

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**DENILO DE SOUZA SANTOS**

**AS GRANDES ESPERANÇAS DO SR. PIP:  
UM ESTUDO INTERTEXTUAL**

Salvador  
2016

**DENILO DE SOUZA SANTOS**

**AS GRANDES ESPERANÇAS DO SR. PIP:  
UM ESTUDO INTERTEXTUAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Ramos

Salvador  
2016

Dedico a você,  
que me lê.

*Às vezes, as pessoas me perguntam: “Por que Dickens?”,  
o que sempre interpreto como uma leve censura.  
Lloyd Jones em O Sr. Pip*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pelo dom da vida, pela oportunidade de ingressar na UFBA e por tudo que aprendi neste período de pós-graduação.

A toda minha família, sem exceções, por todo o incentivo e carinho que vieram com aqueles desafios mais difíceis, incluindo a produção desta dissertação.

Em especial, a minha mãe e a meu pai, Celidalva e Miguel, pela educação que me transmitiram e por todo apoio e incentivo à formação acadêmica.

A minha orientadora, a Profa. Dra. Elizabeth Ramos, pela paciência, apoio, carinho e incentivo durante a produção desta dissertação, que parecia infundável, e por acreditar em mim, mesmo quando nem eu conseguia fazê-lo.

Aos professores da Pós-Graduação de Letras que muito me ensinaram.

A Caio, namorado, parceiro e amigo, por sua paciência, confiança, carinho e apoio constantes ao longo da escrita desta dissertação.

Aos meus amigos Adalton, Alana, André, Bruno, Cássia, Diandra, Hildeberto, Larissa, Manoela, Millena e Núbia pelo carinho, incentivo e presença constantes, dentro e fora da academia.

De forma especial, a Millena, por ter aceitado doar algumas de suas horas para me auxiliar na produção desta dissertação.

Enfim, a todos os meus amigos e amigas e pessoas que passaram pela minha vida e que, de uma forma ou de outra, me ajudaram a chegar aonde cheguei.

## RESUMO

Esta dissertação busca identificar e analisar os diversos vínculos intertextuais presentes no romance neozelandês *O Sr. Pip* (2007), de Lloyd Jones, em especial aqueles estabelecidos com o romance vitoriano *Grandes Esperanças*, escrito por Charles Dickens, em 1861. A pesquisa desenvolve-se orientada pelo conceito de intertextualidade, derivado dos estudos do filósofo russo Mikhail Bakhtin e cunhado por Julia Kristeva, por volta de 1960, na França. Nessa direção, a noção de texto se expande para abrigar não só o texto literário, mas também os variados discursos sociais que definem o contexto de produção de uma obra, como política, religião e a própria língua falada. Evidencia-se, por conseguinte, a teia de diálogo e remissões que se tece no âmbito textual, possibilitando a problematização de conceitos mais tradicionalistas como originalidade e autenticidade. Além disso, a pesquisa debruça-se sobre a acentuada marca da tradição oral na narrativa de *O Sr. Pip*, apontado pelo próprio autor como fio condutor de sua narrativa. Assim, com base em referenciais teóricos da área de estudos de oralidade como Walter Ong (1998), Erick Havelock (1996) e Paul Zumthor (1993; 2014), busca-se compreender como se opera o discurso oral e de que forma a narrativa de *O Sr. Pip*, bem como a de *Grandes Esperanças* se constrói com elementos deste discurso. Vista como um dos intertextos presentes entre os dois romances, a oralidade torna-se um elemento importante na medida em que desloca a narrativa canônica do texto dickensiano, baseada na leitura de livros, para uma contação de histórias, recriando assim o romance inglês em um movimento desconstrutor, possibilitando a problematização da noção de cânone literário.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intertextualidade; *O Sr. Pip*; Oralidade; Charles Dickens; *Grandes Esperanças*; Lloyd Jones.

## ABSTRACT

This study aims at identifying and analysing the various intertexts found in the New Zealand novel *Mr. Pip* (2007) by Lloyd Jones, especially those that refer to the Victorian novel *Great Expectations*, written by Charles Dickens in 1861. This research is guided by the concept of intertextuality derived from Russian philosopher Mikhail Bakhtin's studies and further developed by Julia Kristeva, around 1960, in France. Thus, the notion of text broadens in order to refer not only to the literary text but also to other social discourses as politics, religion and the spoken language itself. Consequently, the whole network of dialogue and references that operates at the textual level becomes clearer, questioning more conservative concepts such as originality and authenticity. Plus, this research addresses the theme of orality within the narrative of *Mr. Pip*, which Jones himself affirms to be central to his novel. Therefore, guided by the study of scholars from within the field of Orality and Literacy such as Walter Ong (1998), Erick Havelock (1996) and Paul Zumthor (1993; 2014), this work seeks to understand how the oral discourse operates and how the narratives of *Mr. Pip* as well as of *Great Expectations* are shaped by oral features. The oral language, considered here as one of the intertexts between these two novels, becomes then an important element as it transposes the canonical narrative of the Dickensian text, based on the reading of books, into an environment of story-telling, recreating the English novel in a deconstructive movement and questioning the notion of literary canon.

KEY-WORDS: Intertextuality; Mr. Pip; Orality; Charles Dickens; Great Expectations; Lloyd Jones.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>FIGURA 1</b> – Mapa de Bougainville .....	37
--	----

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 CONTANDO HISTÓRIAS</b> .....	13
1.1 APRESENTANDO DICKENS .....	13
1.2 DICKENS E O CÂNONE .....	17
1.3 HISTÓRIAS FALADAS .....	23
1.4 O ROMANCE .....	26
<b>2 CRUZANDO FRONTEIRAS</b> .....	35
2.1 APRESENTANDO JONES .....	35
2.2 A TRADIÇÃO ORAL .....	38
2.3 UM TEXTO ORAL .....	41
<b>3 CRIANDO LAÇOS</b> .....	50
3.1 INTERTEXTUALIZANDO .....	50
3.2 OS FIOS DA MEADA .....	52
3.3 OS FIOS SE TECEM .....	59
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	66
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	70

## INTRODUÇÃO

A leitura do romance *O Sr. Pip* (2007), escrito pelo romancista neozelandês Lloyd Jones, se nos apresenta como um romance construído a partir de fragmentos de histórias passadas, fios soltos que vão se tecendo ao longo do texto, num processo que desvela novas narrativas, novas histórias. Tal processo pareceu-nos mais claro sob o ponto de vista do conceito de intertextualidade.

Cunhado por volta de 1966, pela semióloga búlgaro-francesa Julia Kristeva, o conceito, de forma geral, refere-se a todo tipo de comunicação estabelecida pelo menos entre dois textos distintos, gerando, pois, um diálogo. Foi através dos estudos do pensador russo Mikhail Bakhtin e de conceitos por ele desenvolvidos, como dialogismo e polifonia, que Kristeva desenvolveu essa noção e a tornou conhecida pela primeira vez em seu artigo intitulado *A palavra, o diálogo, o romance* (1966), publicado na revista francesa *Tel Quel*.

O conceito de intertextualidade de Kristeva permite-nos identificar e compreender os rastros de outros textos deixados pelo autor no momento de produção de seu texto seja este literário ou não. A esses rastros, dá-se o nome de intertextos. Assim, a intertextualidade nos permite analisar a tessitura do romance de Jones, trazendo à tona diferentes intertextos que compõem sua narrativa e descrevendo de que forma um texto pode se fazer visível em outros textos. Ademais, a intertextualidade acaba por evidenciar o fato de que nenhum texto se constrói sozinho, ao contrário, todo texto está inserido numa teia de constantes remissões e diálogo. Nessa direção, a noção nos possibilita também expandir o conceito de ‘texto’ para além do texto literário a fim de considerá-lo como a própria língua falada, a cultura, a religião, a política, entre outros discursos.

Um dos primeiros intertextos estabelecidos em *O Sr. Pip* surge logo em seu título. Pip é o personagem protagonista da história de *Grandes Esperanças* (1861), romance escrito pelo novelista inglês Charles Dickens. A narrativa de Dickens aparece, portanto, como um dos principais intertextos presentes no texto de Jones, suscitando o interesse imediato do potencial leitor. Dessa forma, torna-se também necessário conhecer o romance dickensiano para compreender de que modo *O Sr. Pip* retorna ao texto inglês.

*Grandes Esperanças*, portanto, narra a história de um jovem rapaz chamado Phillip Pirrip, apelidado Pip, órfão de pai e mãe, criado por sua única irmã. Pip vive em uma região muito pobre da Inglaterra e, desde muito jovem, trabalha duro com o cunhado, o ferreiro Joe Gargery, uma espécie de pai para ele.

À medida que cresce e graças às visitas à casa de Miss Havisham, uma velha senhora milionária, Pip alimenta o sonho de se tornar um cavalheiro e viver em Londres, desprezando cada vez mais o lugar onde sempre viveu com a família. Inesperadamente, Pip recebe uma grande quantia de dinheiro de um benfeitor, que deseja manter-se anônimo até que o garoto atingisse seus 18 anos. Para receber esta fortuna, entretanto, algumas exigências lhe são feitas. O jovem rapaz deverá apresentar-se sempre pelo nome Pip, não poderá jamais conhecer o nome de seu benfeitor e, por último, deverá deslocar-se para Londres e lá viver para tornar-se um cavalheiro. Desta forma, Pip vê seu sonho realizar-se e parte para a capital, onde a trama do romance se desenrola.

Em 1861, quando *Grandes Esperanças* foi publicado, a Inglaterra tinha em seu trono a Rainha Vitória, período marcado por diferentes conflitos e paradoxos sociais, conhecido como Era Vitoriana. Neste período (1837-1901), a Inglaterra passou por um longo processo de expansão ultramarinha e, conseqüentemente, de acúmulo de riquezas. Entretanto, a situação social dentro dos limites geográficos da metrópole não era das melhores. Com o avanço da Revolução Industrial, o número de indústrias cresceu e o uso de máquinas tornava-se cada vez mais comum, fazendo com que crescesse também a exploração dos trabalhadores, forçados a trabalhar por muitas horas e quase à mesma velocidade que as máquinas. Esta exploração logo atingiu mulheres e crianças de famílias pobres que precisavam trabalhar para ajudar no sustento financeiro do lar, resultando em graves problemas de escolaridade. O estado de pobreza se agravava com o constante crescimento da violência, a má educação e o péssimo estado do saneamento básico e da saúde pública. É este, portanto, o cenário que Dickens traz à tona em várias de suas obras, incluindo *Grandes Esperanças*.

Ao escrever o romance *O Sr. Pip*, entretanto, Lloyd Jones está certamente inserido em um contexto diferente: a Nova Zelândia do século XX. O escritor, portanto, constrói sua narrativa sobre o cotidiano e os desafios enfrentados pelos habitantes de Bougainville, uma pequena ilha, geograficamente real, situada no Oceano Pacífico, parte do arquipélago das Ilhas Salomão e do território de Papua Nova Guiné.

No romance, os moradores da ilha sofrem com a exploração australiana – interessada no cobre da região – e com as guerrilhas, em cujo bojo, nativos se rebelam contra o governo australiano e seus simpatizantes. Esses conflitos e dificuldades são narrados por Matilda, protagonista do romance, e de fato ocorreram, no momento em que os habitantes da ilha começaram a lutar por independência na chamada Revolução dos Cocos (1988-1997). Durante esse período, a ilha sofreu um embargo marítimo de cerca de sete anos, a fim de enfraquecer os rebeldes e pôr fim à revolução. É neste ambiente, portanto, em pleno período

de embargo, na década de 1990, que Jones insere sua trama dialógica com a narrativa dickensiana e muitos de seus personagens.

Por intermédio do sr. Watts, o único homem branco que permanece na ilha após o embargo e depois dos vários ataques dos guerrilheiros, as crianças do vilarejo são apresentadas a *Grandes Esperanças*. O que a princípio parecia ser uma forma lúdica de aprender novas palavras e ocupar o tempo na sala de aula passa a tomar contornos maiores e a interferir no cotidiano e na vida dos moradores da pequena vila de Bougainville. O próprio romance e vários de seus personagens, principalmente Pip, assumem papéis significativos e decisivos no futuro dos moradores bem como do vilarejo como um todo.

Com as aulas do sr. Watts, Matilda e seus colegas de classe encantam-se com a história de Pip e suas grandes esperanças na tão distante e diferente Inglaterra vitoriana de Dickens. Logo as crianças vão se apropriando da história dickensiana, levando-a às suas famílias, narrando-a de diversas formas e adaptando-a ao contexto local. Além disso, o sr. Watts acaba levando para a sala de aula o seu conhecimento ocidental e também o conhecimento local transmitido através das visitas dos anciãos do vilarejo à sala de aula. Assim, ao longo da narrativa de *O Sr. Pip*, encontramos diversas referências a diferentes textos que se entrecruzam em um complexo processo intertextual. Com uma noção mais abrangente de ‘texto’, poderemos ver como esses e outros diferentes textos se recriam e dialogam intertextualmente no curso da narrativa de Jones.

Outra característica significativa do romance de Lloyd Jones é a marca da oralidade. Em entrevista à revista *Época*, em setembro de 2007, o próprio escritor afirma que “no caso de *O Sr. Pip*, a narrativa foi inspirada na tradição oral” (JONES, 2007a). Dessa forma, através da leitura de importantes teóricos dos estudos de oralidade como Walter Ong (1998), Erick Havelock (1996) e Paul Zumthor (1993; 2014), torna-se possível compreender de que forma Jones dialoga com a oralidade e sua tradição. Ao se considerar o caráter oral do texto de Jones, é possível perceber que o escritor faz com que a história de Dickens seja recontada diversas vezes ao longo de seu romance pelas vozes de diferentes personagens, apresentando recriações do romance inglês em vários momentos. O escritor, portanto, desloca a narrativa canônica ocidental, baseada na leitura do livro escrito, para uma narrativa oral à medida que os personagens recontam *Grandes Esperanças* no desenrolar da trama. Assim, Dickens, paulatinamente, deixa seu posto de escritor do canônico, integrante da “alta” literatura, e se desloca para a tradição oral, em um movimento de desconstrução.

Além disso, considerando a oralidade como um intertexto importante que participa ativamente na re/criação do romance de Dickens, por meio do processo intertextual que se

desdobra em *O Sr. Pip*, nós nos voltamos para o texto de *Grandes Esperanças* a fim de localizar também traços de um discurso oral que pudesse estar presente em sua narrativa, problematizando a superioridade do texto canônico em relação ao discurso oral.

A título de organização, portanto, esta dissertação divide-se em três capítulos. No primeiro, trataremos da biografia do romancista Charles Dickens, problematizando o conceito de cânone e os motivos que o tornaram um escritor canônico, além de identificar possíveis traços de oralidade na escrita de seu romance *Grandes Esperanças*. Em seguida, no segundo capítulo, abordaremos a biografia de Lloyd Jones e sua produção literária, com especial atenção ao romance *O Sr. Pip* e nos debruçaremos sobre aquilo que o autor chama de “tradição oral”, a fim de melhor compreender a construção de sua narrativa. Finalmente, no terceiro capítulo, estudaremos de forma mais detalhada o conceito de intertextualidade de Kristeva aplicando-o à análise dos vínculos intertextuais estabelecidos na obra de Jones com o romance dickensiano *Grandes Esperanças* e outros textos.

## 1. CONTANDO HISTÓRIAS

### 1.1 APRESENTANDO DICKENS

Charles Dickens nasceu alguns minutos antes da meia-noite de uma sexta-feira, 07 de fevereiro de 1812, em Landport, cidade próxima a Portsmouth, a sudoeste da Inglaterra. Segundo dos oito filhos do casal Elizabeth e John Dickens, pôde, desde muito jovem, graças à pequena biblioteca de seu pai, quase esquecida, armazenada em um pequenino cômodo que se ligava ao quarto onde dormia, dedicar-se à leitura de diversas obras consideradas clássicas como *Don Quixote* de Cervantes, *Robinson Crusóé* de Defoe, *Roderick Random*, *Humphrey Clinker* e *Peregrine Pickle* de Smollett, *As mil e uma noites* e várias outras.

Além dos livros, outra grande influência na vida de Dickens é o teatro. Um de seus passatempos preferidos, quando criança, era ler e encenar velhas histórias para seus amigos ou até inventá-las, de improviso, para mero divertimento. Logo ficou conhecido entre seus colegas de classe por escrever histórias fascinantes que, em muito, se pareciam com *As mil e uma noites*. Além disso, fazia pequenos *shows* em casa para a família e amigos, recitando histórias rapidamente inventadas ou cantando pequenas canções populares.

Suas idas ao teatro aumentaram com a presença de James Lamert, enteado de uma de suas tias e, portanto, algo como um primo para ele. Lamert, que também apreciava o teatro e era mais velho que Dickens, o estimulava, em casa, a continuar representando e também o levava ao teatro da cidade de Chatham, onde foram morar. Várias vezes assistiu às peças de William Shakespeare encenadas ali como *Macbeth*, *Rei Lear*, *Hamlet*, *Ricardo III*, entre outras. Jamais se esqueceria do fascínio que aqueles momentos lhe proporcionaram e dos vários segredos revelados nas suas diversas idas ao teatro.

[...] dos quais os mais terríveis eram que as bruxas de *Macbeth* pareciam-se e muito com os barões e outros reais habitantes da Escócia; e que o caro rei Duncan não conseguia descansar em seu túmulo, mas constantemente o deixava e chamava-se a si mesmo por outros nomes (FORSTER, 2008, p.23)<sup>1</sup>.

Em 1823, a família Dickens se transfere para Londres e a Sra. Dickens resolveu abrir uma pequena escola para as moças da região, pois a situação financeira da família já ruía em

---

<sup>1</sup> Tradução nossa de: [...] of which not the least terrific were, that the witches in *Macbeth* bore an awful resemblance to the thanes and other proper inhabitants of Scotland; and that the good king Duncan couldn't rest in his grave, but was constantly coming out of it calling himself somebody else.

consequência das numerosas dívidas que não conseguiam pagar, agravada com um corte no salário de John Dickens. Apesar dos esforços de toda a família, que incluíam a distribuição de panfletos nas ruas por Charles e seus irmãos, a escola nunca registrou sequer uma matrícula e logo John Dickens acabou sendo preso por conta dos débitos.

Esse é um dos períodos de maior sofrimento na vida do pequeno Charles Dickens, que contava apenas onze anos de idade. Estando seu pai preso, ele se viu forçado a trabalhar, e as duras experiências vividas no ambiente rude de trabalho o marcaram pelo resto da vida.

Sei que se me dessem um ou dois xelins, eu os gastaria com um jantar ou chá. Eu sei que trabalhava da manhã à noite, com homens e rapazes comuns, um maltrapilho. Eu sei que tentei, mas sem sucesso, não antecipar meu dinheiro e fazê-lo durar toda a semana; colocando-o em uma gaveta [...], enrolado em seis pequenos pacotes, cada um com a mesma quantidade e rotulados com dias diferentes. Sei que vaguei pelas ruas, insuficiente e insatisfatoriamente alimentado [...]. O quanto eu sofri é, conforme já disse, completamente indescritível. A imaginação de nenhum homem conseguiria se sobrepor à realidade. (FORSTER, 2008, p. 41-42)<sup>2</sup>.

O contato com as condições precárias, com a negligência dos adultos, com as fortes exigências dos chefes, a pobreza e a sensação de abandono vão ser temas recorrentes na produção literária dickensiana. Só após a libertação do pai, pôde o menino retomar os estudos por mais dois anos aproximadamente.

