, erguendo-a e mirando-a, medindo seu comprimento em relação aos nossos, senti olhos observando. Fogy McKeever, conhecido por ser um informante da polícia, estava no final da rua, nos olhando (Deane, 1998, p. 29, tradução nossa).

⁷ O Bogside é o bairro católico de Derry, o mesmo que serve de palco para o massacre de 1972 conhecido como "The Bloody Sunday".

But now, here were the police, and the house was being splintered open. The linoleum was being ripped off, the footboards crowbarred up, the wardrobe was lying face down in the middle of the floor and the slashed wallpaper was hanging down in ribbons⁸. (Deane, 1998, p. 29)

Mais tarde, o sargento Burke, encarregado de policiar o Bogside, coloca o menino dentro do carro e passeia pelo bairro para que todos o vejam com os policiais. Em um determinado momento, o colega diz: “Fuckin’ stooly. Just like your uncle, like the whole lot o’ ye”⁹ (Deane, 1998, p. 81). Tendo participado de toda a situação que envolveu o Tio Eddie e sabendo que os novos delatores eram recrutados após cometer um erro, o sargento puniu o menino, expondo-o e despertando desconfiança no Bogside.

Com relação à nova nação irlandesa, em 1937 uma nova constituição substitui o nome de Estado Livre Irlandês por Eire e, em 1949, Eire se torna República da Irlanda. Analisando a nação irlandesa do século XX, Tim Pat Coogan comenta que “de alguma forma, os irlandeses combinaram as

⁸ Mas agora, a polícia estava aqui, e a casa estava sendo destruída. O linóleo estava sendo arrancado, as tábuas do chão puxadas, o guarda-roupa estava virado sobre o chão e o papel de parede arrancado estava pendurado em tiras (Deane, 1998, p. 29, tradução nossa).

⁹ Maldito informante. Assim como seu tio, como todos vocês (Deane, 1998, p. 81, tradução nossa).

práticas democráticas de liberdade de expressão e judiciário independente com um estilo autocrático de autoridade” (Coogan, 2003, p. 169). Na realidade, o governo não tinha interesse em fazer uma política econômica que propiciasse condições de vida ao operariado e temia o socialismo. Seu único interesse era fortalecer a posição política da República da Irlanda na Europa. Além do mais, devido ao domínio do inglês protestante, os nacionalistas irlandeses acabaram identificando catolicismo com patriotismo e este a uma sociedade tradicionalmente agrária voltada aos valores da família e da vida no campo.

Assim, a Igreja uniu-se ao Estado Livre Irlandês e adquiriu poder, controlando completamente a sociedade através da educação, da liturgia, dos hospitais e dos serviços sociais. Segundo Coogan,

J. H. Whyte aponta corretamente que a igreja conseguiu um controle mais extensivo sobre educação na Irlanda que em qualquer outro país no mundo. (Coogan, 2003, p. 168)

Entretanto, o poder concedido à igreja trouxe consequências graves, pois muitas dessas instituições sentiam-se no direito de tratar seus subordinados de forma cruel e abusiva. Frank McCourt faz um intenso relato sobre a

sua infância e adolescência em Limerick em *As Cinzas de Ângela*:

People everywhere brag and whimper about the woes of their early years, but nothing can compare with the Irish version: the poverty; the shiftless loquacious alcoholic father; the pious defeated mother moaning by the fire; pompous priests; bullying schoolmasters; the English and the terrible things they did to us for eight hundred long years¹⁰. (McCourt, 1997, p. 9)

A miséria na Irlanda já havia sido descrita por Jonathan Swift. Em seu ensaio *Uma Modesta Proposta* (1729), para chamar atenção das classes dominantes, Swift propõe ironicamente que as famílias papistas deveriam ter a possibilidade e o direito de criar suas crianças como gado, pois a carne infantil possibilitaria receitas requintadas e o couro poderia ser usado para luvas e sapatos. Essa indústria seria muito útil para acabar com a fome e estimular a economia da Irlanda. Após os vinte e dois condados do sul se tornarem uma unidade política independente, a situação continuava igual. O conservadorismo político tinha um aliado: o controle

¹⁰ Em toda parte, há pessoas a vangloriarem-se ou a lastimarem as atribuições dos primeiros anos das suas vidas, mas não há nada que possa comparar-se à versão irlandesa: a pobreza; o pai alcoólico, indolente e loquaz; a mãe, piedosa e vencida, lamuriando-se junto à chaminé; padres cheios de pompa; professores ferozes; os ingleses e as coisas terríveis que nos fizeram durante oitocentos longos anos (McCourt, 1999, p. 9)

espiritual, social e moral da Igreja Católica que agia através da educação e da caridade, contribuindo para a ampliação da miséria. O desemprego levava ao alcoolismo, à degradação social e à humilhação das famílias.

A Irlanda é uma ilha com chuvas constantes e é raro ver o solo completamente seco. No início do romance, o narrador descreve essa situação em Limerick. Cidadãos mal abrigados e molhados reúnem-se na igreja. A descrição é dramática. Em uma linguagem poética, o narrador ilustra a tragédia de uma superestrutura mal-intencionada e sem piedade; é o retrato da opressão religiosa e política que sociedades coloniais e pós-coloniais têm enfrentado até hoje.

Out in the Atlantic Ocean great sheets of rain gathered to drift slowly up the River Shannon and settle forever in Limerick. The rain damped the city from Feast of Circumcision to New Year's Eve. It created a cacophony of hacking coughs, bronchial rattles, asthmatic wheezes, consumptive croaks. It turned noses into fountains, lungs into bacterial sponges. [...] The rain drove us to the church – our refuge, our strength, our only dry place. At mass, Benediction, novenas, we hurdle in great damp clumps, dozing through priest drone, while steam rose again from our clothes to mingle

with the sweetness of incense, flowers and candles¹¹. (McCourt, 1997, p. 9-10)

O narrador também relata com desprezo as reuniões dos homens irlandeses, deixando os salários da semana nos pubs, algo comum na época, levando famílias inteiras a passarem fome e mães a procurarem a caridade da igreja. O subemprego e o desemprego levam à desilusão e à paralisia. O álcool afoga as mágoas e contribui para a manutenção do *status quo* interessante para a igreja e o estado, que se beneficiam da situação.

In pubs steam rose from dump bodies and garments to be inhaled with cigarette and pipe smoke laced with the stale fumes of spilled stout and whiskey and tinged with odor of piss wafting in from the outdoor jakes

¹¹ Ao longe, sobre o oceano Atlântico, acumulavam-se grandes nuvens, que deslizavam lentamente, subindo o rio Shannon, imobilizando-se para sempre sobre Limerick. A chuva impregnava a cidade desde a Festa da Circuncisão até à Véspera de Ano Novo. Provocava uma cacofonia de tosses secas, pieiras nos brônquios, arquejos asmáticos e roncoss da tuberculose. Transformava os narizes em fontes e os pulmões em esponjas de bactérias. [...] A chuva empurrava-nos para a igreja – era o nosso refúgio, a nossa força e o único lugar seco. Amontoávamo-nos na missa, na Bênção, nas novenas, em grandes magotes encharcados, cochilando ao som monocórdico do padre, com o vapor saindo das nossas roupas e misturando-se com a doçura do incenso, das flores e das velas (McCourt, 1999, p. 10).

where many men puked up week's wages.¹²
(McCourt, 1997, p. 9)

Em *Lendo no Escuro*, o narrador relata sua aula de ensino religioso e o comentário que o padre faz sobre a religião, a questão do proletariado e a manutenção do estado irlandês tradicional em um período da história em que os movimentos pelos direitos humanos são considerados de cunho socialista ou comunista e, portanto, uma ameaça ao estado autoritário que objetiva a obediência da população através de atos de coerção social.

My Chief desire is to let you see that there is that which is rational, that which is irrational and that there is non-rational – and leave you to weltering in that morass thereafter. I shall derby do the State some service and the Church even more. Doctrine, dogma and decision – these you can live by so that you may avoid the disintegration of mind.¹³
(Deane, 1998, p. 186)

¹² A roupa nunca secava: os casacos de fazenda e de lã eram habitados por seres vivos; às vezes irrompiam deles vegetações misteriosas. Nos bares, os corpos e as roupas úmidas exalavam vapor que era inalado juntamente com o fumo dos cigarros e dos cachimbos, por entre os gases, bafos da cerveja e do uísque derramado, e adulterado pelo cheiro da urina que entrava em baforadas, vindo dos urinóis no exterior, onde muitos homens vomitavam o salário da semana (McCourt, 1999, p. 10).

