

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Renato da Silva Oliveira

A ALEGORIA EM *RIP VAN WINKLE*: Diálogos entre Literatura e Cinema

Recife
2018

RENATO DA SILVA OLIVEIRA

A ALEGORIA EM *RIP VAN WINKLE*: Diálogos entre Literatura e Cinema.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino.

Recife
2018

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

O48a Oliveira, Renato da Silva
A alegoria em Rip Van Winkle: diálogos entre literatura e cinema /
Renato da Silva Oliveira. – Recife, 2018.
108 f.: il., fig.

Orientadora: Maria do Carmo de Siqueira Nino.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2018.

Inclui referências.

1. Alegoria. 2. Rip Van Winkle. 3. Adaptação. 4. Estados Unidos. I.
Nino, Maria do Carmo de Siqueira (Orientadora). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2018-91)

RENATO DA SILVA OLIVEIRA

A ALEGORIA EM RIP VAN WINKLE: Diálogos entre Literatura e Cinema

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA EM 14/3/2018:

Prof^ª. Dr^ª. Maria do Carmo de Siqueira Nino
Orientadora – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. José Jacinto dos Santos Filho
LETRAS - UPE

Prof^ª. Dr^ª. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral
ARTES VISUAIS - UFPE

À Giselle por tudo que você representa em minha vida, pela força que me oferece, por está ao meu lado nessa conquista, o meu amor e a minha gratidão.

AGRADECIMENTOS

À Deus que me fortalece em todos os momentos difíceis, por todas as bênçãos e por me conduzir sempre no que é melhor para mim.

À minha namorada Giselle que acredita nos meus sonhos e luta por eles junto comigo, agradeço pelo amor, amizade e companheirismo de todos os momentos.

À minha família que apoiou minhas decisões e em todas as necessidades que tive durante o ano de 2016 em que morei no Recife.

À minha amiga Adriana, a primeira colega de turma que me cativou e percebeu minha timidez no início das disciplinas. Com ela partilhei todas as dificuldades, dúvidas, correrias e bons momentos do Mestrado.

À família Agostinho de Lima, agradeço pelo apoio, principalmente ao casal Maruza e Thiago que me acolhem sempre que eu preciso está no Recife.

À minha orientadora Maria do Carmo Nino que não me deixou enfrentar esse trabalho sozinho, agradeço pelos encaminhamentos, pelas correções e conversas sobre a vida, uma profissional que admiro como professora e artista.

Aos meus amigos: Hélcio, Armando, Altair e Luíz que me acolheram quando eu fui morar em Recife.

À professora Vitória Amaral, pelo seu jeito alegre e motivador que nos cativa e pela contribuição no trabalho que se tornou essencial para que eu alcançasse esse resultado.

Aos meus amigos que tive o maior prazer de conhecer, Paula e Joabe, agradeço pela amizade.

Aos professores, Ermelinda Ferreira, Anselmo Alós, Antony Bezerra e Nina Velasco.

Aos funcionários da coordenação do PPGL.

A alegoria chega quando descrever a realidade já não nos serve.

José Saramago.

RESUMO

A literatura nos Estados Unidos surgiu durante o processo de colonização por meio de cartas, relatórios, diários e relatos de viagens, com uma forte influência da literatura inglesa. Essa produção literária abordava as belezas naturais da América ainda protegida das mãos dos europeus e com forte influência de elementos fantásticos. Posteriormente apresentava discursos limitados ao conhecimento da Bíblia e aos poucos começou a refletir sobre os problemas sociais do país. As lutas que ocorreram durante o período de colonização foi uma referência para a produção literária dessa época, mas somente no século 19 que se firmou num contexto mundial, inseridos no Romantismo, um movimento literário que estava em desenvolvimento na Europa. Neste sentido, por meio de uma perspectiva comparada, pretendemos discutir como a alegoria se desenvolve no conto *Rip Van Winkle* (1819) do autor estadunidense Washington Irving e na adaptação fílmica *O dorminhoco* de Francis Ford Coppola, produzido para uma série chamada *Faerie Tale Theatre* apresentado no Brasil pela TV Cultura em 1987. Os pressupostos teóricos e críticos baseiam-se numa discussão literária e fílmica para a construção de um diálogo entre as obras que são objetos desse estudo, dessa forma, os resultados pretendem demonstrar como a leitura alegórica contribui para o significado de ambos os textos. Por meio deste dispositivo literário é possível entender a sátira que as obras apresentam sobre o perfil dos Estados Unidos no século 19 durante o período de colonização e de lutas pela independência.

Palavras-Chave: Alegoria. Rip Van Winkle. Adaptação. Estados Unidos.

ABSTRACT

Literature in the United States arose during the process of colonization through letters, reports, journals and travel reports, with a strong influence of English literature. This literary production dealt with the natural beauties of America still under protection of Europeans and strongly influenced by fantastic elements. Later it presented speeches limited to the knowledge of the Bible and gradually began to reflect on the social problems of the country. The struggles that occurred during the period of colonization were a reference to the literary production of that time, but only in the 19th century that was established in a world context, inserted in Romanticism, a literary movement that was developing in Europe. In this sense, through a comparative perspective, we intend to discuss how the allegory unfolds in the tale Rip Van Winkle (1819) by the american author Washington Irving and in the film adaptation Francis Ford Coppola's *Sleeper*, produced for a series named Faerie Tale Theater presented in Brazil by TV Cultura in 1987. The theoretical and critical assumptions are based on a literary and film discussion for the construction of a dialogue between the works that are objects of this study, in this way, the results intend to demonstrate how the allegorical reading contributes to the meaning of both texts. Through this literary device it is possible to understand the satire that the works present on the profile of the United States in the 19th century during the period of colonization and struggles for independence.

Key words : Allegory. Rip Van Winkle. Adaptation. U.S.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	WASHINGTON IRVING.....	14
2.1	WASHINGTON IRVING NO CONTEXTO DO ROMANTISMO ESTADUNIDENSE NO INÍCIO DO SÉCULO 19.....	14
2.2	AS PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS DA OBRA DE WASHINGTON IRVING.....	25
2.3	A CONTRIBUIÇÃO DE WASHINGTON IRVING PARA O DESENVOLVIMENTO DO CONTO COMO FORMA LITERÁRIA.....	34
3	PRESSUPOSTOS TEÓRICOS SOBRE IMAGEM.....	42
3.1	MEMÓRIA, TEMPO E IMAGEM.....	42
3.1.1	As relações entre o tempo e a imagem.....	44
3.1.2	O cristal e o tempo.....	50
3.2	LITERATURA E CINEMA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	53
3.3	INTERMIDIALIDADE.....	61
4.4	UMA LEITURA DE RIP VAN WINKLE E O DORMINHOCO.....	63
4	ALEGORIA HISTÓRICA EM RIP VAN WINKLE E O DORMINHOCO.....	79
4.1	PANORAMA DAS MAIS DEFINIÇÕES CRÍTICAS DE ALEGORIA.....	79
4.2	ANÁLISE DA ALEGORIA NAS OBRAS LITERÁRIA E FÍLMICA.....	87
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
	REFERÊNCIAS.....	105

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo realizar uma análise do conto *Rip Van Winkle*, escrito por Washington Irving em 1819 e a adaptação fílmica *O dorminhoco* do cineasta Francis Ford Coppola produzido em 1987. Neste sentido, pretendemos analisar as duas obras identificando como a alegoria, um conceito discutido por João Adolfo Hansen, Lukács, Walter Benjamim entre outros teóricos, pode revelar significados que constroem um diálogo entre as obras e o contexto sociocultural que se encontrava os Estados Unidos no início do século 19.

Washington Irving (1783-1859) nasceu na cidade de Nova Iorque quando os Estados Unidos ainda estava nos primeiros anos de independência do Velho Mundo. O escritor e integrante do movimento romântico foi um dos primeiros autores que conseguiu propagar a literatura do país para o mundo inteiro. Os contos *Rip Van Winkle* e *The Legend of Sleepy Hollow* publicados na obra *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent* (1819) são os textos mais representativos de sua obra, expõem uma crítica à sociedade da época baseado em contos germânicos que o autor conheceu quando esteve na Europa. Considerado um dos precursores do gênero “short story”, Washington Irving construiu um elo considerável entre a cultura europeia e a que estava se firmando nos Estados Unidos entre o século 18 e 19.

O conto *Rip Van Winkle* apresenta um personagem com características de um anti-herói, um personagem de ficção que não possui nenhuma das características físicas e morais que geralmente encontramos nos heróis. Esse personagem faz uma crítica aos estadunidenses que fogem das lutas do dia a dia ou que não cumprem com suas obrigações, um perfil desejado pelo colonizador. A Inglaterra tinha o puritanismo e o capitalismo como inspiradores para conquista de riquezas que eram próprios dos estadunidenses, dessa maneira, seria importante que eles estivessem sempre pacíficos em relação às atitudes dos colonizadores.

O *Dorminhoco* do diretor Francis Ford Coppola foi apresentado inicialmente no Brasil por meio de uma série na TV aberta que apresentou diversos outros contos de fadas entre 1982 e 1987. Essa produção foi criada pela atriz Shelley Duval intitulada como *O Teatro dos Contos de Fada* e apresentou episódios com no

máximo 60 minutos, uma programação pensada como entretenimento para crianças e adultos.

Em *O Dominhoco* é possível perceber diversas convergências com o conto, uma narrativa linear e um cenário inteiramente artificial, o diretor apresenta a personagem principal com as mesmas características do conto de Irving. Além disso, os elementos fantásticos e alegóricos estão inteiramente ligados a obra literária, há uma representação simbólica do povo antes e depois da independência dos Estados Unidos.

No primeiro capítulo desta pesquisa, realizamos uma discussão sobre o contexto sociocultural em que o conto está inserido, apresentando como surgiram os primeiros escritos considerados literatura nos Estados Unidos, como se desenvolveu essa produção e quais foram as contribuições de Washington Irving para o romantismo. Apoiamo-nos nas discussões de Nabuco (1974), Boyton (2013), Leary (1964) Spiller (1955) entre outros autores que dialogam sobre a história da literatura estadunidense.

A Guerra da Independência foi um movimento que ocorreu até o ano de 1783, quando os Estados Unidos conquistaram o reconhecimento como independentes do Velho Mundo. Neste mesmo ano nasceu o autor Washington Irving um dos primeiros autores que conseguiu escrever uma literatura que se tornou conhecida no mundo inteiro como representação de nacionalidade dos Estados Unidos.

A produção literária de Irving está inserida no romantismo, um movimento literário que agrupou outros autores representativos para essa literatura como: Nathaniel Hawthorne, Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau e Herman Melville que apresentavam uma literatura repleta de maneirismos e conselhos morais.

Neste capítulo, expomos também, as características estéticas da obra de Irving e sua contribuição para o desenvolvimento do conto como forma literária. O autor produziu em sua obra, por meio da sátira e do humor, uma literatura que representou o nacionalismo dos estadunidenses através das belezas da natureza, das experiências holandesas e das lutas que visavam à independência de um povo.

No segundo capítulo, discutimos sobre os conceitos de imagem-movimento, imagem-tempo e imagem-cristal apoiados em discussões de Deleuze(2006), Bergson(1999) e Machado (2009). Essa discussão permite o conhecimento das abordagens que caracterizam historicamente a sétima arte. Posteriormente expomos sobre o diálogo existente entre a literatura e o cinema, apoiados em discussões de Huchtheon (2011) sobre o processo de adaptação, de Haroldo de Campos (2010) que conceitua essa passagem de texto como uma “transcrição” e sobre os conceitos de cinema apresentados por Robert Stam (2006). Essa discussão teórica fundamenta a análise comparativa entre as obras que realizaremos nesse mesmo capítulo.

A variedade de discursos que o cinema permite apresentar em seu processo de apropriação de diferentes artes é infinita. Como Huchtheon (2011) afirma, “as histórias nascem de outras histórias” e o diálogo que o cinema cria com a literatura representa um significado inalcançável diante de um processo de intertextualidade. A adaptação da literatura para o cinema representa um exemplo de tradição artística, a intertextualidade não se forma por apenas um meio, mas com o diálogo de diversos meios, pode formar um conjunto de discursos e gêneros.

Essa interação entre diferentes mídias estabelece um diálogo social e cultural que geram discursos que valorizam a abordagem artística como uma produção repleta de significado. Neste sentido, discutimos também neste capítulo, sobre o processo de “intermedialidade” apresentado principalmente por Cluver (2011) como uma combinação de signos inseridos num contexto tecnológico e que permite um estudo comparativo entre diferentes sistemas semióticos. Nesse sentido, analisamos as obras observando o diálogo existente entre elas.

No terceiro capítulo realizaremos uma leitura alegórica do conto de Irving e da adaptação de Coppola, observando como esse dispositivo literário contribui para a interpretação dos textos. Através de uma articulação de metáforas, desenvolvemos um pensamento mais crítico da obra. A alegoria não considera apenas termos isolados para construção de significado, apoia-se em expressões ou textos inteiros para formar uma visão sobre o objeto em análise. Dessa forma, a leitura que faremos em ambas as obras de arte, parte de um conjunto de afirmações e símbolos que permitem a percepção da crítica que os textos constroem sobre a sociedade estadunidense do século 19.

De acordo com Hansen (2007) “a alegoria diz b para significar a”, no conto de Irving e na adaptação de Coppola, a alegoria possui seu espaço como uma expressão concreta de ideias abstratas, neste sentido, observamos como o os textos geraram essa alegoria sobre o contexto sociocultural e econômico dos Estados Unidos em formação.

Esta pesquisa surgiu diante da necessidade que vemos de contribuir para a difusão da obra literária de Washington Irving no Brasil e tornar do conhecimento de todos sobre o conto Rip Van Winkle, além de apresentar uma análise que pode acrescentar nas pesquisas sobre a relação entre a literatura e o cinema. Mesmo que muitas pessoas tenham conhecimento do filme “A lenda do Cavaleiro sem Cabeça”, dirigido por Tim Burton, poucas sabem que essa obra fílmica é uma adaptação de Irving publicado em 1819 na mesma coletânea de contos em que se encontra a fantástica história de Rip.

2 WASHINGTON IRVING

2.1 WASHINGTON IRVING NO CONTEXTO DO ROMANTISMO ESTADUNIDENSE NO INÍCIO DO SÉCULO 19.

A literatura estadunidense teve início basicamente através de produções orais bastante diversificadas como lendas, mitos e canções de culturas indígenas. Essas produções geralmente eram histórias de índios, estavam sempre exaltando a natureza como um Deus físico e espiritual e apresentando personagens como animais e plantas.

Os índios tiveram uma contribuição extremamente significativa na história dessa literatura, eles contribuíram com centenas de palavras para o vocabulário do país. Diante de diversas línguas e culturas indígenas na América do Norte, antes da chegada dos europeus não existia nenhuma literatura escrita, os diversos gêneros orais existentes na literatura indígena eram: mitos, cantigas, canções, contos de fada, anedotas, provérbios, lendas etc. Mesmo sendo textos bastante repetitivos, de acordo com Vanspanckeren (1994), as produções orais iam do sagrado ao leve e humorístico, eram cantigas de ninar, canções de amor, cantos de guerra, várias tarefas, cerimônias de magia ou de dança.

A famosa viagem do italiano Cristovão Colombo à América representa o início de grandes transformações nessas terras e de um processo de colonização com várias tentativas desastrosas, as primeiras colônias eram fundadas, mas não resistiam à fome e ao lamentável governo. Segundo Vanspanckeren (1994), o primeiro registro europeu sobre a exploração da América foi escrito em um idioma escandinavo, uma saga Norueguesa sobre um aventureiro chamado Leif Eriksson, que na primeira década do século 11 se instalou com outros noruegueses por um breve período na costa do nordeste da América, que hoje seria o Canadá.

Durante esse processo de colonização, em meados do século 17, a literatura se constituía por meio de relatos de viagens, diários, cartas e relatórios baseados inteiramente na literatura inglesa. “No entanto, a literatura desse período pinta a América com cores brilhantes como uma terra de fartura e oportunidades. Relatos

sobre as colonizações tornaram-se famosos no mundo todo” (VANSPANCKEREN, 1994, p.4-5)

Vanspanckeren(1994) ainda acrescenta que, os puritanos de origem inglesa e holandesa foram os colonizadores mais intelectuais. Na época havia muitos bacharéis na Nova Inglaterra, todos eram autodidatas e tentavam fundar as colônias de acordo com a vontade divina.

O estilo puritano apresentava grande variedade — da complexa poesia metafísica aos diários domésticos, passando pela história religiosa com fortes toques de pedantismo. Seja qual for o estilo ou o gênero, certos temas eram constantes. A vida vista como um teste; o fracasso que leva à maldição eterna e ao fogo do inferno; e o sucesso que leva à felicidade eterna. Esse mundo era uma arena de embates constantes entre as forças de Deus e as forças do Diabo, um inimigo terrível com muitos disfarces (VANSPANCKEREN,1994, p.6-7).

A partir do momento que descobriram essas terras, o puritanismo e capitalismo tinham como base a ambição e busca intensa pelo sucesso, acreditava-se que as riquezas eram garantias das promessas divinas e realização dos desejos de Deus. Essas ideias eram difundidas por causa do limitado conhecimento da Bíblia em língua inglesa como um grande modelo de literatura. Assim, essa produção já estava se modificando,

Encontra-se já modificada desde o século dezoito, em alguns escritores que a tornaram querida, fizeram-na amar de seus patrícios, em Hector St. John de Crèvecoeur (1735-1813), no poeta William Cullen Bryant (1794-1878), em James Fenimore Cooper (1789-1851), que inspirou nosso Alencar, e sobretudo em Henry David Thoreau (1817-62), eterno namorado das terras, das águas, dos bosques e mestre da língua inglesa que usava e manejava como poucos até hoje (NABUCO, 1967, p.5).

De acordo com Carolina Nabuco (1967), Crèvecoeur foi o introdutor da literatura nos Estados Unidos de temáticas sobre a terra, mas somente no século 19 que sua estética começou a ser estudada e explorada. (p.5) Além desses autores, Joseph Rodman Drake (1795-1820) também foi um dos primeiros autores a abordar a natureza, uma literatura caracterizada pelo fantástico e pela diversificada fauna e flora do país. Nessa literatura que começava a se desenvolver, o escritor que se firmou inteiramente a natureza, através do olhar dos primeiros colonizadores foi Fenimore Cooper.

As diversas lutas que ocorreram durante o período de colonização dos Estados Unidos entre índios e britânicos foi uma referência para produção literária de Cooper, ele também escreveu em suas obras sobre a passagem desse habitat florestal para o marítimo. Mas, o escritor mais dedicado à natureza foi Henry Thoreau, sobre um olhar de um ambiente ainda protegido das mãos dos homens, seus textos apresentam características de quem foi um observador assíduo da natureza devido seu perfil naturalista e infinitos pormenores.

Essa literatura segundo Nabuco (1967), tem sua maturidade tardia. No início dessa produção literária, a intolerância religiosa também foi fortemente presente no cotidiano da sociedade. Essa temática foi a principal característica que distingue o romantismo estadunidense do europeu. A expressão o “fogo do inferno” teve um grande poder de persuasão, por isso durante um bom tempo, a literatura se limitou a livros teológicos e de hinos. “O fanatismo religioso, que castigava com severidade bíblica os desvios pessoais dos concidadãos, deixou uma marca inconfundível na literatura americana” (NABUCO, 1967, p.11).

Somente a partir do século 18 algumas ideias de liberdade começaram a avançar na tentativa de romper com o fanatismo religioso, sensacionalismo e hipocrisia da sociedade naquela época. Mesmo inseridos nesse contexto social e ainda distante da Revolução Francesa, surgiram alguns movimentos que defendiam a liberdade política e religiosa, os líderes desses movimentos foram forçados a saírem de Massachussetts e estabelecerem novas colônias ou irem para Inglaterra.

Nathaniel Hawthorne (1804-1864) foi um dos autores que escreveu sobre esses episódios que a sociedade vivia atualmente. A obra “The Scarlet Letter”, uma das obras mais representativas da literatura americana, exibiu impecavelmente o sensacionalismo da época. “Hawthorne imortalizou ali um dos aspectos mais sensacionais do fanatismo, o castigo público às mulheres adúlteras, castigo que consistia na letra A costurada no vestido, ou queimada no peito da esposa infiel” (NABUCO, 1967, p.11).

Com essas temáticas, lutas e produções, a literatura chega a sua forma mais popular para a época, a da sátira. Baseada em situações do cotidiano, a sátira conseguiu atingir seus objetivos, causando escândalo nos reinos e nas colônias. “A

ira dos satiristas americanos investiu a princípio, não contra a Inglaterra, mas contra os governantes locais” (NABUCO, 1967, p.17). Os Estados Unidos estavam começando a ter consciência de seus direitos e das injustiças contra os cidadãos e buscavam romper com alguns preconceitos e hábitos impostos pelo governo. Havia uma enorme riqueza nas terras que anunciava uma segurança no futuro, assim surgiam diferentes valores intelectuais e humanos que colocam os colonizados contra a tirania da pátria-mãe.

Diante de tais eventos, surgiam prenúncios de independência, que eram definidos por protestos contra os interesses dos colonizadores de só beneficiar a Inglaterra. Foi em 1763 que as treze colônias se organizaram explicitamente num processo de separação com a Inglaterra em busca de uma maior autonomia. De acordo com Vanspankeren (1994) “o triunfo da independência americana era visto por muitos na época como um sinal divino de que os Estados Unidos e seu povo estavam destinados à grandeza” (p.9). Nesse momento havia esperanças nacionalistas por uma nova literatura e um novo povo, mesmo consciente de sua intensa influência dos modelos literários da Inglaterra.

Em 1783, os Estados Unidos venceram a chamada “Guerra da Independência” e tiveram o reconhecimento como um povo independente. A apreensão do país em busca da liberdade foi uma excelente fonte de motivação para os escritores românticos, eles estavam extasiados com a liberdade de expressão e emoção, a partir desse momento não tinham medo de serem ridículos ou controversos. Neste mesmo ano, nasce Washington Irving (1783-1859), um cidadão de ascendência anglo-escocesa que desperta no mundo inteiro um interesse pela literatura dos Estados Unidos.

Irving iniciou sua carreira literária produzindo textos para jornais e revistas e contribuiu para o jornal *Morning Chronicle* (1802-1803), aos dezenove anos, seus contemporâneos haviam conhecido seus “extraordinários recursos literários”. “Quando, no outono anterior, seu irmão Peter havia sido nomeado editor do recém fundado *Morning Chronicle*, de Nova Iorque, Irving tinha contribuído com uma série de nove cartas esportistas, entre 15 de novembro de 1802 e 23 de abril de 1803” (LEARY, 1964, p. 16). Essas primeiras produções foram publicadas sob o pseudônimo de Jonathan Oldstyle, um cavaleiro divertido e vulgar de quem Irving

posteriormente sentiu vergonha. Nessa época, o escritor também iniciou suas sátiras através de elementos como o humor, modos, vestuários dos americanos, os bravos marinheiros na guerra e no amor entre outras figuras daquela sociedade.

Posteriormente Irving publicou *Salmagundi* (1807-1808), um periódico satírico sobre o povo americano que, durante um ano teve vinte publicações irregulares e foi um dos assuntos mais falados e admirados da cidade. Em 1809, publicou a obra *The Knickerbocker History of New York*, escrito por um de seus pseudônimos Diedrich Knickerbocker, uma história escrita durante a colonização holandesa, obra humorística e satírica sobre a história dos Estados Unidos. Knickerbocker era um sobrenome comum entre colonos holandeses que moravam na ilha de Manhattan e se popularizou a partir da obra de Irving, chegando a ser nome de membros da elite americana de origem holandesa e posteriormente entre todos os nova-iorquinos.

Nesse contexto, Irving fazia parte dos primeiros escritores do país, inserido em um novo movimento literário, o romantismo, que surgiu na Alemanha e chegou aos Estados Unidos por volta de 1820. “Os românticos destacavam a importância da arte da auto-expressão para o indivíduo e para a sociedade” (VANSPANCKEREN, 1994, p.15).

Francis E. Skipp (1992) apresenta na obra *Americ Literature* as principais características do romantismo estadunidense:

A intuição ("a verdade do coração") é mais confiável do que a razão; exprime experiências profundamente sentidas, é mais valioso do que elaborar princípios universais; o indivíduo está no centro da vida e Deus está no centro do indivíduo; a natureza é uma série de símbolos físicos a partir dos quais o conhecimento do sobrenatural pode ser intuitivo e o deve aspirar ao Ideal, mudar o que é o que deve ser (p. 23, tradução nossa)¹.