Aos quinze anos, Dickens começou a trabalhar num escritório de advocacia, onde aprendeu a fazer relatórios e textos mais elaborados. Logo depois, passou a trabalhar na Câmara dos Comuns, onde cobria as discussões e sessões políticas, fazendo com que seus textos se tornassem mais jornalísticos, uma vez que sua função se assemelhava muito à de um repórter.

Não custa lembrar que a vida de Charles Dickens transcorre ao longo da Era Vitoriana, período que não se configura como um dos melhores para a moral cristã que, diante de mudanças tão velozes provocadas pela rápida expansão além-mar e pela Revolução Industrial, não conseguia lidar muito bem com a nova realidade que se instaurava em uma metrópole cada vez mais capitalista.

---

<sup>2</sup> Tradução nossa de: *I know that if a shilling or so were given me by any one, I spent it on a dinner or a tea. I know that I worked, from morning to night, with common men and boys, a shabby child. I know that I tried, but ineffectually, not to anticipate my money, and to make it last the week through by putting it away in a drawer [...], wrapped into six little parcels, each parcel containing the same amount and labelled with a different day. I know that I have lounged about the streets, insufficiently and unsatisfactorily fed. [...] How much I suffered, it is, as I have said already, utterly beyond my power to tell. No man's imagination can overstep the reality.*

Durante a Era Vitoriana, a Inglaterra viveu um longo período de expansão e industrialização que a levaria a se tornar um dos maiores impérios do mundo: o império onde o sol nunca se põe. Entretanto, apesar de tanta riqueza e poder do império inglês ao redor do mundo, seus cidadãos mais frágeis viviam uma era extremamente infeliz. “Esta era uma época de extremos: as classes trabalhadoras eram pobres e viviam e trabalhavam em circunstâncias terríveis; as classes médias ficavam mais ricas e confortáveis” (CARTER; MCRAE, 1996, p.126)<sup>3</sup>. Com o avanço da Revolução Industrial e, conseqüentemente, do uso indiscriminado das máquinas, o abuso e a exploração dos trabalhadores, nos grandes centros urbanos, tornavam-se cada vez mais frequentes. Logo, os trabalhadores passaram a ocupar cargos mais complexos, tendo de corresponder à velocidade de produção das máquinas, com uma carga horária absurda e inacreditavelmente longa.

Conseqüentemente, mulheres e crianças começaram a ser exploradas também e forçadas a trabalhos duros, pesados e longos. Não havia direitos do trabalhador, nem lei que protegesse a criança e sua infância. Como não eram bem pagos, a pobreza logo se alastrou pelos grandes centros urbanos ingleses e Londres firmou-se como um lugar insalubre e violento nestes anos. Prostíbulo e casas de jogos, negócios considerados ilegais, se espalhavam pela periferia da cidade e era grande a violência, sem mencionar os problemas de saúde. Pessoas que iam à forra por conta de jogos perdidos e prostitutas que morriam muito jovens por conta de doenças ou da violência de homens insatisfeitos com seus serviços não eram notícias raras na Inglaterra de Dickens. E como não lembrar o grande caso investigativo do mais famoso *serial killer* Jack, o estripador, que, em 1888, assassinou, no mínimo, cinco prostitutas seguindo um mesmo padrão: estrangulamento, cortes, mutilações e nenhum roubo. A polícia jamais conseguiu desvendar o “assassino de Whitechapel”, mas suas ações certamente chamaram a atenção de toda a sociedade para os altos níveis de violência e o descaso do governo para com os seus cidadãos.

O período vitoriano é também marcado por contradições. Além da dicotomia riqueza externa e pobreza interna, há ainda o problema dos valores sociais. É bastante claro que o estilo de vida da Rainha Vitória – que prezava a sobriedade, a sofisticação, a educação, a pontualidade – veio a influenciar fortemente toda a burguesia inglesa que passou a zelar e a defender estes valores, gerando um rígido código de conduta social.

---

<sup>3</sup> Tradução nossa de: *This was an age of extremes: the working classes were poor, and lived and worked in terrible circumstances; the middle classes grew rich and comfortable.*

[...] Os jogos, as bebidas e por vezes o fumo se tornaram impróprios para cavalheiros. Esse era o preço para ser aceito nos círculos sociais, como um homem respeitado, pelo menos aos olhos de todos. À noite, porém, muitos desses mesmos cavalheiros enchiam os prostíbulos e casas de jogos dos arredores de Londres (SILVA, 2005, p.225).

Entretanto, é claro também que a sociedade vitoriana era permeada pela hipocrisia. Valores morais eram pregados e exaltados, entretanto seus defensores não estavam assim tão dispostos a segui-los ou mesmo vivê-los. A moral cristã parecia estar sempre em choque com os valores e as demandas da sociedade que se refazia em meio aos avanços tecnológicos e descobertas. Com as discussões levantadas por Charles Darwin acerca da evolução humana, os valores religiosos foram ainda mais desestabilizados, e a sociedade vitoriana se viu dividida entre a ciência e a religião.

Todos esses conflitos, claro, não ficariam desconectados da produção literária inglesa, separada em dois períodos. O primeiro é a fase moralista e se estendeu de 1830 a 1870. As produções desta fase tendem a reconstruir “as transformações e erosão dos valores da sociedade inglesa ou novos valores para que a sociedade possa ser compreendida” (SILVA, 2005, p.235).

O segundo período, por sua vez, é conhecido como a fase estética e se estende de 1870 a 1900. Nesta fase, fortemente influenciada pelo conceito de esteticismo, os artistas “encaram a preocupação da arte com a moralidade como um elemento opressivo” (SILVA, 2005, p.235). A autonomia da arte, completamente desvinculada de motivações moralistas ou didáticas, e o conceito de *l'art pour l'art* são traços fortes deste período literário, do qual Oscar Wilde, por exemplo, torna-se um ícone.

Dickens iniciou sua carreira de escritor publicando pequenas histórias cômicas em jornais londrinos, histórias que foram reunidas em uma coletânea e se tornaram seu primeiro livro, publicado em 1836, sob o nome de *As Aventuras do Senhor Pickwick*. Os textos que, a princípio, recebiam a assinatura de *Boz*, passaram a ser associados à figura do verdadeiro autor. Daí em diante sua fama só cresceu com a publicação de outros romances, dentre os quais figuram *Oliver Twist* (1837), *Um Conto de Natal* (1843), *David Copperfield* (1850) e *Grandes Esperanças* (1861), obra que compõe o *corpus* desta dissertação.

## 1.2 DICKENS E O CÂNONE

A princípio, entretanto, os escritos de Dickens não faziam parte da tão famosa galeria do cânone literário da língua inglesa. Durante muito tempo, seus textos, publicados em jornais e folhetins, eram para puro deleite dos leitores.

Desta forma, é certamente na primeira fase da literatura vitoriana que se insere a produção literária de Charles Dickens. Após a publicação da coletânea de histórias cômicas *As Aventuras do Senhor Pickwick*, Dickens tornou-se um romancista dedicado a descrever muito do que a sociedade vivia naqueles tempos vitorianos. Era através de seus romances e histórias que criticava a situação social, política e econômica de seu país. Mas o que exatamente faz de Dickens um escritor canônico?

De acordo com Harold Bloom, em seu livro intitulado *The Western Canon* (1995), há duas características principais que levam um escritor a ingressar a lista do cânone literário: a originalidade e a estética. Bloom afirma que “toda originalidade literária forte torna-se canônica” (1995, p.24)<sup>4</sup>, e que “a escolha estética sempre guiou cada aspecto secular da formação do cânone” (1995, p. 21)<sup>5</sup>. Para Bloom, Dickens indubitavelmente preenche esses dois requisitos.

Em seu capítulo sobre o escritor vitoriano, Bloom afirma que “nenhum outro romancista do século XIX, nem mesmo Tolstoy, foi mais forte do que Dickens, cuja riqueza criativa quase rivaliza com a de Chaucer e de Shakespeare” (1995, p. 289)<sup>6</sup>, argumento que parece condizer até mesmo com o dos críticos literários dos anos de Dickens. Entretanto, originalidade e estética não são conceitos muito claros para justificar a canonicidade dos textos dickensianos.

A originalidade e a inovação estética literária de Dickens talvez se façam notar na composição de seus romances e personagens. A sociedade na qual nosso escritor está inserido no período de sua produção textual é uma sociedade em transição, num processo de tornar-se mais urbana que rural. Essa mudança, segundo Terry Eagleton,

Acelera a vida, mas também requer que lidemos com uma variedade de sensações fragmentárias, no momento em que partes e pedaços díspares da

---

<sup>4</sup> Tradução nossa de: *All strong literary originality becomes canonical.*

<sup>5</sup> Tradução nossa de: *[...] aesthetic choice has always guided every secular aspect of canon formation.*

<sup>6</sup> Tradução nossa de: *No nineteenth-century novelist, not even Tolstoy, was stronger than Dickens, whose wealth of invention almost rivals Chaucer and Shakespeare.*

realidade surgem de todos os ângulos para simplesmente estourar como bolhas e dar lugar a uma nova série de percepções fugazes. (2005, p. 144)<sup>7</sup>

Esta nova realidade aparece claramente nas histórias de Dickens. Seus personagens são mais urbanos e a cidade é o palco da maioria deles e das suas tramas, como nos romances *Oliver Twist*, *Um conto de Natal*, *Tempos difíceis* e *David Copperfield*, além de vários contos. Em *Grandes Esperanças*, o jovem Pip prospera na medida em que deixa para trás seu local de origem, um pequeno e pobre vilarejo pantanoso, para ir em direção a Londres, onde é educado às custas de um protetor anônimo, pois “Dickens tem um desinteresse urbano pelo campo, local que associa à morte e à regressão” (EAGLETON, 2005, p. 147)<sup>8</sup>.

Além disso, a maneira com a qual seus personagens são construídos e apresentados ao leitor reflete traços urbanos de percepção e leitura do mundo.

Seu modo [de Dickens] de caracterização pertence também às ruas, no sentido que a forma com a qual ele percebe homens e mulheres – vividamente, mas externamente, capturados em uma determinada postura ou definidos por uma ou duas idiossincrasias – é a forma com a qual percebemos estranhos nas esquinas de ruas agitadas. (WILLIAMS apud EAGLETON, 2005, p. 145)<sup>9</sup>

Considerando que na cidade as aparências são muito mais facilmente consumidas e absorvidas pelos sujeitos em trânsito do que a vida individual e privada de cada indivíduo, Dickens também assim nos apresenta seus personagens. Em *Grandes Esperanças*, Magwitch, o fugitivo que pede ajuda e, ao mesmo tempo, ameaça a vida do garoto Pip, não poderia ter a aparência de um cavalheiro, mesmo que fosse, de fato, um cavalheiro mau caráter, pois a trama não nos dá tempo para divagarmos sobre o caráter de um homem bem aparentado. Como leitores, cruzamos o caminho de Magwitch assim como Pip o faz. Tiramos nossas conclusões a respeito do fugitivo, como o fazemos ao ver um maltrapilho ou um executivo no nosso cotidiano urbano.

Tais considerações podem não parecer tão relevantes, para nós, sujeitos urbanos, mas no século XIX, no momento em que Londres se expandia com seus imigrantes camponeses e se tornava uma grande cidade, com um forte comércio e uma realidade dura de trabalho, essas

---

<sup>7</sup> Tradução nossa de: “[It] speeds life up, but it requires us to cope with a welter of fragmentary sensations, as disparate bits and pieces of reality surge at us from all angles only to burst like bubbles and give way to a new set of fleeting perceptions.”

<sup>8</sup> Tradução nossa de: “Dickens has an urbanite’s lack of interest in the countryside, which he associates with death and regression.”

<sup>9</sup> Tradução nossa de: “His mode of characterization belongs to the street as well, in the sense that the way he perceives men and women – vividly but externally, caught in a single posture or defined by one or two idiosyncratic features – is the way we take in passing strangers on busy street corners.”

modificações faziam parte de um grande caldeirão social prestes a entrar em ebulição. E essa realidade inserida na literatura era, de certa forma, inédita, pois “se a arte de Austen é aquela do camafeu, a de Dickens é aquela da propaganda. [...] É uma arte *das* ruas e não só sobre elas: gráfica, extravagante, amplificada, por vezes presunçosa e descaradamente manipuladora” (EAGLETON, 2005, p.145)<sup>10</sup>.

Visto dessa forma, podemos entender um pouco melhor o fato de Dickens ser considerado por Bloom um escritor forte e original. Seus predecessores não haviam percebido essas características que o ambiente em transformação da sociedade vitoriana proporcionava à escrita literária e que se tornaram ambiente fértil e favorável para a estética literária dickensiana.

A originalidade, porém, é um conceito problemático que pode ser questionado. Em que sentido Dickens seria original? Como pudemos ver acima, a escrita do romancista não dependia apenas de sua genialidade e inspiração. Assim como qualquer outro escritor, Dickens baseia-se em um material para produzir seus textos: a cidade de Londres com seus habitantes, seu cotidiano e suas transformações serviram, para o escritor, como textos que ele lia e re lia constantemente e, mais importante, interpretava.

Em sua biografia de Dickens, John Forster nos informa, várias vezes, que o escritor muito frequentemente criava seus personagens a partir de pessoas com as quais convivia, tais como colegas de trabalho, vizinhos, amigos, familiares ou até ele mesmo. Podemos ver essas ressignificações em personagens como os amigos do clube Pickwick, em *As Aventuras do Sr. Pickwick*, cujas composições se assemelhavam a seus colegas de trabalho nos escritórios de advocacia; como Fanny, em *Um Conto de Natal*, que se assemelhava à sua própria irmã; e nos personagens infantis de Pip, *Oliver Twist* e *David Copperfield*, cuja infância e juventude exibem muito do que o próprio autor vivenciou quando jovem (FORSTER, 2008).

Além disso, vimos claramente que Dickens havia tido contato com outras obras literárias, outros romances, contos e poemas que, de alguma forma, o ajudaram a produzir seus textos. Assim, a originalidade, considerada característica de um sujeito que é produtor único e independente de seus textos, tão comumente atribuída a Dickens e a outros autores canônicos, parece-nos mais se justificar por meio de elos intertextuais estabelecidos com textos anteriores (KRISTEVA apud SAMOYAUULT, 2008). E por texto, entendemos tudo

---

<sup>10</sup> Tradução nossa de: “*If Austen’s is an art of the cameo, Dickens’s is one of the poster. [...] It is an art of the streets rather than simply about them: graphic, flamboyant, amplified, sometimes brash and shamelessly manipulative.*”

aquilo que pode ser interpretado e ressignificado, extrapolando, portanto, as letras fixas em um suporte de papel.

Dickens não é original por si só. Sua genialidade e sua inspiração não advêm *ex nihilo*. A originalidade torna-se, portanto, uma justificativa falha na medida em que passamos a perceber que os textos dickensianos, tanto quanto outros igualmente canônicos, estabelecem diálogos com outros textos já existentes. Entretanto, percebe-se que Dickens utilizou alguns recursos literários na construção de suas tramas e personagens que o diferenciaram de outros escritores vitorianos. O fato de interpretar e recriar o cotidiano da sociedade urbana londrina, na qual estava inserido, fez com que sua obra incorporasse muito das características dessa sociedade, como a velocidade dos acontecimentos, a apresentação de personagens e a linguagem.

Podemos, porém, atribuir a Dickens o fato de ser, a certo modo, inovador na estética de seus textos, explorando temas e discussões de maneira diferente. Por esse viés, sua originalidade residiria no fato de que suas produções são únicas, pois passam por sua subjetividade e interpretação, critérios que variam de sujeito para sujeito. Assim, outro escritor não produziria os mesmos textos, ou talvez Dickens mesmo não os tivesse produzido da mesma forma em outro momento de sua vida. Torna-se possível, portanto, com esta reflexão, corroborar a afirmação de Bloom de que Dickens é um escritor original.

Esse viés de observação, entretanto, nos permite ainda afirmar a originalidade não só dos textos dickensianos, mas de todo e qualquer texto. Qualquer criação literária trará os traços e os rastros da singularidade de seu criador e nenhum texto jamais será igual a outro, seja ele canônico ou não. Dessa forma, a originalidade deixa de ser uma exclusividade de textos consagrados, para ser um aspecto do processo interpretativo/criativo de obras artísticas em geral, entre elas os textos literários. Essa característica de Dickens, portanto, – sua forte originalidade – mais parece um discurso concebido para garantir ao escritor um lugar no cânone literário. Entretanto, quem autoriza tal discurso?

Nos tempos de Dickens, com a proliferação de jornais e revistas, o movimento da crítica literária começava a se fortalecer. À medida também que seus textos ganhavam fama e eram traduzidos para as diferentes línguas europeias, não tardavam a aparecer críticas positivas a seus trabalhos o que o fazia acumular prestígio e notoriedade. Entretanto, essa mesma crítica que o elogiava, conseguia, por vezes, disseminar uma opinião negativa a respeito de alguma produção sua, minorando seu sucesso.

Algumas vezes, o próprio Dickens deixou escapar em cartas ou outras publicações o quão insatisfeito ele estava por perceber que seu futuro como escritor estava muito mais nas

mãos de editores, de críticos e mesmo da mídia do que na sua própria capacidade de escrever histórias. Não raro, precisou mudar a direção de suas tramas para que conseguisse publicá-las com algum sucesso.

É importante perceber aqui, neste momento, um processo que, mais tarde, veio a ser definido pelo pesquisador André Lefevere, como “patronagem”. Apropriando-se do conceito de “sistema”, introduzido, nos anos 70, pelo formalista russo Jurij Tynjanov e explorado pelo teórico israelita dos Estudos da Tradução, Itamar Even-Zohar, em sua teoria dos polissistemas, Lefevere vê a literatura como um dos sistemas que compõem a cultura de uma sociedade. Dessa forma, setores como a política, a educação, a arte, a religião, a língua, a literatura, entre outros, seriam todos diferentes sistemas, que se comportam de maneiras diferentes, mas que interagem, constituindo o polissistema de uma cultura.

[O sistema literário] funcionaria de acordo com uma “lógica” controlada por um fator duplo: um, interno ao sistema, representado pelos profissionais da área (críticos, resenhistas, professores, tradutores); outro, externo, que definiria os parâmetros para o controle do primeiro fator, e seria exercido pela “patronagem”, ou seja, pelos poderes (pessoas, instituições, partidos políticos, classes sociais, editores, mídia) que “podem promover ou obstruir a leitura, a escritura e a reescritura da literatura” (LEFEVERE apud RODRIGUES, 2000, p. 105)

Apesar de dedicar grande parte de sua pesquisa ao estudo da Tradução, a reflexão de Lefevere, bem como a de Even-Zohar, possui também um aspecto cultural que nos permite dialogar com a tentativa de compreender o funcionamento do cânone literário. Influenciado por uma visão sistêmica da literatura, que surge com a segunda fase do formalismo russo, quando Tynjanov buscou dar a esse modelo sistêmico uma perspectiva histórica e sociológica, Even-Zohar expande essa conclusão à ideia de cultura, mais especificamente à hebraica, e conclui que um sistema sociosemiótico pode ser definido como um polissistema, uma estrutura aberta e heterogênea, um grande sistema composto por redes diversas, interdependentes e constantemente em contato, organizados hierarquicamente de acordo com as relações que estabelecem entre si (EVEN-ZOHAR, 1990, p.12-13).

O cânone literário, portanto, visto sob esta perspectiva sistêmica, está também sujeito a essas redes e relações que movimentam o polissistema de uma cultura. Sua configuração depende de interações sistêmicas que validam ou não a entrada de novos autores. A patronagem pode ser considerada uma das várias forças que orientam essa organização hierárquica de textos que são autorizados a se tornar canônicos, ou seja, arquétipos a serem

seguidos por futuros escritores e modelos a serem iconicamente estudados e cultuados por indivíduos em uma sociedade.