¹³ Meu maior desejo é que vocês vejam que há o que é racional, e o que é irracional e o que é não-irracional — e deixá-los desorientados nesse atoleiro desde então. Devo prestar algum serviço ao Estado e ainda mais à

Lembramos aqui que a Igreja Católica não só mantém controle sobre as suas escolas na Irlanda do Norte, mas também adota o programa educacional da Irlanda até hoje. As duas Irlandas, apesar de terem interesses políticos opostos, se unem contra a “ameaça socialista”, que é, na verdade, a busca pelos direitos humanos. Após as duas guerras mundiais e os danos causados por elas, a ONU elabora a Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH). Entretanto, em muitos países autoritários, os governantes confundiam as reivindicações pela garantia de todos os direitos fundamentais e inalienáveis estabelecidos na Declaração Universal como reivindicações comunistas. A igreja se une ao estado com o objetivo de extirpar qualquer atividade suspeita. O narrador ironicamente comenta sobre o poder e a riqueza da Igreja Católica e seu envolvimento com a política da Irlanda do Norte em um momento da história em que os católicos eram discriminados, possuíam subempregos e passavam por dificuldades. A manutenção da fé também é a manutenção de uma classe submissa.

This man's father was a Papal knight. He was Sir Roy Creedon. Sir, I was enraged, but he

Igreja. Doutrina, dogma e decisão — estes vocês podem se guiar para evitar a desintegração da mente (Deane, 1998, p. 186, tradução nossa).

made me smile. He was right, this was education. His Roman collar glistened white around his plump throat. He was much given to sighing, expanding his soutane above cummerbund. Sir Roy drove a Rover car. Only Sir Roy and the Police had cars. Knights in shining armour. Papal and anti-Papal knights¹⁴. (Deane, 1998, p. 187)

Mesmo assim, Sir Roy entrega um discurso sobre a importância da fé cristã e de uma vida simples sem recursos ou riqueza. Uma sociedade sem ambição e alienada, sem condições de compreender a sua realidade, aceitando a política que lhe é imposta. Além da fé alienante e conformista pregada pela igreja, a educação na ilha da Irlanda, controlada pela igreja, contribui para a manutenção de um estado autoritário, como podemos ver a seguir:

But I can tell you these things in sobriety and you shall believe them. All I ask is that you learn to do so without attempting to understand them. Once we had here, in Ireland, the simple faith of peasants. Now, thanks to free education and godless socialism, we shall have simple faith of the proletarian. [...] But I shall in this and succeeding years,

¹⁴ O pai deste homem era um cavaleiro papal. Ele era Sir Roy Creedon. Sir, fiquei furioso, mas ele me fez rir. Ele estava certo, isso era educação. Seu colarinho romano brilhava de tão branco em torno de sua garganta carnuda. Ele costumava suspirar muito, expandindo sua batina acima da faixa da cintura. Sir Roy dirigia um Rover. Apenas Sir Roy e a Polícia tinham carros. Cavaleiros em armaduras brilhantes. Cavaleiros papais e anti-papais (Deane, 1998, p. 187, tradução nossa).

extort you to believe that education can be conducted in such manner as confirm that simplicity rather than disturb it¹⁵. (Deane, 1998, p. 187)

As Cinzas de Ângela também relata a doutrinação da igreja e do estado ao mesmo tempo. O narrador comenta sobre a preparação para a crisma. De acordo com o padre, o bom cristão é aquele que aceita ser mártir como Jesus Cristo. Morrer faz parte da realidade dessas milhares de famílias irlandesas sem condições mínimas de sobrevivência, muitas delas à mercê da caridade da própria igreja que, ao mesmo tempo em que exerce controle sobre as suas vidas, as despreza.

I'm ten years old and ready to go to St. Joseph's Church for my Confirmation. In school, the master, Mr. O'Dea prepares us. We have to know all about Sanctifying Grace, a pearl of great price, bought for us by Jesus in His dying. Mr. O'Dea eyes roll in his head when he tells us that with Confirmation we will become part of Divinity. We will have the gifts of the Holy Ghost: Wisdom, Understanding,

¹⁵ Mas posso dizer-lhes essas coisas com sobriedade e vocês devem acreditar no que vos digo. Tudo que peço é que vocês aprendam a fazer o que deve ser feito sem tentar entender. Uma vez tínhamos aqui, na Irlanda, a fé simples dos camponeses. Agora, graças à educação gratuita e ao socialismo sem Deus, teremos a fé simples do proletário. [...] Mas, neste e nos anos seguintes, farei vocês acreditarem que a educação pode ser conduzida de forma a confirmar essa simplicidade em vez de perturbá-la (Deane, 1998, p. 187, tradução nossa).

Counsel, Fortitude, Knowledge, Piety, the Fear of the Lord. Priests and Masters tell us Confirmation means you're soldier of the Church and that entitles you to die as a martyr in case we're invaded by Protestants or Mohammedans or any class of heathen. More dying. I want to tell them I won't be able to die for the Faith because I'm already booked to die for Ireland¹⁶. (McCourt, 1997, p. 232)

Entretanto, o menino não poderá morrer pela religião, pois já se comprometeu a morrer pela pátria. Não é só a igreja que exerce controle sobre essas famílias; o sistema também as oprime e convence sobre a importância de morrer pela pátria. A legislação da República da Irlanda era inspirada no catolicismo extremamente conservador e discriminava as mulheres, pregava a união só através de casamento e maternidade e proibia o divórcio e o controle de natalidade. A Igreja Católica enfatizava as “virtudes naturais da mulher de

¹⁶ Tenho dez anos e estou na altura de fazer a Confirmação na Igreja de São José. O professor, o Sr. O'Dea está nos preparando na escola. Temos de saber tudo sobre a Santíssima Graça, uma pérola de grande valor que Jesus nos deu com a sua morte. O Sr. O'Dea revira os olhos quando nos diz que, com a confirmação, passaremos a pertencer à Divindade. Teremos os dons do Espírito Santo: sapiência, entendimento, conselho, fortaleza, ciência, piedade, temor a Deus. Tanto os padres como os professores nos dizem que a confirmação significa, que a partir daí, somos verdadeiros soldados da Igreja e já temos direito a morrer e a tornarmo-nos mártires, se formos invadidos pelos protestantes ou pelos maometanos ou por outros ateus quaisquer. Morrer outra vez. Apetece-me dizer-lhes que não posso morrer pela Fé, porque já me comprometi a morrer pela Irlanda (McCourt, 1999, p. 178).

obediência, serventia e auto-sacrifício”, e reprimia a sexualidade feminina.

Ao mesmo tempo, havia uma obsessão com o corpo das mulheres como “fonte de pecado” (Coogan, 2003, p. 169). Uma passagem interessante sobre a condição da mulher em *Lendo no Escuro* é quando Crazy Joe, um personagem típico que ficara louco, comenta sobre as operárias da fábrica de camisas do bairro. A obsessão pelo pecado original e a mulher como impura é relatada na passagem a seguir:

Can you imagine what it's like in there, with all those women, rows and rows of them, turning men's shirts back and forth all the time, collars and cuffs and tails? I'd hate to hear what they say to one another about the bodies of the men that are going to wear them. Lucky for them that we do, or they'd be out of a job, the bitches. I wonder their hands are clean as they should be. [...] Is this the only city in the world where men wear shirts that women's hands have been inside even before they wear? Eh?¹⁷
(Deane, 1998, p. 87)

¹⁷ Você pode imaginar como é lá, com todas aquelas mulheres, fileiras e mais fileiras delas, virando e desvirando as camisas masculinas do avesso o tempo todo, os colarinhos, os punhos e as barras? Eu odiaria ouvir o que elas comentam entre elas sobre os corpos dos homens que irão usar as camisas. Sorte delas que temos, ou elas estariam desempregadas, essas vadias. Eu me pergunto se suas mãos estão limpas como deveriam estar. [...] Esta é a única cidade no mundo onde os homens usam camisas que as mãos das mulheres já estiveram dentro antes mesmo de eles as usarem? (Deane, 1998, p. 87, tradução nossa).

McCourt relata o sacrifício da mãe em manter uma família sozinha, pois o pai havia ido trabalhar na Inglaterra com o objetivo de enviar dinheiro. Ele não o fazia, pois gastava todo o seu salário nos pubs. Como na Irlanda as mulheres não tinham as mesmas oportunidades de emprego, elas ficavam à mercê das ajudas sociais da igreja que, ao mesmo tempo, as desprezava e maltratava. A caridade pregada pela religião havia sido esquecida pelos padres há muito tempo.

Mam can see Kathleen O'Connell doesn't want to give any more credit at the shop and her own mother barks at her if she asks for more loan of a shilling and the St. Vincent de Paul Society want to know when she'll stop asking for charity especially with a husband in England. [...] She lies awake at night thinking the most merciful thing of all would be put the four boys in an orphanage so that she could go to England herself to find some type of work where she could bring us all over in a year for the better life. There might be bombs but she'd prefer bombs anytime to the shame of begging from this one and that one.¹⁸ (McCourt, 1997, p. 288)

¹⁸ A Kathleen O'Connell não quer vender-lhe mais nada fiado, a mãe dela só falta bater-lhe se lhe pedir nem que seja um xelim e a Sociedade de São Vicente de Paulo quer saber quando é que ela vai parar de pedir, ainda por cima tendo o marido na Inglaterra. [...] Passa a noite acordada pensando que o gesto mais misericordioso que podia ter é pôr os quatro meninos no orfanato e ir ela para Inglaterra arranjar um trabalho qualquer e, passado um ano, levar-nos para lá para termos uma vida melhor. Pode haver

O narrador também menciona que outra possibilidade para as mulheres sem marido e vivendo da caridade da igreja era colocar os filhos em um orfanato e ir à procura de emprego em outro lugar, talvez Inglaterra. Entretanto, Ângela sabe que entregar os filhos em um orfanato na Irlanda era pior do que tentar sobreviver. As crianças também iriam passar fome e seriam massacradas pelos padres, como podemos ler na seguinte citação:

No, no matter what she can't bear the thought of putting us in the orphanage. That might be all right if you had the likes of Boys' Town in America with nice priest like Spencer Tracy but you could never trust the Christian Brothers out in Glin who get their exercise beating boys and starving the life out of them¹⁹. (McCourt, 1997, p. 289)

As mulheres eram excluídas da ocupação laboral. Sua única ocupação deveria ser o casamento e o cuidado com a casa e com os filhos que, devido ao incentivo à procriação, deveriam ser muitos. Portanto, as famílias irlandesas eram significativamente grandes e a classe operária, sem trabalho e

bombas lá, mas ela preferia bombas àquela vergonha de andar constantemente pedindo a este e àquele (McCourt, 1999, p. 195).