No movimento romântico havia a valorização do “eu” como o tema mais importante, subjetivo e único, e a autoconsciência como o principal método para o conhecimento universal. Além disso, o “sublime” foi uma característica presente nas obras dos escritores, como “efeito da beleza na grandiosidade”. É possível identificar essas características nos textos que abordam sobre as altas montanhas e paisagens

¹ Intuition (“the truth of the heart”) is more trustworthy than reason; to express deeply felt experience is more valuable than to elaborate universal principles; the individual is at the center of life and God is at the center of the individual; nature is an array of physical symbols from which knowledge of the supernatural can be intuited; and we should aspire to the Ideal, to changing what is to what ought to be. (Francis E. Skipp, 1992, p. 23)

dos Estados Unidos. Vanspanckeren (1994) enfatiza que, “O espírito romântico parecia especialmente apropriado para a democracia americana: ele enfatizava o individualismo, afirmava o valor da pessoa comum e buscava na imaginação inspirada seus valores éticos e estéticos” (p.16). Diante dessas características, Nabuco (1967) discute sobre o primeiro romance nos Estados Unidos.

Sarah Norton foi autora do primeiro romance escrito e publicado nos Estados Unidos, *The Power of Sympathy*. Seguiram-no com êxito ainda mais retumbante *Charlotte Temple*, de Susanna Rawson (inglesa de nascimento, mas aceita como escritora do país onde passara a viver e onde morreu) e *The Coquette*, de Hannah Foster. Com este último romance, publicado em 1797, chegou-se quase as portas do século XIX (p.25).

Mas somente por meio de Washington Irving que a literatura do país tornou-se conhecida no mundo inteiro. Considerando que o autor tinha um cargo político, é possível que esse título tenha dado a ele esse reconhecimento como o primeiro autor a propagar a literatura romântica dos Estados Unidos para o mundo. Sabendo que o primeiro romance foi escrito por uma mulher, é possível considerar que, por uma questão de gênero, sua obra não tenha sido propagada como a de Washington Irving.

O autor nos seus primeiros escritos usou o pseudônimo de Knickerbocker, um nome inventado por ele mesmo. Foi diplomata e em alguns de seus textos buscou mostrar a verdade através da sátira, apresentando críticas sobre a forma como vivia a sociedade estadunidense em seus primeiros dias de independência.

Em 1815, após a morte de sua mãe, Irving foi à Europa onde morou durante dezessete anos, viveu em Liverpool, Dresden, Londres e Paris, nesse período escreveu o *The Sketch Book of Geoffrey Crayon* (1819), a primeira obra literária de um estadunidense. “A literatura norte-americana foi finalmente lançada por mãos de seu primeiro homem de letras a obter êxito financeiro a par de literário “GEOFFREY CRAYON, gent. (Cavalheiro)” (SPILLER, 1955, p.41). Esse livro de contos o tornou famoso internacionalmente, um trabalho que teve grande influência de uma amizade com Walter Scott. Foi uma obra única para seu tempo, os ensaios apresentados são esboços de personagens, contos e descrições que apresentavam fragmentos de momentos felizes, fatos e memórias da infância de Washington Irving.

De acordo com Boyton (2013), o autor apresentou certa insegurança sobre o seu trabalho em sua primeira publicação, ele não estava inteiramente satisfeito com a sua escrita, mesmo reconhecendo que *The Sketch Book of Geoffrey Crayon* havia aparecido por completo ao público e recebido com muitos aplausos tanto na América quanto na Inglaterra. Irving apresentou uma insegurança de quem estava iniciando sua carreira literária diante de tantos outros textos de grande significado para a crítica e o público leitor, não tinha consciência de seus méritos e da grandiosidade da recepção de sua primeira obra.

The Sketch Book of Geoffrey Crayon foi bem recepcionada pelo público e houve um grande número de impressões somente na 2ª edição. Nessa época, Irving estava inserido na política, mas a partir do momento que começou produzir, percebeu que ele não tinha talento para esse meio e estava totalmente direcionado a arte de escrever. “Meus talentos são meramente literários, e todos os meus hábitos de pensar, ler, etc., estão em uma direção diferente da exigida pelo político ativo” (BOYTON, 2013, p.36, tradução nossa). Posteriormente escreveu *Tales of a Traveler* (1824), *A Chronicle of the Conquest of Granada* (1829) e *The Alhambra* (1832) e outras obras que foram inspirados numa pitoresca tradição árabe que conheceu quando esteve como embaixador na Espanha.

Dois anos depois da obra *The Sketch Book of Geoffrey Crayon* surgem os primeiros poemas de Bryant (1794 a 1878) e os romances de Cooper como fortes representações da literatura que surgia nos Estados Unidos. Mesmo Irving sendo o primeiro propagador da literatura romântica estadunidense no mundo, de acordo com Nabuco (1967), “Fenimore Cooper foi o primeiro autor que o próprio povo americano leu por simples gosto, no romantismo a natureza estava em alta e as pessoas tinham gosto e vibravam pela leitura” (p.27)

De acordo com Nabuco (1997) Washington Irving é praticamente contemporâneo de todos os outros célebres escritores, apenas com alguns anos de diferença de idade de Cooper (1789-1851), de Nathaniel Hawthorne (1804-1864), o maior contista da literatura estadunidense e responsável por tornar o puritanismo de sua época, o tema mais abordado na cultura gótica. Também foi contemporâneo de Ralph Waldo Emerson (1803-1882), representante do movimento transcendentalista, que apresentou em sua obra um consistente apelo pelo nascimento do individualismo americano inspirado pela natureza, de Henry David Thoreau (1817-

1862) também representante do mesmo movimento e autor da obra-prima *Walden ou a Vida nos Bosques* (1854), um longo ensaio que desafia o leitor a viver sua própria vida de forma autêntica, de Herman Melville (1819-1891) representante da primeira geração importante do romantismo e de Walt Whitman (1819-1892) autor de *Canção de Mim Mesmo*, o poema mais original e extraordinário já escrito por um poeta estadunidense. É perceptível que todos esses autores apresentavam as características que os caracterizam como românticos estadunidenses.

Nabuco (1997) acrescenta que, o estilo florido da época foi exprimido por todos esses romancistas, alguns deles faziam pausas para comentários morais e emprego de maneirismos já eliminados em seus textos. Não há dúvidas que as letras ainda não era a principal forma de sustento, todos tinham uma profissão, viviam de aventuras e eram homens ocupados em outros afazeres. Ao contrário de Washington Irving que não se via fazendo outra coisa que não fosse envolvido nas artes e principalmente com a literatura. No entanto, toda essa dedicação não o torna melhor que todos esses outros contemporâneos, cada um com sua particularidade soube conquistar o público e representar da melhor forma possível o seu país.

Entre os autores românticos dessa nova literatura que surgia nos Estados Unidos, Irving e Cooper foram os dois primeiros grandes escritores. Nessa forte característica em abordar as belezas da natureza, assim como descreviam os colonizadores, foi Cooper que descreveu a verdadeira terra que habitavam os índios, as fronteiras e a chegada dos brancos, comerciantes, famílias da classe média e soldados, o autor foi um verdadeiro “relativista cultural” e contribuiu na criação do mito essencial dos Estados Unidos: “a história europeia em terras americanas foi uma reencenação da Queda do Jardim do Éden”

Se, por um lado, Washington Irving e outros escritores americanos antes e depois dele esquadrihavam a Europa em busca de suas lendas, seus castelos e seus grandes temas, Cooper ajudava a criar o mito essencial dos Estados Unidos: a história europeia em terras americanas foi uma reencenação da Queda no Jardim do Éden (VANSPANCKEREN, 1994, p.10).

A visão de James Fenimore Cooper (1789-1851) sobre a natureza como um reino cíclico foi sendo percebido na tentativa de destruí-lo e por meio do desaparecimento da vida selvagem que sumia como uma miragem para os colonizadores dessas terras.

De acordo com Boyton (2013) durante o romantismo, mesmo existindo uma escrita literária significativa que se expandia no ocidente e no oriente antes de Irving, nenhuma teve o reconhecimento histórico pelos leitores e pela crítica, a não ser a obra de Benjamin Franklin (1706-1790).

Num âmbito mundial, a obra mais conhecida de Washington Irving é *The Legend of Sleepy Hollow*, um dos contos de *The Sketch Book of Geoffrey Crayon* que no Brasil possui o título de *A lenda do Cavaleiro sem Cabeça* (FILMADO POR TIM BURTON EM 1999). O enredo apresenta uma história de terror diferente dos conceitos que existem atualmente, apresentando diversos elementos fantásticos e lendários. O conto até os dias de hoje representa no imaginário fabuloso de todas as gerações que surgiram após sua publicação, uma figura lendária tanto para os Estados Unidos como para o mundo. Ao lado dessa obra, encontra-se no mesmo livro, o conto *Rip Van Winkle*, a história de um personagem que dormiu por 20 anos nas montanhas e só despertou quando as colônias estadunidenses já estavam independentes. O conto é considerado genuinamente uma lenda dos Estados Unidos.

Numa carreira cosmopolita, o autor aprendeu diversos idiomas e teve fluência em alemão, espanhol e francês. Foi diplomata e historiador, e quando morou na Europa, conheceu grandes personalidades da época como o autor britânico Walter Scott. Irving em meio às dificuldades que todo escritor enfrentava, se viu entre desistir e continuar produzindo textos. Boyton (2013) apresenta um trecho de uma carta que Irving enviou para o irmão: “Estou decidido a não voltar para casa até que eu tenha enviado alguns escritos perante mim que, se tiverem mérito, me façam voltar aos sorrisos, em vez de esconderem a pena, dos meus amigos”² (p.37, tradução nossa).

Washington Irving durante sua produção literária teve um posicionamento ideológico frente às mulheres, isso pode ser comprovado por meio de documentos. De acordo com Traister (2002), através de uma carta enviada a um de seus melhores amigos, Henry Brevoort, em 1817, Irving parabeniza seu amigo pelo noivado, comentando que casar é sepultar as intimidades dos solteiros. O autor

² I am determined not to return home until I have sent some writings before me that shall, if they have merit, make me return to the smiles, rather than skulk back to the pity, of my friends" (BOYTON, 2013,p.37).

sempre viu o matrimônio como uma alienação e ilusão do ser humano, e isso deve ter refletido em sua vida e produção literária.

Warner (2004) acrescenta que, em sua ficção, Irving sempre descreveu os encontros românticos como algo desesperado e picaresco, ele pareceu ser um estadunidense complicado, apreensivo e solitário, dividido entre o romântico e o clássico, o que não era positivo para um escritor que tivesse interesses comerciais.

Apesar de Irving ter um conhecimento vasto sobre a literatura inglesa, assim como os demais autores, ele buscou transpor em seus textos, a exemplo de *Rip Van Winkle* a nacionalidade dos seus contemporâneos, os costumes e a cultura de um povo que tinha o anseio de liberdade e independência.

O romantismo estadunidense apresentava grandes diferenças do romantismo inglês, os romancistas como Charles Dickens, Jane Austen, George Eliot, Anthony Trollope e William Thackeray produziam textos que refletiam a sociedade tradicional em que eles viviam, sendo muito articulada e complexa, essa produção se embasava numa ficção realista.

O Transcendentalismo que já estava estabelecido na Inglaterra, tinha o amor de Deus, da natureza e da humanidade como uma temática importante para produzir literatura, havia uma importância maior para o sentimento do que para a razão. Mesmo com tantas ramificações do Transcendentalismo nos Estados Unidos, os autores desse movimento só fizeram acompanhar com muita ênfase o romantismo da Europa.

Os escritores Herman Melville, Walt Whitman e Emily Dickinson assim como Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe estavam inseridos num contexto de conflitos e revolução e com uma sociedade fluida e sem classes. É comum observarmos no romantismo inglês personagens pobres e que conseguem mudar de condição econômica e social por meio de casamentos ou heranças. Sabendo que a maioria dos leitores era de classe média, era interessante escrever histórias de ascensão social porque satisfazia a esse grupo de leitores. No romantismo estadunidense, os autores não costumavam detalhar as características dos personagens definindo-os num determinado contexto social. Vanspanckeren (1994) discute sobre essas diferenças no movimento romântico abordando que

Os protagonistas típicos do chamado romance americano são pessoas atormentadas e isoladas. Arthur Dimmesdale ou Hester Prynne, de Hawthorne, em *A Letra Escarlate*, Ahab, de Melville, em *Moby Dick*, e muitos dos personagens segregados e obcecados dos contos de Poe são protagonistas solitários jogados ao destino sombrio e impenetrável que, de alguma maneira misteriosa, se sobrepõem ao seu “eu” inconsciente mais profundo (p.23-24)

Os Estados Unidos enfrentava uma situação indefinida, o escritor dessa época necessitava criar diferentes estratégias para que seu texto tivesse uma boa recepção. O país era habitado por imigrantes que tinham diversas origens e conseqüentemente falavam diversos idiomas, tinham estilos de vida estranhos e ríspidos. Essas características poderiam ser encontradas em *Taipei - Paraíso de Canibais*, de Melville que apresentava um personagem principal perdido em meio a duas tribos canibais, ou em protagonistas solitários de Edgar Allan Poe e até mesmo personagens que encontram o demônio durante uma caminhada pela floresta em *O Jovem Goodman Brown* de Hawthorne. “Segundo a definição de Hawthorne, os “romances” não eram histórias de amor, mas literatura de ficção séria que recorria a técnicas especiais para comunicar significados complexos e sutis” (VANSPANCKEREN, 1994, p.23-24)

Segundo Nabuco (1967), há um traço bem definido na obra de Edgar Allan Poe (1809-1849), o autor não estava inteiramente ligado a nenhuma das influências então correntes, como o romantismo germânico que em seu tempo dominou a poesia junto aos Transcendentalistas, nem aos seus cenários por determinada terra ou povo. Mesmo que ele não tivesse sido um dos maiores poetas dos Estados Unidos, por suas obras em prosa, sua criatividade e originalidade principalmente na arte do conto, ainda seria um dos maiores gênios da literatura do país. A partir da grande admiração que Poe conquistou na França, a fama de Emerson, Hawthorne e os demais autores na Europa, começou a se consolidar a integração da literatura romântica estadunidense no mundo inteiro.

Com fortes relações de grande riqueza, aos poucos a produção literária estadunidense foi eliminando características da literatura do Velho Mundo, quando se viu adulta, procurou mostrar mais de si, conscientes de que o outro lado do mundo desejava uma literatura que apresentasse diferenças, os leitores esperavam por novidades, textos que apresentassem situações e abordagens que foram pouco expostas na escrita de língua inglesa.

No século 19 essa literatura apresentava um grupo de escritores famosos que garantiam um grande sucesso e que seria permanente. Diante dessa realidade, as pessoas sedentas de mais leituras, começaram a adquirir diversos exemplares de romances, alguns deles cheios de bons costumes e exemplos morais e religiosos.

Embora Washington Irving tenha sido um prenúncio do movimento romântico estadunidense, alguns autores questionam se ele realmente faz parte desse grupo de escritores, já que possui muitas das características e os mesmos objetivos dos demais autores, escreveram como forma de protesto à racionalidade, ao materialismo e ao número crescente de fraudes que aconteciam no seu país de nascimento.

2.2 AS PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS DA OBRA DE WASHINGTON IRVING

Washington Irving durante sua produção literária buscou apresentar a verdade através de sua crítica aos hábitos que a sociedade possuía nos primeiros dias dos Estados Unidos como independentes do Velho Mundo. Dietrick Knickerbocker, um dos pseudônimos de Irving, apresentou positivamente essa verdade num tom factual e humorístico na obra *The Knickerbocker History of New York*, além desse pseudônimo, o autor escreveu sob Geoffrey Crayon, Jonathan Oldstyle e Launcelot Langstaff. A obra de Irving apresentava uma magnitude que parecia ser um requisito importantíssimo na época para atender as expectativas do público, ao lado da espontaneidade e leveza que eram novidades, hoje característico nas obras de diversos autores.

Lewis Leary (1964) discute sobre essas características de Washington Irving quando apresenta um trecho do primeiro número do periódico *Salmagundi* em que o escritor americano escreve no início do texto algo que deixou todos os interessados por leitura tentados a conhecerem a obra.

o que é um SALMAGUND, poupar-nos-emos o trabalho de uma explanação; ademais nós temos o desprezo pelo trabalho, visto que fazemos tudo quanto é baixo e mesquinho, e consideramos o homem que realiza um trabalho desnecessariamente como um objeto digno da nossa maior compaixão e desdém (LEARY, 1964, p. 24)

Após a leitura do primeiro número da obra, é perceptível a descoberta de que o significado do título que o autor designou se tratava de um aperitivo feito de carne crua e picada, com verduras e legumes, azeite, vinagre e pimenta, essa obra representa bem o tom humorístico característico de Irving. Os elementos presentes em *Salmagundi* promoviam inteligentemente “genuínos e honestos gostos americanos” diferentes da literatura que fazia uma “lavagem francesa de sentimentalismo de fricassê”. Essa obra foi impressa em pergaminhos com tamanhos exatos para os bolsos dos idosos e dos jovens. Nessa época, o autor proporcionava aos leitores agradáveis leituras matinais ou para depois do jantar sem interromper nos trabalhos do dia-a-dia da sociedade estadunidense.

Foi a partir dessa forma de escrever que Irving conseguiu apresentar a literatura de seu país ao mundo inteiro. Mesmo com um estilo parecido com a prosa epistolar, como escritor, ele se considerava um amador e recebia bem as críticas de sua superficialidade nas obras. Em pouco tempo, sua obra foi consagrada e seus livros eram logo traduzidos em diferentes línguas.

A duração que tiveram suas obras e de que é prova o uso da palavra Knickerbocker em referência diária aos habitantes de Manhatan, e à própria metrópole; os imitadores e discípulos que gerou ou congregou, tudo isso coloca-o muito acima do que apenas pretendeu ser, -um diplomata e homem do mundo que somente se distraia com a pena (NABUCO, 1967, p.26).

The Knickerbocker History of New York (1909) escrito por um estranho e inquisitivo cavalheiro chamado Diedrich Knickerbocker, um dos pseudônimos de Irving, representava uma história de ficção e realidade em sua origem, mas o que importava na verdade, eram os risos que esse pseudônimo provocava nos leitores quando eles estavam à frente da obra. “O riso de leitores das gerações posteriores que se divertiam com a sua encantadora pose cômica [...] sem se incomodarem com tentativas de identificar cada uma das vítimas da sátira de Irving” (LEARY, 1964, p.30).

Leary (1964) ainda afirma que, *The Knickerbocker History of New York* foi uma tentativa honesta de fundar uma literatura nacional. Involuntariamente os leitores devem ter exclamado que a obra de Irving era a que faltava nos Estados Unidos e cortou o cordão umbilical tornando a literatura do país realmente independente. Alguns autores ingleses, a exemplo de Byron, Dickens e Coleridge

conheceram a obra de Washington Irving e principalmente *The Knickerbocker History of New York* com seu estilo amplo. A superficialidade presente nessa obra do autor provocou um interesse em diversos leitores, causando um entusiasmo às vezes, de realizar a leitura do livro em apenas uma noite, por apresentar uma leitura agradável e que torna a companhia de Irving agradável.

É visível que próprio autor não fez ideia da grandiosidade de sua obra, posteriormente quando reeditou este livro, retirou algumas expressões coloquiais e rudes do texto. Durante o tempo em que Irving escreveu *The Knickerbocker History of New York*, uma de suas obras mais unificadas e alegres, ele enfrentou o pesar e a tristeza de perder uma jovem chamada Matilde Hoffman, por quem ele tinha a maior admiração. De acordo com Leary (1964), Irving sofreu uma dor tão grande, que todos souberam do sofrimento que ele passou, há quem considera que o autor permaneceu solteiro para o resto da vida por lealdade à memória de Matilde Hoffman. “A sua imagem estava continuamente comigo e eu sonhava com ela incessantemente” (p.29).

Essas relações sobre a imagem feminina do autor refletiu na crítica da hostilidade contra as mulheres, uma percepção atual que pode ser identificada em alguns de seus textos. Em *The Legend of Sleepy Hollow* e *Rip Van Winkle* é possível perceber o tratamento que Irving dava às personagens femininas, em *Rip Van Winkle* ele culpa a Senhora Van Winkle, mulher do personagem principal, como o motivo de todas as falhas do marido: carrasca, irritante e brava, por essas razões, Rip fugiu para as montanhas na tentativa de se livrar da esposa. Geralmente o autor generalizava quando relacionava as mulheres ao casamento. Cohen (2011) escreve sobre uma possível misoginia na obra de Irving acrescentando que,

Irving, enquanto narrador, por intermédio ou não de seus personagens, demonstra consciente ou inconscientemente alguma hostilidade em relação às mulheres. Esta hostilidade deve ser medida com cautela antes que o rótulo de misógino seja atribuído indiscriminadamente (p.6).

Ao contrário do que era comum no cotidiano das mulheres do século 19, as personagens femininas de Irving tinham um temperamento difícil, longe daquele papel submisso em que a mulher deveria estar inserida. No caso da personagem Katrina Van Tassel em *The Legend of Sleepy Hollow*, ela não tinha esse poder de

repressão, mas era destemida, pegaria em qualquer arma para se proteger ou ter o que desejava.

Um dos maiores debates sobre a obra de Irving é sobre o antifeminismo. Diante da crise de identidade que os Estados Unidos sofreram no início do século 19, tentando estabelecer sua própria cultura, havia também a necessidade de manter o poder patriarcal e as preocupações com o papel das mulheres na sociedade. Irving escreveu obras que sempre restauravam o poder dos homens.

Geralmente as personagens femininas apareciam em todos os gêneros textuais, mas sempre com o papel tradicional e pouco favorável, raramente como personagem principal e sempre a favor das atitudes do herói da história. No entanto, na obra de Irving, as esposas geralmente eram vistas como vilãs e opressoras.

Para Judith Fetterley (1978), na literatura dos Estados Unidos era predominantemente a escrita de autoria masculina, abordando temas como as grandes navegações, as guerras e o heroísmo que eram considerados masculinos. Nesse caso, havia um problema de identidade para os leitores do sexo feminino, que não se identificavam com os temas por apresentarem pouquíssimas experiências femininas.

No entanto, naquela época não havia uma consciência de que os textos eram produzidos diretamente para o sexo masculino. A autora afirma que essa linguagem totalmente masculina propõe uma exclusão e opressão, por levar as mulheres a ler como homens e ter o mesmo ponto de vista que eles. Essas características de misoginia podem ser encontradas no conto *Rip Van Winkle* de Irving durante o primeiro período de produção do movimento romântico, criou-se uma reputação associada aos homens, caracterizando essa literatura como masculina.

Fetterley (1978) discutiu sobre uma abordagem feminina na ficção americana em *The Resisting Reader*, refletindo a forma como as mulheres são geralmente retratadas na literatura dos Estados Unidos. Ela argumenta que o leitor implícito nessa escrita é frequentemente masculino e que o leitor deve adotar uma posição hostil em relação às mulheres. A autora reafirma que, ser estadunidense é ser masculino, é ser universal, mas também ser "não-feminino".

Neste contexto, as mulheres se encontram num espaço em que são encorajadas a se opor contra si mesmas. Elas estavam associadas apenas à natureza e à fertilidade como sua principal função biológica e reprodutiva e os homens associados à cultura e à civilização.

Rip Van Winkle foi um homem que fugiu para a floresta para evitar a "civilização", ou seja, o confronto de um homem e uma mulher que leva à queda do casamento e da responsabilidade. O conto apresenta um protesto inteiramente masculino sobre a história arquetípica do casamento como um inferno e representa uma fuga dos compromissos domésticos para a vida selvagem na floresta.

Na obra de Irving em geral, pode-se observar que os heróis não são realistas e nem possuem os modelos comuns de todo herói, incorporam ideias diferentes do senso comum, a forte relação com a natureza dessa forma, os tornam românticos. Eles conseguem se envolver com o passado, a exemplo de Rip Van Winkle que sobrevive do seu passado e se localiza entre o fantástico e a realidade.

Através da crença que o homem era inerentemente bom, a obra de Irving se encontra entre a produção romântica "leve", diferente da produção de Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne que estão inseridos num contexto sombrio, do terror e das trevas. "Conquanto admirasse, dizia Irving, a elegância e força, a masculinidade e a simplicidade do cavalheiro inglês, estes não eram traços que ele pudesse facilmente transferir para a sua prosa laboriosamente correta e embelezada" (LEARY, 1964, p.46).