Além disso, a linguagem poética vigente em um determinado período pode dar visibilidade a certas obras, em detrimento de outras. Essa poética, vista também como um sistema e parte de um polissistema, está sujeita a essas forças externas da patronagem – indivíduos, partidos políticos, classes sociais, editores e mídia – que influenciam ideologicamente sua legitimação. Os textos a serem publicados e lidos precisam passar antes pelo crivo da patronagem que, muito dificilmente, se permite burlar.

Somos então levados a pensar que os textos de Dickens não se transformaram naturalmente em textos canônicos. Suas obras, inseridas em um determinado contexto sociocultural e em um polissistema específico, encontraram aprovação daqueles que as leram. A força exercida pelos agentes da patronagem no período de Inglaterra Vitoriana proporcionou a Dickens a legitimação de sua linguagem poética e a aprovação necessária para que se tornasse um escritor de grande sucesso. A velocidade de suas tramas, a caracterização de seus personagens e a sua linguagem encontraram reconhecimento no dia a dia vitoriano. E para além desse período, a interação sistêmica o permitiu permanecer no cânone ao longo de todos esses anos. Entretanto, como esses critérios e essas interações costumam ser de caráter hierárquico, não raro vemos uma gradação de ordem qualitativa até mesmo entre as obras dickensianas.

O próprio cânone, dessa forma, deixa de ser composto por textos produzidos por escritores gênios e que possuem força, originalidade e beleza para se tornar uma lista de seleção arbitrária de textos que, de alguma maneira, são capazes de suprir a demanda de consumo de determinada classe social. Esse processo acaba se tornando elitista e auratizante, dando às obras que o integram o caráter de arquétipos a serem seguidos por outros escritores. Podemos, assim, perceber que o cânone por si só não existe. Ele depende de toda uma construção social na qual ele próprio é discurso construído e reafirmado constantemente para que não perca seu valor de verdade.

Além disso, outra característica atribuída ao discurso canônico literário é a sua existência nas sociedades letradas. A produção de textos em alta quantidade e a supervalorização da escrita em detrimento da oralidade fizeram com que, paulatinamente, as sociedades ocidentais concentrassem todo o seu conhecimento em livros e não mais atentassem para a riqueza do saber oral.

### 1.3 HISTÓRIAS FALADAS

Durante tempos imemoriais, porém, as sociedades ágrafas tinham a voz como único instrumento para narrar suas histórias e reproduzir suas memórias, preservando assim, por gerações e gerações, sua cultura e saberes. O ato de transmitir conhecimento através da oralidade era bastante detalhista e performático. Demandava sempre um narrador e um ouvinte com certo grau de atenção, para que a comunicação acontecesse com sucesso.

Entretanto, à medida que a escrita se desenvolveu e se aperfeiçoou, a capacidade de narrar e de presenciar momentos de narração de histórias foi perdendo espaço para a tarefa da leitura. Acerca disso, o teórico Walter Benjamin afirma que “a arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (BENJAMIN, 1994, p. 198-201). Aos poucos, os livros se tornaram os detentores de conhecimento e acabaram por substituir a arte de ouvir, transmutada em uma experiência individual e solitária entre o branco do papel e as letras que dão legitimidade ao saber.

Nessa direção, na medida em que a escrita ocupava cada vez mais esse espaço central na narrativa das sociedades ocidentais, nascia, ao redor do livro, um discurso auratizante que o reafirmava e autorizava como receptáculo da verdade, portador de um saber constante e imutável. Não à toa, por volta do século IV, surgiu o termo ‘cânone’, empregado primeiramente por sacerdotes e exegetas da Igreja Católica do ocidente ao se referirem aos livros que compõem a Bíblia: textos, portanto, tidos como sagrados, verdadeiros e de extrema importância para a formação e a salvação da humanidade.

Ao longo dos anos, porém, e com o crescimento da produção literária ocidental, o termo ‘cânone’ expandiu-se para agrupar obras seculares, ou seja, textos não religiosos. Entretanto, permaneciam atreladas ao termo as ideias de sacralidade e de verdade atribuídas antes aos textos sagrados. Sendo assim, a formação do cânone literário ocidental é fortemente marcada pela sacralização de seus textos o que, rapidamente, nos remete, mais uma vez, aos arquétipos. E se, nessa sociedade, os modelos sagrados a serem seguidos e imitados não se encontravam no âmbito da voz, caberia à escrita preencher o “sacro-espaço”.

Além da sacralidade e da veracidade, outra característica que as obras literárias canônicas herdaram dessa evolução do termo ‘cânone’ é o caráter de perenidade. A Bíblia e alguns outros textos religiosos parecem possuir seu espaço marcado e fixado para a eternidade. Suas palavras serão sempre lidas e suas páginas serão constantemente reimpressas por gerações e gerações em um movimento de permanência. Fazer parte do cânone literário, portanto, constitui uma luta por sobrevivência, uma luta para ingressar na memória de todos

os indivíduos de uma sociedade (BLOOM, 1995, p. 18-19). Essa luta, porém, é sintomática de uma sociedade que já aprendeu a depositar suas memórias e seu saber nas palavras escritas de um livro.

Tornou-se, portanto, comum um comportamento que valoriza a escrita e desqualifica tudo aquilo que é oral, sem levar em conta que, antes de serem escritas, as histórias certamente foram contadas, ou seja, eram orais. Não obstante, as histórias e narrativas orais estão ainda presentes no dia a dia de um indivíduo letrado, seja na cidade ou no campo, reproduzindo reflexões desses indivíduos e gerando identidades e sentimentos de pertença.

[...] a narrativa está presente em todos os tempos, todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma, povo sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente essas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta; a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida. (BARTHES, 1972 p. 19-20)

As narrativas orais, portanto, estão na base de toda sociedade, pois, aparentemente, onde quer que existam seres humanos, há de haver uma linguagem que permita a comunicação através de sons emitidos, majoritariamente, por sua voz ou pelo uso de outros instrumentos. Em seu livro, *Oralidade e cultura escrita*, Walter Ong (1998) defende que mesmo a comunicação gestual, como as diversas línguas de sinais usadas por deficientes auditivos, por mais rica e bem elaborada que seja, depende estritamente de um discurso oral pré-estabelecido.

Na realidade, a linguagem é tão esmagadoramente oral que, de todas as milhares de línguas - talvez dezenas de milhares - faladas no curso da história humana, somente cerca de 106 estiveram submetidas à escrita num grau suficiente para produzir literatura - e a maioria jamais foi escrita. Das cerca de 3 mil línguas faladas hoje existentes, apenas aproximadamente 78 têm literatura (EDMONSON apud ONG, 1998, p. 15).

Nesta direção, podemos pensar em como a oralidade não se apaga completamente mesmo nas sociedades consideradas letradas. À escrita não cabe a tarefa de erradicar a presença do discurso oral e, por mais que se tente desvalorizá-lo através de uma ideologia escritocêntrica, a oralidade permanece nos atos mais simples de comunicação diária e de narração de fatos. E, para além disso, a oralidade sobrevive nos textos também.

Em seu livro, *A musa aprende a escrever*, o estudioso da oralidade, Eric A. Havelock, nos faz o seguinte questionamento em um de seus capítulos: poderá um texto falar? Por meio

desta pergunta, o autor nos mostra em seu capítulo que a palavra oral não se transforma em escrita de forma instantânea e desenvolve sua conclusão, primeiramente, com a análise de parte dos textos sagrados da Bíblia que, como vimos, deram início ao conceito de cânone. Antes de se tornarem os textos que hoje conhecemos, eles, “de fato, foram ‘publicados’ pela primeira vez ao serem lidos em voz alta. A audiência que ouvia levava a palavra a outros. Faziam-se cópias de textos que formavam a base de leituras ulteriores” (1996, p. 64).

Desta forma, devido ao processo de transição entre o oral e o escrito, ecoam nestes textos rastros do discurso oral característico da civilização israelita como o grande número de versos, o uso de repetições e a narrativa em cânticos. Esses traços sobreviveram até mesmo às inúmeras traduções do texto bíblico ao longo dos tempos. Entretanto, apesar de remeter a um ambiente de oralidade primária da civilização israelita, ambiente observado por Ong (1998, p.14) como desprovido de contato com a escrita ou o letramento, tudo que temos são textos em seus formatos escritos, o que nos separa ainda mais deste modelo de oralidade pura.

Por outro lado, os textos bíblicos nos fariam compreender um outro momento, um outro modelo de oralidade: a secundária. A oralidade secundária refere-se ao uso da palavra oral que não mais se sustenta sozinha, “cuja existência e funcionamento dependem da escrita e da impressão” (ONG, 1998, p.11). Esse modelo pode ser equiparado também à situação das sociedades modernas que dependem dos avanços da tecnologia como a internet, o telefone, a televisão, para sustentar suas modalidades comunicativas. Os sujeitos das sociedades de oralidade secundária não podem mais contar somente com a voz para sobreviver: a palavra escrita torna-se, portanto, sua principal ferramenta.

O período de transição, entretanto, entre a oralidade primária e a oralidade secundária, tende a produzir textos repletos de marcas de um pensamento oral. É o resultado desse processo que podemos ver, não apenas na escrita dos textos bíblicos pelos israelitas, mas também no desenvolvimento da literatura grega, por exemplo. À medida que as palavras recitadas começaram a ser escritas em pergaminho, a oralidade não cessou de existir de imediato. A musa grega, inspiradora de tantos poemas e cantos, “aprendeu a escrever e a ler enquanto ainda continuava a cantar” (HAVELOCK, 1996, p.35). Os textos falam, portanto, na medida em que nos remetem a um discurso oral, mesmo que secundário.

É notória, portanto, a presença transmutada, mas contínua, da oralidade mesmo nas sociedades letradas do Ocidente. Apesar de uma supervalorização do conhecimento acumulado em livros e de um descaso para com o que permanece no âmbito da oralidade nestas mesmas sociedades, a leitura da palavra escrita mostra-se ainda dependente de um hábito da fala, de uma verbalização da grafia. Ademais, à medida que se tenta estruturar a

língua falada em gramáticas e manuais de ensino, percebe-se o quão viva e forte ela se mantém em sua forma oral. Reduzi-la somente à escrita resume-se, de certa forma, a um ato de violência, como argumenta o filósofo Jacques Derrida em seu livro *Gramatologia* (1973).

Não obstante, nessa relação de violência entre a oralidade e a escrita é possível percebermos também a existência de um diálogo, de um jogo constante de trocas, empréstimos e elisões característico dessa coexistência entre as duas modalidades. Para isso, entretanto, é necessário destituirmos a escrita de seu *status* de superioridade, de portadora do conhecimento verdadeiro para dar espaço ao discurso oral que ainda habita as páginas dos livros. Assim como o simulacro deleuziano, é necessário também fazer subir a oralidade. Não para colocá-la acima da escrita como fonte e origem de tudo, mas para pô-la lado a lado desta, tão potente quanto.

Nessa direção, a fim de repensarmos a oralidade por este viés, nos propomos a identificar traços de oralidade da produção literária de Charles Dickens, mais especificamente no romance *Grandes Esperanças*, *corpus* deste trabalho, e, dessa forma, reafirmar a presença e a potência da oralidade em um texto enaltecido por seu caráter literário canônico.

#### 1.4 O ROMANCE

*Grandes Esperanças* pode ser considerado um romance de redenção e perdão de seus protagonistas. Narra a história de Philip Pirrip, ou simplesmente Pip, órfão criado pela irmã num ambiente de pobreza, desde os seis anos, quando cometeu seu primeiro delito: ajudar Abel Magwitch, um fugitivo da prisão, a escapar da polícia nas charnecas. Pip vive na casa de sua irmã mais velha, casada com um ferreiro do vilarejo. São pobres, mas não miseráveis, porém, o que aflige Pip, e seu cunhado e único amigo Joe Gargery, é a truculência com que são tratados por Mrs. Joe, que inferniza a vida de todos que a cercam.

Por intermédio de seu tio Mr. Pumblechook, a Pip é oferecido emprego na mansão de Miss Havisham como garoto de companhia; lá, conhece Estella, filha adotiva de Havisham, além do advogado Mr. Jaggers, Herbert Pocket e outros parentes da velha senhorita. Ela o dispensa quando ele ingressa a puberdade. A vida de Pip então é radicalmente alterada, logo após deixar os serviços na mansão de Miss Havisham, quando Mr. Jaggers o informa de que um misterioso benfeitor anônimo financiará sua educação em Londres, com o objetivo de torná-lo um cavalheiro. Além disso, este benfeitor deixará sua fortuna para Pip, cuja vida passa a se pautar, então, sobre grandes esperanças e expectativas. Sua mudança para Londres,

o esforço para se tornar um cavalheiro, as grandes esperanças e certos dilemas morais são temas marcantes desta trama dickensiana.

Após abandonar a família para viver em Londres, Pip passa a desprezar sua vida anterior, tentando tornar-se digno de se casar com Estella, que, no entanto, não se interessa por seus sentimentos. O leque de temas abordados em *Grandes Esperanças* é amplo: além do crescimento, do amor não correspondido e da ascensão social, há questões envolvendo a justiça, o racismo, a escravidão, o alcance do Império Britânico e a colonização. Poderíamos dizer que as *Grandes Esperanças* do título revelam a ironia e a maestria de Dickens ao narrar o desenvolvimento da história: ao mesmo tempo em que elas são o norte e o guia para o futuro do jovem Pip, transformam-se nos elementos do seu futuro sofrimento.

E toda a narrativa, obviamente, se passa em um cenário típico da Inglaterra vitoriana, isto é, um período marcado pela transição social para o letramento moderno e uma condição de oralidade secundária.

Nos anos vitorianos, os níveis de analfabetismo na Inglaterra eram ainda grandes. Apenas em 1870, foi aprovado o Ato Educacional que tornava a educação básica um direito de todos os cidadãos ingleses. A camada mais pobre da sociedade era a que mais sofria com as consequências dessa carência educacional, não sendo capaz de ler as histórias publicadas em jornais, não apenas por Dickens, como também por outros romancistas. Dada a limitação, esse leitores tinham acesso às histórias de Dickens não pelo olhar, mas pela escuta.

Nestas circunstâncias, um costume bastante frequente na Inglaterra do século XIX era o de se ler livros e outras histórias em voz alta. Não raro as famílias vitorianas se reuniam ao redor da lareira, ao fim de um dia de trabalho e estudo, para ouvir a leitura de um ou mais capítulos de alguma história popular. Em seu livro *Daily Life in Victorian England*, Sally Mitchel escreve: “ler em voz alta em casa à noite era um evento bem comum. Uma pessoa sentava-se perto de uma boa fonte de luz e lia um romance em série ou qualquer outra publicação que fosse interessante tanto para os jovens quanto para os adultos” (1996, p.235)<sup>11</sup>.

As leituras em público, não obstante, também eram eventos corriqueiros nestes tempos vitorianos. Vários escritores distribuía seus textos pela cidade em folhas soltas de papel a um preço bem mais acessível que o dos livros compilados. E a serialização dos romances através de folhetins já havia se tornado, nestes anos, uma prática bastante comum de difusão literária. A cada semana, várias pessoas reuniam-se em uma área pública da cidade para ouvir

---

<sup>11</sup> Tradução nossa de: *Reading aloud was customary during an evening at home. One person sat next to the only good lamp and read from a serialized novel or some other publication that would be interesting to both youngsters and adults.*

a leitura de um novo episódio feita por um ou dois dos poucos cidadãos alfabetizados de Londres.

Poderíamos afirmar, desta forma, que, diante desse cenário característico da Inglaterra vitoriana, Dickens possuía dois principais tipos de leitores: “os que liam em voz alta, [...] e os que liam com os ouvidos ao invés dos olhos” (LAI-MING, 2008, p. 185)<sup>12</sup>. Esse tipo de comportamento remonta, de certa forma, ao período de transição entre oralidade primária e secundária vivido por várias sociedades, como discutimos acima. Sabemos, evidentemente, que a sociedade inglesa vitoriana não poderia mais ser classificada como uma sociedade de oralidade totalmente primária, devido à existência e à proliferação de textos escritos na imprensa, mas são inegáveis os traços que a fazem se aproximar deste momento específico, como a aproximação do texto através da voz e não da letra, o hábito constante de se ler em voz alta, a leitura coletiva em público e a coexistência do pensamento oral na literatura.

Foi desta forma, portanto, que Dickens alcançou a maior parte da população inglesa em seu tempo de escritor. E ele, certamente, tinha consciência disso. Em seu artigo intitulado *Reading Aloud in Dickens' Novels* (2008), Tammy Ho Lai-Ming nos traz uma citação de autoria de uma das filhas do escritor, Mammie Dickens, que ilustra nosso comentário.

Uma manhã dessas, estava deitada no sofá, tentando permanecer totalmente quieta, enquanto meu pai escrevia rapidamente à mesa, quando ele repentinamente saltou de sua cadeira e correu para o espelho mais próximo, no qual eu conseguia ver algumas das extraordinárias expressões faciais que ele fazia. Subitamente, ele retornou à mesa, escreveu energicamente por alguns minutos e, então, voltou-se mais uma vez para o espelho. A pantomima facial foi retomada e, em seguida, virando-se em minha direção, mas evidentemente sem me ver, começou a falar rapidamente em voz baixa. (ACKROYD apud LAI-MING, 2008, p.187)<sup>13</sup>

Este breve relato permite-nos perceber que, de fato, Dickens preocupava-se em criar seus personagens de forma a facilitar a leitura em voz alta de seus textos. Quase como em um texto dramático, que se converterá em oralidade nas vozes dos atores e atrizes, o texto dickensiano se compromete em possibilitar a seus leitores a recriação de seus diálogos e personagens em uma pantomima característica de quem lê as passagens em alta voz, quase a teatralizá-las. Dessa forma, as leituras em praças públicas, e mesmo ao redor das lareiras das

<sup>12</sup>Tradução nossa de: *one who read aloud, and one who [...] was able to read with the ears rather than the eyes.*

<sup>13</sup> Tradução nossa de: *One of these mornings, I was lying on the sofa endeavouring to keep perfectly quiet, while my father wrote busily and rapidly at his desk, when he suddenly jumped from his chair and rushed to a mirror which hung near, and in which I could see the reflection of some extraordinary facial contortions which he was making. He returned rapidly to his desk, wrote furiously for a few moments, and then went again to the mirror. The facial pantomime was resumed, and then turning toward, but evidently not seeing me, he began talking rapidly in a low voice.*

famílias vitorianas, tornavam-se mais performáticas e mais atraentes para o grande público londrino.

É possível encontrar sinais dessa consciência do escritor para com este movimento de oralização em várias de suas obras, inclusive em *Grandes Esperanças*, romance aqui estudado. Em seu artigo, Lai-Ming (2008) enumera três principais características da oralidade na construção dos personagens das obras de Dickens: a “marcação fonética”, os “comentários narrativos” e a “pontuação”.

No rastro dos estudos de Lai-Ming, que analisa a obra dickensiana de forma geral, nos empenharemos em encontrar quais destas características se fazem presentes no texto de *Grandes Esperanças* e o papel que exercem na oralização do romance. Para isso, utilizaremos o texto em língua inglesa publicado pela Penguin Books, traduzindo trechos que servirão de exemplos para nossa análise. Tal estratégia se justifica no fato de os tradutores de *Grandes Esperanças* para o português brasileiro frequentemente suprimirem as marcas de oralidade inglesa em suas traduções, convertendo-as à norma culta padrão da língua portuguesa.