¹⁹ Mas não, aconteça o que acontecer, ela não suporta a ideia de nos pôr no orfanato. Não fazia mal se fosse a Cidade dos Rapazes na América e se o padre fosse tão simpático como o Spencer Tracy, mas não se pode confiar nos Irmãos Cristãos de Glin, que se entretêm batendo nas crianças e as matando de fome (McCourt, 1999, p. 222).

desprovida de qualquer qualidade de vida, morava em bairros operários sem as mínimas condições. Famílias inteiras moravam em uma mesma peça e suas casas eram infestadas de insetos e, muitas vezes, ratos. Os salários ou auxílio-desemprego não cobriam uma semana de aluguel, alojamento e refeições; conseqüentemente, as crianças morriam de inanição ou de doenças como febre tifoide ou tuberculose. Nessas condições, segundo Coogan,

a mãe era o pilar da família. Se ela morresse, a família devastada era deixada nas mãos de um pai analfabeto, cuja maior contribuição à sociedade irlandesa era aumentar os lucros de Arthur Guinness. (Coogan, 2003, p. 721)

No entanto, a igreja aprovava que a mãe vivesse na miséria e com péssimas condições de saúde.

O conservadorismo da igreja não ajudava a melhorar as péssimas condições de vida nas cidades. O padre John Heenan, futuro cardeal e arcebispo de Westminster, em visita à Irlanda naquela época, escreveu um artigo onde falava sobre a miséria em Dublin e que “era difícil acreditar que um governo católico não pôde em vinte anos fazer mais para colocar em operação os princípios da *Rerum Novarum*. A Irlanda é um país católico e causa incômodo ver que na

Irlanda católica a miséria deve ser tolerada” (Heenan apud Coogan, 2003, p. 724).

A análise das duas obras, *Lendo no Escuro* e *As Cinzas de Ângela*, com ênfase na autobiografia como narrativa performática, permite-nos concluir que os dois romances são histórias performáticas que descrevem famílias das duas Irlandas de determinado segmento social: o proletariado, lutando pela sobrevivência dentro de uma superestrutura imposta pela política e religião vigentes. Ou seja, são histórias subjetivas que apresentam os mesmos eixos temáticos: nação, igreja e família.

A igreja e o estado representam a manutenção da superestrutura nas duas narrativas. A igreja representa a dominação espiritual através da educação e auxílio social à comunidade católica. Ela prega o espírito familiar, fundado na sociedade rural, e venera a estabilidade em oposição a uma reestruturação social e política necessária para modernizar o país. Os estados irlandeses oprimem a comunidade católica, controlando-a e subjugando-a a fim de escrever uma história pedagógica do estado livre que tem os mesmos objetivos da igreja: a manutenção dos valores tradicionais da sociedade agrária, contrária à ameaçadora modernidade e ao

nascimento de uma classe proletária urbana que, devido às condições econômicas, poderia ser influenciada por ideias socialistas vigentes na época. O estado norte-irlandês mantém a segregação racial e entrega o controle ao clero, que se alia ao estado para a manutenção político-social dos católicos. A Igreja Católica também se alia à Igreja Anglicana na doutrinação contra as ideias sobre os direitos humanos.

A família, nos dois romances, é o terceiro tema das duas narrativas. Nas duas produções literárias, as experiências narradas sobre as relações familiares representam o performativo em forma de romance autobiográfico e memória em oposição à história pedagógica que objetiva a manutenção de uma ordem autoritária controlada pelo estado-igreja. Essa história pedagógica serve de pano de fundo para diferentes narrativas subjetivas, de uma classe discriminada e subjugada.

Apesar de encontrarmos algumas diferenças em relação às vivências dos dois protagonistas — um vivendo em um estado colonial que considera os católicos como cidadãos de segunda classe, estrangeiros em seu próprio país e uma ameaça ao bem comum, e outro vivendo em um país o qual oprime em nome de uma reestruturação nacional, de uma Irlanda que há muito deixou de existir e que já não tem

espaço no mundo contemporâneo — há também muitas semelhanças, pois os dois narradores, após alguma distância temporal, igualmente analisam minuciosamente as situações que vivenciaram na tentativa de entender as suas famílias e seus estados de origem que contribuíram para a formação de suas identidades e individualidades.

Terry Eagleton (1990) afirma que nacionalismo é como classe; é necessária experiência para conseguir livrar-se da ideologia nacionalista, pois o nacionalismo é uma forma de alienação, ele priva as pessoas de sua individualidade e endossa o anonimato coletivo. Então, para desfazer essa alienação, é preciso passar por todo o processo da nacionalidade para livrar-se dele. O mesmo pode acontecer com a fé cega em uma religião — talvez seja necessário viver uma determinada fé religiosa para se livrar dela. Foi necessário que os dois narradores autodiegéticos, após adultos, narrassem eventos e descrevessem espaços indissociáveis de vivências doloridas, mesmo que muitas vezes difusas, para que finalmente pudessem superar seus traumas e seguir vivendo.

Referências

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFGM, 1998.

COOGAN, Tim P. *Ireland in the Twentieth Century*. U.K.: Arrow Books, 2003.

DEANE, Seamus. Autobiographies and Memoirs. In: DEANE, Seamus (Ed.). *The Field Day Anthology of Irish Writing: Vol. III*. Derry: Field Day Publications, 1991.

DEANE, Seamus. *Strange Country*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

DEANE, Seamus. *Reading in the Dark*. New York: Vintage Books, 1998.

EAGLETON, Terry. Nationalism: Irony and Commitment. In: EAGLETON, Terry; JAMESON, Frederic; SAID, Edward (Eds.). *Nationalism, Colonialism and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

LEJEUNE, Philippe. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

McCOURT, Frank. *Angela's Ashes*. New York: Touchstone, 1997.

McCOURT, Frank. *As Cinzas de Ângela*. 3.ed. Editorial Presença: Lisboa, 1999. Epub. Disponível em: <https://br1lib.org/book/3432056/8a3647>. Acesso em: 03 ago. 2021.

REIS, C.; LOPES, A. C. M.; *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almeida, 1987.

SWIFT, Jonathan. A Modest Proposal. *The Project Gutenberg*. 1729. Disponível em:

<https://www.gutenberg.org/files/1080/1080-h/1080-h.htm>.

Acesso em: 27 jul. 2021. [E-book]

WEINTRAUB, Karl J. Autobiografía y conciencia histórica. In: LOUREIRO, Ángel G. (Org.). *La autobiografía y sus problemas teóricos*: Estudios e investigación documental. Tradução de Ana M. Dotras. Barcelona: Suplementos Anthropos, 1991.



REVERBERAÇÕES DO BREXIT NA CULTURA: UM OLHAR SOBRE O *BREXLIT*

Mariana Soletti da Silva

Introdução

A implicação de que momentos de tensão cultural em uma nação refletem na vida privada dos indivíduos não é fantasiosa. Virginia Woolf, quando trouxe à tona a vida dos Ramsay e seus convidados na Ilha de Skye, em *To the Lighthouse* (1927), sabia que estava capturando o *l'esprit du temps* do período anterior à Primeira Guerra Mundial no Reino Unido, bem como as suas nefastas consequências. As mulheres não estavam certas sobre quais eram as posições adequadas para seguirem em frente, tudo em meio ao caos social. Algumas ainda se dedicavam à família, como Mrs. Ramsay; outras aspiravam a outros objetivos e canalizavam seus interesses na arte, negligenciando a política em vigência sobre casamento e maternidade, como Lily Briscoe. Ainda em movimento militante, em *Three Guineas* (1938), Virginia Woolf comenta sobre o fascismo, as causas da guerra e a opressão das mulheres, inferindo que o patriarcado “se reflete nas

universidades e nas carreiras profissionais, [e] estimula impulsos competitivos e autoritários que conduzem à guerra” (Marder, 2011, p. 368). A vida das mulheres, portanto, dependia da História. E isso era refletido na literatura há quase cem anos.