Através de seus personagens, o autor procurava expor situações e perfis que causassem repugnância, que ofendesse o sentido estético, que inspirasse horror do ponto de vista moral da sociedade estadunidense. Rip pode ser uma crítica à idealização de masculinidade de seu povo e Ichabod, personagem de *The Legend of Sleep Hollow*, um perigo do excesso de estudos e educação, esse personagem sugere que a escolaridade feminiza o homem. Esses personagens representam um dos principais recursos utilizados por Irving em seus textos, a sátira. Por meio de uma composição livre e irônica contra os costumes e ideais da época, essa produção literária revelava também todos os defeitos e falhas dos personagens. É uma construção de heróis totalmente diferente dos escritos nas histórias britânicas.

The Legend of Sleepy Hollow e *Rip Van Winkle* são obras que possuem uma configuração semelhante, o autor apresenta os dois textos em espaços geográficos parecidos, aldeias que são desconhecidas e de origem holandesa. Os protagonistas Rip e Ichabod Crane não possuíam o perfil que todos conheciam de “herói”, um tinha um mau caráter, o outro, era atrapalhado e medroso. Leary (1964) expõe algumas características desses protagonistas: “Rip é o estereótipo do varão americano, como é visto de fora e em alguns ictericos setores” (p. 51). “O pacífico Ichabod é o progenitor de muito famoso herói nacional, confiante, despreparado, atrapalhado, e é certamente o primo americano do Uriah Heep, de Dickens” (p.53).

A obra de Washington Irving possui uma comicidade extremamente perceptível, os “anti-heróis” Rip e Ichabod são responsáveis nos contos por esse humor presente nos textos. Essa forte característica do autor pode ser atrelada à uma preocupação com a profunda transformação que os Estados Unidos enfrentava no início do século 19. O país se encontrava nos limites entre a ruptura ou a continuidade, revolução ou evolução que eram pouco visíveis. Havia uma perturbadora indecisão na linha divisória se optavam pela harmonia ou conflitos.

Em Irving, o desejo de uma harmonia entre o antes e o depois ajuda a exorcizar os horrores do conflito e da revolução, e tranquilizam o leitor com a visão de um processo (talvez progresso) sem conflito ou de uma continuidade que neutraliza o descontínuo (BELLEI, 2012, p, 9-10).

Na obra *O herói de mil faces* de Joseph Campbell (1997), há uma discussão sobre a passagem pelo limiar do retorno que é uma característica presente em *Rip Van Winkle*. O herói de Irving perpassa por um mundo fantástico, uma dimensão desconhecida sem ter conhecimento disto, não há nenhum tipo de transformação em sua vida, o que não lhe dá condição de comprovar suas experiências, apenas com sua longa barba de um sono profundo nas montanhas.

Os dois mundos, divino e humano, só podem ser descritos como distintos entre si — diferentes como a vida e a morte, o dia e a noite. As aventuras do herói se passam fora da terra nossa conhecida, na região das trevas; ali ele completa sua jornada, ou apenas se perde para nós, aprisionado ou em perigo; e seu retorno é descrito como uma volta do além. Não obstante — e temos diante de nós uma grande chave da compreensão do mito e do símbolo —, os dois reinos são, na realidade, um só e único reino (CAMPBELL, 1997 p.124).

Rip Van Winkle foi um herói que não teve consciência do que experimentou, de acordo com Campbell (1997) “quando um herói retorna, para completar a sua aventura, deve sobreviver ao impacto” (p.127). Diante de tantas decepções que enfrentou quando acordou do sono profundo e retornou a luz do dia, foi capaz de manter a autoconfiança, mesmo parecendo que tudo era uma brincadeira.

Joseph Campbell (1997) determina a luta básica do herói tradicional de mito e lendas em termos da sequência simbólica no sentido da retirada-início-retorno. O herói abandona sua família ou sua comunidade, sofre inicialmente, já que geralmente se encontra com forças sobrenaturais de que ele emerge vitorioso e, eventualmente, retorna para sociedade mais sábio que antes.

Essas características que a obra de Irving apresenta em sua escrita, parte de um dispositivo literário importante para a literatura estadunidense, o fantástico. É um estilo que o autor utiliza de forma leve, relacionado à estranha natureza em que seus textos estavam inseridos. “Os Estados Unidos além de herdarem o folclore sobrenatural comum da Europa, tinham um fundo adicional de associações fantásticas para explorar e já havia reconhecido nas lendas espectrais um tema frutífero para a literatura” (LOVECRAFT, 2007, p.71).

A literatura fantástica surgiu nos Estados Unidos de forma repentina e arbitrária, Hawthorne e Poe, considerados os “brotos tardios da árvore europeia” foram os autores mais representativos nesse gênero. Foi através da influência de Walter Scott, um amigo de Washington Irving, que ele conseguiu dentro de um passado nacional do país, apresentar acontecimentos fantásticos que foram situados num contexto de lendas e superstições germânicas. No conto Rip Van Winkle, o autor apresentou dentro de uma natureza romântica, o vale do rio Hudson com suas florestas escuras e vastas, repletas de elementos misteriosos que construíram o diálogo entre a realidade e o sobrenatural.

Em *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent*, a natureza ficcional da narrativa é marcada desde o início pelo próprio título, por apresentar não só o pseudônimo “Crayon” que significa literalmente lápis de colorir, como também o nome “Sketch” que significa esboço. Com essa ideia de possibilidade de criação e

fantasia que o significado do livro proporciona ao leitor é perceptível doses livres de humor e fantástico nos contos que afastam o leitor da realidade.

A nossa sensibilidade de hoje, o elemento sobrenatural que ocupa o centro desses enredos aparece sempre carregado de sentido, como a irrupção do inconsciente, do reprimido, do esquecido, do que se distanciou de nossa atenção racional. Aí estão a modernidade do fantástico e a razão da volta do seu prestígio em nossa época (CALVINO, 2004, p.3)

Irving sempre preferiu escrever relatos mais curtos que longos, assim permitia que ele expressasse todas as cenas, personagens e cotidianos de forma que escondem uma verdade que podem ser desvendadas ao final da leitura. O autor produziu um “comi-épico”, em que os protagonistas testavam ideais do Velho mundo em contradição as necessidades das fronteiras do Novo.

Eu não sou assim, por aqueles contos abertos que carregam sua moral na superfície, encarando uma face, são suficientes para deter o leitor apressado. Pelo contrário, muitas vezes escondi a minha moral da visão e disfarcei o máximo possível por doces e especiarias, de modo que enquanto o leitor simples está ouvindo com boca aberta a um fantasma ou uma história de amor, ele pode ter um bolo de moralidade sólida que surgiu por sua garganta e nunca mais é mais sábia para a fraude³ (IRVING, apud CURRET GARCÍA, 1961, p.3, tradução nossa).

Através do próprio uso da linguagem, Irving contribuiu para formação da literatura de seu país, essa própria linguagem foi responsável pela inserção da América como uma boa influência para o mapa literário. Outros autores o seguiram e também apresentaram temáticas sobre a expansão e liberdade dos Estados Unidos por meio da sátira, um excelente exemplo é Walt Whitman. Os dois escritores produziram uma literatura que era essencialmente característica de um universo global da sociedade estadunidense. Leary (1964) expõe algumas palavras de Irving: “Um americano jamais precisa procurar fora do seu país o sublime e belo nos cenário da natureza”, havia ele afirmado no *The Sketch Book*” (p.60).

³ I am not so, by those open tales that carry their morals on the surface, facing a face, are enough to deter the rushed reader. On the contrary, I have often hidden my morals from sight and disguised myself as much as possible for sweets and spices, so that while the simple reader is listening with open mouth to a ghost or a love story, he may have a solid morality cake that has come down your throat and is never wiser for fraud anymore. (IRVING, apud CURRET GARCÍA, 1961, p.3).

A forma como Irving usou a sátira para escrever seus trabalhos é bem característico em *Rip Van Winkle* e nos demais contos de *The Sketch Book of Geoffrey Crayon* (1819) onde ele apresentou histórias de forma humorística e configurou um ambiente em que a short-story se torna um gênero na arte literária. A sátira foi extremamente importante para retratar o nacionalismo dos Estados Unidos na literatura.

É perceptível na obra de Irving uma sátira retirada de experiências reais e tendências daquela época, serviam para o público-leitor refletir através da ironia, sobre os costumes e ideais da sociedade. Irving não apresentava textos emocionais e sérios, mas, harmoniosos com evidências de popularidade que misturam a natureza do romance e da fantasia.

Leary (1964) apresenta uma fala de Irving sobre essa necessidade da ironia para continuar, mesmo com cuidado, a veia cômica em seus textos: “Afinal, a ironia”, explicava ele, “é um ingrediente poderosamente azedo e pungente, ácido em demasia para alguns estômagos; mas um honesto bom humor é o azeite e o vinho de uma reunião alegre” (p.47).

A obra de Washington Irving talvez não tenha servido às necessidades políticas do país, mas com sua criatividade e imaginação, inspirou culturalmente os contornos literários daquela época. Foi justamente essas características de entreter o público-leitor, que o fez ser mundialmente reconhecido como um dos primeiros grandes autores da literatura dos Estados Unidos. Mesmo ele se apoiando numa orientação antiga da Alemanha e tendo produzido essa literatura na Europa, Irving revelou que por meio de seus próprios esforços que o seu país poderia estabelecer uma forma literária própria e independente das tradições europeias sempre utilizadas como inspiração ou apoio.

Através de diversificados modelos sociais e de uma grande variedade de hábitos, o autor expôs características que constituíam seus compatriotas. Havia uma preocupação entre o universal e o particular que representava uma tensão constante na obra de Irving, além disso, havia um amor em sua escrita pelas tradições antigas, ao sentimento pelas pessoas simples, sofredoras, bondosas e bem intencionadas no íntimo de cada um ser humano.

A literatura humorística foi introduzida nos Estados Unidos através da prosa de Irving, de acordo com o relato ficcional de *Rip Van Winkle*, um personagem memorável que faz parte de uma história que representa a identidade nacional dos Estados Unidos.

Exatamente o que sucedeu ao sendo cômico de Irving, não foi convenientemente explicado. Talvez fosse cautela: queimado uma vez, duas vezes tímido; ou talvez fosse maturidade, o que vem a dar no mesmo, ou um desejo de ser querido, o que é uma coisa totalmente diferente (LEARY, 1964, p.48).

Uma boa literatura tem o dever de expressar o caráter nacional de seu país, entretanto, a literatura estadunidense apresentava inicialmente um caráter europeu, ligada a costumes do velho mundo e os escritores eram produtos de influências europeias. Naquela época, os leitores estavam sufocados com a abundância de poesias excêntricas, por isso a relevância da obra de Irving, que reanimou o público preocupado simplesmente em agradar a todos. O desejo de Irving era que sua literatura agradasse mais por familiaridade do que por simples exotismo.

2.3 A CONTRIBUIÇÃO DE WASHINGTON IRVING PARA O DESENVOLVIMENTO DO CONTO COMO FORMA LITERÁRIA

O conto é uma das manifestações literárias mais antigas e significativas que representa o ser humano, é anterior à escrita e apresenta uma narrativa curta, em prosa de ficção. Patricia Bastian Alberti (2006) afirma que, “o conto é uma forma de expressão, oral ou escrita, cujo conteúdo é capaz de retratar sua época, a cultura na qual estão inseridos os sonhos e desejos de seus autores, os sonhos e desejos de seus leitores” (p.10).

Inicialmente o conto surgiu de forma oral, transmitida de geração para geração até ganhar forma na escrita. Essa fase oral foi representada pelas primeiras gerações indígenas, histórias que eram narradas de pai para filho em noites de luar e ao redor de uma fogueira. Sempre muito criativas as narrações, verídicos ou não, envolviam as pessoas pelo suspense, terror, admiração, expectativas ou medo, o clima que se criava contribuía para o envolvimento dos ouvintes na história. Nesse sentido, Câmara Cascudo (2002) defende que,

É preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omissos nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo. De sua antiguidade atestam detalhes de ambiente, armas, frases, hábitos desaparecidos. Raro é o conto que menciona armas de fogo. Falam sempre de carruagem, espada, transportes a cavalo, reclusão feminina, autoridade paterna, absolutismo real (p. 11).

O autor acrescenta que o conto surgiu na Europa no século 14 denominado como novela e foi na Toscana que conseguiu expressividade, tanto que foi conhecido por um bom tempo como novela toscana, era geralmente produzido em coletâneas e de forma isolada, foi partir dessas produções que o gênero literário se espalhou por todo o ocidente.

André Jolles (1976) discute em sua obra *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*, que o conto só “adotou verdadeiramente o sentido de forma literária determinada no momento em que os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de *Kinder-und Hausmärchen* (Contos para Crianças e Famílias)” (p.181). Foi no século 19 que o conto se firmou como gênero literário na literatura estadunidense, com características próprias e categoria literária independente. Nessa fase, o conto tinha seu reconhecido como gênero, independentemente das narrativas com temáticas populares.

Em *Assim se escreve um conto* de Mempo Giardinelli (1994), o autor discute que antes do século 19, o conto era escrito sem consciência de sua importância como gênero literário e foi considerado durante muito tempo como um gênero menor, mas aos poucos foi revelando sua personalidade e originalidade através de marcas pessoais que podiam surpreender rapidamente.

Durante muito tempo existiu uma difícil tarefa de classificar o conto e apresentá-lo como uma síntese de que “toda a história da humanidade tem sido um conto” por apresentar a compreensão de um mundo globalizado e com ideias universais. Um contista observa diferentes campos, os científicos, culturais, sociais e políticos, e tenta através da sua arte refletir sobre as experiências da sociedade.

Essa característica de observação extrema sobre a vida é importante para se produzir narrativas curtas, porque precisa impactar o leitor com detalhes específicos que acontecem no cotidiano das pessoas. O próprio Edgar Allan Poe, um dos

precursores da narrativa fantástica e de ficção, e o primeiro americano a ver o conto como forma de arte, relata que a produção de um conto depende do domínio absoluto do assunto. Ele argumenta que “os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro” (POE, 2004, p. 3). O autor afirma que o conto é uma das maiores oportunidades do escritor mostrar o seu talento em prosa, o lado do poema, considera ainda que este gênero satisfaz as exigências de grande genialidade. Segundo Alfredo Bosi (1975) o conto cumpre o seu papel como ficção contemporânea,

Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às voltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem (p. 7).

Essa forma de ficção literária apresenta uma narrativa linear, não exprime um aprofundamento no estudo da psicologia e ações dos personagens. De acordo com Magalhães Junior (1972) em *A arte do conto*, o gênero trabalha numa linha horizontal, diferente do romance que propõe um estudo detalhado do personagem, essa é uma característica que o conto não pode aspirar. Além disso, difere do romance por apresentar fatos do passado, enquanto o romance possui uma linguagem no presente que pode ser observado ao decorrer da narrativa. “O conto é sintético e monocrônico; o romance é analítico e sincrônico. O conto desenvolve-se no espírito como fato pretérito, consumado; o romance como a atualidade dramática e representativa” (ARARIPE JUNIOR apud MAGALHÃES 1972, p.15).

Na literatura produzida nos Estados Unidos, o conto era visto como o veículo mais apropriado para a expressão máxima dos talentos de um escritor literário. Poe discute sobre a teoria da unidade do efeito e define a narrativa como uma leitura que deve ser feita em apenas uma sentada, criando uma sensação de prazer, de deleite e que permita ao leitor uma fuga da realidade e inserção em um mundo imaginário. “O “artista literário”, diz Poe, concebe “um efeito singular ou sem precedentes a ser forjado” e “daí inventa tais incidentes” e “combina tais fatos de modo a ajudá-lo a estabelecer o efeito preconcebido” (ROSS, 1964, p.14-15). Essa teoria indicada por Poe anuncia o conto moderno e traz a tensão que é um elemento poético. Em Irving os contos são complexos, as histórias de Poe são compactas e concisas.

O conto é um gênero literário com narrativa precisa, apresenta apenas um assunto e possui poucos personagens dentro de um espaço limitado e geralmente com apenas uma problemática. Mas essa narrativa também pode apresentar uma história que nas entrelinhas envolvem outros problemas. De acordo com Giardinelli (1994) a narração e o relato devem captar além do que é contado, a atenção do leitor produzindo interesse que faça com que ele acredite no texto como uma verdade. A arte de contar deve ser desenvolvida através de uma vivência que permite o ato de ouvir, experimentar e reproduzir.

É possível caracterizar o conto como uma forma curta de apresentar relatos da vida, de um momento representativo em que concentra a ação, o tempo e o espaço na busca de criar um diálogo com o leitor. Um aspecto importante para a conceituação do conto diz respeito à diferença entre os termos *Short Story* e *tale*.

De acordo com Charles May (1994) *tale* se refere a uma narrativa que é contada oralmente, não existe uma leitura da mente dos personagens, apenas diversas alegorias com o intuito de apresentar uma moral. O termo *short-story* é um gênero de ficção que apresenta uma unidade de efeito, com personagens complexos que se situam em diferentes problemas sociais ou mentais. Este gênero apresenta uma sequência limitada de experiências e acontecimentos, expondo uma ordem para constituição de uma totalidade própria. Segundo Ferguson (1994) “o conto é definido em termos de unidade de efeito, técnicas de compressão do enredo, revelação ou mudança de personalidade, sem falar no lirismo” (p. 218).

Mesmo com uma grande aceitação tanto de autores quanto leitores do conto, o gênero de ficção ganhou notoriedade pela possibilidade de produção criativa, em que a realidade e a ficção não têm limites, de acordo com Raul Castagnino (apud GOTLIB, 2006, p.12) “o relato copia-se, o conto inventa-se”, não interessa nesse sentido, questionar veracidade, tudo já é ficção e representa algo.

Edgar Allan Poe, um dos maiores difusores do conto e mais teórico que Irving, relata numa resenha da obra *Twice-told tales*, de Nataniel Hawthorne a importância de causar um efeito e impressão numa obra literária. Para o autor, os contistas especificamente, precisam saber dosar a excitação provocada no leitor, porque tanto em textos longos, quanto breves esta excitação pode se diluir.

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes combinando os eventos de modo

que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo (POE, 2004, p. 3).

Neste sentido, diante do problema de saber como manifestar a índole da sociedade estadunidense, os escritores da época buscavam vagarosamente e sem consciência, manifestar a cultura de seu povo. Eles apresentaram uma literatura que com raízes europeias e com uma tonalidade própria, características da realidade que pôde ser constatado na forma literária, o conto.

De acordo com Danforth Ross (1964) um dos precursores nos Estados Unidos a produzir textos desse gênero foi Washington Irving que, diferente de Aristóteles, valorizava mais o personagem que a ação e o tema, por estar em busca de uma maior expressividade, como é possível enxergar no próprio *Rip Van Winkle*.

Irving foi um contista e produziu textos em uma época onde os escritores europeus apresentavam obras com temáticas que distanciam elementos próximos da sociedade, como a própria realidade que era diferente do contexto social deles. “De acordo com sua concepção sobre o conto, Irving é vagaroso e não apressado. Coloca-se entre seus assuntos e o leitor, mas seu humor o faz um deleitável mediador” (ROSS, 1964, p.12-13).

O escritor seguiu sua teoria e especialmente em *Rip Van Winkle* e *The Legend of Sleepy Hollow* conseguiu manifestar uma representação de caráter nacional, mesmo partindo de histórias que se baseiam em lendas germânicas. Segundo Danforth Ross (1964),

Irving parece não ter a intenção séria em nenhuma das histórias. Quer mostrar “cenas da vida comum” e permitir que “sua veia humorística semioculta” aja no conjunto. Assim, o efeito é satírico: apesar de mostrar simpatia, está ele expondo fraquezas da vida do caráter americano (p.14).

Nos contos de Irving existem diversos dispositivos literários que caracterizam a obra, como o uso de artifícios góticos, o humor, o senso pictórico e o fantástico. O gótico é presente em *The Legend of Sleepy Hollow*, mas o autor não se deixa ser dominado por ele.

Ross (1964) critica que, “Irving expõe sua narrativa quase por incidente, com Poe a apresentação é constante e é resultado de um esforço consciente. Também não haverá excesso de cores em partes da tela e outras pobres em

detalhes” (p.15). Como sendo uma característica da obra de Irving, o conto fantástico é a narrativa que mais representa a literatura dos Estados Unidos no século 19 e também muito significativa para o leitor, por expor elementos sobre a interioridade do indivíduo em um contexto social.

De acordo com Calvino (2004), foi através de uma especulação filosófica entre os séculos 18 e 20 que nasceu o conto fantástico, relacionando a realidade que vivemos e conhecemos através da percepção e a do pensamento que existe em nós e nos comanda. Quando existe um problema na realidade por meio de coisas extraordinárias que parecem alucinações projetadas por nossa mente ou coisas habituais que ocultem a aparência mais banal numa segunda natureza inquietante, podemos perceber a essência da literatura fantástica que apresenta uma oscilação entre níveis de realidade.

Washington Irving contribuiu para a literatura de sua época apresentando este gênero quando publicou *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.* “Quase todos os contos de Irving mais lembrados celebram deste modo a vitória do homem prático, a derrota do sonhador, como se fossem sardônicas parábolas, modestas ou masoquistas, da sua própria carreira” (LEARY, 1964, p.53).

Em suas considerações sobre o conto, o próprio Irving chegou a falar que a sua melhor forma de expressar sobre a vida cotidiana tanto da sociedade estadunidense quanto dos costumes do velho mundo, foi através deste gênero literário.

“Eu considero o conto”, repetia Irving alguns anos mais tarde, “simplesmente como a trama sobre a qual vou espalhando os meus materiais. É o jogo do pensamento, do sentimento e da linguagem: a textura implícita de personagens ligeiramente, ainda que expressivamente, delineadas; a apresentação familiar e fiel de cenas de vida comum; e a semioculta veia de humor que frequentemente brinca através do todo; são esses os meus objetivos” (LEARY, 1964, p. 57).

A obra mais significativa de Irving foi escrita durante uma viagem à Europa, em que ele percorreu por vários países em busca de contos que poderiam ser recontados para a sociedade americana. Nestas viagens ele encontrou alguns textos de origem alemã, italiana, francesa e espanhola. ““Existem”. Observava ele, “tais quantidades destes contos lendários e românticos empilhados em prelos” que

necessitavam somente, como tinha dito, o verniz do estilo para aperfeiçoá-los” (LEARY, 1964, p.61).

De acordo com Pratt (1994), muitos críticos literários consideraram o conto como forma de indicar o possível fim da dominação literária da Europa. O gênero short-story representou uma forma própria de fazer literatura de uma nação independente. Foi por meio do humor, sentimentalismo e um passado lendário de Irving, o sobrenatural retratado por Poe e a constatação a ideologia puritana de Hawthorne que este gênero simbolizou o nacionalismo de seu povo.

Hawthorne foi o primeiro contista nos Estados Unidos que se interessou seriamente pelo tema. Enquanto Poe e Irving só ocasional e inadvertidamente trouxeram elementos do pensamento aristotélico para suas histórias, Hawthorne chegou ao extremo exposto (ROSS, 1964, p.20).

Na literatura romântica estadunidense o conto era visto como uma forma de manifestação do inconsciente, por isso existia uma excessiva produção de narrativas curtas de terror, horror e mistério que geralmente tinham como temas os problemas psicológicos da mente humana. Uma boa literatura de um país sempre expressa o seu caráter nacional, a produção desses autores por meio dos contos, também souberam mostrar ao público essa característica que é tão presente na produção literária dos escritores. Neste contexto, o conto também foi o principal meio de expressão da literatura fantástica e sobrenatural como também é característico na obra de Irving e outros escritores da época.

Washington Irving contribuiu de maneira consistente para o crescimento da literatura de seu país, especificamente com a produção de contos. Sua produção baseou-se em experiências na Europa.

Assim, dirigiu-se para o continente europeu em 1823, enchendo mais cadernos de observações sobre cerimônias estranhas, caçadas ao javali, antigos castelos e vistosos costumes nacionais – tudo o que pudesse deleitar os olhos ou excitar a imaginação (LEARY, 1964, p.61).

Irving produziu contos populares, carregados de elementos didáticos que tornou sua obra uma forma literária para entretenimento, com características do humor, tom satírico e personagens simbólicos do dia-a-dia dos Estados Unidos.

Apresentou ao público-leitor uma obra peculiar com toques leves de quem tinha amor pela produção literária.