#### 1.4.1 A marcação fonética

Talvez uma das características mais recorrentes nos textos de Dickens seja a marcação fonética de variações do idioma inglês. Em vários romances, Dickens constrói personagens que não falam o inglês padrão, mas variantes como o *Cockney* ou o *Lancashire*, cujas marcas são bastante notáveis no discurso oral. Entretanto, para bem preservar essas marcas orais em seus textos, Dickens modifica a escrita de palavras, omitindo letras ou substituindo-as para deixar clara a forma com a qual devem ser pronunciadas ao longo da leitura.

Em *Grandes Esperanças*, podemos perceber essas marcas na construção de alguns personagens como Abel Magwitch, o fugitivo com quem Pip se encontra nos pântanos, o Sr. Joe Gargery, cunhado de Pip, e Orlick, funcionário da ferraria do Sr. Joe Gargery. Em diversos diálogos, esses personagens expressam-se seja com um vocabulário não pertencente ao inglês padrão, seja com uma pronúncia não padrão de palavras anglófonas. Essas variações, como explicado acima, serão aqui analisadas em sua tradução para a língua portuguesa com a versão em inglês em notas de rodapé, a fim de facilitar a leitura.

Logo no início do romance, ao narrar o encontro de Pip com Magwitch, o leitor encontra o seguinte diálogo:

[...] – ‘Oh! Não corte minha garganta, senhor’ – implorei horrorizado. ‘Por favor, não faça isso, senhor.’  
 - ‘Diz pá nós seu nome!’ – disse o homem. ‘Logo!’  
 - ‘Pip, senhor.’  
 - ‘Diz de novo’ – disse o homem, me encarando. ‘Fala ca boca!’  
 - ‘Pip. É Pip, senhor.’  
 - ‘Mostra pá nós onde ‘cê mora’ – disse o homem. ‘Com o dedo.’ [...] (DICKENS, 1994, p. 6)<sup>14</sup>

Percebe-se, portanto, que desde as primeiras páginas de *Grandes Esperanças*, o leitor se vê diante de uma escrita carregada de traços de uma linguagem oral. Além disso, essa escrita não dá ao leitor outra opção a não ser a de reproduzir tais traços ao ler o texto, o que faz da leitura em voz alta, em especial as que aconteciam nas praças públicas, um grande espetáculo.

Analisemos, em um outro momento, um trecho do diálogo entre o Sr. Joe Gargery, Pip e a Senhorita Havisham.

- ‘Bem!’ disse a Senhorita Havisham. ‘E criaste o garoto com a intenção de torná-lo teu aprendiz; é isso, Sr. Gargery?’  
 - ‘Cê sabe, né Pip,’ começou Joe, ‘como eu e você foi sempre amigos, que isso era o que nós desejava, um e outro, com muita alegria. Mas, porém, Pip, se você tivesse tido algum problema com o trabalho, como com a sujeira e tal, eles seriam resolvidos, não é? [...]’  
 - ‘Trouxeste contigo os papéis do jovem rapaz?’ perguntou a Senhorita Havisham.  
 - ‘Então, Pip, cê sabe’ respondeu Joe, como se a pergunta fosse um pouco estúpida, ‘você mesmo viu eu colocar eles no meu chapéu e, portanto, cê sabe que eles tão aqui. (DICKENS, 1994, p. 94-95)<sup>15</sup>

Mais uma vez, podemos perceber neste diálogo uma forte influência de uma variação oral da língua na escrita dickensiana. E para além disso, percebemos que essa variação não padrão torna-se um marcador social na construção desses personagens. A diferença nos níveis educacional e intelectual entre a Senhorita Havisham e o Sr. Joe Gargery se faz clara, mesmo que caricaturalmente, na linguagem que utilizam para se comunicar. A variação não culta é típica de personagens não urbanos, pouco alfabetizados e pobres, como o Sr. Joe Gargery,

<sup>14</sup> Tradução nossa de: ‘O! Don’t cut my throat, sir,’ I pleaded in terror. ‘Pray don’t do it, sir.’ ‘Tell us your name!’ said the man. ‘Quick!’ ‘Pip, sir.’ ‘Once more,’ said the man, staring at me. ‘Give it mouth!’ ‘Pip. Pip, sir.’ ‘Show us where you live,’ said the man. ‘Pint out the place!’.

<sup>15</sup> Tradução nossa de: ‘Well!’ said Miss Havisham. ‘And you have reared the boy, with the intention of taking him for your apprentice; is that so, Mr. Gargery?’ ‘You know, Pip,’ replied Joe, ‘as you and me were ever friends, and it were looked for’ard to betwixt us, as being calc’lated to lead to larks. Not but what, Pip, if you had ever made objections to the business – such as its being open to black and sut, or such-like – not but what they have been attended to, don’t you see?’ [...] ‘Have you brought his indentures with you?’ asked Miss Havisham. ‘Well, Pip, you know,’ replied Joe, ‘as if that were a little unreasonable, ‘you yourself see me put ‘em in my ‘at, and therefore you know as they are here’

enquanto que a variação culta da língua se expressa nos personagens mais urbanos, bem-educados e ricos, como a Senhorita Havisham. Quase como o “caipira” e o “homem da cidade”, Dickens evidencia a diferença entre campo e cidade, rural e urbano, mostrando este, e não aquele, como um lugar de grandes esperanças.

#### 1.4.2 Os comentários narrativos

De acordo com Lai-Ming, os diferentes comentários narrativos escritos por Dickens em suas obras referem-se a aspectos da fala, como a pronúncia de algumas palavras e o uso pragmático da língua inglesa (2008, p. 188). Além disso, como didascálias, visam a ajudar aquele que lê em voz alta em sua performance oral dos diálogos estabelecidos entre os personagens dickensianos, reproduzindo os aspectos da fala de cada personagem. Vejamos, então, com alguns exemplos, como esses comentários aparecem em *Grandes Esperanças*.

Ao fim do primeiro diálogo estabelecido entre Pip e a Senhorita Havisham, quando da sua primeira visita à mansão da velha senhorita, Dickens, após estabelecer uma atmosfera um tanto sombria ao descrever o ambiente onde o encontro acontece, comenta, através do narrador, sobre a forma com a qual a Senhorita Havisham se expressa ao falar.

- ‘Você sabe o que toco aqui?’ disse ela, colocando as mãos, uma sobre a outra, em seu lado esquerdo.
  - ‘Sim, senhora.’ (O que me fez pensar no jovem rapaz.)
  - ‘E o que eu toco?’
  - ‘O seu coração.’
  - ‘Partido!’
- Ela disse isso *com um olhar ansioso, com forte ênfase e com um sorriso estranho*, como que se vangloriasse por algo. (DICKENS, 1994, p. 56, grifo nosso)<sup>16</sup>

Ao mesmo tempo em que destaca a forma com a qual o personagem pronuncia as palavras durante o diálogo – com forte ênfase –, Dickens deixa claro também os detalhes da expressão facial do personagem no momento da fala, o que dá ao leitor a possibilidade de bem recriar este diálogo de forma performática.

---

<sup>16</sup> Tradução nossa de: ‘Do you know what I touch here?’ she said, laying her hands, one upon the other, on her left side. ‘Yes, ma’am.’ (It made me think of the young man.) ‘What do I touch?’ ‘Your heart.’ ‘Broken!’ She uttered the word with an eager look, and with strong emphasis, and with a weird smile that had a kind of boast in it.

Em um outro momento, ao introduzir um breve diálogo entre o Sr. Jaggers, advogado responsável pela fortuna de Pip, e Mike, um de seus clientes, Dickens mais uma vez nos dá detalhes sobre a fala do personagem.

- ‘Aqui está o Mike,’ disse o secretário, descendo de sua cadeira e aproximando-se do Sr. Jaggers de *forma confidencial*.
- ‘Oh!’ disse o Sr. Jaggers, virando-se para o homem que esticava uma mecha de cabelo bem no meio da testa, como o Touro, na história de Cock Robin, que esticava a corda do sino; ‘o seu homem vem hoje à tarde. Então?’
- ‘Então, fenhor Jaggerf,’ respondeu Mike, *com voz fanhosa de quem sofre com uma forte gripe*; ‘depois de muito problema, encontrei um, fenhor, que deve ferver.’ (DICKENS, 1994, p. 155, grifo nosso)<sup>17</sup>

As marcações expressas na fala de Mike e nos comentários narrativos presentes, indicam de que forma a fala do personagem deve ser verbalizada para os ouvintes da história. O esforço de Dickens para deixar claras essas diferenças evidencia a sua preocupação e a sua consciência com relação à oralização de seus textos. Todas essas marcações, mais uma vez, incitam o leitor a encenar esses personagens para além de uma leitura simples e monótona. A leitura dos textos de Dickens recupera o aspecto performático das narrativas orais e o leitor pode então estender sua tarefa para além das letras no papel.

#### 1.4.3 A pontuação

Há muito tempo a pontuação tem sido uma ferramenta que auxilia a tarefa da leitura, indicando pausas, continuações ou conclusões. Podemos afirmar, dessa forma, que ela se torna uma espécie de guia para a leitura em voz alta de diversos textos, literários ou não. Ao escrever suas obras, Dickens certamente utilizava-se também dessa ferramenta de forma a converter em escrita os traços de oralidade nas falas de seus personagens.

Em *Grandes Esperanças*, podemos encontrar um exemplo disto no uso do travessão para representar discursos quebrados ou interrompidos. Em um diálogo entre Pip e Wemmick, o escriturário do Sr. Jaggers, podemos perceber este uso.

---

<sup>17</sup> Tradução nossa de: ‘Here’s Mike,’ said the clerk, getting down from his stool, and approaching Mr. Jaggers confidentially. ‘Oh!’ said Mr. Jaggers, turning to the man who was pulling a lock of hair in the middle of his forehead, like the Bull in Cock Robin pulling at the bell-rope; ‘your man comes on this afternoon. Well?’ ‘Well, Mas’r Jaggers,’ returned Mike, in the voice of a sufferer from a constitutional cold; ‘arter a deal o’ trouble, I’ve found one, sir, as might do.’

- ‘Eu acidentalmente ouvi ontem pela manhã,’ disse Wemmick, ‘estando em um lugar onde certa vez te encontrei – mesmo entre mim e você, é melhor que não mencionemos nomes quando possível –’

- ‘Melhor mesmo que não,’ disse eu. ‘Eu compreendo.’

- ‘Ouvi, por acaso, ontem pela manhã,’ disse Wemmick, ‘que certa pessoa, dada a atividades coloniais e com posse de algumas propriedades – eu não sei mesmo quem poderia ser – não vamos nomear essa pessoa –’

- ‘Não é necessário,’ eu disse.

- ‘– que tinha feito presença em certa parte do mundo para onde um bocado de pessoas vai, nem sempre de boa graça, e não sem dar custos ao governo –’

Ao ver seu rosto, quase fiz da salsicha um foguete ao atirá-la do prato, o que muito nos distraiu, a mim e a Wemmick; me desculpei logo depois. (DICKENS, 1994, p.337)<sup>18</sup>

A grande quantidade de travessões presente na fala de Wemmick produz um discurso interrompido reforçando no leitor a ideia de certo nervosismo por parte do personagem com relação àquilo que ele tem para contar. Neste exemplo, portanto, podemos perceber como os travessões recriam na escrita uma característica que impera no discurso oral.

Na ceia de natal, ao receber de seu tio, o Sr. Pumblechook, o presente de duas garrafas de vinho, a Sra. Joe Gargery exclama, “Oh, Tio – Pum – ble – chook! Quanta gentileza!” (Dickens, 1994, p.25)<sup>19</sup>. A presença dos travessões que aqui separam não diferentes sentenças, mas as sílabas de uma mesma palavra, transmitem as noções de surpresa e satisfação do personagem ao receber os presentes, característica a ser recriada na leitura em voz alta do texto.

Entretanto, para além destas características, podemos argumentar ainda que há um outro traço de oralidade presente na construção do próprio personagem protagonista do romance dickensiano. Em um artigo intitulado *Literatura oral e oralidade escrita* (2006), a pesquisadora em oralidade Mineke Schipper fala sobre a construção dos heróis nas narrativas orais e afirma que o modelo frequentemente seguido é o de

[...] Partida-Iniciação-Retorno, como analisado por Joseph Campbell em ‘The hero with a thousand faces’. O modelo oral deste gênero é largamente encontrado em culturas por todo o mundo. A procura do protagonista é

<sup>18</sup> Tradução nossa de: ‘I accidentally heard, yesterday morning,’ said Wemmick, ‘being in a certain place where I once took you – even between you and me, it’s as well not to mention names when avoidable --’ ‘Much better not,’ said I. ‘I understand you.’ ‘I heard there by chance, yesterday morning,’ said Wemmick, ‘that a certain person not altogether of uncolonial pursuits, and not unpossessed of portable property – I don’t know who it may really be – we won’t name this person - -’ ‘Not necessary,’ said I. ‘- had made some little stir in a certain part of the world where a good many people go, not always in gratification of their own inclinations, and not quite irrespective of the government expenses - -’ In watching his face, I made quite a firework of the Aged’s sausage and greatly discomposed both my own attention and Wemmick’s; for which I apologized.

<sup>19</sup> Tradução nossa de: ‘Oh, Un – cle Pum – ble – chook! This is kind!’

pessoal: ele tem que confrontar obstáculos e encontrar soluções para seus problemas, seguindo em direção ao seu destino. (SCHIPPER, 2006, p. 23)

Nessa direção, pensando na forma em que se desdobra a narrativa dickensiana acerca da vida de Pip, – seu destino, sua busca pessoal por identidade, seus questionamentos morais – podemos perceber que o personagem se constrói também dentro desta configuração atribuída ao modelo oral de herói. Cabe a Pip somente, através de suas decisões, seguir o seu destino, enfrentar seus problemas e solucioná-los. São suas próprias escolhas que o levam a Londres para se tornar um cavalheiro, mas também são as mesmas escolhas que lhe trazem sofrimento e dificuldades. Em Pip, reverbera ainda uma construção oral do herói.

No capítulo seguinte, traremos a biografia do escritor neozelandês Lloyd Jones e nos debruçaremos sobre seu romance *O Sr. Pip*, a fim de compreender de que forma sua narrativa se constrói através da tradição oral.

## 2. CRUZANDO FRONTEIRAS

### 2.1 APRESENTANDO JONES

Lloyd Jones, autor do romance *O Sr. Pip*, é um escritor neozelandês, nascido em 23 de março de 1955, na cidade de Lower Hutt, na região norte do país. Concluiu o curso de Ciência Política pela Universidade Victoria de Wellington, mas, infelizmente, viu-se impedido de graduar-se devido a débitos na biblioteca da instituição. Não obstante, em maio de 2009, recebeu da mesma universidade o título de doutor *honoris causa* em reconhecimento à sua produção literária.

Jones teve seu primeiro romance publicado em 1985, intitulado *Gilmore's Diary*. Sua fama cresceu após receber o prêmio Katherine Mansfield de Literatura Neozelandesa e após participar como curador de uma exibição fotográfica histórica sobre a Nova Zelândia, na Biblioteca Nacional de Wellington, em 1994. Ao longo de todos esses anos, sua produção literária só aumentou, contabilizando, até o presente momento, quinze romances publicados. Dentre estes, encontra-se *Mr. Pip*, publicado em 2006, na Nova Zelândia, traduzido para o português brasileiro como *O Sr. Pip*, por Léa Viveiros de Castro, publicado no nosso país em 2007 pela editora Rocco.

*O Sr. Pip* é o primeiro livro de Jones a alcançar o mercado internacional, muito provavelmente graças à sua indicação ao prêmio *Man Booker*, principal reconhecimento literário entre os países da *Commonwealth*, República da Irlanda e Zimbábue, em 2007, ano em que o livro chegou ao Brasil. Além disso, em maio de 2007, também com *O Sr. Pip*, Jones recebeu o prêmio *Commonwealth Writers*, na categoria de *Overall Best Book* (Melhor Livro).

Além de atingir o mercado internacional de livros, é também com *O Sr. Pip* que Jones chega às telas do cinema. Seu romance foi traduzido para o filme homônimo, lançado em 2013, sob a direção de Andrew Adamson, diretor reconhecido pelos filmes *Shrek* (2001) e *As Crônicas de Nárnia* (2005). Previamente, uma das histórias de Jones já havia chegado também ao teatro com a tradução para o texto dramático do seu romance intitulado *The Book of Fame* (2000), apresentado no Teatro Downstage, em Wellington, Nova Zelândia.

Todos esses prêmios e indicações, além das traduções de seus textos, conferem a Jones um caráter de legitimação por parte da crítica literária. No entanto, é com *O Sr. Pip* que essa legitimação adquire maior força, uma vez que a trama do romance se mescla com aquela de *Grandes Esperanças*, romance do renomado novelista inglês do século XIX, Charles Dickens.

Jones constrói sua narrativa sobre a vida cotidiana e os desafios enfrentados pelos habitantes de Bougainville, uma pequena ilha, geograficamente real, situada no Oceano Pacífico, parte do arquipélago das Ilhas Salomão e do território de Papua Nova Guiné.

No romance, isolados por um bloqueio político, econômico e militar, os habitantes da ilha vivem dificuldades e privações desde que os "brancos" fecharam a mina de cobre, única fonte de riqueza de toda a comunidade. Para a protagonista Matilda, o bloqueio tem um significado ainda mais doloroso. Desde que a sangrenta guerra civil se alastrou pela ilha, a menina nunca mais viu seu pai. A sorte de todos só mudaria, quando o único homem branco que restara na aldeia decide reabrir a esquecida e também única escola do local.

O sr. Watts, ou Olho Arregalado, como todos o chamam, é um homem misterioso e excêntrico. Branco, alto e sempre metido em seu terno de linho, mantinha o hábito de levar sua mulher Grace, uma nativa da ilha, mentalmente doente, para passear como uma rainha numa carroça. Ninguém saberia dizer por que Olho Arregalado permanecera em Bougainville depois do bloqueio. Sua história só começa a vir à tona, quando as crianças são chamadas de volta à escola.

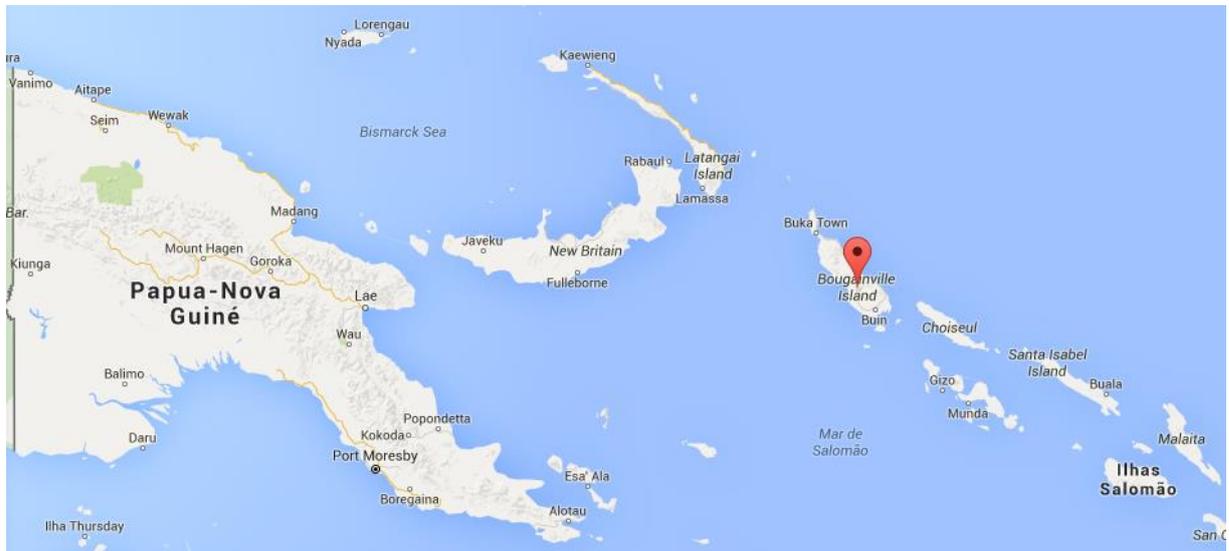
Investido da missão de professor, o sr. Watts inicia a leitura pública de um livro que logo causaria alvoroço em toda a comunidade. Despertadas de sua pobre rotina, Matilda e as crianças da ilha se encantam com as palavras de Charles Dickens em *Grandes Esperanças* e, em especial, com as aventuras do personagem conhecido pelo apelido de Pip. Iluminada pelas constantes sessões de leitura na escola, Matilda aprende a sonhar com uma vida melhor e a alimentar as suas próprias "grandes esperanças".