Isso pode ser aplicado a todos que habitam um país, por mais que prestemos mais atenção a estratos específicos da sociedade, como pessoas marginalizadas por seu gênero, cor e classe social. Como elas sobrevivem a um terremoto? E, se a crise um dia findará, quais serão os reflexos dos embates literais ou metafóricos, físicos ou simbólicos, e sobretudo ideológicos dos dias difíceis? O presente texto busca analisar possíveis respostas às referidas questões por meio da literatura do Brexit, ou *Brexlit*, que abarca textos de homens e mulheres britânicos sobre o referendo. Os livros *Just like You*, de Nick Hornby, e *The Cockroach*, de Ian McEwan, serão discutidos por esse viés.

O Reino Unido é integrado por quatro países: Escócia, Inglaterra, Irlanda do Norte e País de Gales. O começo de sua história moderna remonta a 1066, quando William, The Conqueror, venceu a Batalha de Hastings, durante a conquista normanda de um Estado que se aproxima, hoje em dia, da

Inglaterra. A monarquia é a mais importante instituição secular do Reino Unido e sua continuidade foi somente interrompida pela rebelião cromwelliana, de 1668 a 1689 (Oakland, 1998, p. 80). O sistema parlamentarista é, desde então, formado pela Casa dos Comuns, Casa dos Lordes e um conselho, composto por assessores oficiais do Rei (Eyre, 1971, p. 33); em 1536, Henrique VIII unificou o País de Gales e a Inglaterra em um mesmo Parlamento; o Tratado de União de 1707, com a volta da monarquia, fez com que os Parlamentos de Inglaterra e Escócia se unissem; em 1800, a Irlanda juntou-se a eles. O primeiro primeiro-ministro foi Robert Walpole que, gradualmente, aprimorou a instituição durante 21 anos e ganhou de presente, do monarca Jorge II, o prédio número 10 de Downing Street, residência oficial e escritório do primeiro-ministro, até o momento. Sua localização é próxima ao Palácio de Buckingham.

Assim se configuram as instituições políticas do Reino Unido moderno que conhecemos hoje em dia, seja pela televisão, cartões postais ou visitas aos pontos turísticos de Londres, a capital da Inglaterra.

O Brexit

A relação do Reino Unido com a União Europeia sempre foi conturbada. Em 1957, alguns países como Itália e França assinaram o Tratado de Roma, uma espécie de antecessor da União Europeia, que consistia em uma tentativa de solidariedade econômica em meio à Guerra Fria e logo depois da Segunda Guerra Mundial. Quando o Reino Unido tentou participar da comunidade, recebeu um veto do Presidente francês Charles de Gaulle — o que demonstra, mais uma vez, a eterna rivalidade entre as duas nações, que vem de muito antes da Guerra dos 100 Anos. Depois de treze anos da criação do protótipo da União Europeia, o Reino Unido entrou para a comunidade; depois de somente dois anos, no entanto, pediram pela saída.

A insegurança perante a comunidade europeia perdurou durante os anos do thatcherismo, os anos mais difíceis para a economia britânica pós-guerra. Empresas como a British Telecom, British Airways, British Petroleum, British Gas, água e eletricidade, British Coal e British Rail foram transferidas do Estado para proprietários privados, nos governos conservadores, até 1997, majoritariamente através da venda de ações. Em meio à crise, com a inflação chegando

a 22% ao ano, houve redução de pagamentos para os países europeus. O pagamento de subsídios para a União Europeia, portanto, nunca foi uma prioridade para governos de direita. No processo de criação da União Europeia como a conhecemos hoje em dia, nos anos finais do governo de Margaret Thatcher, a então primeira-ministra optou por não adotar o euro como moeda oficial. Essa foi mais uma medida de distanciamento que fez com que as questões identitárias, junto às econômicas, tenham contribuído substancialmente para o referendo do Brexit, em 2016.

O Brexit foi um processo lento, que deu pistas de que iria acontecer por muito tempo, mas o que parece é que grande parte da comunidade mundial, bem como dos próprios britânicos, nunca acreditou que o projeto realmente pudesse sair do papel. Quando David Cameron insistiu em realizar o referendo, ele mesmo não tinha convicção de que o país optaria pela saída. O governo dele também contou com o referendo sobre a independência da Escócia, em 2014. Com 55% dos votos, o país continuou no Reino Unido, resultado que era almejado pelas autoridades. Em 2015, já em seu segundo mandato, aprovou o referendo pela saída do Reino Unido da União Europeia. No dia 23 de junho de 2016,

provou-se estar errado em suas especulações. A votação terminou como uma vitória para os que eram favoráveis à saída do Reino Unido da União Europeia, com 52% dos votos válidos contra 48% daqueles que queriam que a nação permanecesse na UE. Não contente com o resultado, pediu o afastamento do cargo, tendo sido Theresa May a próxima primeira-ministra da Nação.

O processo de saída do Reino Unido da União Europeia foi iniciado em 2017 e foi encerrado somente no dia 31 de janeiro de 2020, antes da pandemia do Coronavírus. Devido à crise sanitária, as negociações se viram afetadas e o primeiro-ministro Boris Johnson quis se retirar da União Europeia sem acordo. No entanto, em 24 de dezembro de 2020, Reino Unido e União Europeia conseguiram assinar um tratado garantindo que os mercados de ambos continuariam abertos.

Houve um período de onze meses para que vários tratados e acordos fossem negociados entre o Reino Unido e a União Europeia. Muitos espanhóis, portugueses e italianos que migraram com a esperança de encontrar um novo emprego, agora só poderiam fazê-lo mediante um visto especial, tendo encontrado uma vaga ainda em suas casas. A promessa de globalização de Londres havia sido rechaçada por

toda a nação. A polarização da sociedade, vista em outros países como o Brasil, denotou as diferenças entre faixas etárias, etnias, classes sociais e regiões geográficas.

Theresa May afirmou, em certo momento, que a saída permitiria injetar 20 bilhões de libras esterlinas no serviço público de saúde britânico ao deixar de pagar "contas exorbitantes a Bruxelas". A própria Rainha, em discurso escrito pelo governo de Boris Johnson, indicava "prosperidade" futura do Reino Unido ao dar prioridade ao orçamento do NHS depois que o Reino Unido saísse da União Europeia. Grandes anúncios do tipo foram vistos nos outdoors dos ônibus de Londres, sendo esse um dos principais motivos para aqueles que votaram *leave*. Transferir os recursos poupados com a saída da União Europeia para o NHS, um argumento convincente para aqueles que defendiam o Brexit, ainda não se concretizou. Os anúncios pró-Brexit nos ônibus vermelhos da metrópole muito lembraram a estratégia do Partido Conservador nas eleições de 1979, que elegeram Margaret Thatcher como a primeira mulher primeira-ministra do Reino Unido. Com 44 assentos na Câmara dos Comuns e o simples slogan de duplo sentido ("Os trabalhistas não estão trabalhando/dando certo") e a foto de uma fila de

desempregados, os *tories* conseguiram muito mais do que a atenção da população. A crise dos anos 1980, como se sabe, agravou-se nos primeiros anos de governo.

Não só os motivos econômicos residiam como protagonistas no processo do Brexit. Sobre imigração, o governo, através do discurso da Rainha, disse que seria criado "um sistema moderno, justo e baseado em pontos para permitir a entrada de trabalhadores qualificados". O que se sabe é que, depois da crise migratória do início dos anos 2000, a xenofobia cresceu muito nos países da Europa. Um relatório do governo britânico relatou que, em 2016, ano do referendo, os crimes de ódio no país aumentaram em 41% só no mês da votação. A premissa de aumentar e proteger os direitos dos trabalhadores britânicos, impondo restrições a nacionalidades que até então eram muito bem-vistas nas metrópoles, como a italiana e a portuguesa, não se concretizou. No entanto, o preconceito e a dificuldade de imigração por "países amigos" não podem ser ignorados.

O impacto social do Brexit pode ser comprovado por artigos como "*The Brexit threat to women's rights and well being*", do jornal The Guardian (2019), e outros artigos de opinião que associam a saída do Reino Unido da União

Europeia à amplificação da vulnerabilidade de mulheres no meio do caos político e social. Eles trazem preocupação sobre a perda de leis regidas pela União Europeia, que garantia direitos trabalhistas no que tange à licença-maternidade, às medidas para o combate da violência contra as mulheres e, como um todo, à base estrutural para eliminar a desigualdade da sociedade.

A remoção da jurisdição da Corte Europeia de Justiça provavelmente não foi levada em consideração por aqueles que lutaram pela “independência” do bloco econômico. Isso aconteceu não inteiramente por negligência da população indignada com possíveis taxas e com o fluxo migratório proveniente da crise do início dos anos 2010. Houve, como dito anteriormente, um *projeto* que acentuou a polarização no país e que mascarou as reais consequências do isolamento do Reino Unido. Ironicamente, o poeta inglês John Donne um dia escreveu, em meados de 1624: *No man is an Island*. Podemos estender o significado de sua frase ao pensarmos sobre os homens e mulheres que vivem em uma ilha, mas que ainda precisam ter contato com outras terras. O Brexit dificultou essa conexão, além de ter ressignificado tal expressão idiomática.