3 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS SOBRE IMAGEM

3.1 MEMÓRIA, TEMPO E IMAGEM

Gilles Deleuze ao longo de sua escrita sobre imagem se apoiou na filosofia de Bergson como um suporte privilegiado para as discussões que ele teria que realizar em seus estudos. Durante o tempo em que se dedicou a escrever sobre a “filosofia da diferença”, uma filosofia livre da representação, dos pensamentos dogmáticos e da subordinação entre o diferente e o idêntico, tentou articular essa ciência aos conceitos bergsonianos.

Por meio de Bergson, principalmente da obra *Matéria e Memória*, Deleuze desenvolveu um pensamento sobre imagem e respectivamente sobre cinema. Bergson traça algumas potências do plano de iminência em sua obra, como a de ser uma matéria em movimento infinito de propagação e a potência do pensamento como consciência imanente ao plano. A compreensão dos escritos deleuzianos sobre cinema se dão a partir desses conceitos de Bergson que direcionam para o pensamento do cinema como imagem-movimento, imagem-tempo e imagem cristal.

No pensamento deleuziano a imagem é algo transversal, em suas obras o autor apresenta este conceito enquanto imagem do pensamento, uma imagem pictural e uma imagem cinematográfica (imagem-tempo e imagem-movimento). Com o surgimento das imagens-cristal, o cinema vai além de uma mera representação social e nos faz refletir sobre as relações entre memória, tempo e imagem. Neste novo viés cinematográfico é possível enxergar como a memória atua sobre o tempo, uma espécie de psicólogo que o subordina ao movimento e ao espaço, num sentido invertido, quando o movimento está em decorrência do tempo, há uma ideia de “duração” refletida por Bergson.

A discussão sobre imagem cinematográfica neste tópico se desenvolve por meio das relações entre o movimento e o tempo e a cristalização temporal diante de uma humanidade que tem a necessidade de se posicionar frente ao tempo, na busca de reproduzir imagens que o vençam por meio de sua perpetuação.

Bergson (1999) em sua obra *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação entre o corpo e o espírito* nos apresenta algumas discussões sobre o conceito de imagem. Inicialmente o autor descreve que a matéria constitui um conjunto de imagens e não se resume numa representação idealista ou realista, o autor acrescenta que,

[...] por "imagem" entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a "coisa" e a "representação" (BERGSON, 1999, p. 2).

O conceito apresentado pretende levantar questionamentos sobre representação e coisa, e que imagem e coisa não se encontram numa dualidade, a imagem não é produzida ou resultado das coisas, elas agem entre si por meio de seu próprio movimento, regidas por um corpo em seu interior que constitui um universo, esse corpo é responsável pela radiação do movimento. De acordo com Bergson (1999) as imagens geram movimentos por modos diferentes, como a ação e a reação.

Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento (BERGSON, 1999. p. 14).

O movimento ao corpo é transmitido através das imagens exteriores pela forma da "afecção" e a restituição de movimentos do corpo se constitui por meio da "ação". Assim, o nosso corpo constrói relações com outras imagens restituindo o movimento. As ações e reações que o corpo produz são responsáveis pela operacionalização do movimento. Segundo Bergson (1999), no mundo material, o corpo é uma imagem que atua com outras imagens dando e recebendo movimentos, em alguns casos, o corpo pode escolher como desenvolver o que recebe (p.14).

Existe uma possibilidade de escolher a maneira de desenvolver os movimentos, permite que o nosso corpo identifique as imagens em geral e a imagem denominada corpo, essa percepção é realizada através da ação do corpo, como descreve Bergson (1999), "Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria, essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo" (p.17).

Em *Matéria e Memória*, Bergson nos apresenta também uma noção de movimento, apresentando que a relação entre as diversas imagens acontece através do movimento estabelecido por meio da afecção e desenvolvimento das coisas. Segundo Deleuze (2007) mesmo que a imagem-movimento tenha dado lugar à imagem-tempo, é indiscutível o fato de que, a imagem e o movimento sejam retradadas de forma distinta, principalmente sobre seus limites. “É em si mesma que a imagem é movimento e em si mesmo que o movimento é imagem. A verdadeira unidade da experiência é a imagem-movimento” (DELEUZE, 1999, p. 4). O autor ainda acrescenta,

Porque essa palavra “imagem”? É muito simples. A imagem é o que aparece. Denomina-se imagem aquilo que aparece. A filosofia sempre tem dito “o que aparece é o fenômeno”. O fenômeno, a imagem é o que aparece. Bergson nos diz então, que o que aparece está em movimento [...] (DELEUZE, 1999, p 5).

A operacionalização da imagem acontece através do movimento, é por meio dele que se estabelecem as relações entre várias imagens. É impossível pensar num conceito de imagem e não pensar no movimento como constituição dela, são elementos que não mostram os limites de cada um deles. Sobre as discussões de Bergson, Deleuze esclarece que não há dualidade entre imagem e movimento, a imagem não está na consciência e nem o movimento nas coisas, a imagem é movimento e o movimento é imagem, nesse caso existe apenas imagem-movimento.

3.1.1 As relações entre o tempo e a imagem

A constante busca por capturar e preservação de instantes no cinema pode ser caracterizada como cristalização do tempo, uma resistência a perdurabilidade da vida. Através das memórias e diversas lembranças que se perpetuam, é possível enxergar diversos diálogos que são construídos na temporalidade. Segundo Deleuze (1999) uma das regras fundamentais do método bergsoniano consiste em apontar e resolver os problemas em relação ao tempo e não ao espaço (p.31-32).

O armazenamento de imagens do passado, quando fazem referência ou apresenta aspectos semelhantes ao que enxergamos no mundo real, constrói uma

cristalização do tempo. O conhecimento de uma imagem atual se constitui através de recordações que já foram vistas no passado, o significado desta imagem, se constrói a partir de uma experiência anterior. Neste sentido, é possível enxergar a imagem como o caminho para perpetuação daquilo que pode vencer o esquecimento e principalmente a morte.

A memória, aquilo que é, era, foi e poderia ser, é constituída por uma série de imagens que o tempo produz, mesmo que esse tempo passe por cima daquilo que foi vivido e impeça de reter a essência de muitos momentos. No cinema, a memória pode atuar como psicólogo do tempo subordinando-o ao movimento e ao espaço. “Em vez de uma memória constituída, como função do passado que relata uma narrativa, assistimos ao nascimento da memória, como função do futuro que retém o que se passa para dele fazer o objeto por vir da outra memória” (DELEUZE, 2013, p.68).

O uso do tema “memória” também é utilizado em textos ficcionais e no cinema, abordado em filmes documentais, dessa forma a memória que atua e passa pelo tempo pode ser confirmado através das experiências cinematográficas: imagem-movimento e imagem-tempo. Mas, o termo “memória” também está presente no mundo digital, com o avanço das novas tecnologias é possível realizar o armazenamento de diversos elementos importantes para sociedade, que podem contribuir para a história e permitir a construção de novas imagens. As plataformas digitais possibilitam a humanidade o arquivamento de diversas experiências, visuais ou não, resgatam e armazenam memórias individuais ou coletivas que podem ser atualizadas a todo momento contribuindo para relações entre passado, presente e futuro.

Em Bergson, a contração é uma das fases que constitui o processo de acesso à memória, por nos colocar num passado geral e depois em situações específicas do passado, uma experiência virtual que se recorda no presente. Para Deleuze (1999) o presente nos coloca em duas direções, uma ampla em direção ao passado e outra contraída em direção ao futuro (p.52).

Diante do tempo e essas discussões relacionadas à memória, Bergson apresenta a “duração” como algo que surge quando é possível perceber a imagem

como movimento em decorrência do tempo, um operador que não se trata de uma sucessão de cortes ou de instantes do tempo.

Bergson apresenta a duração como idêntica à memória e o faz considerando que há dois aspectos da memória: a memória-lembrança, como conservação do passado no presente e, portanto, cada novo presente contém uma imagem crescente do passado, e a memória-contração, como acumulação do passado no presente, sendo que os momentos sucessivos da duração se contraem ou se condensam um no outro. (FORNAZARI, 2004, p.38)

Neste caso, a duração não deve ser interpretada como um corte, mas como uma continuidade entre o passado e o presente. Deleuze (1985) defende a terceira tese de Bergson na obra *Imagem-movimento* apresentando uma discussão sobre as relações entre duração e movimento,

[...] não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo. O que implica que o movimento exprime algo mais profundo que é a mudança na duração ou no todo. (DELEUZE, 1983, p.13)

A duração pode ser caracterizada como uma coexistência virtual, que apresenta vários níveis e graus de contração, enquanto pertencentes aos ser em si do passado. Assim, é possível que exista uma repetição virtual do passado que possui e traça níveis distintos, cada um desses níveis é representação do passado numa condição basicamente contraída.

[...] de que modo se atualiza essa virtualidade da duração, ou seja, como a lembrança pura chega a ter uma existência psicológica. Não se trata mais da lembrança pura e virtual, que Bergson designa como inconsciente ontológico, mas do inconsciente psicológico, movimento da lembrança, que nasce do presente e tende a se atualizar, a se encarnar, mas que muitas vezes é rechaçado como inútil ou perigoso. Esse movimento tem diversos momentos. (FORNAZARI, 2004, p.40).

O cinema arquiva o tempo, é uma memória que busca informações do pretérito e se atualiza de acordo com o seu presente que também se perpetua. Apesar do tempo está no passado, quando existe uma fruição, o cinema possibilita a simulação de uma ilusória atualidade. Para que não exista um encaminhamento para o esquecimento, o ser humano busca reter algo efêmero como pessoas, movimentos e paisagens.

O cérebro é incapaz de preservar lembranças porque ele faz parte da objetividade, como as lembranças fazem parte da subjetividade, ela só pode ser preservada na duração, um prolongamento contínuo no presente, resultado de um passado resistente, assim é possível entender a lembrança como algo que se preserva a si mesma.

Uma hipótese para esse processo apresentada por Bazin (1991) na obra *O cinema: Ensaio*, chama-se “mumificação”, um exemplo de busca que vence a morte e o tempo. Nas imagens cinematográficas, quando vê-se a necessidade de fixar uma aparência, há uma representação de cristalização de imagens, de perenizar instantes.

Quando uma imagem permanece no presente como lembrança, ela não morre e isso vem acontecendo desde a evolução das câmeras filmadoras e fotográficas. Além disso, existe uma busca constante de verossimilhança, que permite na imagem a construção de uma representação exata, insuperável em questão de objetividade.

Segundo Bazin (1991) é por meio da projeção sucessiva de diversas imagens fotográficas que o cinema consegue conquistar a verossimilhança absoluta, através de uma dinâmica da realidade que aponta no tempo uma consecutiva objetividade da fotografia. “Pela primeira vez, a imagem das coisas é também uma imagem da duração delas, como que uma múmia da duração” (p.24).

Neste contexto, Bergson apresenta uma discussão sobre a distinção que existe entre a multiplicidade qualitativa e contínua da duração, que pode ser considerada como virtual e da multiplicidade quantitativa ou numérica do espaço, a atualidade, a primeira subjetiva e a segunda objetiva.

A multiplicidade numérica é a imagem ou a matéria, é o que não muda de natureza ao dividir-se, o que só tem diferenças de grau e estas, realizadas ou não, são sempre atuais pois tais divisões já estão presentes na imagem do objeto, isto é, ainda que apenas como possibilidades, as partes da matéria são percebidas atualmente e não virtualmente. (FORNAZARI, 2004, p.36)

Na subjetividade da multiplicidade qualitativa, a duração se divide, apresenta nessa divisão diferentes naturezas, nesse caso a duração é o virtual que se atualiza

através da diferenciação, esse processo de virtualidade para a atualidade significa que existe uma dimensão temporal e não mais de espaço.

Para Bergson, a imagem virtual é uma “lembrança pura” que distingue das imagens mentais, “imagens-lembrança”, sonhos ou devaneio. Neste contexto, as imagens virtuais geralmente apresentam um “todo” do passado que dura e existe no tempo, mesmo que inconsciente. Quando as imagens virtuais são atualizadas, elas passam a ser imagem-lembrança num âmbito psicológico.

Nossa lembrança continua em estado virtual; dispomo-nos assim apenas a recebê-la adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela (lembrança) passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenham e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção (BERGSON, 1999, p. 156).

A imagem-lembrança tende a imitar a percepção e até confundir com ela mesmo que apresentem distinções, assim promove essa passagem da ontologia para psicologia e como resultado nos aproxima do visual, que neste caso corresponde ao universo das condições de possibilidade e não se confunde com o visual.

[...] uma lembrança, à medida que se atualiza, sem dúvida tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me remeterá ao passado menos que tenha sido de fato no passado que eu tenha ido buscar, seguindo assim o progresso contínuo que a levou da obscuridade para a luz. (BERGSON, 1999, p.158)

O passado em geral que se torna uma imagem-lembrança, por proporcionar a busca por imagens específicas e esse reconhecimento “[...] evocação de imagens considerado por Deleuze como salto ontológico, trata-se, em tudo isso, da adaptação do passado ao presente, da utilização do passado em função do presente - daquilo que Bergson chama de “atenção à vida”.” (DELEUZE, 1999, p. 56).

A atualização de imagens do passado acontece quando no momento em que são escolhidas para servir o presente, se formam como percepção do presente. As referências que atualizam essas imagens são diferentes de acordo com o momento atual. Assim, as imagens virtuais não estão organizadas cronologicamente. “O passado coexiste com o presente que ele foi; passado se conserva em si, como o passado em geral (não-cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em

presente e passado, presente que passa e passado que se conserva” (DELEUZE, 2013, p.103). O presente é sempre atual, este presente passa, se transforma, ao mesmo tempo que é presente.

[...] em estado aberto, o que a imagem é em estado fechado. Apresenta em termos de *devenir*, dinamicamente, o que as imagens nos dão como já feito, em estado estático. Presente e atuante no trabalho de evocação das imagens, ele se dissipa e desaparece por trás das imagens depois que estas foram evocadas, tendo cumprido seu papel. A imagem de contorno fixos desenha o que foi (BERGSON, 1999, p. 146).

A discussão de Bergson sobre o processo de atualização da lembrança em imagem pode ser visto como um “passado reencontrado”. “Bergson distingue a multiplicidade qualitativa e contínua da duração (virtual) opondo-a à multiplicidade quantitativa ou numérica do espaço (atual)” (FORNAZARI, 2004, p.6) Bergson usa o termo “paramnésia” (ilusão de déjà-vu, de já visto) que constitui o atual e o virtual ao mesmo tempo, apresentando aspectos que por um lado é percepção e por outro lembrança.

A imagem virtual (lembrança pura) não é um estado psicológico ou uma consciência: ela existe fora da consciência, no tempo, e não deveríamos ter mais dificuldades para admitir a insistência virtual de lembranças puras no tempo do que a existência atual de objetos não percebidos no espaço (DELEUZE, 2013, p.101).

Na imagem é perceptível que o passado é reconstituído por um novo presente, a imagem permite essa atualização da lembrança, forçando assim a uma adaptação às exigências do presente e tornando as lembranças um presente como se houvessem diferenças de grau apenas entre imagens-lembranças e percepções-imagens.

Nesta discussão, para que surja um novo presente é necessário que o antigo presente passe, que seja ao mesmo tempo um passado. Dessa maneira, o passado só vai se constituir quando inicialmente tiver sido presente. Há uma coexistência de um presente que foi, mesmo que não seja considerado uma sequência de momentos sucessivos.

É por meio do passado que o presente passa, se não, o passado não teria espaço para se constituir. Para Bergson, existe uma necessidade de existir um

passado puro, que não seja um passado derivado do presente, mas um passado que, como condição ele não passaria.

3.1.2 O cristal e o tempo

Através de uma representação da matéria que está sempre em movimento, Deleuze caracteriza o cinema como “imagem-movimento”, construído através da passagem de uma imagem para outra e por meio de enquadramentos e montagens.

Após um momento em que se observa a falência dos esquemas do cinema, onde o exagero era predominante e já não se encontram mais reações para a atual situação, dá-se um espaço e importância para imagem-tempo, pelos percursos traçados pela imagem-movimento que estavam em crise.

Nasce, assim, um cinema que dá uma visão pura ou superior, que eleva a faculdade de ver a um limite, ao suspender o reconhecimento sensório-motor da coisa, proporcionando um conhecimento e uma ação revolucionários, pela revelação do intolerável, do insuportável, no fundo o que Deleuze também deseja para sua filosofia (MACHADO, 2009, p.295).

Assim, via-se a necessidade de novos cortes entre as imagens que construísse relações infinitas. Essa emancipação de iminência temporal é relevante para o cinema por tornar o tempo independente do movimento. Todo o movimento que advém do tempo, não desaparece, mas promove um novo sentido. O cinema moderno tem mais haver com a filosofia da diferença, discutida por Deleuze, por ter principalmente uma forte influência nietzschiana.

Na obra *Deleuze, a arte e a filosofia* de Roberto Machado, ele apresenta uma extensão entre a filosofia da diferença e o cinema moderno, o autor considera que o surgimento do cinema moderno aconteceu após a Segunda Guerra Mundial e apresenta melhores características às concepções deleuzianas do pensamento que o cinema clássico. E ainda acrescenta em sua discussão que o cinema moderno tem em sua expressão um pensamento de diferença, uma visão superior ou pura, que possibilita a visão de limites ao suspender o reconhecimento sensório-motor da coisa. Esse novo cinema, proporciona o conhecimento revolucionário, revela o intolerável e o insuportável, assim como Deleuze deseja que seja a sua filosofia.

A evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade se fará pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da filmagem, que se separa da projeção. O plano deixará então de ser uma categoria espacial, para tornar-se temporal; e o corte será um corte móvel e não mais imóvel (DELEUZE, 1983, p.8).

No cinema clássico, a imagem-movimento estabelece o tempo por um meio prático de experiências, como um antes e depois, um passado que foi presente e um presente que será futuro, uma prática que permite a localização no tempo, ao contrário do novo cinema, que pretende investigar, demonstrar realidades que transcendem a realidade sensível. Deleuze (2007) descreve que,

a imagem-tempo não implica ausência de movimento (ainda que suponha o seu enrarecimento), mas implica a inversão da subordinação; já não é o tempo que está subordinado ao movimento, mas o movimento que se subordina ao tempo (p. 97).

O autor pretende em suas discussões quebrar com o regime orgânico presente na imagem-movimento. O cinema como representação do mundo, não apresenta apenas imagens, mas tudo aquilo que o cerca, seja no presente ou no passado e no futuro, o cinema une diversos diálogos e assim imagens atuais e lembranças. De acordo com Deleuze (2013), as imagens atuais estão preenchidas de imagens virtuais que correspondem a elas como sendo um reflexo. “Em termos bergsonianos, o objeto real reflete-se numa imagem especular tal como no objeto virtual que, por seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real: há “coalescência” entre os dois” (p.87-88), assim, forma uma imagem bifacial (atual e virtual).

Na imagem-cristal é possível perceber duas faces, a do real e do imaginário, que não se confundem e não precisam necessariamente está em confusão, é um fato que, toda imagem virtual se torna atual em relação ao momento presente, que podemos considerar como “imagens mútuas”. “A troca ou a indiscernibilidade prosseguem, pois, de três maneiras no circuito cristalino: o atual e o virtual (ou os dois espelhos face a face); o límpido e o opaco; o germe e o meio” (DELEUZE, 2013, p.91).

A expressão que o cristal apresenta vai além do espelho ao germe, o germe é a imagem virtual que tenta cristalizar um meio atualmente amorfo, mas ainda deve

apresentar também uma estrutura virtualmente cristalizável quando o germe também desempenha o papel da imagem atual.

Neste sentido, o germe cristalino tem sua contribuição a cerca dessas mudanças de imagem-movimento para imagem-tempo. A imagem-cristal apresenta seu rompimento com o tempo quando trata o próprio tempo como parte do presente e conservador do passado, por não ser o tempo, mas se ver o tempo no cristal.

Na imagem-cristal é possível enxergar uma descrição que deixa de inferir uma realidade e narração como maneira de remeter sempre ao verdadeiro. “Na imagem-cristal há essa busca mútua, cega e hesitante, da matéria e do espírito: para além da imagem-movimento, no que ainda somos devotos” (DELEUZE, 2013, p.95-96).

A imagem-cristal não é o tempo, mesmo que seja perceptível o tempo no cristal, ele está dentro do cristal, mas não apresenta nenhuma característica cronológica, sua subjetividade é o próprio tempo apreendido desde sua fundação.

O que constitui a imagem cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado que por natureza diferem um do outro ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção do futuro e a outra caindo no passado (DELEUZE, 2013, p. 102).

A indiscernibilidade entre a imagem virtual e atual presente na imagem-cristal é uma forma de reconstituição entre as duas imagens, elas se cristalizam num circuito que leva constantemente uma a outra, se tornando única e uma nova realidade inédita. “Tudo que é passado recai no cristal e nele fica” (DELEUZE, 2013, p.109).

Quando acontece a atualização de imagens, a mudança de natureza permite a alteração de diversos elementos, a duração é o virtual quando o movimento se faz por meio da diferenciação, se atualizando por linhas diferentes. Sair do virtual para o atual provoca a percepção da dimensão puramente do tempo e não do espaço.

As imagens virtuais não são como as imagens-lembrança que se atualizam num âmbito psicológico com referências a um novo presente e não se definem em função de um novo presente. Essa atualização acontece através do presente atual

que também pode ser passado simultaneamente. As imagens virtuais não têm por obrigação serem atualizadas, já que possuem relações diretas com a imagem atual, essa união é responsável pela formação de circuitos de atualização. Esse processo é o que Deleuze chama de imagem-cristal.

As imagens virtuais constituídas de imagens-cristal não podem ser consideradas como consciência, elas estão fora consciência, se encontram no tempo que é operação importante para se ter a imagem-cristal, já que a constituição do passado não acontece depois do presente, mas ao mesmo tempo. Há esse desdobramento a cada instante entre o presente e o passado que direciona o presente em direções heterogêneas lançadas para o passado e para si mesmo, permitindo a passagem do presente e conservando todo o passado.

3.2 LITERATURA E CINEMA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A literatura e o cinema são processos criativos que apresentam distinções quando estão sendo elaborados. Os dois sistemas semióticos, mesmo tendo uma relação significativa há mais de 110 anos, demonstram que esses processos possuem muitas dificuldades em sua criação. Neste contexto, a obra audiovisual apresenta algumas dificuldades desde o seu processo de adaptação. Existe uma exigência de produção coletiva que envolve diversos elementos principalmente como essa obra pode ser recepcionada pelo público.

Em *O espetáculo interrompido: Literatura e cinema de desmistificação*, Robert Stam (1981) discute que tudo se adapta, os grandes anti-ilusionistas são aqueles que aproveitam diversos gêneros para seduzir gêneros menores e construir uma obra-prima. “O romance em seu início, valeu-se dos materiais mais diversos: ficções da corte, literatura de viagem, alegoria, livros de piadas. Prosseguiu invadindo o território de outras artes para criar os romances poéticos, dramáticos, cinemáticos, e jornalísticos” (STAM,1981, p.56). Da mesma forma, acontece com o cinema, enquanto as palavras são matéria de expressão do romance, no cinema existe uma linguagem composta. Essa constituição se dá através da fotografia, da música e dos sons.

O cinema é uma linguagem rica e sensorialmente composta, caracterizada pelo que Metz chama de “heterogeneidade códica”, aberta a todos os tipos de simbolismo literário ou pictórico, a todas as representações coletivas, a todas as ideologias, a toda estética e ao jogo infinito das influências dentro do cinema, dentro das artes e, de um modo geral, dentro da cultura (STAM, 1981, p.56).

Neste sentido, o cinema representa uma luz ao crescimento da nacionalidade, como Bakhtin considera “um enunciado historicamente localizado”, uma teoria que não se separa da história da arte. De acordo com Stam (1941) o surgimento da sétima arte coincidiu com o apogeu do imperialismo, os países como França, Estados Unidos e Alemanha tinham interesse em engrandecer esse empreendimento colonial. Nessa época havia uma filmografia que narrava o colonialismo pelo olhar do colonizador, na tentativa de romper com as fronteiras da ignorância, doença e tirania.

O cinema é uma arte que constrói diálogos com diversos discursos, apresenta o mundo como um cartógrafo, reproduz histórias como um historiador, observa o passado das civilizações remotas como um arqueólogo, etc. Para Metz (2007) o cinema é “um fato sociocultural multidimensional” que apresentam discursos de sentido social, cultural e psicológico, esses discursos se delimitam através da semiótica. É uma linguagem que possui um conjunto de expressões que manifesta significados. Esse conjunto de informações é formado por imagens fotográficas em movimento, sons fonéticos, ruídos, músicas e escrita como os créditos, títulos e elementos no plano.