O impacto da leitura do romance dickensiano e o envolvimento de Olho Arregalado com as crianças, em pouco tempo mobilizam toda a comunidade. Ainda visto com um misto de desconfiança e curiosidade, o sr. Watts decide, então, também receber os adultos em sala de aula, para que cada um transmita aos mais jovens a sabedoria de seu cotidiano. A medida desperta a simpatia de alguns moradores e a inveja de outros, como a mãe de Matilda, que não suporta a influência do professor sobre a filha.

Olho Arregalado só não poderia supor que a fama do sr. Pip em Bougainville também chamasse a atenção dos "peles-vermelhas", invasores que travam uma guerra suja contra os rebeldes locais, apelidados de "rambos". Por fim, todos querem saber, afinal, quem é o perigoso e subversivo sr. Pip.

A trama do romance, apesar de fictícia, mescla-se com a história real da ilha de Bougainville, cujo território foi, por muitos anos, explorado por três países: França, Alemanha e Austrália. O primeiro contato do ocidente com a população da ilha deu-se em 1768, quando

o explorador francês Louis de Bougainville aportou no pequeno território e deu-lhe o seu nome. Começava assim o processo de colonização de Bougainville.



(Créditos: Google Mapas, 2016)

Mais tarde, em 1899, a Alemanha reclamou para si o território insular, antes francês, e anexou-o à Nova Guiné Alemã. A partir deste momento, missionários cristãos foram enviados ao território da Nova Guiné e, em 1902, começaram a chegar à ilha de Bougainville. Entretanto, durante a Primeira Guerra Mundial, a Austrália ocupou o território alemão da ilha e, em 1920, Bougainville tornou-se território australiano.

Mais tarde, durante a Segunda Guerra Mundial, a baía Imperatriz Augusta, principal fonte de acesso e de pesca, localizada a oeste da ilha, foi palco de diversas batalhas principalmente entre japoneses e norte-americanos. Por um curto período, a ilha foi novamente invadida e conquistada, dessa vez pelos japoneses. Entretanto, o governo australiano, com a ajuda dos Aliados, conseguiu rapidamente retomar a posse do local, formando o Território de Papua e Nova Guiné, em 1949.

Todavia, nas décadas de 1970 e 1980, as águas da baía Imperatriz Augusta foram gravemente poluídas por resíduos de cobre provenientes de uma das maiores minas de cobre do mundo, a Panguna, irregularmente explorada pela empresa anglo-australiana Rio Tinto. Ao verem-se prejudicados pela poluição, que afetou a pesca na região, e sem receber nenhuma espécie de compensação por parte do governo australiano, os habitantes de Bougainville iniciaram uma revolução que culminou com a criação do Exército Revolucionário de Bougainville, além de uma guerra civil que durou de 1989 a 1997, conhecida como “Revolução dos Cocos”.

Foi durante este período de revolução que a ilha sofreu o embargo total por parte do governo australiano. A empresa Rio Tinto foi fechada, os “homens brancos” voltaram a suas casas, deixando para trás apenas os nativos da pequena ilha. A nada nem a ninguém, mercadoria ou pessoa, era permitido o acesso ou saída do território de Bougainville, com a intenção de enfraquecer os rebeldes e pôr fim à revolução.

Porém, mesmo privados de indústria, eletricidade e comunicação, os rebeldes encontraram nos recursos naturais da ilha a possibilidade de levar adiante sua revolução. Dessa forma, por volta de 1997, o governo da Nova Zelândia deu início a negociações de paz com os guerrilheiros, o que abrandou os conflitos, pôs fim ao embargo e terminou em um tratado de paz assinado em 2001. Após todo o embate, a ilha não mais retornou à posse do governo australiano, sendo anexada ao Estado Independente de Papua Nova Guiné.

É, portanto, este longo período de revolução que vemos emergir na trama de *O Sr. Pip*, com o bloqueio, os rebeldes, o fechamento da escola, a falta de eletricidade, o racionamento de alimentos e a grande dependência dos recursos naturais da ilha por parte de seus habitantes. Entretanto, como o próprio Jones afirma em entrevista à revista *Época*, em setembro de 2007, “*O Sr. Pip* é um romance. Não tentei contar a história da ilha durante o bloqueio. Outro vai contar essa história um dia”. E completa:

[...] a premissa do romance é ficcional: o último homem branco dá aulas para um monte de crianças só usando um material, um exemplar do romance *Grandes Esperanças*, de Charles Dickens. *O Sr. Pip* é uma fábula que nasce de um local e um evento reais (JONES, 2007a).

## 2.2 A TRADIÇÃO ORAL

De todas as características do romance, uma das mais significativas é a forte presença da oralidade ao longo da narrativa. Na mesma entrevista à revista *Época*, o próprio Lloyd Jones afirma que “no caso de *O Sr. Pip*, a narrativa foi inspirada na tradição oral” (JONES, 2007a). Mais tarde, o autor reafirmou esse dado em várias outras entrevistas disponíveis *online*, em sites como o *YouTube*. Seu romance, portanto, traz diversos traços e se tece com os fios da oralidade. Entretanto, o que é exatamente a tradição oral?

De acordo com o historiador e antropólogo belga Jan Vansina, “a tradição oral tem sido definida como um testemunho oralmente transmitido de uma geração a outra. Suas

especificidades residem em sua forma de transmissão e no fato de ser oral” (1981, p. 143)<sup>20</sup>. Dessa forma, podemos afirmar que fazem parte desta tradição as mensagens e/ou histórias verbalmente transmitidas em discursos, canções e/ou poemas, dentro de certa comunidade. Esses registros juntos acabam por constituir a cultura local de um povo, seu imaginário e suas leis.

Entretanto, apesar de definir o conceito de “tradição oral” como mensagem transmitida de uma geração a outra, Vansina afirma ainda que “nem toda informação verbal é tradição” (1981, p. 143)<sup>21</sup>. De acordo com o autor, o depoimento de uma testemunha ocular é de imensa importância como fonte imediata – não transmitida, – e segura de informações. Uma testemunha que ofereça uma narrativa aparentemente livre de distorções ou modificações em seu conteúdo torna-se fonte segura e crível de uma história que será depois oralmente transmitida de um indivíduo a outro, pois “qualquer tradição oral válida deve, de fato, basear-se em um testemunho ocular” (VANSINA, 1981, p. 143)<sup>22</sup>.

Não obstante, as tradições orais podem surgir de várias fontes, como de grandes rumores ou de uma mistura de duas ou mais narrativas orais pré-existentes que se tornam uma no processo de transmissão, “mas somente as tradições baseadas em testemunho ocular são realmente válidas” (VANSINA, 1981, p. 144)<sup>23</sup>. Neste sentido, podemos pensar nas narrativas religiosas fundadoras, nos mitos dos profetas e evangelistas que, como prováveis testemunhas oculares, garantem ao discurso sua legitimidade e seu caráter de verdade. Porém, outras narrativas orais também permanecem ao longo dos anos e podem adquirir diferentes *status* em diferentes comunidades.

Ao tratar da tradição oral e suas expressões, Vansina aponta para quatro modelos básicos que moldam o texto a ser transmitido. Segundo ele, esses modelos resultam da combinação dos conceitos de forma e conteúdo, que podem gerar composições mais rígidas ou mais livres, consoante à tabela abaixo, proposta pelo próprio estudioso.

---

<sup>20</sup> Tradução nossa de: *Oral tradition has been defined as a testimony transmitted orally from one generation to another. Its special characteristics are the fact that it is oral and its manner of transmission.*

<sup>21</sup> Tradução nossa de: *All verbal information is not tradition.*

<sup>22</sup> Tradução nossa de: *Any valid oral tradition should in fact be based on an eye-witness account.*

<sup>23</sup> Tradução nossa de: *But only the traditions based on eye-witness account are really valid.*

		<i>conteúdo</i>	
		<i>fixo</i>	<i>livre</i> <i>(escolha de palavras)</i>
<i>forma</i>	<i>fixa</i>	poema	poema épico
	<i>livre</i>	fórmula	narrativa

Entretanto, por tratar-se de produções exclusivamente orais, as categorias exibidas na tabela acima não devem ser limitadas ao contexto da produção literária. Para isso, Vansina explica em seu texto a que cada um destes termos se refere. O termo “poema”, por exemplo, engloba todo material aprendido de cor, com palavras fixas, em uma estrutura específica de produção – tom, rima, número de sílabas –, como, por exemplo, as canções e pequenas trovas. Já o termo “poema épico”, que não deve ser confundido com os escritos gregos, refere-se às produções que seguem a mesma estrutura do poema, mas permitem uma escolha livre de palavras por parte de quem executa a composição. Já o termo “fórmula” refere-se às produções aprendidas de cor, com conteúdo fixo, mas que não se sujeitam a uma estrutura específica, como provérbios, charadas, orações e genealogias. E, por fim, o termo “narrativa” refere-se às produções que não se sujeitam nem a estruturas rígidas de produção nem à rigidez de palavras. Aqui, o executor é deixado completamente livre em sua produção, entretanto, poderá ser socialmente levado a, de alguma forma, comprovar a veracidade de suas histórias (VANSINA, 1981, p. 145-146).

Nesse sentido, podemos começar a compreender a justificativa de Jones em trabalhar sua narrativa por meio da tradição oral.

Não tentei contar a história da ilha durante o bloqueio. Outro vai contar essa história um dia. O conteúdo em geral determina o estilo de uma narrativa. No caso de *O Sr. Pip*, a narrativa escrita foi inspirada na tradição oral. Não se trata de estabelecer qual tem mais autoridade. A tradição oferece um modo de contar uma história mais solto e talvez mais colorido. Isso me liberou dos constrangimentos das abordagens mais tradicionais. (JONES, 2007a, grifo nosso)

Seguindo, portanto, as pegadas da tradição oral, Jones nos apresenta em seu romance um narrador que é também uma testemunha ocular de todos os acontecimentos narrados. É a própria Matilda, já adulta, que nos conta a história de *O Sr. Pip*, que é também a história de sua vida. Isso condiz com a característica apresentada por Vansina com respeito à importância

de uma testemunha que tenha vivenciado os eventos narrados ao longo da história. Trata-se de uma característica da tradição que imprime veracidade ao discurso oral.

Já a própria narrativa, ao ser conduzida pela tradição, na voz de Matilda, carrega esse aspecto um pouco mais leve e solto das narrativas orais, provocando no leitor a sensação de se estar ouvindo a história diretamente da boca da personagem, como quem escuta um relato em um encontro casual com um velho amigo. O constante aparecimento de expressões como “vou contar”, “me disseram”, “era/foi assim” e o uso frequente de verbos no pretérito, especialmente o imperfeito, marcam o estilo da contação de histórias e conferem traços de oralidade ao texto de Jones.

### 2.3 UM TEXTO ORAL

Esses não são, porém, os únicos traços de oralidade encontrados em *O Sr. Pip*. Uma das primeiras expressões desta característica que podemos pontuar no romance é a leitura em voz alta do livro *Grandes Esperanças* feita pelo sr. Watts para as crianças de Bougainville. Após a fuga dos “homens brancos” e o fechamento da escola, os pequenos são surpreendidos pela iniciativa do sr. Watts de tornar-se o professor do vilarejo. No primeiro dia de aula, entretanto, descobrem que, ao invés das tradicionais lições, eles serão apresentados ao sr. Dickens, por meio da leitura de uma de suas histórias.

Como nos tempos vitorianos, o romance de Charles Dickens encontra uma audiência que o lê com os ouvidos ao invés dos olhos. O sr. Watts é responsável por introduzir aquelas crianças no universo do escritor inglês e de seus personagens através da voz. Iniciada a leitura do livro pelo sr. Watts, Matilda, a narradora, informa:

Nunca tinham lido para mim em inglês. Nem para os outros. Não tínhamos livros em casa e, antes do bloqueio, nossos únicos livros tinham vindo de Moresby e eram escritos em pídgín. Quando o sr. Watts começou a ler, ficamos quietos. Aquele era um som novo. Ele leu devagar para que ouvíssemos a forma de cada palavra. (JONES, 2007b, p. 28)

Logo, as crianças entendem que conhecerão o sr. Dickens através da escuta e passam a ansiar pelos momentos em sala de aula, quando entram em contato com esse novo universo da Inglaterra vitoriana. A narração da história de Pip para aqueles meninos e meninas muito se assemelha à forma com a qual ouvem as velhas histórias de tempos imemoriais acerca de seus antepassados e do local onde vivem, como afirma Yui Nakatsuma, em sua tese intitulada *Orality and writing in Dickens and neo-Victorian fiction*.

[Em *O Sr. Pip*] não há limites que demarquem a história de Pip, a vida do sr. Watts, as anedotas, superstições e mitos dos habitantes da ilha, e o romance escrito de Dickens. Para as crianças locais, ‘ler’ *Grandes Esperanças*, na sala de aula, constitui o mesmo que ‘ouvir’ os mitos e superstições locais de suas mães e avós. (NAKATSUMA, 2013, p. 115)<sup>24</sup>

É dessa forma, portanto, que a história de Pip e a fama de Dickens vão além do espaço físico da sala de aula. À medida que avançam e descobrem mais sobre *Grandes Esperanças*, as crianças recontam a história para seus familiares e amigos, transformando-a e adaptando-a ao contexto local do vilarejo de Bougainville. Não raro, palavras tipicamente inglesas devem ser explicadas pelo sr. Watts ou substituídas por outras que façam parte do vocabulário cotidiano dos habitantes locais. Dessa forma, Pip, paulatinamente, passa a ser incorporado ao imaginário do povo de Bougainville.

Eu [Matilda] precisava ouvir muito atentamente, não só para o meu próprio prazer, mas porque, naquela noite, minha mãe ia querer saber mais sobre Pip. Prestei atenção especial à pronúncia do sr. Watts. Eu gostava de surpreender minha mãe com uma palavra nova que ela não conhecia. O que eu não sabia na época era que todos nós estávamos levando pedaços de *Grandes Esperanças* de volta para nossas famílias. (JONES, 2007b, p. 41)

O próprio cenário local do vilarejo de Bougainville é um espaço que propicia a construção da narrativa oral. Sem muito contato com os livros, as histórias, recordações e ensinamentos sobrevivem na fala dos moradores mais antigos que transmitem oralmente seu conhecimento aos mais jovens. Esta característica aparece em diversos momentos ao longo do romance, como, por exemplo, quando o sr. Watts, não sabendo o que mais oferecer às crianças durante as aulas, convida os pais dos alunos e anciãos do vilarejo a compartilhar em sala seu conhecimento com as crianças.

As contribuições são das mais variadas, desde os poderes mágicos da cor azul, a previsão do tempo através do rastro deixado por caranguejos na areia, recomendações sobre a melhor forma de se colherem diversas frutas, até a importância de ser sensível à presença de Deus na natureza. Apesar de tão pouca cientificidade epistemológica, se comparado ao conhecimento de sociedades ocidentais, as crianças acompanham atentamente as aulas e

---

<sup>24</sup> Tradução nossa de: *There are no borders demarcating among Pip's story, Mr. Watts' life, the villagers' anecdotes, superstitions and myths, and Dickens's written novel. For the local kids, 'reading' Great Expectations in the classroom constitutes the same situation as 'listening' to the local myths and superstitions of their mothers and grandmothers.*

absorvem o conteúdo compartilhado pelos mais velhos. Claramente, valorizam-no muito mais do que o que lhes tentavam ensinar os ingleses.

Na escola, [os ingleses] nos mostraram a visita do velho duque de alguma coisa muitos anos antes, em mil novecentos e tal. [...] Vimos o duque comer. O duque e os outros brancos usavam bigode e calças brancas. [...] Não sabiam se sentar direito no chão. Ficavam caindo sobre os cotovelos. Nós todos rimos – nós, garotos – dos brancos tentando se sentar no chão como se estivessem em uma cadeira. [...] Rimos até não mais poder. [...] Mandaram nossa turma escrever uma redação sobre o que tínhamos visto, mas eu não fazia ideia do que era aquilo. Não entendi o sentido, então escrevi sobre o meu avô e a história que ele contou do homem branco que tinha encontrado como um peixe, jogado na praia de sua aldeia, que naquela época não tinha eletricidade nem água corrente e não sabia a diferença entre vodca e rum. (JONES, 2007b, p. 14)

O estudioso Eric Havelock, em seu livro *A musa aprende a escrever*, afirma que a aproximação entre os jovens e os mais velhos, a fim de garantir a transmissão do conhecimento de geração a geração, é um mecanismo típico de uma sociedade ainda oral que enxerga os anciãos como “guias, filósofos e amigos” (1996, p. 15). Evidentemente, nessa situação se enquadram os habitantes da ilha, inserindo na trama do romance mais uma característica de oralidade.

Em outro momento da narrativa de Jones, podemos ver como as lembranças daquele pequeno lugar são recuperadas através da fala dos personagens habitantes do vilarejo. Após um longo tempo adoecida, Grace, com quem se casara o sr. Watts, acaba por falecer. Todos em Bougainville preparam um funeral para a velha amiga e buscam consolar o sr. Watts com memórias a respeito do passado da mulher, antes de ela deixar a ilha para estudar e retornar casada com um “homem branco”.

No momento do sepultamento de Grace, como o sr. Watts permanecesse quieto e o silêncio começasse a incomodar os presentes, a mãe de Matilda diz algumas poucas palavras de uma oração que nem ela consegue lembrar bem. A partir daí, outras pessoas se manifestam e começam, cada uma, a compartilhar lembranças sobre a vida da falecida. O instante nos é assim narrado por Matilda:

Outros começaram a falar. Ofereceram seus fragmentos de memória ao sr. Watts. Eles formaram um retrato de sua esposa morta. Assim ele aprendeu sobre a menina que nunca conhecera. Uma menina que era capaz de ficar mais tempo debaixo d’água do que qualquer outra pessoa. Uma menina que falava alemão com as freiras. Uma meninazinha que um dia se perdeu. Eles a procuraram por toda parte. E onde foi que a encontraram? Enroscada debaixo do casco de um barco. Um pequeno caranguejo com medo do sol.

Alguém disse isso e nós todos começamos a rir, até nos lembrar de onde estávamos. (JONES, 2007b, p. 154)

A forma como cada um dos personagens evoca sua memória acerca da vida de Grace em Bougainville, ajuda Matilda, o sr. Watts e também o leitor a construir uma imagem da personagem morta.