O que é a literatura do Brexit, ou *BrexLit*?

Há, ainda, muito pouco escrito sobre o que é a literatura do Brexit. Muitos blogs tentam explicar o que é o *BrexLit*, o conjunto de obras literárias que dá conta dos eventos antes, durante e depois do referendo da saída do Reino Unido da União Europeia. Há também uma certa ideia de distopia e reflexão perante o futuro (às vezes, como a distopia entende, o futuro não existe), bem como questões sobre ansiedade, pessimismo e a marca de temas sociais importantes nas narrativas, como casos de racismo, islamofobia, machismo e a marginalização de determinados grupos sociais, como os *working class heroes* e mães.

BrexLit: British Literature and the European Project (2021), de Kristian Shaw, entrega o primeiro estudo aprofundado de como os escritores se envolveram com o referendo, tanto em sua literatura quanto em seu próprio *modus operandi* de criação literária. Examinando o trabalho de mais de uma centena de autores britânicos, incluindo Julian Barnes e Kazuo Ishiguro, o texto explora como um novo e urgente gênero de ficção pós-Brexit, que buscamos explicitar aqui com outros autores. *Middle England*, de Jonathan Coe, que explora as relações interpessoais entre pais e filhos no

contexto do referendo, e *Autumn*, de Ali Smith, que demonstra as diferenças de pensamento entre pessoas mais jovens e mais velhas em relação ao Brexit, também são discutidos.

A coletânea *Brexit and Literature: Critical and Cultural Responses* (2018), editada por Robert Eaglestone, pretende trazer um panorama geral da crítica sobre as questões levantadas aqui anteriormente: os impactos dos novos fluxos de imigração e a visão da classe média perante o conflito que chegou em suas casas, em forma da polarização que todo o mundo presenciou nos últimos anos. *BrexitLit: The Problem of Englishness in Pre- and Post-Brexit Referendum Literature*, de Dulce Everit (2022), combina análise histórica, política e literária para reexaminar a natureza do indivíduo inglês, o que contempla seus valores e o que ele pode (ou não) perder de sua moralidade em tempos de tensões sociais.

Não foi encontrada nenhuma produção acadêmica no Brasil acerca das reverberações do Brexit na cultura, sobretudo na literatura. Portanto, acredita-se que esse texto possa auxiliar novas leituras, certamente mais plurais, sobre o que está acontecendo no Reino Unido nos últimos tempos. Aproximar essas reflexões para o período de tensão social (e

cultural) que passa o Brasil também é uma possibilidade frutífera. Agora, trataremos das obras escolhidas para serem estudadas em profundidade: *Just Like You*, de Nick Hornby, e *The Cockroach*, de Ian McEwan.

Just Like You

Nick Hornby nasceu na região metropolitana de Londres. Ele lecionou Literatura Inglesa em Cambridge e tem vivência enquanto jornalista freelancer para jornais da capital inglesa. Como pertencente à classe média, escreveu sobre questões sociais referentes à sua realidade desde as suas primeiras produções. Em 1992, com *Fever Pitch*, teve seu primeiro sucesso literário. É o primeiro momento em que o autor trata do assunto do futebol como catalisador social, o que veremos posteriormente em *Just Like You*. Outro livro famoso do autor é *High Fidelity*, de 1995, em que explora o universo da música alternativa. Seus romances sempre têm como pano de fundo Londres, em uma expressão cosmopolita de diversidade e apreço pela paixão, pela juventude e pelas relações interpessoais que cultivamos ao longo das nossas vidas. Os quês autobiográficos de suas produções são tratados com um humor altamente sarcástico, enfatizando a leveza das narrativas.

Em *Just Like You* (2021), o contexto cultural são os anos do referendo, da transição e da saída do Reino Unido da União Europeia. A crise já é vista nas primeiras páginas:

Cento e doze libras era muito dinheiro para se gastar com carne. Só porque ganhava cento e dez libras por um dia de trabalho não significa que odiava quem gastava cento e vinte libras com carne. (Hornby, 2021, p. 16)

A história começa no armazém onde trabalha Joseph, um jovem negro que está buscando novas oportunidades como professor de futebol para crianças. Na fila, há duas mulheres esperando que a loja abra. Emma e Lucy conversam sobre banalidades; a primeira é retratada minuciosamente como uma jovem branca superficial que enxerga similaridades em todos os negros e que não tem um vasto repertório cultural ou mesmo sobre esporte e música. Ela é casada, mas sexualiza Joseph de forma que Lucy e o próprio homem se enjoam. A partir dessas interações, e da percepção de Joseph de que Lucy era diferente de Emma, começam a ter uma conexão.

Lucy está recém-separada de Paul, um alcoólatra. Seu vício, inclusive, pode ser relacionado às turbulências que o país vivia, de forma que cada pessoa reage de maneira

diferente a situações de tensão. Em certo momento, até é dito na narrativa: “‘Todo mundo que eu conheço está infeliz’, desabafou Sophie. ‘Todo mundo’” (Hornby, 2021, p. 162). Enquanto Paul está em tratamento, Joseph é convidado por Lucy para cuidar dos filhos dela enquanto trabalha como professora de inglês. Lucy e Joseph gradualmente começam a ter um relacionamento amoroso em que a idade, a raça e a classe social criam entrelaçamentos desafiantes.

Joseph apostava no futebol para mudar de vida, como grande parte da classe média baixa do Reino Unido. Nick Hornby traz com maestria o sentimento daqueles que enxergam no esporte a única perspectiva de vida, junto a um sentimento de paixão. Contudo, como demonstra, a sorte grande era para poucos. A concorrência era grande, a disputa era “com o resto do mundo, e o resto do mundo era ao mesmo tempo grande e bom de bola” (Hornby, 2021, p. 37). Mais do que isso, toda a comunidade encarava

o futebol como uma salvação. Qualquer sujeito branco de meia-idade com um boné era um olheiro do Brentford, do Spurs ou do Barcelona, e se não aparecesse nenhum sujeito branco de meia-idade com um boné, a culpa de alguma forma era de Joseph: o time não era suficientemente bom, era ele quem não sabia instruir os meninos quanto a seu

posicionamento em campo. Desde que começara como treinador, só um menino do Lane chamara a atenção de um olheiro, mas acabara sendo dispensado pelo Barnet aos dezessete anos. (Hornby, 2021, p. 36)

Nesse sentido, surge o “problema” dos estrangeiros. Sete dos 11 titulares da Inglaterra na final da Eurocopa de 2020 eram descendentes de imigrantes. Essa informação alia-se à concepção de alguns personagens, como John, pai de Lucas, de que “havia estrangeiros demais, o que acabava com as chances dos meninos ingleses” (Hornby, 2021, p. 37). O mesmo homem chegou a dizer que votar para sair da União Europeia iria ajudar a resolver a situação do país, por questão de estarem presos às leis de Bruxelas. O que vimos é que muitos direitos foram postos em perigo, inclusive de minorias. Isso não parecia importar ao homem à época: “Bom, sabe como é. Não vou dizer aqui. Tenho muito respeito por você. Mas agora é tudo afro-caribenho pra cá, gay e lésbica pra lá...” (Hornby, 2021, p. 210). Joseph não concordava com isso e prezava pela competitividade dos clubes, bem como pela diversidade em suas relações, mas seu pai pensava diferente:

De acordo com ele, todos aqueles caras do Leste Europeu que o haviam feito perder o emprego trabalhavam pela metade de seu antigo salário, moravam em cinco num quarto só na altura da última parada da Central Line

do metrô, quando economizavam uns trocados voltavam para casa e blá-blá-blá. (Hornby, 2021, p. 37)

Ao conversar com seu pai sobre o Brexit, ficamos sabendo pela primeira vez que Joseph não sabe em quem votar. O pai, no entanto, é enfático: “Pra sair. Muita burocracia. Albaneses demais” (Horby, 2021, p. 73). O próprio pai colocou um pôster vermelho dizendo “De volta no comando. Vote para sair em 23 de junho” na frente do seu apartamento térreo em Denham, uma pequena vila de Buckinghamshire, além de acreditar e fazer alusão aos famosos anúncios de injeção de dinheiro no National Health Service, que estampavam os ônibus de dois andares londrinos.