A linguagem audiovisual serviu como instrumento para o crescimento intelectual das diversas culturas no mundo. Mas não é uma arte que apresenta facilidade em sua criação e produção de sentido, mesmo sendo uma representação sociocultural que contribuiu para o desenvolvimento intelectual da sociedade, sempre enfrentou problemas em busca de sua estabilidade.

Segundo Stam (1981) desde a renascença, autores como Shakespeare e Cervantes mostraram que existem muitas dificuldades em relação ao mundo mágico da arte, diante da necessidade de construção de sentido por parte do público, existe uma “tensão constante entre ilusionismo e reflexividade”. Nesse sentido, via-se o público como cúmplice da ilusão artística. Mesmo que a tradição mimética tenha sido quebrada, desde a renascença, de certa forma, o cinema

tornou-se o catalisador das aspirações miméticas abandonadas pelas demais artes. A popularidade do cinema deveu-se a sua impressão de realidade, a sua fonte de poder e, simultaneamente, a seu defeito congênito. As pessoas deliciavam-se com a verossimilhança do cinema, com sua capacidade de reproduzir mecanicamente uma imagem correspondente à percepção natural do olho humano. (STAM, 1981, p. 24)

Robert Stam (1981) define o cinema como um “muti-track médium”, em que a imagem, o som, as cores são elementos importantes na construção do sentido do texto. Essa arte pode se apoiar na obra literária, que é uma “pletora de várias leituras” e construir o que chamamos de intertextualidade.

O sentido de intertextualidade é uma ideia que vai além do pensamento de “influência”. Inicialmente este termo foi discutido por Kristeva na década de 1960 como um texto constituído pela inserção de superfícies textuais. A autora expõe também, a múltipla possibilidade que existe em um texto de apresentar diferentes práticas discursivas de uma cultura. A intertextualidade não se forma por um único meio, ela permite o diálogo entre diversos meios e artes. A adaptação de um texto literário para o cinema é um exemplo de transformação de tradição artística, mas não se limita apenas a referências de outras fontes, constitui um conjunto de gêneros e discursos.

De acordo com Gérard Genette em *Palimpsestes* (1982 apud Stam, 2006) existe um termo mais inclusivo para se referir a “tudo aquilo que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”, a “transtextualidade”. Dentre os tipos de textos que se relacionam com esse termo, o autor cita a “hipertextualidade” como o tipo de texto que evidencia a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais.

As diversas adaptações de *A Bela e a Fera* são leituras hipertextuais de um mesmo hipotexto. É nesse sentido que as discussões moralistas sobre fidelidade e traição, não são convenientes e estão perdendo seu espaço diante do discurso da intertextualidade.

As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem claro ponto de origem (STAM, 2003, p.234).

Assim, as teorias da intertextualidade num âmbito literário oferecem vários benefícios para a análise do texto cinematográfico. Observar uma obra de arte como uma “colcha de retalhos” em que há elementos literários e cinematográficos permite uma identificação de informações intertextuais, no entanto, como arte autorreflexiva pode também compreender uma ideia de paródia, implicando verdades óbvias no processo de criação artística.

O texto literário se baseia em uma escrita individual, como primeira obra tem uma recepção diferente da adaptação. Além disso, se dá apenas pela materialidade da palavra. “No filme, é preciso a interação de materialidades diversas: a palavra, o ruído, a música e a imagem com os subsistemas que ela abarca” (REBELLO, 2012, p.10). A imagem, o som e a voz são fatores que constroem um sentido discursivo do texto e também uma hesitação no leitor/apreciador da obra fílmica.

Os planos, a angulação, a distância de foco e a trilha sonora são elementos que além de ser significante para o leitor, constituem o tempo da narrativa. A percepção de sequências depende da trilha sonora, o silêncio por exemplo, sempre parecerá longo, a música permite que o espectador se encante ao ponto de não perceber a passagem do tempo. Segundo Stam (1981) “o tempo cinematográfico é pura fabricação. [...] O mais comum, porém, é vermos o tempo manipulado, “esticado” e condensado pelos processos ordinários de montagem” (p.63). Em qualquer obra cinematográfica, a imagem e o som têm a função de introduzir, complementar ou concluir um sentido da mesma. Hutcheon (2011) aborda que:

Pode-se muito bem dizer que, enquanto o filme é capaz de expressar uma diversidade de informações através das imagens, as palavras podem somente buscar uma aproximação – e talvez isso seja verdade -, porém a aproximação é valiosa em si mesma, pois traz consigo a marca do autor (p. 21).

O sentido múltiplo de cada obra de arte se dá de forma diferenciada, o cinema como a sétima arte, desenvolveu-se a partir da percepção da imagem em movimento, como forma de contar histórias. É uma arte que oferece inúmeros caminhos para construção de significado, a relação existente entre esse gênero e as diferentes ciências permite a interpretação de diversas verdades referentes ao mundo. Essa referência ao mundo real possibilita a impressão de realidade, uma experiência do espectador diante do filme.

De acordo com Albert Laffay (apud Metz, 2007) o filme provoca no espectador um processo perceptivo e de participação, há uma aproximação que permite a impressão de realidade fundamentados basicamente por fenômenos psicológicos. Independente do filme, sendo ele fantástico ou realista, consegue manifestar essa inserção num contexto real. Metz (2007) acrescenta que obras fantásticas só são fantásticas se conseguirem convencer o público, as ideias de que são apenas ilustrações inventadas, devem dar lugar a um irrealismo atualizado que representa um acontecimento e constroem relações afetivas e familiares.

O movimento é o fator responsável pela forte impressão de realidade que é possível enxergar no cinema, esse movimento é o que diferencia o cinema da fotografia. A união entre realidade que está em movimento e a representação das formas é responsável pelo sentimento da vida concreta e real. “O movimento, portanto, acarreta duas coisas: um índice de realidade suplementar e a corporalidade dos objetos” (Metz, 2007, p.20) No texto literário se apresenta objetos e personagens como representação, mas o movimento anima esses elementos, eles deixam de ser irreais e aparecem como imagens reais.

O cinema sempre buscou histórias em diversas linguagens artísticas, principalmente no romance que apresenta uma maior extensão narrativa. Mesmo que a literatura e o cinema possuam uma relação antiga, os conflitos entre essas artes são compreensíveis pela extrema subjetividade, assim como todas as artes em geral.

Na transposição de um mundo para o outro, determinados elementos, talvez fundamentais para um autor, podem ser impossíveis de adotar na narrativa audiovisual. É basicamente essa diferença que pressupõe que uma obra cinematográfica seja única e incomparável com o original literário (REBELLO, 2012, p. 11).

Entre o cinema e a literatura há uma distância de tempo, conseqüentemente de sociedade e cultura, demonstrando assim diferenças que são inevitáveis. O fato de uma adaptação de um romance para o cinema não poder traduzir todos os signos, acarreta na construção de diferenças estruturais, extinguindo assim a possibilidade de um filme ser fiel à obra fonte de recriação. Essa impossibilidade de reprodução literal no processo de adaptação pode ser caracterizada como uma “transcrição”, um termo discutido por Haroldo de Campos.

Essa teoria apresentada pelo autor se apoia em muitas discussões como a influência da língua-fonte sobre a língua-alvo de Walter Benjamin, na teoria dos signos de Pierce, na ideia de tradução de Roman Jakobson e principalmente nas ideias de Ezra Pound, que apresenta o tradutor como recriador. Assim, Campos (2010) trata de uma teoria que visa a recriação de um texto, em uma tradução intersemiótica dando um novo significado que deve ser representado pelo todo do texto. “Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica” (CAMPOS, 2010, p.100).

Neste caso, é necessário observar a tradução como criação e como crítica, considerando que existem textos difíceis de realizar uma tradução, como a poesia, por exemplo, “admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio da recriação desses textos” (CAMPOS, 2010, p.34).

No processo transcriador não se pode ocorrer uma tradução literal do sentido, por não cumprir o papel de recriar um texto poético e criativo. Considerando que não há essa possibilidade de tradução com o mesmo significado, é necessário um olhar crítico sobre o texto, desprezando o sentido pontual da palavra e levando em consideração o todo da obra. Essa transcrição discutida por Haroldo de Campos elimina qualquer intuito de se trabalhar com a tradução literal e com as questões sobre infidelidade, seja na tradução interlingual ou intersemiótica:

Não cabe falar sobre infidelidade da tradução cinematográfica para com o romance, ou sobre quem fica devendo a quem. Convém salientar, isso sim, a maneira como a tradução cinematográfica, ou o cinema, por meio da coerência de sentido e da capacidade de comunicar essa coerência, fazendo uso de seus próprios recursos visuais e cinematográficos, lê e divulga a obra que transpõe, constituindo-se, por si só, em uma obra também original (REBELLO, 2012, p.13).

O estudo das relações intersemióticas nas artes beneficia a quebra de fronteiras e o diálogo entre os diferentes discursos epistemológicos, perante um mundo cheio de definições exatas. A tradução intersemiótica possibilita a criação de novas artes que pode ser direcionado por diferentes caminhos.

O cinema é uma linguagem que propõe uma releitura e interpretação principalmente quando for resultado de uma adaptação de obras literárias. Nas artes visuais, todas as adaptações sempre apresentam uma transcrição com novas possibilidades, a marca do autor, do contexto sociocultural e de diferentes interpretações são fatores que influenciam nessa busca de sentido da obra de chegada. Parece impossível adaptar para as artes visuais reproduzindo somente os mesmos símbolos e significados. Sobre os conceitos vistos de adaptação, Robert Stam (2006) afirma que,

A linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. “Infidelidade” carrega insinuações de pudor vitoriano; “traição” evoca perfídia ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstruosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia” (p.19).

A adaptação em seu processo de criação inevitavelmente terá como produto uma obra literal, mesmo em meio a conceitos moralistas, o sentido e significado da segunda arte vai além desses julgamentos criados no intuito de desqualificar as adaptações de textos literários.

De acordo com Hutcheon (2011), “a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias” (p.22). Existe a busca de inspiração em algo como ponto de partida, a arte não nasce do nada, mas de coisas reais, invisíveis e de ficção, se deriva de um contexto artístico, imaginário, cultural e social. Por meio de uma transposição criativa e interpretativa, a adaptação pode ser caracterizada como um tipo de palimpsesto extensivo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções. Essas mudanças que constituem o processo do contar para o mostrar, como por exemplo de um romance longo para o teatro ou o cinema, geralmente é visto como uma transposição angustiante.

De acordo com Lessing (1984) “a literatura era uma arte do tempo, enquanto a pintura era uma arte do espaço, porém as performances no palco ou na tela conseguem ser as duas coisas ao mesmo tempo” (p.77, apud HUTCHEON, p.63). O

cinema pode ser considerado a arte mais inclusiva no meio das performances, combina diferentes meios de expressão como a fotografia, música, ruído e sons e elementos da pintura, da dança, da arquitetura e principalmente do teatro. “Na passagem do “contar” para o “mostrar”, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração, além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificação para fala, ações, sons e imagens visuais” (HUTCHEON, 2010, p.69). Essa passagem do modo contar para o “mostrar”, não representa apenas uma mudança de gênero, mas de mídia, dessa maneira, existem diferentes expectativas por parte do público.

A adaptação vai muito além da transmutação de uma obra literária para o filme, existem diversos diálogos entre o texto literário com o teatro, o vídeo game, balé, musicais, etc. que, mesmo derivada, ela possui sua autonomia. Hutcheon (2001) descreve a adaptação como: a) uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; b) um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; e c) um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada (p. 30).

A transposição de obras consagradas promove um vasto caminho para novas ideias e interpretações, tanto do texto original quanto da adaptação. A transposição de narrativas entre mídias sempre apresentou diversas possibilidades nas relações entre os textos.

Conforme Stam (2000) insiste, “como uma tecnologia de representação, o cinema está idealmente equipado para multiplicar magicamente os tempos e espaços, eles tem a capacidade de misturar diferentes tipos de temporalidades e espacialidades” (p.13 apud HUTCHEON, 2010, p.94)

Nos diversos discursos abordados sobre a adaptação, podemos considerar o fato cinematográfico como fundamental para a criação atual, por ser uma arte que apresenta suas próprias características e é capaz de alcançar uma forma artística completa.

3.3 INTERMIDIALIDADE

Os estudos sobre Multimodalidade e Intermidialidade têm se estabelecido nas últimas décadas e vem sendo discutidas através da Semiótica, Literatura Comparada, Estudos Interartes, etc. Inicialmente esses estudos foram chamados de “Artes Comparadas”, designado por meio das discussões da literatura comparada, posteriormente como “Estudos Interartes” e por influência da cultura alemã de Estudos da Intermidialidade, termo também utilizado nas palestras e trabalhos acadêmicos no Brasil.

A História da Arte sempre apresentou muitas rupturas sobre o conceito de arte. Diante de tantas transformações históricas, sociais e principalmente tecnológicas, a função da arte sempre esteve se modificando e conseqüentemente mostrando diferentes características subjetivas e psicológicas. A interação de diferentes mídias, incluindo a literatura e as artes em geral, como um diálogo social e cultural podem gerar novos discursos, resultar numa linguagem midiática que se caracteriza como uma nova maneira de criação e valoriza a abordagem artística como produção repleta de significado. Sobre o significado de “mídia” como “mídia de comunicação” Clüver (2011) se apoia nas definições de estudiosos alemães: “Aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (BOHN, MULLER, RUPPERT, 1988, p. 10 apud CLÜVER, 2011, p.9).

Nessa discussão, o termo Estudos Interartes foi usado durante muito tempo, mas de forma imprecisa: sabendo que muitos objetos que não eram considerados “Obras artísticas”, a discussão acerca deste assunto desenvolveu mais com o uso do termo, “Intermidialidade”, utilizado pelo teórico comparatista Claus Clüver:

A combinação de “artes e mídias”, com a qual já nos deparamos, bem como o termo “intermidialidade”, já corrente no âmbito científico alemão, sugere a escolha deste ou de outro nome bem semelhante para uso internacional. Intermidialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais (CLÜVER, 2008, p. 18).

As mídias estão inseridas em um contexto tecnológico e são compreendidas como novos fenômenos no espaço artístico por apresentar múltiplas linguagens. O fenômeno intermediático desenvolve-se através das relações entre a combinação de mídias, referências intermediáticas e transposição midiática, subcategorias sugeridas por Irina Rajewsky que englobam diversos sentidos importantes para a construção de significado. Além disso, este fenômeno é uma discussão importante nos estudos comparativos por considerar um diálogo entre diversos sistemas semióticos:

[...] um fenômeno abrangente que inclui todas as relações e todos os tópicos e assuntos tradicionalmente investigados pelos Estudos Interartes. Trata de fenômenos transmidiáticos como narratividade, paródia e o leitor/espectador/auditor implícito e também os aspectos intermediáticos das intertextualidades inerentes em textos singulares (CLÜVER, 2008, p. 224).

A intermedialidade tem um caráter cultural sobre a Literatura Comparada por promover práticas sociais como a produção de obras de arte e recepção diante de diferentes contextos socioculturais. Através dessa possibilidade de integrar diferentes espaços que são identificados pelos estudos comparativos. Essas novas linguagens apresentam uma infinidade de recursos representativos para a construção de um sentido relativo entre elas.

A literatura comparada tem essa intenção: observar as relações entre as artes, literárias ou não, como forma de reflexão de temáticas de diversos contextos socioculturais. Toda releitura tem sua originalidade e relevância significativa e nos estudos comparativos, é importante que consideremos elementos textuais como a intertextualidade, o dialogismo e a polifonia.

A intertextualidade tem um papel extremamente importante nas discussões e análises de textos Intermediáticos. O leitor pode construir suas inferências e mediações entre os textos a partir das leituras e releituras na busca de identificar aquilo que está implícito e pode contribuir para o significado das obras:

Teorias de intertextualidade resultaram na percepção de que intertextualidade sempre também implica intermedialidade, porque pré-textos, inter-textus, pós-textos e para-textos sempre incluem textos em outras mídias. Um só texto pode ser objeto rico para estudo da intermedialidade (CLÜVER, 2008, p. 222).

Diante das profundas interações entre as diferentes mídias e artes na contemporaneidade, os estudos de Intermidialidade constituem uma resposta às dificuldades de compreensão acerca das profundas relações entre os meios de comunicação e as obras de arte. Esse é um aspecto importante da Intermidialidade, incorporar o termo “mídia” como conceito de arte. Desde o século XX, esse termo tem se mostrado mais adequado para uma produção cultural que não exclui o discurso de “artes”, mas se integra diante de um contexto com muitos valores socioculturais.

4.4 UMA LEITURA DE RIP VAN WINKLE E O DORMINHOCO

Segundo Stam (2003) “os filmes são textos e não filmes” e diante da problemática e os diversos intertextos múltiplos existentes neles, tornam-se dignos da mesma atenção que é dada à literatura. No âmbito da análise textual, o “texto fílmico” apresenta um discurso sistematicamente organizado com foco na semiologia, dessa maneira, destacamos a necessidade de uma análise de texto crítica que difere de outras críticas literárias, como as elitistas e jornalísticas que veem o cinema como entretenimento. É pertinente caracterizar a crítica literária como uma releitura, no caso das obras cinematográficas, quando partimos da noção de “texto” o conceito dessas obras é considerado uma construção, um produto e não uma imitação da realidade.

Neste sentido, através dessa ideia de crítica literária e análise de texto, observamos um processo de criação que se deriva de outras artes, a adaptação de um conto escrito nos Estados Unidos no início do século 19, onde Francis Ford Coppola realizou um grande trabalho para uma série de contos infantis, *O Dorminhoco* (1987). Inspirado no conto *Rip Van Winkle* de Washington Irving, essa adaptação foi criada basicamente dois séculos depois, dessa maneira podemos enxergar que muitas divergências e convergências são apresentadas nas obras, mesmo que estejam retratando a vida de um mesmo anti-herói.

A atriz Shelley Duvall foi a responsável pela série *Faeire Tales Theatre* que originalmente foi exibida nos Estados Unidos entre 1982 e 1987 com 26 episódios de aproximadamente 50 minutos e apresentados em seis temporadas. No Brasil, a

série foi apresentada na década de 1990 de segunda a sexta na TV Cultura. Cada episódio retratava um clássico da literatura infantil como Cinderela, João e o pé de feijão, Branca de Neve, a Bela Adormecida entre outros, com o intuito de recontar o texto literário com toques de cinema.

Diante da relevância do conto *Rip Van Winkle* de Washington Irving para a sociedade americana, a adaptação *O Dorminhoco* permite uma difusão do texto de Irving, no sentido de permitir que diferentes públicos tenham acesso a obra. Enquanto conto, como forma literária, o texto abrange um público letrado, o filme permite que pais e crianças tenham acesso a essa obra, mesmo tendo particularidades do gênero infantil. A série não era exclusivamente para o público infantil, mas familiar, por apresentar um conteúdo e elenco selecionado, e isso era o que a TV Cultura buscava para esse horário, uma programação que agrasse a um público diverso.

No Brasil, a exibição de *O Dorminhoco* foi inédita porque não era um dos clássicos que a sociedade conhecia, comparados à Branca de Neve, Cinderela, João e o pé de feijão, etc. O próprio título do episódio provoca a curiosidade sobre que clássico da literatura ele aborda em seu enredo. Mesmo com a relevância do conto de Irving como representação da nacionalidade dos Estados Unidos, no Brasil, a história de Rip Van Winkle ainda era do conhecimento de poucos. Assim, a série permite essa difusão do conto e até mesmo do autor, por mostrar uma narrativa que por meios de elementos fantásticos, constrói uma perfeita apresentação dos Estados Unidos como colônia e sua passagem para república.

Segundo Albert (2006), o conto é uma forma de expressão que tem a capacidade de expressar sua época, costumes e cultura. Nesse sentido nessa análise observamos como essa característica do conto pode ser encontrada na obra de Washington Irving.

Rip Van Winkle morava em uma pequena vila aos pés das montanhas Katskill em New York. Um ser amigável, mas preguiçoso, amado por todos, exceto por sua esposa, a senhora Dame Van Winkle. Em dia de outono, depois de muitas brigas, foge de casa por causa das reclamações de sua esposa que estava sempre mal humorada. Ele começa a vagar nas montanhas em busca de esquilos com seu único

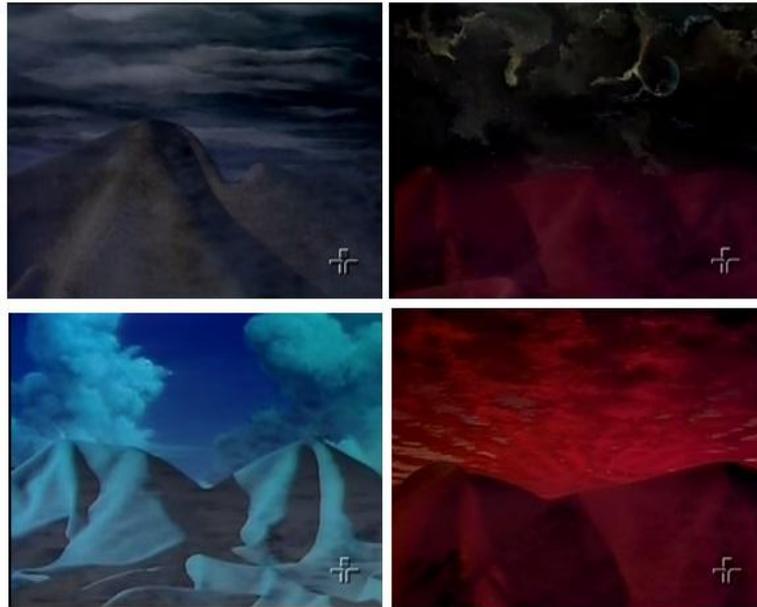
e fiel amigo, o seu cão chamado Wolf, lá encontra um homem de vestes estranhas pedindo ajuda para carregar um barril onde é levado até um lugar chamado anfiteatro. Depois de beber na companhia de vários seres “com uma antiga roupa flamenca” (IRVING, 2006, p.67) e jogar boliche que apresentavam sons de canhões, é levado para a sombra de uma árvore e cai num sono profundo que durou vinte anos. No momento em que ele acorda com a barba no comprimento aos pés, volta para a aldeia onde morava.

Em seu retorno, percebe que tudo se modificou: no lugar de uma grande árvore onde ele conversava com uns amigos havia uma bandeira com listras e estrelas, descobre que seus amigos morreram em uma guerra e que sua esposa morreu por ter arrebatado um vaso sanguíneo de tanto gritar com vendedores. As conversas no lugar eram sobre política e questões de gênero e ele só foi reconhecido por um amigo. Rip encontrou sua filha e um filho que era sua réplica e tinha o seu próprio nome. Depois de esclarecer todos os acontecimentos e perceber a transformação que tinha ocorrido no país, se tornou uma lenda, guardião não oficial das montanhas e continuou sua vida contando suas aventuras para as crianças.

De acordo com Hutcheon (2011), o cinema consegue expressar muitas informações por meio das imagens, diálogos, ruídos, música e materiais escritos, as palavras realizam apenas uma aproximação. Na adaptação de Coppola há essa aproximação tanto no discurso direto dos personagens quanto nas próprias descrições da ambientação, dos personagens e do próprio enredo. “A aproximação é valiosa em si mesma, pois traz consigo a marca do autor” (p.21).

Inicialmente o narrador descreve no conto, as montanhas como um lugar misterioso, fantástico e estranho. “Cada mudança de estação e de tempo e cada hora do dia provocam alguma mudança nas cores e nos contornos mágicos dessas montanhas” (IRVING, 2006, p.61). Na adaptação de Coppola utiliza do recurso diegético “voz off” para narrar essas descrições, é perceptível a presença de cores azuis, avermelhadas e cinzentas como representação da passagem do tempo e dos mistérios e magias que existem ao redor do rio Hudson.

Figura 1-2-3-4



Fonte: TV Cultura

Na adaptação o ambiente em que Rip morava apresenta muitas relações com as descrições do narrador, “uma dessas casas (que, a bem da verdade, eram muito antigas e castigadas pelo mau tempo)” (IRVING, 2006, p.61). As cores são elementos simbólicos que estão presentes em todo o filme, a direção da luz é um fator que contribui para a compreensão da história. De acordo com Jullier e Marrie (2009) “a própria direção da luz pode apoiar a história, em virtude das conotações ligadas em certa tradição histórica aos conceitos de sombra e luz” (p.38) Para os teóricos, a luz modifica o sentido da leitura, de acordo com aspectos históricos que são influenciados pela união das cores e das luzes.