Podemos identificar aqui, no texto de Jones, ainda outro traço importante das narrativas orais: o recurso à memória. A fidelidade ao que se transmite parece ser um dos problemas principais da oralidade, especialmente para indivíduos letrados e acostumados ao discurso de verdade em torno da língua escrita. Todo contador de histórias insiste em afirmar que transmite aquilo que lhe foi transmitido, sem alterações. Entretanto, é possível encontrar variantes nas narrações de um mesmo contador acerca da mesma história. Seria a falha de memória, portanto, um grande problema da oralidade? Sobre isso, o teórico Henri Davenson afirma.

De início, a transmissão oral está sujeita a deformações muito mais numerosas e profundas do que aquelas a que se expõe a tradição manuscrita. Confusões, lapsos, contra-sensos, nada é menos fiel que a memória [...]. Enquanto a escrita obriga o copista ou o editor a escolher entre os diferentes estados possíveis do texto, a memória conserva lado a lado as múltiplas variantes. (DAVENSON apud CALVET, 1984, p.43)

Todavia, o que pode ser assim apresentado como uma falha do discurso oral – e uma qualidade da língua escrita – deve, na verdade, ser considerado como elemento constitutivo deste mesmo discurso. Pois as variadas versões de uma expressão oral não são traições de uma versão fixa e imutável que guarda uma verdade a ser transmitida, mas antes, através da memorização e da improvisação, elas são, “ao mesmo tempo, uma recriação e uma retransmissão” (CALVET, 1984, p.43).

Podemos relembra aqui o trabalho desconstrucionista do filósofo francês Jacques Derrida que, em seu livro *Gramatologia* (1973), desconstrói o logocentrismo e questiona a escrita como esse lugar de fiel representação da linguagem oral. Nesta mesma obra, Derrida nos traz, entre outros, o conceito de “suplemento”, adotado pelos Estudos de Tradução para problematizar a ideia de total espelhamento de uma tradução em relação ao texto anterior, justificando assim as inúmeras possibilidades de re-escritura de um mesmo texto. Por este pensamento, evidencia-se a interpretação como peça chave do ato tradutório e toda tradução torna-se uma recriação, uma releitura de seu texto anterior e não “cópia fiel”, como o afirma o logocentrismo.

No rastro desse pensamento desconstrutor, podemos pensar acerca do efeito da memória sobre as narrativas orais de uma forma positiva. Ao invés de serem vistas como deturpações de uma narrativa legítima e original, as diferentes versões de uma mesma história podem ser consideradas como suplementos que surgem no momento em que a história é novamente narrada para uma determinada audiência. Ao invés de se evidenciar a falta de um discurso primeiro, verdadeiro e original, faz-se notável o papel da interpretação nos momentos de recriação da história, quando suas variadas versões somam-se e suplementam-se, pois “o suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude” (DERRIDA, 1973, p. 177).

Ainda nessa direção, Mineke Schipper reafirma em seu texto *Literatura oral e oralidade escrita* (2006) o pensamento do pesquisador em literatura popular africana Emmanuel N. Obiechina.

A história folclórica [...] pertence, em sua estrutura básica, à comunidade, até que o indivíduo a pegue e, durante o processo de narração, faça-a sua. *Não há portanto um único texto autêntico*. O texto esqueleto que personifica o tema conhecido está lá e, algumas vezes, o exemplo subjacente. O narrador individual, usando o primeiro, *constrói o texto pelo uso de seus próprios métodos*. Poderia haver, por isso, tantos textos para uma história quantos fossem os narradores. Alguns deles são muito bons, alguns indiferentes e outros realmente pobres, dependendo da competência e do indivíduo. (OBIECHINA apud SCHIPPER, 2006, p. 11, grifo nosso)

A dinâmica das produções orais, portanto, é mais a do suplemento e menos a do logocentrismo. Não se pode encapsular essas produções em discursos autênticos ou falsos, pois elas sempre se apresentam diferentes, dependendo do momento em que são narradas, para quem são narradas e de quem as narra. Dentro do campo da oralidade, os discursos são sempre recriados e não somos capazes de rastreá-los até sua fonte ou forma “original”. A oralidade mostra-se, portanto, muito mais pós-estrutural em suas composições desde muito antes da emergência do pós-estruturalismo.

Logo, a memória, ou a falta dela, torna-se elemento fundamental na criação e suplementação de expressões orais que, apesar de por vezes recorrerem a fórmulas ou características um pouco rígidas, recriam constantemente as histórias através do que Paul Zumthor (1993) chama de “performance” dos seus “intérpretes”. A memorização, portanto, se associa à improvisação no momento da enunciação do discurso oral que emerge de forma única no momento em que é realizado.

Tecnicamente, a performance aparece como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida aqui e agora. (...) Desde que exceda alguns instantes, a comunicação oral não pode ser monólogo puro: ela requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso. (ZUMTHOR, 1993, p. 222)

Em *O Sr. Pip*, os papéis de intérprete e interlocutor estão sempre em constante movimento entre os personagens. O sr. Watts é intérprete quando narra a história de Pip para as crianças que assumem o papel de interlocutores, incluindo Matilda. Mais tarde, são as crianças as intérpretes da história de Pip, quando a narram para seus familiares e amigos, que, por sua vez, deixam de ser interlocutores para se tornarem intérpretes ao disseminarem a história sobre um tal sr. Pip e sua presença no vilarejo narrada pelas crianças. O próprio sr. Watts volta a ser interlocutor quando, após o desaparecimento do livro *Grandes Esperanças*, as crianças lhe recontam o romance, recorrendo à memória, na tentativa de reconstruí-lo e recuperar a história acerca da vida de Pip.

Sendo assim, podemos também afirmar que a narradora Matilda assume o papel de intérprete para nós, leitores do romance, que acompanhamos toda a história por meio de sua voz. Somos os interlocutores, mesmo silenciosos, deste diálogo com a personagem que nos conta sobre sua vida, mais especialmente sua infância.

À medida que Pip, paulatinamente, se instaura no imaginário dos habitantes de Bougainville, sua presença passa também a definir o curso dos acontecimentos do vilarejo. Através da narração de Matilda, podemos perceber a intimidade da maioria das crianças locais em relação ao romance dickensiano e, de forma especial, ao personagem Pip.

À medida que progredíamos na leitura do livro, algo me aconteceu. Numa certa altura, eu me senti entrar na história. Não tinha ganho um papel – nada disso; não estava identificada no livro, mas estava lá, sem dúvida estava lá. Conhecia aquele garoto branco órfão e aquele lugar pequeno e frágil onde ele se enfiava entre sua horrível irmã e o adorável Joe Gargery [...] (JONES, 2007b, p. 55).

Com tamanha aproximação, não surpreenderia o fato de Pip transformar-se em uma espécie de amigo imaginário de Matilda e das demais crianças expostas ao enredo de *Grandes Esperanças*. Sua presença, portanto, é logo percebida por outros personagens. Tratado pelos rebeldes como um intruso no vilarejo, sua existência começa a incomodar e causar problemas à pequena população local. Ao encontrar o nome de Pip escrito na areia, os rebeldes reúnem os moradores de Bougainville e lhes questionam “Quem é Pip?”.

Os atos que sucedem esta pergunta são resultado da impossibilidade de provar a real existência de Pip no vilarejo. Como diz a própria Matilda: “Teríamos entregado Pip, se isto fosse possível, mas não podíamos entregar algo que não possuíamos – pelo menos no sentido que o oficial pele-vermelha entendia” (JONES, 2007b, p. 115). As crianças, aturdidas, fazem menção a Charles Dickens e ao livro *Grandes Esperanças*, porém, como a mãe de Matilda o havia roubado, não puderam encontrá-lo. Em meio à confusão, o sr. Watts surpreende as crianças ao assumir a identidade do sr. Dickens para os peles-vermelhas. Para as crianças, este é um momento importante, pois veem materializar-se diante deles o sr. Dickens, o velho homem inglês que lhes contava a história de Pip.

Entretanto, Matilda, que resolve tornar-se uma estudiosa da vida e obra de Charles Dickens, percebe, anos mais tarde, algumas diferenças entre a história de *Grandes Esperanças* contada pelo sr. Watts e por Dickens. Durante seus primeiros anos de estudo na Austrália, Matilda retoma a leitura de *Grandes Esperanças* em um exemplar do romance encontrado na biblioteca. Sua reação é de imensa surpresa ao se dar conta

[...] de uma verdade desagradável. O sr. Watts tinha lido uma versão diferente para nós. Uma versão simplificada. Ele tinha se fixado no essencial de *Grandes esperanças* e tinha reformulado frases, improvisado de fato, para nos ajudar a entender melhor. O sr. Watts tinha reescrito a obra-prima do sr. Dickens. (JONES, 2007b, p. 240)

Porém, o que surge, a princípio como aborrecimento, torna-se aos poucos uma inquietação e Matilda percebe que ela mesma está sempre recriando a história de *Grandes Esperanças* a cada releitura do romance. “O livro que eu estava sempre relendo era *Grandes Esperanças*. Nunca me cansei dele. E, a cada releitura, eu extraía mais coisas dele” (JONES, 2007b, p. 243). O sr. Dickens e o sr. Watts permanecem no imaginário de Matilda na sua construção de *Grandes Esperanças* e, talvez, permaneça também no imaginário do leitor que acessar o texto dickensiano através de *O Sr. Pip*.

De volta à trama do romance, percebemos que, apesar de o sr. Watts ter se identificado como o sr. Dickens, os rebeldes continuam a ficar cada vez mais violentos ao notar que o desconhecido Pip não lhes será apresentado. Como resposta, após indagarem mais uma vez sobre o personagem dickensiano, decidem atear fogo às casas dos moradores do vilarejo, deixando-os somente com o pouco que conseguissem salvar. Durante este episódio, o exemplar de *Grandes Esperanças* do sr. Watts é também devorado pelas chamas e perde-se completamente.

Apesar de não mais possuir seu exemplar do romance de Dickens, o sr. Watts decide dar continuidade às suas aulas e convida todas as crianças a retornarem à escola no dia seguinte. É nesse momento que o professor propõe recuperar a história do sr. Dickens por meio da memória de cada um dos alunos: “[...] o sr. Watts anunciou uma tarefa especial. Nós íamos resgatar *Grandes Esperanças*” (JONES, 2007b, p. 137).

Para isso, faz com que as crianças reconheçam uma ferramenta importante: suas vozes. Sem o romance, o sr. Watts leva seus alunos a perceber que a história de Dickens não morreu com o livro, mas permanece viva em suas memórias e pode ser recontada inúmeras vezes.

Outra coisa – disse o sr. Watts. – Ninguém na história de suas curtas vidas usou a mesma voz que vocês para dizer seus nomes. Ela é sua. Seu dom especial, que ninguém jamais poderá tirar de vocês. Foi isto que o nosso amigo e companheiro sr. Dickens usou para construir suas histórias. (JONES, 2007b, p.136)

As crianças, então, começam uma verdadeira caça ao tesouro em busca de lembranças que os ajudem a recontar e recriar a história escrita por Dickens. Obviamente, o resultado é uma grande colcha de retalhos entretecida pelas vozes daqueles pequenos leitores de Dickens, deixando de ser texto escrito para tornar-se oralidade. *Grandes Esperanças* renasce, assim, em uma sala de aula da pequena Bougainville.

Esse claro movimento de retorno à voz, no romance de Jones, certamente não é casual. Principal ferramenta da oralidade, a voz é também constituinte fundamental de nossa natureza humana e precede a escrita. Através da voz podemos criar e recriar histórias sobre o mundo, mas também sobre nós mesmos. Ao encontrar suas vozes, as crianças perceberam que podiam também participar ativamente da história de Pip, mesmo sem jamais terem ido a Londres ou a qualquer outro lugar da Europa. Viram-se também autores de *Grandes Esperanças*. Perceberam que poderiam recriar até mesmo a história do próprio vilarejo onde viviam e de suas vidas.

Dizendo qualquer coisa, a voz *se* diz. Por e na voz a palavra se enuncia como a memória de alguma coisa que se apagou em nós: sobretudo pelo fato de que nossa infância foi puramente oral até o dia da grande separação, quando nos enviaram à escola, segundo nascimento. Não se sonha a escrita: a linguagem sonhada é vocal. Tudo isso se diz na voz. (ZUMTHOR, 2014, p.83)

Podemos constatar, portanto, que todo o romance de Jones é guiado por vozes: a voz de Matilda, a voz do sr. Watts, a voz de Pip, a voz das crianças, a voz dos anciãos. E mesmo as idas à escola local são marcadas pela contação de histórias, como a de *Grandes*

*Esperanças*, ao invés de aulas de gramática e caligrafia. O texto escrito de Jones potencializa, portanto, a capacidade da escrita de anunciar uma oralidade esquecida, essa ‘memória de alguma coisa que se apagou em nós’. Como todo texto carrega vestígios de uma linguagem oral, Jones não se empenha em escamotear esses traços em sua obra, antes os deixa visíveis diante de seus leitores.

Se é pela oralidade que *Grandes Esperanças* alcança as crianças de Bougainville, é também por ela que a história se suplementa, se mescla, se modifica e se recria. Sabemos, portanto, que a história de Dickens esteve sempre se recriando ao longo do romance de Jones, pela voz de diversos personagens. Como resultado desse processo, se estabelecem também elos intertextuais entre as duas obras e são estes elos que analisaremos no próximo capítulo.

### 3. CRIANDO LAÇOS

#### 3.1 INTERTEXTUALIZANDO

Vimos nos capítulos anteriores que a obra de Lloyd Jones, *O Sr. Pip*, mantém com o romance *Grandes Esperanças*, de Charles Dickens, um vínculo marcante por meio do recurso à potência da oralidade presente em ambas as obras. Entretanto, esse não é o único rastro do texto dickensiano encontrado em *O Sr. Pip*, que reverbera ainda outras vozes, outros textos. A trama do romance de Jones parece tecer-se com fios de várias outras histórias que podem ser identificados e seguidos por seus leitores, como quem encontra rastros de contos ou sonhos. Esse processo de tessitura textual pode ser mais bem compreendido por meio do conceito de intertextualidade.

A noção de intertextualidade refere-se, de forma ampla, a qualquer tipo de relação entre, pelo menos, dois textos distintos. Na década de 1960, com a difusão da obra de Mikhail Bakhtin na França, Julia Kristeva publicou os resultados de suas análises dos textos bakhtinianos e introduziu, pela primeira vez, o conceito de intertextualidade. Em seu artigo *A palavra, o diálogo e o romance*, primeiramente publicado na revista *Tel Quel*, em 1966, Kristeva dialoga com os estudos bakhtianos afirmando:

[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (1974, p. 64)

Desde a publicação de seu artigo, entretanto, a noção de intertextualidade parece ter sido marcada por certa imprecisão teórica, o que resultou na refuta do termo por alguns estudiosos ou mesmo em sua recriação por parte de outros. De acordo com Tiphaine Samoyault, em seu livro *A intertextualidade*, tal imprecisão é causada pelo fato de a noção assemelhar-se ora a práticas textuais já muito antigas, como o pastiche e a citação, ora com teorias mais progressistas a respeito do texto (2008, p. 13-14).

Dessa forma, outros teóricos dedicaram-se a explorar o termo a partir de perspectivas diferentes. Por exemplo, Roland Barthes e Michael Riffaterre retomam a noção de intertextualidade considerando-a parte do processo de leitura e não exatamente do processo de criação textual por parte do autor. Para Barthes, são as leituras anteriores, portanto, que permitirão ao leitor criar seus intertextos no momento da leitura de um outro texto,

considerando, evidentemente, as influências presentes, suas referências e liames. De acordo com Samoyault, Barthes nos “permite pensar numa intertextualidade de superfície (estudo tipológico e formal dos gestos de retomada), e uma intertextualidade de profundidade (estudo das numerosas relações nascidas dos contatos dos textos entre si)”. (2008, p.24-25)

Riffaterre, que também reconhece a intertextualidade como parte do processo de leitura, desloca a noção para o vértice da recepção textual e estabelece o intertexto como “o fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação, e que é o contrário da leitura linear” (SAMOYAULT, 2008, p.25). Dessa forma, a intertextualidade pode gerar modelos diferentes de leitura que podem até mesmo causar um efeito anacrônico, o que permitiria ao leitor de hoje “interpretar uma figura presente no monólogo de Molière, a partir de uma figura semelhante, presente no teatro de Brecht” (SAMOYAULT, 2008, p.25).

Já o teórico Gérard Genette, em seu livro *Palimpsestos*, propõe um novo paradigma para a intertextualidade. Através da elaboração de uma nova taxonomia, Genette classifica o termo como uma das cinco possíveis relações transtextuais existentes. Para ele, a transtextualidade é o verdadeiro objeto de estudo que se divide em cinco subitens: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. A noção de intertextualidade, portanto, passa a ser definida mais especificamente como “a presença efetiva de um texto em outro” (SAMOYAULT, 2008, p.29), como a citação, o plágio ou a alusão. Dessa forma, o conceito aparece muito mais bem definido e livre das possíveis imprecisões comumente atribuídas à definição de Kristeva.

Outro teórico que também vem reinterpretar o conceito de intertextualidade é Harold Bloom (2003). Sua definição, entretanto, parece-nos limitada pelo fato de incluir somente os textos que ele considera “literários”, que correspondem a critérios já apresentados e discutidos no primeiro capítulo. Dessa forma, a fim de reler a noção de intertextualidade de Kristeva, o teórico utiliza o termo “desleitura” para explicar que absolutamente tudo já foi efetivamente escrito e que obras literárias mais recentes não são nada mais do que simples reescrituras dos grandes clássicos do cânone. Por essa razão, ousamos opinar sobre o caráter um tanto restritivo da reflexão de Bloom.

Sendo assim, a ideia do mosaico parece-nos ainda muito mais abrangente que todas estas releituras do termo, levando-nos a considerá-la o conceito-chave da noção de intertextualidade introduzida por Kristeva. Derivada a partir das reflexões bakhtinianas de dialogismo, que afirma que todo texto introduz diálogos com outros textos, e de polifonia, que evidencia uma multiplicidade de vozes que reverberam em um mesmo texto. É, pois, por meio da noção de intertextualidade elaborada por Kristeva que podemos evidenciar e descrever os

rastros de diferentes textos presentes em um único texto e, assim, compreender que nenhum deles existe sozinho. Antes, compõem uma ampla rede de intertextos.

Além disso, este posicionamento torna possível extrapolar a noção de texto unicamente como texto literário, o que, conforme observamos, não é contemplado nas demais interpretações do termo, para compreender que os diversos discursos sociais que nos rodeiam – religião, política e a própria língua falada, por exemplo – podem também ser considerados textos, pois a intertextualidade “implica a inserção da história (da sociedade) no texto, e do texto na história” (KRISTEVA, 1974, p.67). Apesar de parecer um pouco ampla demais e, até mesmo, um pouco confusa, parece-nos que é exatamente essa amplitude de possibilidades que torna o conceito mais rico e significativo, pois assim podemos perceber a complexidade e a profundidade das relações intertextuais presentes nos textos, no nosso caso, em *O Sr. Pip*.

Entretanto, constantemente utilizada, a noção de intertextualidade trazida por Kristeva pode acabar reduzindo-se a uma espécie de busca por referências bibliográficas ou, nas palavras de Samoyault, a “uma crítica das fontes” (2008). É importante, portanto, que se compreenda o conceito como um processo extremamente ativo que permeia as produções textuais, literárias ou não. Ao produzir um discurso, recorreremos, consciente ou inconscientemente, a uma série de outros discursos com os quais estabelecemos previamente algum tipo de contato, à nossa própria cultura e formação social. A intertextualidade permite que estes diferentes fios se teçam e produzam novos textos que, por sua vez, produzirão fios para uma nova tessitura.