Joseph, mesmo assim, não fazia ideia por que o pai estava tão convicto de sua decisão. Ao não contar para o pai sobre o relacionamento com Lucy, a mulher mais velha, mais instruída e branca, Joseph busca não criar mais tensões devido ao momento do referendo. Há uma pergunta genuína: “Que diferença isso vai fazer para você?”, de forma que Joseph havia pensado que “todo mundo fosse votar pela permanência” (Hornby, 2021, p. 111). O pai, no entanto, apela para o fato de ser trabalhador; qualquer pessoa que se intitulava assim, deveria votar pela saída da União Europeia:

“É tudo uma questão de oferta e demanda. Se querem que Londres continue a ter obras, vão ter que pagar salários decentes pras pessoas” (Hornby, 2021, p. 112). Ele ainda complementa:

A questão é que esses imigrantes são um problema. Por causa deles é que chegamos a esse ponto. Mas esse pessoal não vem aqui pra se integrar, né? Esses do Leste Europeu e o resto. Fazem bate-volta. Passam na frente dos trabalhadores locais, faturam uma grana e caem fora, que se foda. Enquanto isso, a gente não tem pra onde correr nesta que é uma das cidades mais caras do mundo, não ganha o suficiente pra viver. (Hornby, 2021, p. 112)

O relacionamento de Lucy e Joseph começa a encontrar problemas em meio às tensões sociais. Primeiro, o episódio de racismo escancarado que Joseph sofre ao encontrá-la pela noite em sua casa. Isso faz com que Joseph também se aproxime de uma mulher negra, Jaz, que não o levava a lugares desconfortáveis. Lucy apostava na “importância dos livros e dos bons filmes, política, meio ambiente, o referendo” (Hornby, 2021, p. 160). Sophie, uma mulher de classe média alta que tem “carros quatro por quatro, seus filhos em escolas particulares e (...) seios novos em folhas”, é amiga de Lucy: para ela, era de “livros e de música” que ela precisava, não daquele relacionamento

(Hornby, 2021, p. 164). Por mais que a mulher fosse contra a saída do Reino Unido da União Europeia, ela ainda carregava consigo preconceitos.

Lucy tornou-se, portanto, um desafio emocional e intelectual para Joseph. No episódio em que janta com os amigos de Lucy, inclusive Sophie, é exacerbada a diferença entre aqueles que tinham acesso a informações acuradas sobre o processo do Brexit e aqueles que acreditavam na propaganda dos *tories*. Toda a conversa fez com que Joseph se sentisse ignorante — pessoas mais ricas e educadas em Eton e Oxbridge¹ lhe explicando sobre seu próprio futuro.

Quando sua mãe conta ter decidido votar a favor do Brexit, o tom de comiseração de Joseph é acentuado pelo autor. Os idosos aqui fazem parte de outra polarização, com os jovens. Em certo momento, aqueles que pensavam na permanência do Reino Unido como a solução para a crise falaram a Joseph que a sua geração deveria estar se sentindo “tão traída. Esses velhotes acabando com o futuro de vocês” (Hornby, 2021, p. 224). Ele parece estar de acordo com isso,

¹ Eton College é um dos colégios mais conceituados do Reino Unido. Oxbridge, respectivamente, é a sigla que contempla as faculdades de Oxford e Cambridge.

mesmo que parcialmente, em uma conversa emblemática com sua mãe:

‘Te contei que mudei de ideia sobre o referendo? Vou votar pra sair.’

‘Por quê?’

‘Pelo dinheiro extra que vai pro sistema público de saúde.’

‘Aquela propaganda idiota no ônibus da campanha? Trezentos e cinquenta milhões por semana a mais? Estão mentindo. Até eu sei disso.’

‘É. Estão. A gente discutiu o assunto lá na enfermaria e conferiu no checador de fatos da BBC. Mas...’

‘Você sabe que estão mentindo e vai votar na campanha dos caras mesmo assim?’

‘A BBC diz que o valor extra é de cento e sessenta e um milhões.’

‘Então é uma mentira de apenas duzentos milhões. Então tudo bem.’

‘Cento e sessenta e um milhões, Joseph! Pensa no que dá pra fazer com isso!’

‘De jeito nenhum que esse dinheiro vai pra vocês.’

‘Você não está levando esse negócio a sério.’

‘É o que acontece com os estrangeiros todos com quem você trabalha e com quem estava preocupada?’

‘Vai continuar havendo imigração. Mas no esquema da Austrália. Sistema de pontos. Quanto mais capacitada a pessoa for, quanto melhor o inglês dela e tudo mais, mais chances vai ter.’

‘Quem anda te dizendo essas coisas todas?’

‘A Janine. Ela vai votar pra sair. *Metade do pessoal vai*’. (Hornby, 2021, p. 188-189, grifos nossos)

Mesmo assim, Joseph não sabia em qual opção votar, enfatizando que não estava “em nenhum time” (Hornby, 2021, p. 206). Ele entendia que sua mãe ou seu pai não eram pessoas ruins e que talvez tivessem bons intuitos perante a Nação, “mas todos os que diziam àquelas pessoas que votassem para sair, porém, eram hipócritas, valentões e racistas” (Hornby, 2021, p. 206), o que enfatiza o clima de polarização vivido naquele momento. O outdoor de Nigel Farage é lembrado neste momento². Contudo, ele pontua: os racistas continuarão vivendo no Reino Unido depois do referendo, e provavelmente alguns deles votariam pela permanência do Reino Unido na União Europeia sob a justificativa de não “mandar as pessoas de volta pra Polônia”:

(...) Só porque a gente é negro não quer dizer que queira permanecer na União Europeia. Metade daqueles países é mais racista do que qualquer pessoa aqui. Os italianos. Os poloneses. Os russos. Praticamente todos os países do Leste Europeu. Já ouviu as histórias sobre os abusos que nossos jogadores negros

² O polêmico político britânico é um dos líderes mais influentes do Partido de Independência do Reino Unido. Extremamente conservador, posou em frente a uma imagem com uma fila imensa de pessoas não brancas desesperadas, chegando a um país da União Europeia, como forma de incentivar os cidadãos britânicos a votarem a favor do Brexit. Não era o Reino Unido na imagem; a ideia do *outdoor*, no entanto, era de que poderia sê-lo "um dia".

sofrem quando vão jogar nesses lugares? Os caras odeiam a gente, porra. (Hornby, 2021, p. 207)

Essa passagem do livro ressoa hoje, com o plano de deportação de pessoas que chegam ao Reino Unido ilegalmente, pelo Canal da Mancha, para Ruanda. Sob a bagatela de mais de USD 150 milhões, a controvérsia recai no transporte involuntário das pessoas, no histórico de direitos humanos do governo ruandês e de seu presidente, Paul Kagame, e na própria legalidade de enviar requerentes de asilo para outro país. Muitos acusam o plano de ser simplesmente racista.

A polarização entre pessoas do Norte e do Sul do país também é tratada no livro. Quando Polly, do Norte, conversa com Lucy, a professora do Sul, indaga: “E você acha que não está sendo condescendente nessa conversa toda? Os sulistas sempre são condescendentes comigo” (Hornby, 2021, p. 204). As próprias marcações do autor sobre o local onde Joseph morava, Wood Green, e Tottenham, também um bairro operário, demonstram as diferentes identidades que podem residir lado a lado em um país. Outrossim, sentia-se “igualmente em casa em Whitechapel, Brixton ou Notting

Hill”, enaltecendo a sua nacionalidade acima de qualquer ponto.

Lucy e Joseph ficam juntos e superam os obstáculos intensificados pelo período do referendo. A paradoxalidade desse romance está em dizer, em alto e bom tom, que não há uma resposta em meio ao furacão. Seu final é conciliatório, entendendo que a decisão é irreversível e que a ideia de futuro dos britânicos, mesmo potencialmente distópica, deve ser discutida levando em conta a realidade: o Reino Unido não será mais parte da União Europeia tão cedo.

O estilo de narração de *Just Like You* traz um ritmo fluido; o caráter dialógico do texto é demonstrado desde as primeiras páginas, o que se torna um paradoxo ao longo da trama: há muitas conversas dos personagens, mas poucas convergências no que tange às opiniões sobre a saída da União Europeia.

A ironia e o humor que Nick Hornby emprega para tratar de problemas sérios servem como mais um atenuante ficcional das tensões sociais, que culminaram na "paz regida" no final do romance. Na vida real, no entanto, a falta de trabalhadores básicos no Reino Unido, como caminhoneiros, e o aumento do custo de vida — o transporte público da capital,

por exemplo, teve o maior aumento da década no início de 2022 —, bem como a influência que a crise teve dentro dos lares da classe média, não necessariamente culminou em um final feliz. Talvez, essa seja a parte mais irônica da obra.

The Cockroach

Ian McEwan é um autor polêmico. Sua obra mais conhecida no Brasil, *Reparação*, trata de uma acusação falsa de estupro que destruiu a vida de um homem nos anos 1930. Em *Solar*, o autor satiriza o aquecimento global, o que muitos críticos viram como um desdém às tentativas incessáveis de ambientalistas de fazer com que o Planeta Terra nos agraciasse com mais anos de vida. Em *The Cement Garden*, o experimentalismo de quatro crianças órfãs leva a relacionamentos incestuosos. Já na obra *The Children Act*, o autor trata da diferença de idade de uma juíza e de um garoto adolescente com a normalidade de uma realidade paralela. Portanto, não à toa sua literatura choca e desagrada muitas pessoas.