Segundo Deleuze (2007), o automovimento da imagem criada no cinema tem seu eixo construído na passagem de uma imagem à outra, composta por processos de enquadramento. Nesse sentido, as imagens das montanhas representam o tempo no filme através das montagens e mudança de cores. O autor ainda acrescenta discutindo que o tempo no cinema consiste na cisão, por um lado faz passar o presente e ao mesmo tempo considera o passado, o que acontece quando o leitor se depara com essa imagem das montanhas no filme de Coppola.

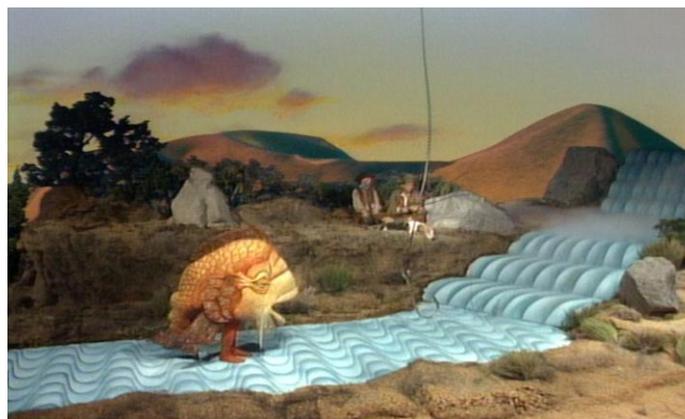
Figura 5



Fonte: TV Cultura

O cenário artificial criado por Coppola na adaptação consegue dialogar com as características apresentadas por Irving na narrativa, essa artificialidade é presente em todo o cenário, desde as montanhas à casa do protagonista. Uma cena que demonstra efetivamente essa característica artificial do filme é apresentada no momento em que Rip vai pescar com seu filho. Todo o cenário é extremamente artificial, a água do rio, o próprio anzol e o peixe que é representado por um ator.

Figura 6



Fonte: TV Cultura

Esse processo de transposição da obra literária para outras mídias, o que chamamos de intermedialidade é perceptível pelo diálogo que ela constrói com o cinema, já que se trata de um curta, e também com o teatro, percebido por essa artificialidade em sua produção. Em muitas cenas da obra de Coppola é perceptível

o uso dos recursos teatrais para a construção da narrativa, o jogo de luzes e o fantástico muito presente na adaptação são exemplos dessa relação que existe com o teatro.

Mesmo que Hutcheon (2011) afirme que “não há necessidade de discutir sobre o grau de proximidade do “original” (HUTCHEON, 2011, p.28), percebemos na adaptação que Coppola construiu uma obra cinematográfica que possui um leque de aproximações com o conto de Washington Irving.

No início do filme é possível compreender que Coppola faz uma relação com o texto literário quando coloca o título do conto junto ao nome do autor, o que nos revela que é uma releitura, uma adaptação. Essa discussão não pretende abordar sobre a questão de aproximação do filme e o conto com a intenção de qualificar a primeira ou torná-la igualitária, mas apontar o diálogo existente entre as artes. Assim, além das montanhas, da casa de Rip, Coppola também construiu outra parte do cenário como o narrador descreve, “chegaram a uma cavidade que parecia um pequeno anfiteatro, cercado por precipícios e árvores” (IRVING, 2006, p. 67).

Figura 7 - 8



Fonte: TV Cultura

Coppola permitiu que o telespectador depois de leitor, enxergasse na adaptação uma imagem fruto da imaginação de quando se leu o conto ou até mesmo do significado da palavra “anfiteatro”. Este espaço na obra cinematográfica é extremamente gótico e se constrói no ambiente como uma atmosfera onírica que simboliza o perigo através das sombras, do horror e do pesadelo. As cenas no anfiteatro apresentam um mundo desconhecido e fantástico, além disso, apresenta ruídos e sons que parecem de canhões e constroem um sentido alegórico para a interpretação do leitor.

Os ruídos valem antes de tudo por si mesmos, e por isso certamente os sistemas de reprodução sonora terminaram fazendo-lhes justiça. Graças aos sistemas de multifaixas, a explosão ensurdece, o contato delicado arrebatada, a corrida de módulos [...] arrebatada com uma série de denotações confusas como um canhão barroco (JULLIER, MARIE, 2009, p.39).

Nestas cenas do filme, a cor verde pode sugerir o sentido de liberdade, num significado universal da cor, por meio de um sentido contextualizado, pode ser um elemento irônico, uma representação de um lugar perigoso e de aprisionamento, vendo-se amedrontado, Rip não quis fugir do local, se viu atraído pela “bebida comunal” mesmo considerando estranho as vestes dos fantasmas e a forma como eles comemoravam a volta as montanhas Katskill.

De acordo com May (1994) o gênero literário short-story é uma ficção que apresenta uma unidade de efeito com personagens complexos, e isso é uma forte característica de Rip, as descrições da personagem principal, antes e depois de sua passagem pelas montanhas Kattskill são apresentadas da mesma forma em ambas as obras de arte.

Os personagens da obra cinematográfica de Coppola são caracterizados como semelhantes aos que Irving descreveu no conto. No filme, Rip apresenta as mesmas distinções que o narrador relata na narrativa, como podemos entender nesta descrição:

Era um vizinho exemplar e um marido obediente, completamente dominado pela mulher. [...] O grande defeito de caráter de Rip era uma insuperável aversão a qualquer tipo de trabalho útil [...] Numa palavra, Rip estava sempre pronto para cuidar dos negócios de quem quer que fosse, exceto dos dele próprio. Mas cumprir os deveres para com a família e manter sua fazenda em ordem, ele achava impossível (IRVING, 2006, p. 61-62).

Quando Rip acordou de uma “longa noite de sono”, percebeu que suas juntas estavam mais fracas que o normal, esses sintomas eram o reflexo do tempo, de um sono que não durou apenas uma noite, mas vinte anos. No momento em que ele estava na “aldeia” onde encontrou diversas pessoas, ao encontrar seu filho e ver a sua própria imagem, percebe em que o tempo lhe transformou em um velho com uma barba aos pés.

Figura 9 – 10 - 11



Fonte: TV Cultura

A experiência fantástica que o personagem viveu em sua caça a esquilos lhe proporcionou uma mudança física que ele não enxergava por causa da impressão de que havia dormido apenas uma noite nas montanhas. Durante sua volta, grandes transformações haviam acontecido na “aldeia”, ela estava mais povoada e as pessoas tinham estilos diferentes.

Também suas roupas eram de um tipo diferente daquele com o qual ele estava acostumado. Todos olhavam fixamente para ele, com os mesmos sinais de espanto, e coçavam o queixo. A repetição constante desse gesto levou Rip a fazer involuntariamente o mesmo e foi quando, para sua surpresa, descobriu que sua barba tinha crescido um pé! (IRVING, 2006, p. 70).

Da mesma maneira que Coppola construiu a personagem principal, ofereceu ao filme uma esposa que estava sempre de mal humor por causa do comportamento do marido. A maneira como a Senhora Van Winkle se comunicava com qualquer indivíduo era amedrontador. Na obra cinematográfica até os amigos de Rip tinham medo do temperamento da personagem, que foi posta como uma figura antagônica.

Mas até mesmo desse refúgio o desafortunado Rip foi por fim expulso pela megera da sua esposa, que irrompeu de repente na tranquilidade da assembleia e chamou todos os seus membros de inúteis. Nem aquela venerável personagem, o próprio Nicholas Vedder, foi poupado da língua atrevida dessa terrível víbora, que o acusava de encorajar os hábitos preguiçosos do marido (IRVING, 2006, p. 65).

A mulher de Rip estava sempre reclamando do comportamento de seu marido. Na adaptação esse estereótipo da mulher histérica é mais acentuado por causa dos recursos visuais que o filme nos oferece como arte. No conto o narrador apresenta essas características, porém, naquela época ainda não se tinha essa

consciência, ou discussões sobre misoginia. No entanto, Coppola permite que essa imagem da mulher que faz mal ao marido esteja presente na obra, o que não é agradável para a imagem feminina construída para grande parte do público da série que são crianças.

Cohen (2011) afirma que a explicação para a hostilidade contra as mulheres presente em alguns textos de Irving, se dá através de fatores religiosos, que foi uma influência para produção literária nos Estados Unidos durante um tempo e que promoveu uma difamação do sexo feminino resultando na manutenção do sistema patriarcal. E também por fatores culturais e econômicos, encorajados não só pelo medo de que as mulheres atingissem independência financeira do homem como os ultrapassassem em posições de poder.

Figura 12



Fonte:TV Cultura

Além da Senhora Van Winkle, havia outro personagem que também é representativo nas obras, “Wolf” na narrativa e “lobo” na adaptação. “Pobre Wolf”, dizia, “sua dona dá a você uma vida de cão, mas não se preocupe, meu amigo: enquanto eu viver, você nunca sentirá falta de um companheiro para ficar a seu lado!” (IRVING, 2006, p. 65).

Figura 13



Fonte: TV Cultura

O cão era um fiel companheiro, esteve presente na vida de seu dono até o momento em que percebeu que estava em perigo. Na obra de Coppola, o protagonista diz que dorme na varanda para que o cachorro não fique triste quando acorde, os dois são fies companheiros. Assim como o narrador descreve e é perceptível no filme, o cachorro tinha as mesmas características do personagem principal, era preguiçoso, vivia sempre triste e tinha medo da senhora Van Winkle, além de ser covarde e abandonar seu dono quando ele mais precisou. Essas características também representam uma ironia aos cães que são considerados mundialmente fies companheiros dos humanos.

Na adaptação, Coppola inseriu um personagem que foi pouco presente na narrativa, mas que teve uma representação simbólica importante no final do enredo. Ele apareceu ainda criança durante o momento da pescaria e é justamente nesse momento que ele diz que será igual o pai quando crescer, isso confirma o que o narrador da obra de Irving apresenta neste trecho.

Seus filhos também andavam maltrapilhos e selvagens como se não tivessem pais. Seu filho Rip, um moleque igualzinho a ele, fazia prever que ia herdar-lhe os hábitos, junto com as suas roupas velhas. Viam-no geralmente correndo como um potro atrás da mãe, vestido com um velho par de calças do pai, que ele tinha muita dificuldade em segurar com uma mão (IRVING, 2006, p. 63).

Em *O dorminhoco*, quando o filho está adulto apresenta as mesmas características do pai, os dois personagens foram interpretados pelo mesmo ator, o

que confirma a aparência entre eles. Além do filho, Rip conhece sua filha no final da narrativa e ela revela como se deu o fim de seu fiel companheiro e de esposa que “rebentou um vaso sanguíneo num acesso de cólera contra um vendedor ambulante” (IRVING, 2006, p.74). Porém, essa filha não está entre os personagens de Coppola, na adaptação quem revela o final da senhora Van Winkle é o próprio filho, e quem reconhece Rip Van Winkle depois dos 20 anos é um velho amigo do protagonista.

Figura 14 - 15



Fonte: TV Cultura

É perceptível no desfecho da narrativa audiovisual de Coppola, um “passado representado”, discutido por Deleuze no primeiro tópico deste capítulo, que pode ser identificado quando o protagonista volta das montanhas e reaparece aos demais personagens, há uma ilusão de *déjà vu* no momento em que o Rip Van Winkle encontra seu filho com as mesmas características que ele quando era jovem, nesse sentido há uma junção entre o atual e o virtual que havia descansado durante vinte anos. A imagem do filho de Rip que é sua semelhança provoca essa percepção de imagem que se atualiza através da lembrança. O protagonista é forçado a atualizar suas lembranças diante de um presente que estava totalmente modificado.

Durante o filme percebemos que diversas cenas são escuras, com cores fortes, principalmente antes do sono de Rip. As cenas na casa e no anfiteatro são normalmente com tons mais escuros, como podemos observar nas imagens 5, 7 e 8 e denotam uma tristeza, angústia e desespero.

A passagem de Rip pelas encantadas montanhas provocou o encontro com seres estranhos, na adaptação, além da apresentação dessas figuras foi construído um diálogo entre Rip e um comandante de um navio. Os personagens eram piratas

que há cento e cinquenta anos vinham às montanhas a cada vinte anos. A partir deste diálogo é perceptível que os piratas eram fantasmas que estavam cuidando daquele lugar sagrado.

Figura 16 – 17 - 18



Fonte: TV Cultura

Através do diálogo que Coppola construiu no filme entre esses personagens, observamos que no início e no final da adaptação, há a presença de um narrador que no final do filme fala: “e era verdade, é por isso que volto de vinte em vinte anos”. O próprio comandante é o narrador, o que o torna narrador-personagem, enquanto na obra literária o narrador é onisciente por somente descrever e conhecer as emoções dos personagens.

O conto e o filme retratam toda uma trajetória nos Estados Unidos entre Colônia e República. Rip vai à procura de esquilos nas montanhas enquanto morava em uma aldeia perto do rio Hudson, depois de vinte anos que volta para rever a família e os amigos, encontra tudo totalmente modificado:

Agora, tinha chegado aos limites da aldeia. [...] Toda a aldeia tinha mudado. Estava maior e mais povoada. Havia fileiras de casas que ele jamais tinha visto antes e as que lhe eram familiares tinham desaparecido. [...] Correu para o seu velho refúgio, a pousada da aldeia — mas ela também tinha desaparecido. Estava em seu lugar uma construção de janelas largas, sobre cuja porta estava pintado: “Hotel União, de Jonathan Doolittle”. Ao invés da grande árvore que costumava proteger a calma pousada holandesa, havia um mastro com uma bandeira; nela, uma estranha mistura de estrelas e listras — tudo isso era incompreensível e estranho (IRVING, 2006, p. 71-72).

Na adaptação existe um cenário totalmente artificial que possibilita uma abertura como estivesse dividindo o mundo real do irreal, apresentando os limites entre o fantástico e a realidade. Nesta abertura podemos enxergar que há uma imagem do Rei George III. Depois do sono profundo da personagem, ele volta para

a “aldeia” e aparece à imagem de George Washington, o primeiro presidente dos Estados Unidos.

Figura 19-20-21-22



Fonte: TV Cultura

Essa ideia de portal apresentada na obra cinematográfica marca o limite temporal que não é perceptível neste mesmo momento no conto. Esse portal por mais que leve Rip para outro mundo caracterizado por elementos fantásticos, não causa estranhamento no próprio personagem, enquanto que no telespectador provoca essa percepção de que o protagonista estava inserido num lugar repleto de magia. Gilbert Durand quando aborda questões sobre o imaginário, apresenta uma ideia de engolimento que podemos atribuir a passagem do protagonista pelo portal. Considerando os múltiplos engolimentos que o autor discute em *As estruturas Antropológicas do Imaginário*, podemos comparar a experiência de Rip Van Winkle como a de Jonas, que foi engolido por um monstro marinho, e no estômago do peixe ele perde o medo de voltar a temida cidade de Nínive. “O Jonas é a eufemização do engolimento e, em seguida, antífrase do conteúdo simbólico do engolimento” (DURAND, 2002, p. 206).

Assim como Rip, que mesmo depois de um longo sono de vinte anos, reverte esse processo de engolimento que poderia ser representado apenas como uma passagem do tempo que se encaminha para a morte. O filme permite que o protagonista represente um símbolo de *inversão*, que reverte à situação, correspondente a estrutura mística do Regime noturno da imagem, uma teoria defendida também por Gilbert Durand.

Este processo constitui uma transmutação dos valores: eu ato o atador, mato a morte, utilizo as próprias armas do adversário. E por isso mesmo simpatizo com a totalidade ou uma parte do comportamento do adversário (DURAND, 2002, p. 203-204).

Essa característica simbólica é mais enfatizada na obra cinematográfica por causa dos recursos audiovisuais do cinema. Porém, no conto essas estruturas de imagens também representam o sentido do texto.

A ambientação, em ambas as obras apresenta uma forte aproximação, mas com diferentes tons. No conto Irving nos apresenta um texto humorístico, melancólico e satírico, na adaptação fílmica Coppola não deu tanta ênfase ao humor. Com a apresentação do narrador, as imagens da casa, das cenas em que Dame Van Winkle estava presente e em que Rip estava no anfiteatro, um tom de melancolia era sempre presente, provocando uma atmosfera de magia, medo e perigo no enredo.

No novo ambiente em que o protagonista chega depois de seu longo sono, há um tom satírico, os personagens conversavam sobre as eleições e especificamente do voto da mulher e do negro e nesta rima visual, percebemos a exclusão dessas classes que não tinham o direito do voto e uma reflexão sobre questões sociais de um povo que recentemente havia conquistado sua independência.

Figura 23-24-25



Fonte: TV Cultura

Através da análise textual do conto e da adaptação, mesmo inseridos num contexto social diferente e produzidos por diferentes autores, é possível identificar a importância dessas peculiaridades para a construção de significado sobre a história de Rip Van Winkle. Francis Ford Coppola produziu a adaptação de Rip Van Winkle de forma realista, com toques sombrios e muito convergente com a obra de Washington Irving. Essa convergência pode ser pensada como uma exigência da série de Shelley Duval, já que todos os episódios apresentam os mesmos enredos dos contos lidos e pensados para a adaptação, assim como *The Godfather*, *O*

Dorminhoco também se trata de um filme que Coppola dirigiu por encomenda, considerando que foi exibido na sexta temporada da série *Faerie Tales Theatre* e só depois transformado em DVD, não houve nenhuma intenção particular da TV Cultura em apresentar essa obra em sua programação.

Neste contexto, não é perceptível uma preocupação em produzir uma série com diversos efeitos cinematográficos, mas com elementos artificiais e cenários leves que apresentassem ao público uma releitura de clássicos da literatura mundial. *Rip Van Winkle* é uma narrativa que possibilita um estudo sobre as lutas dos Estados Unidos em busca da independência do Velho Mundo, assim como o conto, o filme também pode ser utilizado como composição histórica.

O texto literário e o fílmico podem servir como aporte teórico para discussões históricas, por estarem localizados num meio sociocultural representativo. A literatura sempre representa um tempo, mesmo sendo um texto fictício, parte de um contexto real, construindo assim, desdobramentos pertinentes sobre a realidade de um local e de uma sociedade que vivenciou o processo de descolonização, mesmo influenciados pelos costumes do velho mundo, tiveram a consciência de que essa influência limitava-os e lutaram por sua liberdade.

O filme *O Dorminhoco* é sempre descrito como apenas a história de um homem que dormiu durante 20 anos nas montanhas Katskill. Essa descrição remete a ideia de uma história fantástica que foge da realidade, assim como todos os episódios da série *Faerie Tales Theatre*, porém, a partir de uma leitura alegórica é possível identificar que o enredo do filme vai além de uma narrativa de contos de fadas, apresenta elementos culturais e sociais da sociedade americana no final do século 18 e início do século 19.

A obra de Coppola expõe algumas características da sociedade estadunidense antes e depois da Guerra da Independência no país, como a índole, os princípios e caráter de um povo e também discute sobre questões de gênero, direitos e deveres do cidadão. Essas discussões também são comuns na atualidade e isso nos aproxima do texto de Irving e da adaptação de Coppola, assim como os autores apresentaram um protesto contra a racionalidade, ao materialismo e as crescentes fraudes que aconteciam na sociedade do século 19, essas questões

também são discutidas na atualidade, principalmente por meio da internet que é um recurso que consegue atingir um grande número de pessoas em pouco tempo.

As lutas por melhorias ainda continuam, assim como por direitos e espaço principalmente para as mulheres. Irving através do humor e da sátira levantou questionamentos sobre o gênero feminino, mesmo que seja perceptível hoje com um olhar misógino, levantou questionamentos em seus textos sobre o comportamento das mulheres.

Rip Van Winkle e *O Dorminhoco* apresentam a Dame Van Winkle como um exemplo de autoridade e desmistifica a imagem de uma mulher que obedece às ordens do herói de uma narrativa. Os personagens dessas obras buscaram expor alguns perfis e situações que provocavam aversão a certos comportamentos ofendendo o sentido estético e a moral da sociedade.

De acordo com Deleuze (2007) a imagem cinematográfica, portanto, apresenta a realidade por meio da realidade. O cinema não relata acontecimentos, mas é o próprio acontecimento. Nesse sentido, estamos diante de textos ficcionais que tratam da realidade, especificamente da sociedade estadunidense. E por meio da adaptação de Coppola é possível ter mais acesso a essa realidade devido os recursos audiovisuais. A imagem cinematográfica é mais que representação do mundo que imaginamos ou vivemos, se torna uma busca por horizontes possíveis que podem vir a ser.

4 ALEGORIA HISTÓRICA EM RIP VAN WINKLE E O DORMINHOCO

4.1 PANORAMA DAS MAIS DEFINIÇÕES CRÍTICAS DE ALEGORIA

A alegoria se manifesta numa obra de arte através da articulação de metáforas que não pretende encontrar apenas simples conceitos, mas é um processo que nos coloca diante de uma infinidade de significados que constrói uma unidade impactante. Este recurso literário foi discutido durante anos e recebeu diferentes classificações e críticas principalmente negativas, como “uma forma artificial” e difusor entre a razão e a imaginação. Antoine Compagnon (2010), em *O demônio da teoria*, descreve que:

Entre os gregos, a alegoria tinha por nome *hyponoia*, considerada como o sentido oculto ou subterrâneo, percebido em Homero, a partir do século VI, para dar uma significação aceitável àquilo que se tornara estranho e para desculpar o comportamento dos deuses, que parecia doravante escandaloso. (COMPAGNON, 2010, p. 56)

Essa denominação de *hyponoia*, era comum entre os gregos, como sentido oculto e subterrâneo, serviu como explicação para aquilo que era estranho ou compreensível. A alegoria atualiza um texto de que estamos distanciados pelo tempo, costume ou espaço cultural. Compagnon (2010) afirma que a alegoria permite uma reapropriação do texto, é possível construir outro sentido, separando as boas e más interpretações. O autor considera que esse recurso literário oferece uma “interpretação anacrônica do passado” um ato hermenêutico de apropriação.

A Bíblia é um livro que permite essa leitura hermenêutica e apresenta em muitas passagens, algumas alegorias, como por exemplo, nas epístolas de São Paulo e nos evangelhos que narram as palestras de Jesus ao povo daquela época. Santo Agostinho foi um grande defensor da alegoria e acreditava que ler as passagens bíblicas com consciência de seu significado alegórico, era importante para compreensão da história da humanidade. Ele afirma que tudo em sua existência representa outra realidade e que Deus não se manifesta diretamente, utiliza do momento para construção de significados posteriores. E isso representa uma característica dos leitores-cristãos da Bíblia, geralmente eles acreditam que os acontecimentos atuais têm um propósito para o futuro, uma explicação.

Nesse sentido, a alegoria como recurso para interpretar e decifrar escrituras sagradas, segundo Hansen (2006), pode ser classificado como “alegoria dos teólogos” ou “Alegoria hermenêutica” que vê o sentido espiritual das coisas representadas alegoricamente nas palavras. “Não é um modo de expressão verbal retórico-poética, mas de interpretação religiosa das coisas, homens e eventos figurados em textos sagrados” (HANSEN, 2006, p.8). Essa classificação não tem como finalidade apenas a interpretação das palavras através de uma leitura literal do texto, mas uma interpretação de acontecimentos históricos que fazem parte do discurso. A alegoria hermenêutica considera as coisas e os acontecimentos históricos que são nomeados nas escrituras como Palavra Sagrada.

A alegoria hermenêutica constrói uma transposição semântica entre os eventos da realidade e os fatos bíblicos que direcionam a humanidade, há uma alegorização nas coisas que são representadas pelo sentido espiritual das palavras. Segundo Hansen (2006), existem três coordenadas para a interpretação hermenêutica: “a consideração da presença de Deus nas coisas sensíveis; consideração da presença de Deus nos seres espirituais, almas e puros espíritos; consideração da presença de Deus na alma humana” (p. 92). O cerne dessas coordenadas se baseia da existência divina nos homens e nas coisas, Deus sendo a causa e coisa e a natureza da história seus signos e efeitos.

A alegoria dos poetas se manifesta como expressão (fala e escrita) e como interpretação (entender e decifrar). Essa alegoria pode servir como técnica de representar e personificar abstrações e pressupõe ao conceito de tropo definido por Hansen (2006) como “a transposição semântica de um signo presente para um signo ausente. [...] O estudo dos tropos é objeto da elocução, que também regula a ornamentação dos discursos na retórica antiga” (p. 230).