### 3.2 OS FIOS DA MEADA

O intertexto mais evidente em *O Sr. Pip* é estabelecido com a obra de Dickens, *Grandes Esperanças*, reescrita em um novo contexto. Os laços entre esses dois textos são vários e um dos primeiros que podemos apontar está no próprio título, Mr. Pip, referência clara ao conhecido personagem de Dickens. A partir deste fato, o leitor constata que ambos os romances narram o crescimento e amadurecimento de seus protagonistas. Tanto Pip quanto Matilda passam por experiências semelhantes, apesar dos deslocamentos de tempo e lugar existentes entre as duas obras. Ambos os personagens vivem uma busca por identidade e enfrentam o desafio de abandonar seus lares a fim de conquistar uma vida melhor.

Na crítica literária, esse tipo de narrativa é caracterizada como *bildungsroman*, ou romance de formação, no qual se narra, de maneira minuciosa, o processo de desenvolvimento físico, moral, psicológico, estético, social e/ou político de um personagem.

Muito frequentemente, sua vida é narrada desde a infância ou adolescência até atingir a maturidade. Tal característica, marcante do romance de Dickens, foi recuperada por Jones em sua narrativa.

Em *Grandes Esperanças*, é Pip quem nos narra a história de sua própria vida desde a infância até a maturidade, passando por todas as dificuldades, alegrias, ganhos e perdas. Ao leitor, é mostrado todo o processo de amadurecimento que começa com um garoto ingênuo, habitante de uma região pobre próxima aos charcos e termina como um pomposo aristocrata vivente de uma grande cidade.

Da mesma forma, em *O Sr. Pip*, é Matilda quem nos narra os acontecimentos de sua vida desde a infância na pequena Bougainville, em companhia da mãe, em uma pequena casa, até sua vida adulta em Townsville, na Austrália, onde passa a morar com o pai. Assim como Pip, Matilda também precisa deixar o pequeno vilarejo, onde nasceu, para poder conquistar uma melhor qualidade de vida, com educação, saúde, trabalho e grandes esperanças. A metrópole, que antes era Londres, passa a ser a cidade de Townsville, o que recupera mais um movimento do texto dickensiano.

Apesar de ambos os personagens trocarem o interior pela cidade grande, suas motivações diferem. A Pip coube uma escolha: aceitar ou não as condições de seu benfeitor oculto, que financiaria sua nova vida como cavalheiro na cidade de Londres. A Matilda, entretanto, coube a necessidade de lutar por sua própria vida, pois precisou fugir dos invasores peles-vermelhas que violentamente invadiram o vilarejo onde vivia. Não obstante, ambos vivenciam um processo semelhante de readaptação cultural e busca de sua identidade.

Neste processo, o modo com o qual Matilda lê o romance dickensiano parece ser um tanto seletivo, possibilitando-a identificar-se cada vez mais com Pip. A própria personagem parece reconhecer essa estratégia mais tarde, durante seus estudos de PhD em Londres. Dessa forma, podemos argumentar que Matilda relê o texto de Dickens a fim de aproximar-se cada vez mais dele, adaptando-o à sua própria realidade na ilha de Bougainville.

Essa característica nos ajuda a compreender como funciona o processo intertextual que leva em consideração as experiências de vida de cada indivíduo no momento da interpretação do texto que lê. Vemos em *O Sr. Pip* a forma com a qual Matilda ouve, interpreta e assimila a história de Pip de acordo com sua experiência em Bougainville, seus desafios, seus costumes e seu conhecimento de mundo. Podemos observar também a forma com a qual Jones interpreta tanto o romance de Dickens quanto a história da ilha de Bougainville. E sabemos, ainda, que interpretaremos *O Sr. Pip* e *Grandes Esperanças* com base no nosso conhecimento

de mundo, nossa cultura e história. Pip e Matilda, portanto, não são únicos, mas vários e plurais, perpassados sempre pelo olhar do leitor.

Em determinado momento da narrativa de Jones, o sr. Watts afirma não poder “mexer no trabalho de Dickens” (2007b, p. 242), pois “a palavra pertencia a ele [Dickens], a frase toda pertencia a ele. Retirar uma palavra inconveniente seria um ato de vandalismo, como quebrar o vidro de uma capela” (2007b, p.242). Esta é a resposta do sr. Watts quando Dolores, mãe de Matilda, queixa-se do inglês vitoriano presente em *Grandes Esperanças*, pedindo para que se deixe de lado toda esta “conversa fiada” (2007b, p.242) que mais parecia confundir do que educar as crianças do vilarejo.

Entretanto, anos mais tarde, quando vai morar com o pai na Austrália, Matilda relê *Grandes Esperanças* e descobre, como vimos no segundo capítulo, que o sr. Watts simplesmente fez exatamente o oposto do que disse, narrando para as crianças uma versão diferente, um pouco mais simples, da história de Charles Dickens. Dessa forma, ela conclui que o sr. Watts “tirou todo o bordado da história do sr. Dickens para adequá-la aos nossos jovens ouvidos” (JONES, 2007b, p. 243).

Isto significa que o primeiro encontro do leitor de Jones com o enredo de *Grandes Esperanças* já se dá com a versão “simplificada” da história de Pip, narrada pelo sr. Watts. A partir daí, o texto dickensiano começa a espalhar seus fios pela tessitura do texto de Jones e a segunda versão de *Grandes Esperanças* com a qual o leitor se depara ao ler *O Sr. Pip* é a história de Dickens narrada pelas crianças aos seus familiares. Mais uma vez o texto se transforma e é recriado. Em um movimento de suplementação, o enredo dickensiano começa a encontrar cada vez mais espaço na pequena Bougainville.

Em um terceiro momento, após os rebeldes atearem fogo às casas e pertences dos moradores da ilha, o exemplar de *Grandes Esperanças* também se perde. Como resultado, vemos uma terceira releitura do romance vitoriano surgir, pois as crianças recebem a tarefa de recuperar todo o romance por meio da memória, a fim de não deixar a história de Pip perder-se para sempre. Assim, as crianças esforçam-se por verem *Grandes Esperanças* em suas vidas cotidianas no vilarejo onde vivem.

Esse processo de constante recriação do enredo de *Grandes Esperanças* em *O Sr. Pip*, particularmente através da rememoração, parece simplesmente afastar cada vez mais as possíveis conexões entre os dois textos, distanciando-os, seguindo a velha máxima popular do “quem conta um conto aumenta um ponto”. Entretanto, é mais importante e perspicaz compreender o movimento como parte de um complexo processo de intertextualidade no qual ambos os textos se entretecem não apenas um com o outro, mas também com outros textos

diferentes gerando a possibilidade de se produzir algo novo, de forma que seja permitido a todos os textos fazer ecoar ali suas vozes. Frederika Ugglá em seu artigo *Picking up threads: intertextuality in the postcolonial world of Lloyd Jones's Mister Pip*, afirma:

[...] através do processo intertextual, a história vitoriana de Dickens é usada em um contexto diferente. As pessoas identificam-se com os personagens e usam o texto dickensiano para escrever suas próprias histórias. Algo novo está sendo criado com o velho texto como base e também com as diferentes experiências dessas pessoas, conectando textos. (2012, p. 6-7)<sup>25</sup>

Esse novo texto de Jones contém elementos de *Grandes Esperanças*, bem como de outros textos. É dickensiano, mas também é bougainvilhense, “é escrito e oral, é vitoriano e nativo, do século XIX e do século XX”<sup>26</sup> (LATHAM apud UGGLA, 2012, p. 6). Apesar de o processo de reescritura parecer nos levar para mais distante do texto de Dickens, é exatamente esse processo que permite o surgimento do novo na história e a suplementação do texto anterior. Sem esse espaço, não haveria recriação e é através da intertextualidade que o romance de Dickens reaparece em um contexto bastante diferente daquele da Inglaterra vitoriana.

É importante salientar ainda que o próprio romance de Dickens, *Grandes Esperanças*, é também resultado de um processo intertextual. Certamente outros textos e contextos influenciaram o autor inglês na escrita de seu romance, como as dificuldades socioeconômicas da sociedade vitoriana, as experiências que vivera quando jovem e os textos de outros autores que ele lera até o momento. Dessa forma, podemos afirmar que *Grandes Esperanças* não é um texto somente vitoriano, mas ecoa outras vozes que, conseqüentemente, ainda reverberam em *O Sr. Pip*, mesmo que não possamos identificar todas elas. Sem dúvida, há milhares de fios que conduzem a diferentes textos dentro de *O Sr. Pip* e de *Grandes Esperanças* que nunca seremos capazes de encontrar e seguir na sua totalidade. O que tentamos fazer aqui é, portanto, encontrar alguns destes fios existentes no romance de Jones que possam remeter ao romance dickensiano e a outros textos que identificaremos ao longo deste capítulo.

Em *O Sr. Pip*, podemos perceber que a história de Dickens desloca-se em tempo e espaço e, como o próprio Jones afirma ao citar Umberto Eco na epígrafe de seu romance, “personagens migram”. Dessa forma, os personagens vitorianos começam paulatinamente a se deslocar, instalando-se na ilha de Bougainville do século XX.

<sup>25</sup> Tradução nossa de: “Through the intertextual process Dickens's Victorian story is used in a quite different context. People are identifying themselves with the characters and using Dickensian text to write their own story. Something new is created with the old text as a base and so are people's different experiences, and texts linked.

<sup>26</sup> Tradução nossa de: “it is written and oral, Victorian and native, nineteenth and twentieth century”.

Um desses personagens migrantes é o próprio Pip. Sua presença em Bougainville se torna tão forte a ponto de mudar o destino do pequeno vilarejo. Quando os peles-vermelhas aparecem ao seu encalço, é por que haviam visto seu nome escrito na areia da praia e precisavam descobrir quem seria esse novo morador da ilha. Cabe ao sr. Watts, portanto, tentar explicar que Pip é um personagem fictício, mas com o desaparecimento do romance a tarefa se torna bastante difícil. Em sua última visita, portanto, os peles-vermelhas, já muito impacientes, decidem pôr fim à busca e, agindo violentamente, atacam os moradores do vilarejo e acabam por assassinar também o sr. Watts, em uma tentativa de livrar-se do desconhecido e ameaçador sr. Pip.

Além disso, Matilda enxerga, com certa frequência, em sua mãe a figura de Estella, personagem dickensiano extremamente esnobe, por quem Pip se apaixona desde a infância, o que lhe causa certo sofrimento. Em Bougainville, por sua vez, quando Matilda tenta estabelecer diálogo com a mãe, Dolores, para contar-lhe algo relativo ao sr. Watts ou a Pip, nunca consegue atrair a atenção que deseja, o que a faz sentir rejeitada.

Antes eu teria me afastado, quando ela começasse a atacar o sr. Watts – agora eu ouvia. *No deboche dela, eu ouvia Estella*. Então eu andava atrás dela como um cão faminto atrás de comida. Eu a seguia do nosso abrigo tosco para a horta e dali para o riacho até ela me mandar embora. Ela me xingava. Eu era um mosquito. Eu era um carrapato de cachorro. (JONES, 2007b, p. 145, grifo nosso)

A descrição do sofrimento e da dor de Matilda ao sentir-se menosprezada pela mãe muito se assemelha à descrição do sofrimento de Pip diante do constante deboche de Estella em *Grandes Esperanças*.

Dentro ou fora da casa da sra. Brandley, eu sofria todas as formas e graus de tortura que Estella era capaz de me infligir. A natureza das minhas relações com ela, que me concedia familiaridade sem me garantir sua preferência, levava-me à loucura. Ela usava-me para provocar os outros admiradores, e lançava mão da familiaridade que havia entre nós para menosprezar constantemente minha dedicação a ela. Se eu fosse seu secretário, mordomo, meio-irmão, parente pobre — nem mesmo se fosse um irmão mais moço de seu noivo — eu não teria me sentido mais distante de minhas esperanças quanto mais próximo estivesse dela. (DICKENS, p. 262, 2012).

Matilda reconhece ainda um outro personagem dickensiano em sua narrativa. Ao ser salva de um afogamento, enquanto tentava fugir da ilha de Bougainville após os últimos ataques violentos dos peles-vermelhas, ela reconhece em um pedaço de madeira a que se

agarra, o sr. Jagers, o advogado que leva a Pip a boa notícia de que ele recebera a oportunidade de viver em Londres e tornar-se um verdadeiro cavalheiro.

Que nome você daria a um salvador? O único que eu conhecia se chamava sr. Jagers. Então foi natural que eu desse ao meu salvador, aquela tora, o nome do homem que tinha salvado a vida de Pip. Era melhor eu me agarrar à mundanidade do sr. Jagers do que à limosidade de uma tora encharcada de água. Eu não podia conversar com a tora. Mas podia conversar com o sr. Jagers. (JONES, 2007b, p. 230)

Esse processo de migração ou deslocamento de personagens do texto dickensiano para o romance de Jones evidencia, mais uma vez, a intertextualidade estabelecida entre as duas obras. Cada intertexto criado por Jones transforma e relê características de *Grandes Esperanças* percebidas por ele próprio ao interpretar o romance de Dickens.

Nessa perspectiva, o personagem do sr. Watts pode ser considerado ao longo da narrativa de Jones como o único elo entre a pequena ilha de Bougainville e o sr. Dickens. Único “homem branco” remanescente no vilarejo, é ele quem apresenta às crianças a história de *Grandes Esperanças*. Suas memórias e experiências antes de mudar-se para Bougainville podem também ser consideradas um outro texto que surge no romance de Jones.

Watts é o único personagem da trama que conhece mais do mundo para além de Bougainville. Ele sabe, por exemplo, o que significa exatamente “uma manhã geada” (JONES, 2007b, p.42) em contraste com o clima tropical a que as crianças estão acostumadas. Conhece ainda a distante Inglaterra, pois “ele tinha estado lá” (JONES, 2007b, p.36) e a descreve às crianças que logo concluem que “havia muitas Inglaterras e o sr. Watts só estivera em duas ou três delas. A Inglaterra que ele visitou era diferente da Inglaterra onde o sr. Dickens tinha morado e trabalhado.” (JONES, 2007b, p.36).

O sr. Watts revela uma parte do mundo ocidental que os habitantes de Bougainville desconhecem. Ele traduz o próprio sr. Dickens. No sr. Watts, Dickens transforma-se também em um personagem da trama de Jones. Em dado momento da história, quando as crianças tentavam compreender quem seria o sr. Dickens, Matilda diz: “falamos sobre o sr. Dickens até ele começar a parecer real ou tão real quanto o sr. Watts. Nós apenas não o conhecíamos ainda” (JONES, 2007b, p.36).

Não por acaso, durante a primeira visita dos rebeldes peles-vermelhas, o sr. Watts assume a identidade de Charles Dickens. “O senhor é o sr. Dickens. [...] Sim, eu sou esse homem” (JONES, 2007b, p. 110-111). E mais tarde, ao enfrentar os rambos, um grupo diferente de rebeldes, o sr. Watts assume também a identidade de Pip e passa a se apresentar

com as palavras do próprio personagem dickensiano: “meu nome de batismo é Philip, mas minha língua de criança não conseguia pronunciar nada mais longo ou mais explícito, então eu chamei a mim mesmo de Pip e passei a ser chamado de Pip” (JONES, 2007b, p.176).

O sr. Watts é quem primeiramente recria Dickens e *Grandes Esperanças* na pequena Bougainville. É através dele que as crianças conhecem o escritor vitoriano e seu romance. Portanto, ele não apenas lê Dickens, como se deixa ser também lido por todos. Em um processo de intertextualidade, o sr. Watts deixa suas marcas na narrativa de *Grandes Esperanças* e na construção do sr. Dickens para todos os habitantes do vilarejo, desde as crianças até os violentos rebeldes. Mais tarde, Matilda reconhece esse fato, quando vai a Londres por conta de seu PhD sobre Charles Dickens.

O sr. Dickens que conheci também tinha uma barba e um rosto comprido e olhos que queriam saltar do seu rosto. Mas o meu sr. Dickens costumava andar descalço e com uma camisa sem botão. Exceto em ocasiões especiais, como quando estava ensinando, e aí ele usava um terno. (JONES, 2007b, p.270)

Apesar de toda a história de vida do sr. Watts não ficar claramente exposta ao longo da narrativa de *O Sr. Pip* e só ser apresentada com um pouco mais de clareza já ao fim do romance, quando Matilda visita a ex-mulher do professor em Wellington, na Nova Zelândia, certamente perderíamos muito do processo intertextual que se desdobra no texto de Jones, se desconsiderássemos esse dado. O passado do sr. Watts, que logo veremos mais detalhadamente, torna-se também um texto importante dentro do texto de *O Sr. Pip*, sob a perspectiva intertextual de Kristeva.

Outro texto igualmente importante a ser considerado parte do processo intertextual de *O Sr. Pip* é a cultura local. Os costumes, crenças e tradições do povo de Bougainville também surgem como um outro texto significativo na trama de Jones. Um dos momentos em que emerge é na sala de aula, quando o sr. Watts convida os pais dos alunos e alguns anciãos do vilarejo para compartilhar seu conhecimento com a turma de estudantes. O conhecimento sobre os poderes da cor azul, os caranguejos, os sonhos quebrados e as opiniões sobre a sexualidade dos jovens rapazes e das jovens moças são textos que logo reaparecerão de forma significativa, quando o sr. Watts narra a história de Pip como sua própria história.

A mãe de Matilda, Dolores, é também responsável pela inserção de mais outro texto na história de *O Sr. Pip*, a Bíblia. Dolores resolve aparecer na sala de aula para ensinar às crianças algo que valha a pena e lhes diz: “Vocês precisam acreditar em alguma coisa. Precisam sim. Até as folhas das palmeiras acreditam no ar. E os peixes acreditam no mar”

(JONES, 2007b, p.51). Em seguida, ela discorre sobre a chegada dos missionários na ilha e como lhes ensinaram a ter fé Deus e a abandonar “a sabedoria dos caranguejos e a do peixe-porco” (JONES, 2007b, p.52). Conclui, então, seu discurso com algumas palavras do livro do Gênesis:

Agora vou mostrar algumas palavras que se devem saber de cor. ‘No princípio, Deus criou o céu e a terra... E a terra não tinha forma, e era vazia: as trevas cobriam o abismo. E o espírito de Deus pairava sobre as águas.’ Um raro sorriso apareceu no rosto de minha mãe. Ela me viu na carteira do fundo da sala e ficou olhando para mim. E Deus disse: ‘Faça-se a luz e a luz foi feita.’ Não existe frase mais bonita do que essa no mundo. (JONES, 2007b, p.53)

É bastante intrigante o fato de percebermos que Dolores aceita e defende o texto bíblico com propriedade, como se fosse parte de sua própria identidade, mesmo tendo consciência de que este lhe foi trazido por estrangeiros. Entretanto, quando se trata de *Grandes Esperanças*, ela o repudia com veemência, mesmo que este lhe seja um texto tão estrangeiro quanto a Bíblia. Talvez a explicação resida no fato de ela suspeitar que um texto escrito por um desses “sujeitos brancos” que “não acreditam no demônio ou em Deus porque acham que não precisam acreditar” (JONES, 2007b, p.88) não seja realmente um texto muito confiável, ou ainda porque teme “perder sua Matilda para a Inglaterra vitoriana” (JONES, 2007b, p.44). O fato é que as crenças e opiniões de Dolores serão dados importantes também para a futura narrativa do sr. Watts.