Por muito tempo, o autor foi aparentemente indiferente ao Brexit. Mas, no momento de sua confirmação, em 2020, chegou a dizer que foi a "ambição mais sem sentido e masoquista da história do país". Isso (e a obra analisada

aqui, *The Cockroach*) não foi o suficiente para alguns intelectuais, que ligam suas controvérsias ao próprio processo de autoritarismo do Reino Unido:

A barata faz uma espécie de fantasia sobre o Brexit. O comportamento de McEwan colaborou, na verdade, para o sucesso do voto separatista. É a história do caminho que venho defendendo: se a estrada for aberta, tem gente que vai percorrê-la agora mesmo. Com *A barata*, McEwan quer se redimir, deixar claro que está do outro lado. É tarde. Tenho chamado esse tipo de atitude de arte da redenção. Ainda assim é importante que o professor insinue como se parecem com grandes baratões as pessoas que promoveram o Brexit. (Lísias, 2021, p. 99)

Seja como *mea culpa* ou não, McEwan criou uma fábula perfeita sobre o Brexit em *The Cockroach*. Baseado em *A metamorfose*, de Franz Kafka, uma barata que vivia embaixo do Palácio de Westminster acorda no corpo de um homem. Esse homem, no caso, é o primeiro-ministro do Reino Unido, que precisa liderar um referendo sobre a reversão do fluxo de dinheiro no país. Ou seja, um absurdo. No seu gabinete, quase todos são baratas em forma humana também, "um bando de irmãos e irmãs", um "ministério metamorfoseado" (McEwan, 2019, loc., 254).

Em sua primeira viagem à Casa dos Comuns, "reconheceu o salto de uma bota usada pelos policiais. Reconfortante como sempre" (McEwan, 2021, loc., 89). Essa passagem já demonstra a associação das baratas (ou dos homens-barata) com o autoritarismo e as forças opressoras do Estado. Ao chegar no trabalho, deparou-se com a questão dos reversalistas e dos continuístas: os reversalistas apostavam em um modelo inédito de fluxo de dinheiro — as pessoas pagariam para ter os seus empregos, da mesma forma que ganhariam as mercadorias nos shopping centers e supermercados. Assim como o Brexit injetaria bilhões no serviço público de saúde, o reversalismo buscava que "todo o sistema econômico, e até mesmo a nação, será purificado, expurgado dos absurdos, desperdícios e injustiças" (McEwan, 2019, loc., 274). Não se economizaria dinheiro vivo; isso seria proibido por lei. Os continuístas são aqueles que preferem que o dinheiro circule da maneira como sempre circulou. A atmosfera de tensão pelas duas opiniões públicas distintas é explicitada na política:

Mas a vontade do po...' 'Que se fodam. Uns babacas ingênuos. Isso aqui é uma democracia parlamentar e você está no comando. A Câmara está paralisada. O país desmoronando. Tivemos aquele deputado 'continuísta', que é

como estão chamando essa gente, sendo degolado num supermercado por um ultrarreversalista. E um continuísta jogando milkshake em cima de um reversalista importante. (McEwan, 2019, loc., 201)

O seu gabinete de governo entende que é na confusão em que Jim Sams tem que agir e "estancar a sangria", deixando de lado a sua posição de apaziguador (McEwan, 2021, loc., 205). No momento em que a narrativa valida a polarização do momento, a crítica toma maiores complexidades: a culpa dos governantes na crise era muito grande. O reversalismo era dominante entre a opinião pública, os deputados e a base governista. Entendia-se, portanto, que era tarde demais para voltar atrás. Assim,

a fim de reforçar seu apoio eleitoral e aplacar a ala reversalista do partido, os conservadores prometeram em seu manifesto eleitoral de 2015 um referendo sobre o fluxo inverso de dinheiro. O resultado foi inesperado, sobretudo devido a uma aliança não reconhecida entre trabalhadores pobres e idosos de todas as classes. Os primeiros em nada se beneficiavam com o status quo e nada tinham a perder, sonhando em levar para casa bens essenciais e artigos de luxo, além de terem muito dinheiro vivo nas mãos, ainda que por pouco tempo. Os idosos, com uma capacidade cognitiva reduzida, viram-se nostalgicamente atraídos pelo que entenderam ser uma proposta de reverter o ponteiro dos relógios. Os dois grupos, pobres e

velhos, foram movidos por graus variáveis de entusiasmo nacionalista. (McEwan, 2019, loc., 309)

Todos esses motivos citados fazem parte também do entendimento do que foi o Brexit: o nacionalismo dos pobres que buscavam "recuperar os seus empregos" roubados pelos imigrantes, e os idosos com uma outra versão de progresso, menos diversa. Para o último grupo, as consequências a curto prazo do referendo foram mais positivas. Como o livro demonstra, foram aumentados os impostos para os cidadãos com salários baixos e diminuídos os impostos incidentes sobre os ricos. Isso deveria fazer com que novos contratados pudessem pagar por seus empregos com facilidade. No caso do livro, outra questão econômica é colocada: o pagamento de 800 bilhões de libras esterlinas pelos chineses, já que iriam construir três usinas nucleares no país. Nesse momento da narrativa, os conceitos impregnados de preconceito sobre outras nacionalidades vêm à tona, bem como a rivalidade histórica entre a França e a Inglaterra. Isso está presente na realidade e na ficção. No mais, o recado havia sido dado: "Sacode mesmo a roseira. Pau na União Europeia!" (McEwan, 2019, loc., 627).

Como sabemos, os resultados do Brexit não foram os esperados. Não obstante, no meio dos alertas da oposição, a operação da base do governo era a de sempre atenuar os eventuais danos para a nação que a saída da União Europeia poderia ocasionar. Não foi diferente em *The Cockroach*:

A grande dose de negatividade a respeito do reversalismo foi totalmente exagerada. Não é momento de acalentar os débeis pensamentos continuístas. Que ninguém duvide, o fluxo do dinheiro está prestes a mudar de direção — e isso chega tarde! No primeiro dia, no Dia R, os efeitos benéficos serão percebidos tanto no sentido micro como no macroeconômico. No Dia R, por exemplo, nossa força policial recém-empoderada pode parar um motorista imprudente e lhe dar pela janela do carro duas notas de cinquenta libras. (McEwan, 2019, loc., 517)

Seguindo a mesma linha, a presença da política externa no livro conta com a representação do Presidente dos Estados Unidos, que utiliza as redes sociais para incitar o ódio e intensificar as polarizações mundo afora. O tom irônico demonstra que o autor buscou representar algo corriqueiro na vida real, pois as referências são cristalinas:

Nos tuítes que disparava de manhã bem cedo, o presidente dos Estados Unidos descreveu o primeiro-ministro Sams como ‘um grande homem’ e anunciou que era chegada a hora de inverter toda a economia norte-americana. Antes do almoço, o índice Dow Jones desabou

mil pontos. Na manhã seguinte, Tupper mudou de opinião. Ele estava, disse então, só 'flertando com a ideia'. As bolsas em todo o mundo se tranquilizaram. Quando o presidente da Federal Reserve descartou o reversalismo como 'coisa de doidos', o presidente reagiu raivosamente, mudando mais uma vez de opinião. O reversalismo entrou de novo em cena: ele 'poria a velha elite de joelhos'. Dessa vez o Dow Jones não se agitou. Como disse um operador experiente de Wall Street, os mercados entrariam em pânico quando chegasse a hora de entrar em pânico. (McEwan, 2019, loc., 694)

Em certo momento da narrativa, Jim Sams considera encomendar o assassinato do ministro do Exterior. Ele não está de acordo com o projeto reversalista, e muito provavelmente ele é um "infiltrado", ou seja, um ser humano no meio das baratas. Portanto, o primeiro-ministro articula uma falsa acusação de estupro (um tema recorrente na obra de Ian McEwan, que pode ser questionado em outro momento) para que o homem saia da sua frente e para que o processo seja executado. Um governo sem escrúpulos, exposto a fim de ilustrar, com verossimilhança, as inverdades e as corrupções do governo não ficcional.

Quando tudo parece ter se resolvido para os governistas, as máscaras caem: era óbvio, todos eles são baratas. E a mensagem do livro clarifica a estratificação

proposta, desde sempre, por aqueles que, em frente às câmeras, buscavam uma sociedade melhor:

Onde eles optaram pela pobreza e pela imundície, ali nos tornamos mais fortes. E, por meios tortuosos, após muitas tentativas e fracassos, passamos a entender as precondições para essa ruína humana: guerra e aquecimento global, bem como, em tempos de paz, as hierarquias estáticas, a concentração de riqueza, as superstições enraizadas, os boatos, as polarizações, a descrença na ciência, no intelecto, nos estrangeiros e na cooperação social. Vocês conhecem a lista. [...] Quando essa loucura especial, o reversalismo, tornar mais pobre a população humana, como deverá acontecer, viveremos dias de glória. Se pessoas comuns, bondosas e decentes foram enganadas e irão sofrer, certamente será um consolo para elas saber que outras criaturas comuns, bondosas e decentes, como nós, desfrutarão de mais felicidade, mesmo que nossa população venha a se multiplicar. A soma líquida do bem-estar universal não será reduzida. A justiça permanecerá constante. (McEwan, 2019, loc., 1025-1031)

Em seu posfácio, Ian McEwan acentua a sua preocupação sobre como a cegueira da polarização estará presente nos próximos anos. No entanto, entende que seu livro foi uma forma mais do que adequada de expor as mentiras, os financiamentos escusos e os movimentos populistas que encontram força na burrice, no preconceito contra estrangeiros, na "desconfiança dos especialistas",

fanfarronice nacionalista, crença fervorosa nas soluções simples, anseio por uma suposta “pureza” cultural — e um punhado de políticos cínicos desejosos de se aproveitar de tais impulsos" (SE, loc., 1062).