Essa transposição semântica acontece por inclusão, semelhança ou oposição entre os termos, através da semelhança de signos presente e ausente, o que chamamos de metáfora ou pela transposição da parte pelo todo, neste caso, pela sinédoque.

Na construção de um texto, quando a alegoria é um procedimento intencional do autor, de acordo com o gênero e a circunstância do discurso, a interpretação e

construção de significado são sempre previstos por regras que estabelecem maior ou menor clareza do texto. O critério de “clareza” é um determinante importante para a alegoria retórica por ser um instrumento de discurso que facilita a compreensão para o leitor/ouvinte. E ainda há o critério de “brevidade” está ligada diretamente a rápida captura do discurso pelos ouvintes, sempre apresenta uma fácil assimilação, assim os ouvintes aceitam com agrado os argumentos do autor. Esses critérios da brevidade e clareza, entendidos por Hansen (2006) como “virtudes retóricas” atuam no processo construtivo do discurso e tem a finalidade de provocar o efeito de persuasão no ouvinte (p.46).

Durante o romantismo, a alegoria passou a ser vista como oposta ao símbolo, a ideia de imediatismo, de representação física, em imagens que vemos direta ou indiretamente se torna particular do símbolo e a alegoria é vista de forma racionalista, artificial e mecânica. De acordo com Hansen (2006) “o simbólico é marcado pelo momentâneo; este falta ao alegórico, em que ocorre uma progressão lenta de uma série de momentos” (p.17).

Na linha de pensamento do romantismo, o símbolo constrói um sentido a partir do universal para o particular e a alegoria do particular para o universal. Existe uma grande diferença quando um poeta busca o particular para expressar o geral ou quando ele observa o geral no particular. No caso da alegoria, em sua origem, o particular só vale como elucidação do geral e o último representa a natureza mais pura da poesia, se esse particular é captado de maneira viva, ao mesmo tempo pode-se apreender o geral.

Lukács foi um dos autores que criticou negativamente a alegoria através de um historicismo radical considerando-a uma forma inferior e superada de falar, que observa o sentido da arte fora dela, distante do objeto. Segundo Junkers (1994) Lukács condenou a arte da vanguarda do século 20 por apresentar características alegóricas que dissolveu a realidade unificada e construiu um abismo escuro entre o mundo e a humanidade. Em suas críticas à oposição entre o símbolo e a alegoria, Lukács destaca a ideia de Goethe que enxerga a alegoria como processo de transformação da aparência em conceito e o conceito em imagem, de modo que se mantenha limitado na imagem, enquanto o símbolo, um pensamento configurado entre conceito-ideia-imagem.

De acordo com Borges (2012) Lukács buscou a diferença entre ideia e conceito em Kant, no texto *Crítica da faculdade do juízo*, em que a ideia se refere à totalidade e o conceito como um “pensamento determinado”. Entretanto na obra *Alegoria y símbolo* Lukács afirma que Benjamin consegue construir uma teoria sólida e coerente da alegoria como uma descrição e interpretação fundadas historicamente. Neste sentido, quando acontece um reconhecimento da alegoria por Lukács, há um desaparecimento da ideia de falsa totalidade e a partir dessa ideia, a concepção benjaminiana se torna uma problemática do mundo mesmo, “a do mundo dos homens, a da história, a da sociedade, ou sua decadência tornada visível, resumida na iconicidade alegórica: na alegoria, salta a vista do observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada” (LUKÁCS, 1969 p.460-461apud BORGES, 2012, p.54).

De acordo com Damião (2013), Walter Benjamin em seu estudo sobre a *Origem do drama barroco alemão* teve a difícil tarefa de desconstruir alguns preconceitos sobre a alegoria, na tentativa de coloca-la no mesmo nível estético e valorativo do símbolo, já que a alegoria durante muito tempo foi vista como um conceito “especulativo” que serviria de “fundo escuro” ao “luminoso” mundo do símbolo.

Para a estética clássica, a concepção da totalidade conjectura o imediato que pode ser compreendido através da representação simbólica. O símbolo funciona como resultado de uma união entre diversos aspectos de um conjunto repleto de sentido claro. Ao contrário da alegoria que não compreende um significado imediato e pleno de sentido, ela conduz esse significado para uma instância intelectual que busca a interpretação do sentido por meio da releitura e interpretação diante da ausência de seu contexto original. O texto alegórico permite que o seu significado seja construído a partir de diferentes partes, o símbolo se estabelece por meio de uma totalidade.

Importa a Benjamin dizer que o “pensamento simbolizante” não se preocupou com uma investigação da expressão alegórica em seu sentido original. Teria havido, ao contrário, uma “reconstrução negativa” da expressão alegórica, que, aliás, nem chega a ser entendida como forma de expressão, mas como um “mero modo de designação”. Esse “preconceito classicista”, elaborado primeiramente por Goethe, manteve-se, até mais tarde, por exemplo, em

Schopenhauer, em cujo pensamento permanece a definição que associa a alegoria ao conceito e o símbolo à ideia. (DAMIÃO, 2013, p.63)

Neste contexto, é possível compreender que o símbolo está sempre igual a si mesmo, por exigir de si próprio uma totalidade, com o desejo de tornar eterna a significação da coisa viva, em seu sentido único, a alegoria se desenvolve através de formas descontextualizadas de seu meio, coisas que surgem como mortas e oferecem a possibilidade de recriação de infinitos sentidos.

No texto *Alegoria e drama barroco*, Benjamim tentou demonstrar que a alegoria não é apenas uma forma de “ilustração por imagens”, mas uma expressão da escrita e da linguagem. Uma tarefa difícil por existir uma tradição teórica que considerou o símbolo como a única expressão artística genuína durante o classicismo e romantismo. O autor considera que a alegoria destrói a totalidade ilusória do símbolo que possui um caráter instantâneo, destacando a necessidade de percepção e impossibilidade de um sentido eterno, a alegoria permite a ampliação de significados num contexto temporal e histórico. E ainda critica os românticos por compreenderem o símbolo como uma simples relação entre manifestação e essência. O símbolo é abrangente e era usado em várias investigações artísticas como uma “legitimação filosófica da impotência crítica, que por falta de rigor dialético perde de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma, na estética do conteúdo” (BENJAMIM, 2013, p.182).

Benjamim (2013) em sua teoria se apoiou na concepção de Joseph Gorres que define o símbolo como “signo das ideias – autárquico, compacto, sempre igual a si mesmo –” e a alegoria como cópia dessas ideias, e que está “em constante progressão, acompanhando o fluxo do tempo”. (p. 187) Nesse sentido, é possível enxergar o símbolo como uma representação do mundo, das plantas e da sociedade, enquanto que a alegoria como a história humana em movimento progressivo, expandido pelo drama barroco como forma dialética.

Walter Benjamim (2013) propôs que a alegoria fosse vista como “forma de expressão” assim como a escrita e a fala, que tivesse seu reconhecimento e não apenas uma “brincadeira técnica de imagens”. A alegoria não se limita apenas a um sistema de signos convencionais, mas um instrumento de representação que

proporcionou ao Barroco o reconhecimento como estilo literário significativo. Existe uma correlação entre a alegoria e o símbolo que desfaz equívocos sobre o simbólico funcionar na obra de arte apenas como “manifestação de uma ideia”, há uma dissociação entre forma e conteúdo estabelecido pelos românticos.

Na obra *A imaginação simbólica* de Gilbert Durand, o autor apresenta uma discussão sobre o imaginário, levantando questionamentos sobre a imaginação simbólica, em que o significado não é de nenhuma forma apresentável e o signo não se refere a uma coisa sensível, mas a um sentido.

Nessa abordagem o autor apresenta dois tipos de signos: “os arbitrários puramente indicativos, que remetem para a realidade significada [...] e os signos alegóricos, que remetem para uma realidade significada dificilmente apresentável” (DURAND, 1993, p.9-10). O autor afirma que a alegoria é uma tradução concreta de ideias difíceis de explicar e compreender, mas sempre apresentam um elemento exemplificativo do significado. Ele também discute que a alegoria parte de uma ideia abstrata para se aproximar de uma figura, enquanto o símbolo é a figura em si e fonte de ideias.

A alegoria assim como outras figuras de linguagem forma significados virtuais, se há um pensamento difícil de ser decifrado, de alguma forma é necessário pedir socorro a uma imagem transparente que contribua na formação de um significado. De acordo com Hansen (2006), “Quintiliano analisa a alegoria a partir da consideração etimológica do nome. Assim, ela pode apresentar: a) uma coisa (res) em palavras e outra em sentido; b) algo totalmente diverso das palavras” (p.29). A consciência de que o texto apresenta elementos alegóricos, facilita para a construção de significado sobre ele e ainda serve para que esse recurso literário não seja confundido com a ironia, uma vez que ela afirma para dizer o contrário.

É necessário pensar a alegoria em dois sentidos, através da metáfora e da comparação que automaticamente a torna intelectual e afetiva, e mais completa em seu significado. Hansen (2006) ainda acrescenta que “Quintiliano definiu a alegoria como “metáfora continuada” que é sintática, coisa menos evidente [...] e faz o significado dos termos presentes passar para “dentro” de outro significado, ausente” (p.43).

O autor relata que a alegoria apresenta subdivisões retóricas: a “alegoria perfeita ou enigma”, totalmente fechada sobre si mesma, em que não se encontra marcas lexicais de sentido próprio. Nesse tipo de alegoria é necessária a utilização de enigmas ou até mesmo uma consciência de que o texto deve ser compreendido através de uma leitura alegórica.

A “alegoria imperfeita” permite que parte do enunciado se encontre lexicalmente no nível de sentido próprio, sendo a mais didática, admite que exista uma abertura para significação quando comparada ao enigma, como as parábolas existentes na bíblia e as fábulas que desenvolvem sempre uma moral da história. O termo imperfeito não significa que o texto foi produzido de qualquer maneira, mas a partir do momento em que se compara o sentido do texto com enigmas, vê-se uma abertura de significação.

E a alegoria “incoerência” faz referência a questão da analogia, construindo relações de correspondência entre dois objetos e propriedades. “Na analogia de atribuição, vários termos análogos, “ardor”, “incêndio”, “fogo”, “chama”, etc, são remetidos a um análogo principal, “paixão” ou (“calor”) (HANSEN, 2006, p. 77). Essa analogia que sustenta a composição da “incoerência” deve funcionar no sentido de proporção para que a semelhança permita a equivalência entre os termos.

É possível identificar que o critério de classificação da alegoria neste contexto é o nível de clareza, mas a alegoria pode ser vista como cristalina, transparente e aberta, dessa forma, não funciona como metáfora continuada, mas como uma transladação. A anáfora e a paráfrase são figuras de linguagem que dialogam com a alegoria e permitem que, através da repetição ou pela substituição do sentido próprio pelo figurado se elabore um significado.

A retórica ainda prevê o caso do poeta escrever com sentido próprio e o público lhe interpretar o texto como alegoria, isto é, como texto que figura um sentido que o poeta não tinha pretendido. Como se sabe, sempre há um intervalo histórico e semântico entre o texto e sua recepção, pois o autor e leitor estão em pontos diferentes do tempo. Além disso, a recepção de qualquer texto é determinada por contradições práticas. (HANSEN, 2006, p. 84)

A infinidade de significados que uma obra de arte promove a partir das percepções de um leitor é irrefreável, mesmo que o autor não tenha a intenção de oferecer essa diversidade de significados, a partir do momento em que o leitor tem

acesso ao texto, ele é responsável por resignificar o discurso do autor e a alegoria é um dos recursos que oferece mais possibilidades ao leitor.

De acordo com Grawunder (1996), o texto alegórico num sentido conceitual se constitui no duplo textual de natureza analógica, que representa metaforicamente mais de uma realidade histórica, ficcional ou ideal, oferecendo mais de uma informação significativa. Além disso, a autora aborda ainda que o enfoque da alegoria como significação, considerando a obra como fenômeno de alteridade, se remete ao geral partindo da interpretação e apreensão do mundo, uma arte que tem a função mediadora de ideias.

Essa contribuição que a alegoria oferece a construção de significado, pode ser visto como um movimento que se fixa na história, ela trata a história como algo voltado para o passado, sem expectativas para o futuro mesmo que esteja apoiado num princípio de subjetividade. É possível considerar a alegoria como um processo que nos leva ao passado, resgatando as coisas da transitoriedade e de seu sentido original. Segundo Benjamim (1984 apud JUNKES, 1994) "a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria" e "A alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente" (p.130).

Quando um escritor produz um texto e utiliza fontes de um contexto, por meio de fragmentos consegue atribuir um novo sentido, essa subjetividade tão presente na alegoria se faz através da "destruição" de qualquer totalidade que seja falsa. A intenção da subjetividade não permite que as coisas tenham o seu sentido próprio e isso pode ser considerado como negativo da leitura alegórica. Grawunder (1996) afirma que, uma obra apresenta inúmeras significações, ela não é produzida apenas com a intenção do autor e percepção de apenas um leitor como segundo significado fixo. O leitor é livre para interpretar quantas vezes desejar, baseando-se em suas experiências pessoais, sociais, políticas e religiosas que os conduzem ao reconhecimento das reações subjetivas, diante de fenômenos objetivos.

É possível considerar a alegoria um processo de representação, em suas relações com a história, Peter Burke (1995) classifica a alegoria como pragmática, uma visão desse recurso literário como um meio para o fim, e não o fim em si.

“Parece que a alegoria pragmática é, se não uma presença constante, pelo menos um fenômeno recorrente na história cultural, emergindo sempre que necessário” (p.200). Outro tipo de alegoria histórica é descrito como metafísico ou místico, constrói uma conexão invisível entre dois indivíduos ou acontecimentos, mas separados no espaço ou tempo. Essa classificação pode ser vista por meio de algumas analogias antigas, medievais e renascentistas. O presente funciona como um replay, acontecimentos passados reconstituídos. “Aos olhos de muitos literatos, hoje, e mesmo de historiadores, a ideia de que um texto possui um único objetivo é quimérica” (COMPAGNON, 2010, p. 59). A leitura de um texto literário e com características da alegoria, sempre levanta questionamentos históricos e políticos.

Walter Benjamin discute sobre a aproximação existente entre o tempo mítico, que de forma geral, demonstra uma realidade como estrutura circular, nesse caso, o autor aborda que esse tempo não é sucessivo e a historicidade da qual a alegoria se apoia, não pode ser reduzido apenas à progressão de momentos. A visão alegórica de Creuzer propõe uma progressão lenta de eventos, movimentos que são necessários para a efetivação do significado desejado, neste caso considerar a alegoria como temporal.

A alegoria significa coisas diferentes daquilo que expressa, nesse caso, falar alegoricamente é se remeter ao outro pelo uso da linguagem literal. Essa particularidade contribui para as diferentes significações ao longo do tempo e da história, uma vez que essas diferenças temporais ressignificam as imagens. A leitura alegórica cria raízes na historicidade das palavras e a linguagem sempre vai oferecer essa possibilidade de redescoberta do significado das palavras.

4.2 ANÁLISE DA ALEGORIA NAS OBRAS LITERÁRIA E FÍLMICA

O conto *Rip Van Winkle* e sua adaptação fílmica *O dorminhoco* são duas obras que analisamos neste tópico não somente como narrativas que explicam fatos do passado, mas como objetos que problematizam questões importantes. A partir das diversas leituras realizadas sobre alegoria, nos apoiamos mais especificamente nas discussões de Hansen(2006) e dentre as suas classificações de alegoria, as

obras que são objeto de pesquisa deste trabalho, permitem uma leitura por meio da “alegoria imperfeita”, onde podemos nos apoiar nos sistemas de brevidade e clareza. Nas obras é perceptível um grau de abertura da significação, principalmente em *O Dorminhoco* que se manifesta através de recursos audiovisuais.

Por meio de uma leitura alegórica que permite uma construção de sentido, a intenção foi justamente explorar as relações existentes entre o protagonista das obras e o seu significado para a história dos Estados Unidos, bem como observar alguns recursos expressivos na adaptação fílmica que foram utilizados como representação visual em articulação com outras referências culturais e pictóricas.

Este estudo constitui-se também de um conjunto de imagens cinematográficas e nesse sentido, pretendemos tratar do termo “imagem” como uma representação material ou que pode ser sugerida na ausência de estímulos visuais, no caso, o uso da imaginação.

A imagem cinematográfica se articula aos âmbitos tecnológicos e provocam essa existência de uma imagem diretamente perceptível e carregada de significado. É possível enxergar nesse processo, um fenômeno que se desenvolve pela relação entre o sujeito que observa e essa imagem direta perceptível que mostra esses diversos significados. Nesse pensamento de que imagens em análise desenvolvem sentidos variados, o contexto sociocultural de produção deve ser levado em consideração, principalmente por apresentar diferentes valores semânticos, políticos e estéticos.

As imagens que fazem parte desta análise possuem um caráter polissêmico e ambíguo, com características de superposição e convergência de significados, logo, essas imagens constituem uma narrativa de ficção e adaptação com conteúdo histórico que pode ser compreendido através da alegoria.

O conto enquanto gênero literário não tem a pretensão de apresentar uma leitura detalhada dos personagens, porém, a alegoria propõe essa leitura em busca de significado sobre a obra. De acordo com Ross (1964) o próprio Irving não tinha intenção séria em nenhuma das suas narrativas, mas considera que o conto foi a melhor maneira de retratar os costumes da sociedade estadunidense.

De acordo com Grawunder (1996), a alegoria significa “falar de outro modo” falar de algo se referindo a outra coisa. Neste contexto, não podemos enxergar a imagem como algo imediato, deve-se reconhecer a linguagem como uma mediação que se constrói entre a fala e a experiência. A substituição de algo que possui um caráter significativo é essencial para composição da imagem figurativa, e essa é uma característica da imagem enquanto signo.

No conto de Irving e no filme de Coppola é possível encontrar diversos elementos alegóricos considerando os aspectos artísticos e ficcionais. Esses elementos são identificados a partir de um olhar sobre a estrutura de ambas as obras, considerando suas dimensões de temporalidade narrativa e diegética.

O conto de Irving construiu diversas relações entre o protagonista e acontecimentos que ocorreram durante a passagem dos Estados Unidos de Colônia para República. A alegoria presente no conto e respectivamente no filme nos revelam algumas características da sociedade do final do século 18 e início do século 19. “O texto alegórico, por conceituação, institui-se no duplo textual de natureza analógica, pluralidade metafórica representativa de mais de uma realidade, histórica, ideal ou ficcional” (GRAWUNDER, 1996, p.28).

Irving produziu um texto ficcional que relata com maestria os costumes do povo americano enquanto colônia e suas relações com a Inglaterra. Na adaptação fílmica, essas relações se tornam ainda mais evidentes, foi uma produção artística que teve as crianças como público principal, dessa forma, o filme é visualmente enfatizado. A linguagem audiovisual apresenta o som, as cores, a iluminação, o enquadramento, movimentos da câmera, etc, que são diferentes elementos para construção de significado, situados assim, num contexto histórico e sociocultural.

O conto e o filme apresentam diversas convergências, quando observamos as cenas do filme de Coppola, confirmamos aquilo que imaginamos ao ler o conto, neste viés comparativo, a adaptação por estar inserida num contexto do século 20, se apresenta de forma extremamente didática, destacando algumas passagens do conto que facilitam a compreensão da obra principalmente para o público alvo.

A partir das descrições do conto sobre Rip, observamos que o protagonista é o reflexo dos valores da sociedade estadunidense numa natureza simples e

bondosa. Num viés antagônico e machista da época, a senhora Van Winkle representa uma figura agressiva, materialista, que desejava ter um marido mais atuante e que buscasse melhorias para sua vida através do trabalho.

Além de Rip Van Winkle, sua mulher tem uma representação alegórica importante para construção de significado das obras em estudo. A Senhora Van Winkle na obra cinematográfica se chamava Wilma, sua rigidez e cobrança para que seu marido realizasse todas as atividades listadas por ela, pode ser visto como a própria Inglaterra impondo a forma como os estadunidenses deveriam viver. A personagem simboliza as diferentes forças que inibe o espírito sensível retratado em Rip, o que o tornava um miserável.

Mas até mesmo desse refúgio o desafortunado Rip foi por fim expulso pela megera da sua esposa, que irrompeu de repente na tranquilidade da assembleia e chamou todos os seus membros de inúteis. Nem aquela venerável personagem, o próprio Nicholas Vedder, foi poupado da língua atrevida dessa terrível víbora, que o acusava de encorajar os hábitos preguiçosos do marido (IRVING, 2006, p.65).

A mulher esteve sempre controlando as atividades diárias do marido com reclamações em público e nas conversas com os amigos. “Isso, porém, provocava uma nova enxurrada de queixas e só lhe restava, então, ir para fora de casa — o único lugar que realmente pertence a um marido dominado pela esposa” (IRVING, 2006, p.63). Porém, Rip não estava disposto a se dedicar as exigências da esposa, mas em ganhar a lealdade de seus amigos, ou seja, os Estados Unidos precisavam da lealdade de seu povo na busca de sua independência. Nesse sentido, confirmamos essa possibilidade de interpretação através da alegoria quando Hansen (2006) diz que “a arte é, assim, um jogo de signos analógicos que estabelecem relações entre coisas próximas e distantes, entre uma qualidade dada e uma qualidade distante” (p.157). A imagem a seguir, apresenta uma cena que o próprio Rip sofre uma interrupção da esposa na conversa com os amigos.

Figura 26



Fonte: TV Cultura

Irving criou os dois personagens como estereótipos que reforça as questões de gênero no conto, o que se torna ainda mais forte no filme de Coppola, porque a adaptação foi produzida numa época em que se tem a consciência sobre a discussão de gênero no Brasil. O produtor não modificou nenhum dos estereótipos apresentados no conto, mesmo sabendo que o maior público da série seriam crianças.

Figura 27



Fonte: TV Cultura

Rip não estava confortável diante das cobranças da esposa, havia um controle para que o protagonista não tivesse nenhuma autonomia de decisão sobre o que era melhor para ele. Nesse sentido, partindo de uma leitura alegórica, essa relação dominante representa a Inglaterra impondo condições aos americanos de como eles devem se comportar e quais são suas obrigações. Antes da revolução,

havia uma benevolência por causa da repressão provocada pela Inglaterra, porém, essa mesma opressão foi um motivo para que os estadunidenses se revoltassem contra o Velho Mundo, as lutas que se firmaram serviram para despertar a autoestima e o espírito efervescente da sociedade. A alegoria no conto de Irving tem a função de fortalecer a identidade dos Estados Unidos como país recém-formado.

Quando Coppola apresenta em sua obra as diferenças de lugar, antes da “fuga” de Rip Van Winkle para as montanhas, e como ele o encontra em sua volta, o leitor se localiza diante do encantamento que o conto e o filme proporcionam durante o tempo em que Rip estava nas montanhas.

Agora, tinha chegado aos limites da aldeia. [...] Toda a aldeia tinha mudado. Estava maior e mais povoada. Havia fileiras de casas que ele jamais tinha visto antes e as que lhe eram familiares tinham desaparecido. [...] Correu para o seu velho refúgio, a pousada da aldeia — mas ela também tinha desaparecido. Estava em seu lugar uma construção de janelas largas, sobre cuja porta estava pintado: “Hotel União, de Jonathan Doolittle”. Ao invés da grande árvore que costumava proteger a calma pousada holandesa, havia um mastro com uma bandeira; nela, uma estranha mistura de estrelas e listras — tudo isso era incompreensível e estranho. (IRVING, 2006, p. 71-72).

A personagem ao se deparar com as diferenças que não estava habituado, e diante da certeza de que havia dormido apenas uma noite, tem a impressão de que aquele lugar não é a aldeia que ele residiu durante muito tempo. As pessoas eram diferentes e conversavam sobre votos, questões de direitos, gênero, etc. Existe uma relatividade do tempo neste momento, as obras se caracterizam se Rip tivesse exposto a uma viagem somente de ida para as montanhas que não deixam de ser um além, principalmente quando há a representação no filme do portal que separa o protagonista do mundo real. Essa viagem parece durar algumas horas, porém aos demais personagens foram 20 anos de guerras e o ponto de partida de Rip se torna irreconhecível porque se passaram muitos anos e ele precisava enfrentar essa realidade, mesmo que continue sendo o mesmo. Baseado na transformação, o protagonista pode ser considerado um mito de fundação dos Estados Unidos.