Conclusão

É evidente a atual insatisfação dos residentes perante as promessas de melhorias depois do Brexit. Isso é visto em instalações artísticas, no graffiti no meio da rua e até mesmo em editoriais de *tabloids* e *midtabloids* que, outrora, poderiam ser considerados conservadores.

O governo do Reino Unido passa por uma crise profunda. O *partygate* acentuou a rejeição do povo pelas ações governamentais. Esse foi um escândalo político que desmascarou inúmeras festas e outras reuniões de funcionários do governo e do Partido Conservador realizadas durante a pandemia de COVID-19 em 2020 e 2021, quando as restrições de saúde pública proibiram a maioria das reuniões. Pelo menos três dessas festas contaram com a presença de Boris Johnson, o primeiro-ministro.

Tratar desses romances como documentos é imprescindível para que nenhum deles perca seu valor a longo prazo, por mais que, esteticamente falando, se sustentem sem

maiores discussões, levando em consideração apenas seus valores literários. É, no entanto, majoritariamente pelo seu caráter de documento, que transmitiremos os enredos a nossos filhos e netos, a fim de demonstrar “como era a vida” naquele momento repleto de incertezas e violências diárias.

Entender de onde os indivíduos vêm, como eles chegaram ali e quais são as eventuais consequências de suas ações pode auxiliar as novas gerações a encontrarem nossos erros e acertos mediante o caos. Essas considerações podem ser transpostas para romances que tratam de crises sanitárias semelhantes à pandemia de Covid-19, como *To Paradise*, de Hanya Yanagihara, e *Severance*, de Ling Ma.

Referências

BBC News Brasil. O polêmico plano do Reino Unido de enviar para Ruanda quem pede asilo. In: *BBC News Brasil*, 15 abr. 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-61118256>. Acesso em: 29 abr. 2022.

EYRE, A. G. *An outline history of England*. Harlow: Longman, 1971.

G1. BREXIT: Reino Unido sai da União Europeia. In: *G1 Mundo*, 31 jan. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/01/31/brexit-reino-unido-sai-da-uniao-europeia.ghtml>. Acesso em: 13 abr. 2022.

GUIMÓN, P. Crimes xenófobos disparam após o 'Brexit'. In: *El País Brasil*, 17 out. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/16/internacional/1476622126_278337.html. Acesso em: 29 abr. 2022.

Heidi Allen *et al.*. The Brexit threat to women's rights and wellbeing. In: *The Guardian*, 24 set. 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/politics/2019/sep/24/the-brexit-threat-to-womens-rights-and-wellbeing>. Acesso em: 11 out. 2021.

HORNBY, N. *Igualzinho a você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

JANNEY, M. Brexit Literature: A Quiet Form of Dystopian Fiction. In: *Culture Trip*, 24 abr. 2018. Disponível em: <https://theculturetrip.com/europe/united-kingdom/england/london/articles/brexit-literature-quiet-form-dystopian-fiction/>. Acesso em: 4 out. 2021.

LÍSIAS, R. *Diário da Catástrofe Brasileira: Ano II*. São Paulo: Editora Record, 2021.

LYDALL, R. Sadiq Khan announces biggest London Tube and bus fare hike in a decade. In: *Evening Standard*, 17 fev. 2022. Disponível em: <https://www.standard.co.uk/news/london/london-tube-underground-bus-public-transport-fare-ticket-increase-b982405.html>. Acesso em: 29 abr. 2022.

MARDER, H. *A medida da vida*. São Paulo: Cosac&Naify, 2011.

MCEWAN, I. *A barata*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. [E-book]

MCEWAN, I. Brexit, the most pointless, masochistic ambition in our country's history, is done. In: *The Guardian*, 1 fev. 2020.

Disponível em:

<https://www.theguardian.com/politics/2020/feb/01/brexit-pointless-masochistic-ambition-history-done>. Acesso em: 24 abr. 2022.

OAKLAND, J. *British civilization: An introduction*. London: Routledge, 1998.

SELF, J. How Brexit has reshaped the British Novel. In: *Penguin House*, 31 jan. 2020. Disponível em: <https://www.penguin.co.uk/articles/2020/jan/how-writers-responded-to-brexit-in-novels.html>. Acesso em: 4 out. 2021.



OS AUTORES

ANDREA F. WOLWACZ

Doutora em Letras (Teoria da Literatura) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).
Professora da Faculdade São Francisco de Assis, Porto Alegre (RS).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3898978537841725>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3179-7564>.

E-mail: awolwacz@yahoo.com.br.

ARTHUR MAIA BABY GOMES

Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Integrante do grupo de pesquisa Narratologia e Intermidialidade: Novas Mídias, Novas Abordagens.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2502869340692743>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9500-0331>.

E-mail: arthurmaia1984@gmail.com.

BRUNO DARIVA

Doutorando em Film Studies na Indiana University Bloomington.

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Integrante do grupo de pesquisa Narratologia e Intermedialidade: Novas Mídias, Novas Abordagens.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8128036484059396>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5794-7017>.

E-mail: brunodariva@msn.com.

DEBORAH VERONESE FRITSCH

Graduanda em Letras (Licenciatura em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e respectivas literaturas) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Bolsista de Iniciação Científica (UFRGS/CNPq).

Pesquisadora vinculada aos projetos Sociedade, História e Memória nas Literaturas de Língua Inglesa e A vida em dois tempos: escrita, leitura e tradução de textos Românticos e Vitorianos em contexto; participante do projeto de extensão Grupo de Estudos e Debates sobre Literaturas de Língua Inglesa.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6156681859306101>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7473-7978>.

E-mail: deborah.fritsch5@gmail.com.

FILIPE FRAGA DE AGUIAR

Doutorando em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7788743906632769>.

E-mail: filipe.aguiar@edu.pucrs.br.

GIULIA ROTAVA SCHABBACH

Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2024.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/326649542628838>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9500-4781>.

E-mail: schabbach.giulia@gmail.com.

ÍCARO CARVALHO

Doutorando em Literatura na University of California, Los Angeles (UCLA).

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Teaching Assistant na University of California, Los Angeles (UCLA).

Integrante do projeto de pesquisa Realismo, alegoria, gênero e escravidão: um estudo do conto machadiano.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0937319188398669>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0158-9681>.

E-mail: icarokc@outlook.com.

MARIANA SOLETTI

Doutoranda em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Mestra em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Bolsista de doutorado (CAPES).

Coordenadora do Grupo de Estudos em Literatura Inglesa.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8329164832768236>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8186-2985>.

E-mail: mariana.soletti@edu.pucrs.br.

NATHALIE DE SOUZA KAPPKE

Mestra em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1706457617141383>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1403-9224>.

E-mail: nathaliekappke@yahoo.com.br.

RAQUEL CASCO ARAUJO

Pós-graduanda em Educação Bilíngue e Cognição pela Instituição Evangélica de Novo Hamburgo (IENH).

Especialista em Língua Inglesa Avançada e suas Literaturas pela Universidade Estácio de Sá.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3944902226071726>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7235-0825>.

E-mail: raq.araujo00@gmail.com.

ROSANA RUAS MACHADO GOMES

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7540451092198274>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1104-0863>.

E-mail: rosana.rrmg@gmail.com.

SANDRA SIRANGELO MAGGIO

Pós-doutoranda em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Doutora em Letras (Literatura de Língua Inglesa) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Membro do comitê de assessoramento da Pró-Reitoria de Pesquisa (PROPESQ/UFRGS) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Coordenadora dos projetos de pesquisa A vida em dois tempos: escrita, leitura e tradução de textos românticos e vitorianos em contexto e Sociedade, História e Memória nas Literaturas de Língua Inglesa; integrante do grupo de pesquisa CNPq O desenvolvimento do romance de língua inglesa do Romantismo à Contemporaneidade: teoria, ensino e tradução.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0866814477504163>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6216-0761>.

E-mail: sandramaggio01@gmail.com.

TALES VIEIRA COLMAN

Graduado em Letras (Língua Portuguesa/Língua Inglesa) pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3913617872435272>.

O livro consiste em ensaios críticos sobre literatura, cinema, teatro e outras mídias da Grã-Bretanha e Irlanda. As temáticas abordadas tratam das relações entre história, literatura e sociedade. Os ensaios analisam desde obras que tratam sobre a época medieval, ou que foram publicadas no Renascimento inglês e na Era Vitoriana, até textos do Modernismo irlandês e galês, e obras contemporâneas. O livro busca apresentar um panorama de leituras sobre representações da Grã-Bretanha e Irlanda nas artes, a partir de estudos de Literatura Comparada e diversas abordagens teóricas. Este livro abre o projeto de pesquisa “Albion: Relações entre História e Imaginário nas Literaturas de Língua Inglesa”, que integra a linha de Pesquisa Sociedade, (Inter)Textos Literários e Tradução nas Literaturas Estrangeiras Modernas do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e conta com a participação de professores de instituições de ensino superior, doutorandos e mestrandos da área.