Figura 28



Fonte: TV Cultura

Figura 29



Fonte: TV Cultura

Essa relação de alegoria e tempo presente em ambas às obras se estabelece em diferentes momentos. A bandeira com listras vermelhas no lugar da árvore simboliza que a sociedade vivia em uma República, os Estados Unidos havia vencido a guerra e não estavam mais sobre os domínios do Velho Mundo. No entanto, também já iniciavam o desmatamento do meio ambiente, onde se tira uma árvore apenas por patriotismo. Uma alegoria de tempo narrativo com forte influência

com o tempo real. Em um sentido inverso, é possível reconhecer o mesmo significado, a realidade pode ser enxergada na obra como proliferação de uma história em outra. “Assim, a alegoria é ao mesmo tempo um fato natural, que se inscreve na ordem das coisas, e um fato linguístico, convenção ou regra artificial” (p.59).

Durante o sono de Rip nas Montanhas Coppola coloca o telespectador diante de um enquadramento que apresenta as diferentes estações, o crescimento de uma planta próxima da personagem e de sua barba, alegoricamente, por meio dessas imagens é perceptível a passagem de tempo que não é compreendido no mesmo momento do conto de Irving.

Figura 30-31-32-33-34-35



Fonte: TV Cultura

O sono de Rip serviu como uma fuga da realidade, algumas lendas e histórias relatam que um herói invés de morrer, dorme nas cavernas para aguardar quando seu povo precisar dele. Neste sentido, o anti-herói de Irving e Coppola dormiu enquanto o país estava lutando em uma guerra e só voltou quando aconteceram grandes transformações com seu povo.

Ao acordar, descobriu-se na colina verde de onde tinha visto pela primeira vez o velho que vinha subindo a montanha. Esfregou os olhos — era uma esplêndida manhã ensolarada. Pássaros saltitavam e cantavam por entre a mata. “Com certeza”, pensou Rip, “não devo

ter dormido aqui a noite toda”. Recordou o que acontecera antes de adormecer. (IRVING, 2006, p. 69).

Como representação da cultura de tradição, o ato “esfregou os olhos” é um sinal de cura e preservação. No momento em que Rip esfrega os olhos ele se liberta de todo poder mágico que estava inserido e volta à realidade que sofreu diversas mudanças. Além desse momento simbólico nas montanhas, quando Rip Van Winkle volta a sua casa, para ter certeza da realidade que ele está inserido, em sua residência totalmente destruída, quando ele se aproxima de um espelho, enxerga sua aparência e compreende que o tempo passou de repente e a sua ida às montanhas não durou apenas uma noite. “Como se sabe, nas alegorias “os personagens não são apenas elementos de um conto ou romance, mas concretizações de ideias abstratas, símbolos específicos, nucleares no universo contextual, na lógica interna do discurso” (GRAWUNDER, 1996, p.163) nesse sentido, é possível observar a comunicação e diálogo que o personagem constrói com seu tempo.

Figura 36



Fonte: TV Cultura

As características da casa de Rip, apresentando uma estrutura antiga e castigada pelo tempo, descrita tanto no conto como visível na adaptação nos revela alegoricamente as condições em que vivia com sua família. A personagem sendo um homem preguiçoso, não cumpria com suas tarefas como marido.

Geralmente em todas as cenas do filme, a imagem da casa possui uma luz escura que nos remete a uma imagem de um lugar sem tranquilidade, em todos os momentos é predominante a luz vermelha e um som tenebroso que pode ser

compreendido como o medo e a insegurança de Rip em viver naquele ambiente sombrio.

Figura 37



Fonte: TV Cultura

Enquanto o conto nos apresenta diversas propriedades de abstração, é através de uma imagem concreta que Coppola nos propõe um sentido diversificado. No filme, a luz vermelha e o som místico têm maior predominância, o que provoca um efeito de mistério também durante a ida de Rip às montanhas. A luz e o som são capazes de sugerir uma percepção mais significativa ao que o telespectador ver e ouve nas cenas do filme, como podemos observar nas imagens abaixo.

Figura 38-39-40-41



Fonte: TV Cultura

A fuga de Rip para às montanhas deveria ser apenas uma saída para esquecer os problemas em casa e com a mulher, porém, no conto há uma descrição

importante sobre o momento em que ele pensa em voltar para casa. “A ponto de descer, ouviu uma voz chamando-o: “Rip Van Winkle! Rip Van Winkle!” Olhou ao redor, mas não conseguiu ver nada além de um corvo num vôo solitário através da montanha” (IRVING, 2006, p.66). De acordo com o dicionário de símbolos, o corvo simboliza a morte, o mau presságio, o azar, essa ave está associada à magia, ao profano, à metamorfose e à bruxaria. Nesse sentido, o pássaro representa o estranho e misterioso momento que o protagonista enfrentaria ao atender o chamado.

Quando Rip foi as montanhas a procura de esquilos, ele encontrou um ser que o levou para o “anfiteatro”, assim como descreve o conto de Irving, neste ambiente misterioso, os personagens tinham uma aparência estranha e jogavam boliche. “Nada interrompia o silêncio da cena, exceto o ruído das bolas, que, ao rolar, ecoavam através das montanhas como barulho de trovão” (IRVING, 2006, p.67). Essa cavidade pode ser compreendida como o lugar dos mortos ou até mesmo dos heróis e deuses se esconderem. A partir deste trecho e das cenas do filme de Coppola, podemos observar por meio de uma leitura alegórica que esse barulho presente no ambiente pode ser caracterizado como os tiros de canhões durante a guerra que houve nos Estados Unidos, quando eles estavam em busca da independência.

A Inglaterra como país colonizador dos Estados Unidos, invadiu as terras norte-americanas e começou a impor condições através dos costumes trazidos da Europa. Essa imposição foi um incômodo, por tirar a tranquilidade de um povo que protegia o seu habitat. “Os personagens de aparência estranha” alegoricamente representam essa insatisfação, no filme, quando um dos fantasmas conversa com Rip, relata que eles voltam às margens do rio Hudson a cada vinte anos para observar se a humanidade está preservando a natureza. Essas “figuras” na percepção de Rip são reais e por outro lado fazem parte de um mundo sobrenatural, que é revelado quando o comandante diz que descobriram as terras há cento e cinquenta anos. Assim como Rip Van Winkle, toda narrativa fantástica, não impõe limites entre o real e o irreal. A bebida que eles tomaram enquanto comemoravam a vinda as montanhas foi responsável por inserir Rip no mundo mágico realizando uma fuga da realidade.

Figura 42



Fonte: TV Cultura

Coppola apresenta na adaptação fílmica a imagem de um índio em dois momentos importantes, na primeira cena, quando o narrador descreve o espaço onde a história acontece, e no momento em que Rip está dormindo nas montanhas, após beber o líquido oferecido pelos fantasmas. Alegoricamente, é possível enxergar essa imagem do índio como símbolo da nacionalidade dos Estados Unidos. Essa representação do índio observando as montanhas pode ser compreendido como uma terra que ainda preservava os costumes dos nativos, um povo que vivia em uma sociedade de caçadores, de subsistência e apresentando valores totalmente diferentes dos colonizadores do Velho Mundo.

No momento em que Rip dorme nas montanhas o índio observa o protagonista em seu sono, essa cena pode simbolizar a inconformidade de ver um cidadão americano dormindo enquanto outros lutam em busca da independência do país. Os índios são heróis que sempre lutaram para defender suas terras e preservar sua cultura e seus costumes, dessa forma, ver um americano dormir enquanto poderia cumprir seu papel como patriota é algo inconcebível.

Figura 43-44-45



Fonte: TV Cultura

No conto, quando Rip volta das montanhas e pergunta a uma mulher, duvidando de sua identidade, o nome de seu pai, ela responde que se chamava Rip Van Winkle, “mas faz vinte anos que ele saiu de casa com sua espingarda e nunca mais se ouviu falar dele. Seu cachorro voltou para casa sozinho, mas se ele se matou ou se os índios o raptaram, ninguém pode dizer” (IRVING, 2006, p.74). Essa referência aos índios constrói uma relação de que eles respeitavam e protegiam as montanhas e nenhum caçador tinha a ousadia de perseguir sua caça dentro desse recinto. Essa característica dos índios é resultado das lutas contra os brancos que também eram mortos por causa da cobiça pelos bens naturais das terras.

De acordo com O Departamento de Estado dos Estados Unidos (2012) diante das revoltas que houve entre os índios e os europeus, a primeira das grandes lutas ocorreu em 1622, “quando cerca de 347 colonos brancos foram mortos, inclusive vários missionários” (p.17). Muitos índios também foram mortos, mas eles são até hoje referências de bravura em defesa de suas terras, costumes e culturas.

Rip Van Winkle incorpora diversos personagens que constituem uma totalidade da sociedade estadunidense como reflexo de visões que representa um povo. Os Estados Unidos viveram durante muito tempo com a destruição de diversos setores após a guerra. Segundo O Departamento de Estado dos Estados Unidos (2012) “As jovens colônias de que Richard Henry Lee havia falado mais de sete anos antes haviam finalmente se transformado em “estados livres e independentes”. Mas ainda restava a tarefa de construir uma nação” (p.70). Após a revolução, o país ainda estava dividido entre um passado feliz, um presente de lutas e um futuro ainda incerto, porque mesmo independente, as incertezas faziam parte da sociedade estadunidense.

A história dos Estados Unidos e as obras literária e fílmica se relacionam por meio dos dois personagens principais do conto, Rip e sua esposa. Eles são eixos centrais para a interpretação da obra, apresentam visões e valores diferentes do espaço em que vivem e da forma como cada um se identifica. Além do filho do protagonista, que além de apresentar o mesmo nome do pai, possui as mesmas características. Na adaptação ele diz que tem “o maior pai do mundo” e quando crescer será igual, nesse caso, preguiçoso e que foge de trabalhos referentes aos

homens daquela época. O cenário em que se desenrola o enredo também é importante como forma de articulação das ideias e construção de significado.

Rip relata uma história que aconteceu em uma antiga colônia de Nova York que foi dominada pelos holandeses até o governo britânico toma-la. Após a guerra e seu fantástico sono de vinte anos, Rip se tornou uma figura lendária sendo considerado o patriarca da aldeia. Em uma leitura alegórica, esses vinte anos representam os conflitos desde o final da Guerra dos Sete anos em 1763 até a Independência do país em 1783, ano que marca a ruptura da opressão do Monarca Jorge III.

No dia 15 de abril de 1783, o Congresso aprovou a redação final do tratado e este foi assinado pela Grã-Bretanha e suas ex-colônias, no dia 3 de setembro. Conhecido como o Tratado de Paris, o acordo de paz reconheceu a independência, a liberdade e a soberania das 13 ex-colônias, agora estados, às quais a Grã-Bretanha concedeu o território a oeste do Rio Mississippi, no norte, até o Canadá e ao Sul, até a Flórida, a qual foi devolvida à Espanha (DEPARTAMENTO DE ESTADO DOS ESTADOS UNIDOS, p.70).

Rip Van Winkle representa a transição histórica dos Estados Unidos, mesmo não sendo testemunha das lutas de seu povo, foi um homem livre em vários sentidos e ainda precisa enfrentar essa nova realidade fazendo de sua própria história uma lenda que deve estar sendo contada, como forma de conhecimento ou como uma simples história de ficção até os dias atuais. “Ainda nos dias de hoje, jamais ouvem uma trovoada numa tarde de verão sobre o Kaatskill sem dizer que aquele grupo de homens estranhos estão jogando bola” (IRVING, 2006, p.77). Dessa forma, todas as crianças e adultos da nova república acreditaram na história do velho Rip Van Winkle.

Figura 46



Fonte: TV Cultura

Considerando o fato de que o filme de Coppola tem um público-alvo infantil, as crianças também acreditam nessa história, principalmente porque foram testemunhas oculares dos acontecimentos com Rip Van Winkle. Por mais que o enredo do filme conte uma história que aconteceu entre os séculos 18 e 19, e o autor não tenha a intenção de realizar um texto extremamente alegórico, o leitor/telespectador pode interpreta-lo como alegoria. “Como se sabe, sempre há um intervalo histórico e semântico entre o texto e sua recepção, pois o autor e leitor estão em pontos diferentes do tempo” (p.84). Por isso as percepções e interpretações são diferentes mesmo partindo do mesmo texto.

De acordo com Angus Fletcher (apud XAVIER, 2012, p. 446), o discurso alegórico apresenta algumas lacunas, que permite ao leitor/telespectador uma leitura analítica. Essas lacunas são características da alegoria imperfeita, que apresentam pontos possíveis de esclarecimento e interpretação através da clareza e brevidade que facilitam a compreensão das ideias ocultas e permitem que essa captura de informações implícitas seja mais rápida. Dessa forma, é possível afirmar que a dimensão alegórica das imagens representativas das transformações vividas por Rip Van Winkle no contexto diegético do conto e do filme não se restringem apenas ao âmbito semântico do que é narrado, mas invade a realidade histórica e cheia de significado para o mundo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a produção desta pesquisa buscamos realizar uma leitura comparativa entre o conto e filme, na intenção de construir um novo olhar sobre as obras que foram produzidas em diferentes contextos culturais. Apresentamos algumas convergências e divergências, observando o diálogo entre as obras e que contribuição à alegoria ofereceu para a construção de significado de ambas as produções artísticas.

Inicialmente apresentamos uma discussão sobre Washington Irving com o intuito de reunir algumas visões sobre o autor, sua importância para o romantismo nos Estados Unidos e sua contribuição para o conto como gênero literário. Essa discussão se tornou relevante para contextualização deste trabalho por dialogar com o próprio sentido do conto que analisamos e como forma de divulgar o autor que escreveu *The Legend Sleep Hollow* (A lenda do cavaleiro sem cabeça) como conhecemos no Brasil, principalmente pela adaptação fílmica de Tim Burton e com atuação de Jonny Deep.

É perceptível que Irving escreveu sua obra por puro prazer, ele foi o primeiro humorista literário que conseguiu escrever história e biografia como entretenimento. Uma diferença relevante comparado aos outros autores dos Estados Unidos, tanto que *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent* com seu tom satírico e humorístico se tornou uma obra conhecida no mundo inteiro.

Como difusor dessa obra literária, a adaptação que Francis Ford Coppola produziu nos anos 80, mesmo sendo feita por encomenda para uma série de contos infantis e também com a intenção de entreter, possui uma carga de significado que vai além de um filme feito para contar uma história de contos de fadas às crianças. De acordo com Hutcheon (2011) “As adaptações de contos por vezes são obrigadas a expandir as fontes consideravelmente” (p.44).

Irving pode ter escrito o conto de Rip Van Winkle apenas para entreter o público daquela época, mas os elementos alegóricos apresentados em sua obra e na produção cinematográfica de Coppola permitiram a possibilidade de um significado múltiplo para os leitores e telespectadores. O próprio nome dos

personagens apresenta um sentido alegórico e fortemente literário, “Rip” corresponde à “descanse em paz”, o “Van” é uma herança dos holandeses e ironicamente um nome de origem nobre enquanto que o “Dame”, o nome da esposa de Rip na obra original, faz relação as mulheres que são apontadas para Ordens de Cavalaria do Reino Unido. Assim, o significado desses nomes apresenta uma forte relação com a narrativa de Irving e Coppola, o que contribui para as impressões que temos neste trabalho.

Como afirma Angus Flecter, “a alegorização é um constante processo de representação”, assim, a presença desse recurso literário em ambas as obras que analisamos neste trabalho, fazem referências ao povo estadunidense durante a passagem do país entre colônia e república. Neste sentido, a alegoria atua nos textos como processo de constituição de sentido para o leitor.

Nas obras literária e fílmica o sentido alegórico é formado a partir dos mesmos personagens, Rip, sua esposa e seu filho são representações que permitem a construção de significado. Pelo diálogo existente entre a literatura e o cinema, podemos considerar que toda personagem traduzido da literatura para outra linguagem, neste caso a audiovisual, dá origem a diferentes imagens para cada leitor. A adaptação permite que o espectador transforme seu olhar em relação à determinada obra escrita. Num sentido comparativo, a partir do momento em que o leitor de Irving se torna espectador de Coppola, as ideias e impressões sobre esses personagens se modificam ou no mínimo se completam mesmo que muita coisa seja preservada no filme. Segundo Grawunder (1996) toda obra alegórica é também ambígua, assim permite muitas interpretações para as mesmas imagens.

Martin Luther King em seu último desejo fez referência ao conto Rip Van Winkle alertando que a sociedade não dormisse enquanto o mundo clamar continuamente por liberdade. O discurso real interpretado por meio da alegoria constrói uma reflexão sobre o conto mesmo escrito em 1819. A sátira que Washington Irving apresentou no texto é um assunto da realidade de muitos povos e culturas do mundo inteiro. A alegoria política e temporal mesmo tendo se manifestado numa narrativa ficcional e por meio de elementos fantásticos, construiu uma crítica que dialoga com a realidade da sociedade estadunidense nos séculos 18 e 19.

As histórias que são contadas a partir do conto e da adaptação foram criadas em diferentes contextos históricos e socioculturais, no caso da exibição da obra de Coppola aqui no Brasil, há trinta anos e isso permite que uma recepção diferente, tanto pelo gênero como pelo público. Considerando as palavras de Ezra Pound em *ABC da literatura*, o autor expõe que “literatura é novidade que permanece novidade”, assim, por mais que o conto de Washington Irving mostre uma alegoria histórica referente aos Estados Unidos e tenha sido escrito no início do século 19, diversas gerações podem fazer uso desse conto para aprender sobre a história do país, que se veem como a maior potência do mundo. Por um olhar didático e até mesmo pedagógico, o conto é um exemplo de bibliografia para se entender a fundação do país e essa possibilidade de descoberta pode ser compreendida por meio da alegoria.

A conquista de um país mais justo e ético parte da participação de todos como cidadãos que apresentem princípios e valores que se sustentem por meio de atitudes e posturas que se distanciem da imagem do “pícaro”, que era um personagem presente nos romances do século 17 e 18 escritos na Espanha, de onde Irving teve muita influência e que pode ser considerado nos dias atuais como malandragem. Rip Van Winkle era querido por todos, mas pode ter usado da malandragem para se livrar de suas obrigações como patriota.

Mesmo sem muita seriedade em sua produção literária, Washington Irving utilizou da sátira para expor as fraquezas da vida e caráter estadunidense. Segundo Poe, o conto é a melhor oportunidade de um escritor mostrar o seu talento na prosa e conseguir escrever contos que agradou milhares de leitores no mundo, com uma escrita extremamente didática. Esse didatismo também é presente na adaptação de Coppola e permite que a obra tenha um significado que vai além de entretenimento.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Patrícia Bastian. **Contos de fada tradicionais e renovados: uma perspectiva analítica**. Caxias do Sul, Mestrado (Letras e Cultura Regional). Universidade de Caxias do Sul, 2006, 130 p.
- BARTHES, R. O efeito do real. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BAZIN, A. **O Cinema: Ensaio**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. **Nacionalidade e Literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. 2ª ed. Org. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução: Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BORGES, Anderson. **A alegoria redimida de Walter Benjamin**. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em Estudos Literários: Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8R3HX8/disserta__o_em_pdf.pdf?sequence=1 Acesso em: 15 de Dezembro de 2017.
- BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo. **O conto Brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BOYTON, Henry, W. **Washington Irving**. Nova York: Houghton, Mifflin and Company, 2013.
- CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX: O fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 2004.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. **Da Transcrição Poética e Semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE- UFMG, 2010.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. 18 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. In: **Revista Aletria**. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários. v. 6, p. 1-32, jul.- dez, 2006. p. 11 – 41. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_cc.pdf. Acesso em: 22 de Janeiro de 2016.

COHEN, Gustavo Vargas. **Washington Irving e a misoginia suspeita de The Legend of Sleepy Hollow em disputa.** Porto Alegre: Revista Temática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CURRET, Garcia. EUGENE, Patrick, Walton R. (org.) **What is the short story?** Illinois: Foresm and Co, 1961.

DAMIÃO, Carla Milani. **Anti-classicismo, mística judaica, símbolo e alegoria.** *Cadernos Benjaminianos*, Número especial, Belo Horizonte, 2013, página 55-69.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo.** Tradução: Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Ed 34, 1999.

_____. **A Imagem-Movimento.** São Paulo: Brasiliense, 1985 – (Cinema 1).

_____. **A Imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2013 – (Cinema 2).

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** Tradução de Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **A imaginação simbólica.** Lisboa: Perspectiva do Homem, Edições 70, 1993.

ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção.** S. Paulo: Companhia das Letras, 1999.

FERGUSON, S. Defining the short story: Impressionism and form. In: MAY, C. (org). **The new short story theories.** Athens: Ohio University Press, 1994. p.218-231.

FETTERLEY, Judith. **The Resisting Reader: a Feminist Approach to American Fiction.** Bloomington and London: Indiana University Press, 1978.

FORNAZARI, Sandro Kobil. **A imagem-cristal: a leitura Deleuziana de Bergson nos livros sobre o cinema.** In: *Arte filosofia*, Ouro Preto, n.9, p. 93-100, out.2010.

_____. **O Bergsonismo de Gilles Deleuze.** *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 27(2): 31-50, 2004.

GIARDINELLI, Mempo. **Assim se escreve um conto.** Traduzido por Charles Kiefer. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto.** 11 ed. São Paulo: Ática, 2006, 95p. 1946.

GRAWUNDER, Maria Z. **A palavra mascarada: sobre a alegoria**. Santa Maria, Ed.UFSM, 1996.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria, construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Unicamp, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

IRVING, Washington. **Rip Van Winkle**. São Paulo: CERED, Ed.SOL, 2006.

JOLLES, Andre. **Formas simples: lenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste**. São Paulo: Cultrix, 1976.

JULLIER, Laurent. MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

JUNKES, Lauro. **O processo de alegorização em Walter Benjamin**. Anuário de Literatura 2. Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis: 1994, pp. 125-137.

KNOEPFELMACHER, Juliana Rosenthal. **A questão da mulher e a ordem social: O humor em Dorian Parker**. Dissertação. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

LEARY, Lewis. **Washington Irving**. Tradução Antônio Carlos de Jesus. São Paulo: Martins Fontes, 1964.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução Celso M. Pacionirnik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LUKÁCS, Georg. A concepção do mundo subjacente à vanguarda literária. In: **Realismo crítico hoje**. Tradução [de] Ermínio Rodrigues, Brasília, Coordenada-Editora de Brasília Ltda, 1969, p. 33-75.

MACHADO, R. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda. 2009. p. 295.

MAGALHÃES, Junior. **A arte do conto**. Rio de Janeiro, Bloch, 1972.

MAY, Charles. (org). **The new short story theories**. Athens: Ohio University Press, 1994.

METZ, Christian. **A Significação do Cinema**. Tradução Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2007.

NABUCO, Carolina. **Retrato dos Estados Unidos à luz da sua literatura de Carolina Nabuco**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1967.

PRATT, M. L. The short story: the long and the short of it. In: MAY, C. (org). **The new short story theories**. Athens: Ohio University Press, 1994.

POE, Edgar. Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 2004.

REBELLO, L. S. **Literatura comparada, tradução e cinema**. *Organon* (UFRGS), Porto Alegre, v. 27, n 52, p. 220-232, 2012. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33475/21348>. Acesso em: 15 de Janeiro de 2016.

RIBEIRO, Emilio Soares. **Um estudo sobre o símbolo, com base na semiótica de Peirce**. In: Estudos Semióticos. Volume 6, número 1, p.46-53 – junho de 2010. Disponível no site: www.fflch.usp.br/dl/semiotica/ES

SKIPP, Francis E. **Literatura Americana**. Série Educacional de Barron, Inc., New York 1992.

SPILLER, Robert E. **The pioneers, or the sources of the Susquehanna**. A descriptive tale. With an afterword by New York: Signet Classic, 1955.

R AJEWSKY, Irina O. **Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality**. *Intermedialités*, n° 6, Automne, 2005. Disponível em: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf Acesso em: 13/12/2016.

ROSS, Danforth. **O conto Norte-Americano**. Tradução Edith Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1964.

STAM, Robert. **Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n°51, p. 019-053, jul./dez. 2006.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TRAISTER, Bryce. **The Wandering Bachelor: Irving, Masculinity and Authorship**. *American Literature*, Vol. 74, No. 1, março/2002.

VANSPANCKEREN, Kathryn. **Perfil da Literatura Americana**. Nova York: Departamento de Estado dos Estados Unidos da América, 1994.

WARNER, Charles Dudley. **Washington Irving**. Whitefish, MA: Kessinger Publishing, 2004.