### 3.3 OS FIOS SE TECEM

Quando os rambos chegam ao vilarejo de Bougainville e encontram o sr. Watts – um homem branco – reagem de forma violenta por acreditarem que a população havia decidido unir-se aos “homens brancos” em meio à revolução. Dessa forma, irritados e embriagados por um suco de ervas da floresta, arrastam o sr. Watts até o local, onde haviam montado seu acampamento e um deles o ameaça berrando “Vou foder teu cu!” (JONES, 2007b, p.174). Entretanto o sr. Watts responde calmamente lhe dizendo: “Você não vai fazer nada disso. Você vai sentar aí e escutar” (JONES, 2007b, p.175).

Nesse momento, questionado sobre sua identidade, o sr. Watts apresenta-se como Pip e, como vimos anteriormente, recita, mesmo que de forma um pouco diferente, as palavras de

apresentação ditas por Pip, que compõe o primeiro parágrafo do primeiro capítulo do romance de Dickens, *Grandes Esperanças*.

Ainda assim, o sr. Watts continua a ser questionado pelos rambos sobre quem ele é, o que faz ali e de onde vem. Entretanto, como Matilda nos narra, parecia que “o sr. Watts tinha exercido a sua autoridade natural” (JONES, 2007b, p.177) e conforme ele falava, os rambos silenciavam e lhe prestavam atenção. Então, ele começa a narrar sua história.

Vocês me pediram para explicar o que eu estou fazendo aqui – ele disse. – De certa forma, vocês estão pedindo que eu conte a minha história. Estou disposto a obedecer, mas tenho duas condições. Primeiro, não quero ser interrompido. Segundo, minha história vai levar várias noites. Sete noites no total. (JONES, 2007b, p.178)

Já no início da contação de história feita pelo sr. Watts, podemos perceber um certo vínculo intertextual que nos remete a uma das histórias de *As Mil e Uma Noites*, o conto de Sherazade no qual ela conta ao rei Shariar uma história a cada noite para escapar da execução no dia seguinte. Assim também, o sr. Watts narra sua história em partes a fim de ganhar tempo entretendo os rambos e poupar sua vida

Na narração do sr. Watts podemos ver a potência e a complexidade do processo intertextual, pois, como exemplificado acima, não há apenas o texto dickensiano de *Grandes Esperanças* operando como intertexto, mas vários outros textos que se mesclam e se imbricam, à medida que o personagem avança na sua história. Sobre isto, Matilda escreve,

A decisão do sr. Watts de se apresentar como Pip aos rebeldes foi um risco, mas foi fácil compreender por que ele tinha feito isso. Pip seria um papel conveniente para o sr. Watts assumir. Se ele quisesse, poderia contar a história de Pip como o sr. Dickens a havia contado e afirmar que aquela era sua história, ou então poderia tomar alguns elementos dela e transformá-la no que quisesse, criar algo novo. O sr. Watts escolheu a segunda opção. (JONES, 2007b, p.179)

Dessa forma, uma nova história de *Grandes Esperanças* nasce dentro de *O Sr. Pip*. “O Pip do sr. Watts cresceu num depósito de tijolos nas cercanias de uma mina de cobre sem nenhuma lembrança dos pais” (JONES, 2007b, p.181). Uma clara referência à mineradora de cobre Panguna, que existiu em Bougainville e desempenhou papel importante ao incitar a revolução após poluir as águas da baía Imperatriz Augusta, como vimos no capítulo anterior. Em *O Sr. Pip*, a mina era o local de trabalho do pai de Matilda, motivo pelo qual ele se mudou para a Austrália após o fechamento da empresa em Bougainville.

Na recriação do sr. Watts, o pai de Pip desapareceu “sem deixar traços, ‘perdido no mar’” e sua mãe “embebedou-se com suco de ervas da floresta e caiu de uma árvore. Quando bateu no chão, seus olhos saltaram para fora das órbitas.” (JONES, 2007b, p.181). Órfão, Pip foi então criado pela srta. Ryan, “uma velha reclusa numa casa enorme com cômodos escuros e cheios de teias de aranha” (JONES, 2007b, p.181). Podemos perceber claramente as referências ao texto dickensiano, mas também as novas referências ao contexto local em que o sr. Watts está inserido.

Como em Dickens, o Pip do sr. Watts também é órfão, mesmo que por razões diferentes. A mãe de Pip na história do sr. Watts nos lembra a irmã de Pip em *Grandes Esperanças*, a sra. Joe Gargery, que, vítima de um acidente, sofre sérios golpes na cabeça e jamais se recupera. Além disso, a figura paterna se perde tanto na narrativa dickensiana, quanto na do sr. Watts, mas também na história de Matilda, cujo pai vive na Austrália. A srta. Ryan nos lembra a srta. Havisham e seu triste destino. As histórias, portanto, estão ligadas pelo processo intertextual construído por Kristeva.

É importante lembrar que, ao narrar esta história, o sr. Watts narra sua própria vida sob o disfarce de Pip, pois foi assim que se identificou para os rebeldes rambos. Portanto, ao continuar sua história, o sr. Watts nos conta sobre como herdou a casa da srta. Ryan após seu falecimento. Decide, então, transformar a grande casa em dois apartamentos e aluga um deles a “uma bela mulher negra que tinha nascido aqui nesta ilha” (JONES, 2007b, p.182) – sua esposa Grace.

O sr. Watts explica como naquele tempo, apenas uma única parede os separava e que, através dela, ele podia ouvi-la mover-se, ouvir o barulho do rádio, da água do chuveiro e das panelas na cozinha. Até que, em uma noite fria de inverno, os dois acabam se apaixonando. Alguns anos mais tarde, entretanto, quando Matilda vai até Wellington, na Nova Zelândia, buscar informações a respeito da vida do sr. Watts, ela acaba por descobrir que, no momento em que ele conhecera Grace, o sr. Watts estava casado com uma outra mulher neozelandesa, a sra. June Watts, que vivia incomodada com o fato de constantemente “apanhá-lo [o sr. Watts] com o ouvido encostado na parede” (JONES, 2007b, p.253).

A história continua e o sr. Watts narra o nascimento de Sarah, filha sua e de Grace. Juntos decidem construir um quarto para o bebê, em um cômodo vazio que usavam para armazenar velhos objetos. O sr. Watts fica maravilhado ao perceber que, naquela criança, ele e sua esposa uniram dois mundos: “Eu via traços de uma herança anglo-galesa numa pele cor de café. Eu e Grace, juntos, tínhamos criado um mundo novo” (JONES, 2007b, p.185). É

nesse momento que a cultura local de Bougainville, o conhecimento compartilhado pelos anciãos, entra na história do sr. Watts.

E então, para espanto de todos nós, crianças, começamos a ouvir todos os fragmentos que nossas mães, tias e tios tinham levado para a aula do sr. Watts. Nossos pensamentos sobre a cor branca. Nossos pensamentos sobre a cor azul. O sr. Watts estava contando a história a partir de nossa experiência de vida, das coisas que tinham sido compartilhadas conosco na sala de aula. Mas o sr. Watts introduziu novas informações, como os pensamentos de Grace sobre a cor marrom. (JONES, 2007b, p.194)

Mais uma vez, podemos perceber claramente o processo intertextual que se desdobra no texto de Jones. Ao narrar a história de sua vida, o sr. Watts usa como material textual não apenas sua própria experiência de vida, mas também a narrativa de *Grandes Esperanças*, a cultura do povo de Bougainville e a experiência de vida de Grace. Todas essas histórias se mesclam numa nova tessitura.

A história continua e chegamos à morte de Sarah. A dor e a tristeza causadas pela perda da filha faz com que Grace entre em um estado de depressão profunda. O sr. Watts descreve para sua audiência como sua Grace se tornou por conta da doença, como tudo era extremamente triste e afirma ter percebido “que a única maneira de curar sua querida Grace era se ela se reinventasse” (JONES, 2007b, p.208).

Nesse momento, o sr. Watts pergunta se alguém ali sabe quem foi a Rainha de Sabá. Então Dolores, graças a seu conhecimento bíblico, rapidamente se manifesta e explica que a “Rainha de Sabá foi uma mulher negra muito sábia que procurou Salomão para ver se conseguia juntar a lendária sabedoria dele com a dela” (JONES, 2007b, p.209). Apesar de não ficar claro para Matilda no momento, a Rainha de Sabá era o personagem com o qual Grace passou a se identificar após viver seu quadro de depressão. Por essa razão, desde que regressara a Bougainville com o sr. Watts, Grace saía todos os dias pela manhã em cima de uma pequena carroça puxada por seu esposo para um passeio matinal. Um grande espetáculo para as crianças do vilarejo.

Anos mais tarde, quando visita a sra. June Watts, Matilda descobre que o sr. Watts participara, junto com Grace, de uma pequena companhia de teatro com quem apresentava um espetáculo intitulado “A Rainha de Sabá”.

Ah, olhe. Você estava perguntando por isso. Agora eu me lembro. O diretor achou que Tom [sr. Watts] devia usar um nariz vermelho de palhaço e a Rainha de Sabá devia ficar em pé numa carroça puxada por Tom parar

mostrar que havia sido alcançada uma comunhão de mentes. Não me pergunte como ou por quê... (JONES, 2007b, p.257-258)

Matilda descobre ainda que Grace havia passado certo tempo em um hospital psiquiátrico na Nova Zelândia, pois não conseguira “sair do papel” de Rainha de Sabá. Esses são outros fios de outras histórias encontrados por Matilda em suas buscas.

Nesse momento, a narrativa do sr. Watts é interrompida com a fuga dos rambos que desaparecem em meio à floresta. Na manhã seguinte, são os peles-vermelhas que aparecem no vilarejo e, trazendo consigo um dos rebeldes rambo, identificam o sr. Watts como o Pip que tanto procuravam. Descoberto, o sr. Watts é morto, esquartejado e jogado aos porcos. Nessa situação, Dolores, decide agir de forma heroica, defendendo o sr. Watts diante dos peles-vermelhas, dizendo: “Senhor, eu vi os seus homens esquartejarem o homem branco. Ele era um bom homem. Falo aqui como testemunha de Deus” (JONES, 2007b, p.218).

A atitude de Dolores certamente indica que ela sacrificaria sua vida. Por meio dessa situação, Jones retorna a um tema fortemente presente em *Grandes Esperanças* ao longo da trajetória de Pip: o que realmente significa ser um cavalheiro ou, nas palavras de Jones, uma pessoa digna? Pois “que nenhum homem que não seja um cavalheiro de verdade no âmago jamais foi, desde que o mundo é mundo, um cavalheiro de verdade na aparência” (DICKENS, 2012, p. 164). Sobre isso, Uggla afirma que “*O Sr. Pip* retoma o tema de seu intertexto *Grandes Esperanças*, mas que, de certo modo, ele vai ainda mais fundo ao tentar alcançar o cerne do conceito de um ‘cavalheiro’ o ‘uma pessoa digna’” (2012, p.15)<sup>27</sup>.

Ao final dos acontecimentos e após a fatídica morte de sua mãe, Matilda questiona as atitudes de Dolores e pensa que as duas poderiam ter sobrevivido. Entretanto, relembra as discussões em sala, quando o sr. Watts ensinou às crianças que ser um cavalheiro é sempre fazer a coisa certa e que uma pessoa pobre também pode ser um cavalheiro.

Ele disse que ser humano é ser digno e que você não pode tirar uma folga disso quando tiver vontade. Minha corajosa mãe sabia disso quando se proclamou testemunha de Deus diante do assassinato a sangue-frio do seu velho inimigo, o sr. Watts. (JONES, 2007b, p.223)

Assim, podemos perceber que Jones mantém ainda um outro intertexto com o romance dickensiano através da problemática moral acerca das atitudes que trazem dignidade a uma pessoa, tornando-a um cavalheiro ou não.

---

<sup>27</sup> Tradução nossa de: *Mister Pip clings on to the theme of its intertext Great Expectations, but in a sense it gets even further in trying to get to the actual core of the concept of a ‘gentleman’ or a ‘moral person’.*

Alguns anos mais tarde, Matilda, já adulta, começa a ter uma visão mais ampla e realista do sr. Watts, resultado de suas buscas acerca da vida do seu antigo professor. Da mesma forma, consegue perceber *Grandes Esperanças* e o próprio Charles Dickens de uma forma também mais realista e acaba por distinguir claramente aquilo que sua interpretação infantil havia criado, quando ainda vivia em Bougainville. Sua reflexão amadurece enquanto ela trabalha em sua tese sobre os Órfãos de Dickens, na Inglaterra.

Suas visitas a lugares descritos por Dickens em seus romances, como Gravesend e Rochester, fazem-na perceber as diferenças entre a realidade narrada por Dickens e aquela que ela é capaz de ver após tantos anos de estudo. Além disso, nota que Dickens “roubou” alguns nomes e locais para utilizá-los em seus romances como, por exemplo, a Satis House, que não passa de uma casa de dois andares, mas que se transformou na mansão da srta. Havisham em *Grandes Esperanças*.

Matilda começa, então, a acreditar que “vandalizar” o texto, como o sr. Watts uma vez dissera que não poderia ser feito, talvez fosse a melhor forma de lê-lo. Em Rochester, ela vê várias lojas e restaurantes com nomes de personagens dickensianos e descobre que “para onde quer que se olhe, Dickens é um lojista, um dono de restaurante, um comerciante de mercadorias usadas. Você descobre que, para comer, pode escolher entre o Fagin’s Café, Mrs Bumbles ou A Taste of Two Cities” (JONES, 2007b, p.268).

A experiência na Inglaterra, portanto, possibilita a Matilda entender que constantemente estamos lendo e recriando as histórias de Dickens, e tantas outras, com os nossos próprios propósitos, com nossa própria visão de mundo. É nesse momento que ela finalmente se sente em paz com a sua própria interpretação e recriação de *Grandes Esperanças* e do próprio Charles Dickens, permeada pela convivência com o sr. Watts. Conclui, então, que talvez seja mesmo impossível ler histórias sem “vandalizá-las” de alguma forma.

Ao fim do romance, portanto, Matilda parece tomar consciência do processo intertextual que permeia toda a sua relação com Dickens, *Grandes Esperanças* e Pip. Ela se vê capaz de compreender a riqueza de se recriar histórias, conseguindo, enfim, perceber as semelhanças e diferenças entre ela e Pip, os momentos em que suas histórias convergem e divergem.

Pip, foi a minha história, mesmo eu tendo sido um dia uma menina e o meu rosto ser negro como a noite. Pip é a minha história e, no dia seguinte, eu ia tentar fazer o que Pip não conseguiu. Eu ia tentar voltar para casa. (JONES, 2007, p.270)

Apesar de diferente, a história de Pip sobrevive em Matilda. Apesar de diferentes, as histórias de Matilda e de Pip também sobrevivem em cada um de seus leitores. Através das diferenças e daquilo que mais parece um movimento de afastamento do que de aproximação, as mais diversas histórias sobrevivem, sendo capazes de entrelaçar outras novas histórias em um processo de transformação e recriação a que chamamos de intertextualidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação propôs-se a identificar possíveis vínculos intertextuais entre o romance neozelandês *O Sr. Pip*, de Lloyd Jones e a obra vitoriana de Charles Dickens, *Grandes Esperanças*, desconstruindo a noção de original como texto único, autêntico, desprovido de diálogo com outros textos. A pesquisa fez emergir a importância das narrativas orais na formação do sujeito e na própria constituição da literatura canônica. Temos portanto pelo menos duas constatações significativas: a impossibilidade de um texto ser original, no sentido de único, e a quebra da superioridade frequentemente atribuída à escrita em detrimento da oralidade.

Ao longo do primeiro capítulo, portanto, pudemos aprender e entender um pouco mais sobre a vida do escritor inglês Charles Dickens, sua infância, maturidade e início de sua carreira. Desta forma, percebemos o quanto do que ele viveu, de fato, marcado em suas produções literárias. Além disso, ao compreender os contextos social e econômico nos quais Charles Dickens esteve inserido, enquanto escrevia seus textos, ficam mais claras as razões que o levaram a fazer parte da famosa lista de autores canônicos e passar a ser reconhecido, ao longo dos anos, como um dos maiores romancistas ingleses. Seus personagens, embora caricaturais, se inserem numa Inglaterra exposta de maneira extremamente crítica.

Ainda no primeiro capítulo, pudemos também problematizar o conceito de cânone literário para compreendê-lo não mais como uma série de textos perfeitos escritos por gênios, mas como uma lista arbitrária de obras literárias que podem mudar ou não de acordo com posicionamentos hegemônicos vigentes em determinada época. Problematizando o conceito de cânone e evidenciando o processo intertextual operado na escrita de qualquer texto, pudemos também concluir que não há um único texto original, como o pensamento tradicional pressupõe, mas vários textos que se articulam e se recriam de diferentes formas em constante diálogo.

Além disso, questionamos a noção de superioridade frequentemente atribuída à língua escrita para trazer à tona a presença e a potência do discurso oral em textos considerados canônicos. Nossa releitura do romance *Grandes Esperanças* permitiu-nos encontrar e analisar traços marcantes de oralidade presentes na escrita da narrativa dickensiana. Compreendemos, portanto, que a escrita não se sobrepõe à oralidade. Ao contrário, deriva dela, uma vez que ambas as modalidades de discurso mantêm um diálogo e se suplementam constantemente. A escrita não erradica a oralidade e nem a oralidade macula a escrita.

Mais adiante, no segundo capítulo, pudemos nos debruçar sobre a biografia do escritor neozelandês, Lloyd Jones, e sua produção literária, com especial atenção ao romance *O Sr. Pip*, que estabelece intertextos com a obra de Charles Dickens, *Grandes Esperanças*. Dessa forma, exploramos também o contexto no qual Jones produziu sua narrativa e a forma como ele se torna aclamado pela crítica literária. Conhecemos o enredo do romance e descobrimos um pouco sobre a história do real vilarejo de Bougainville, localizado em Papua Nova Guiné, lócus ficcional do romance de Jones, *O Sr. Pip*.

Em seguida, partindo da afirmação do próprio autor acerca do caráter oral da sua narrativa, pudemos observar e compreender de que forma *O Sr. Pip* é construído com elementos trazidos de narrativas orais. Assim, aprendemos sobre a tradição oral e de que forma ela opera nas produções literárias para, em seguida, identificar e analisar os traços de oralidade presentes na narrativa de Jones. Constatamos, portanto, que, através da escrita de seu romance, Jones busca potencializar traços tipicamente associados à oralidade e desenvolve seu texto no rastro da tradição oral. É também por meio de recursos da oralidade que Jones recria o romance dickensiano, transformando-o em um dos intertextos que compõem a escrita de sua narrativa.

No terceiro e último capítulo, buscamos compreender o conceito de intertextualidade cunhado por Julia Kristeva e identificar as relações intertextuais presentes em *O Sr. Pip*, de forma especial aquelas estabelecidas com o romance *Grandes Esperanças*. Vimos como outros teóricos buscaram redefinir o termo por meio de diferentes estratégias e concluímos que a noção intertextual de Kristeva estabelece-se mais como um processo e menos como uma simples crítica das fontes. Além disso, percebemos a necessidade de expandir a noção de ‘texto’ a fim de incluir as experiências de vida de cada sujeito, sua visão de mundo, sua cultura e valores sociais, todos configurados direta ou indiretamente na produção de um texto.

Em seguida, nos debruçamos sobre o romance de Jones, *O Sr. Pip*, a fim de identificar alguns dos possíveis intertextos presentes ao longo de sua narrativa. Assim procedendo, descobrimos, a princípio, alguns dos intertextos estabelecidos com o romance *Grandes Esperanças* que surgem de formas variadas, a exemplo, da menção ao personagem Pip presente no título da obra, a recriação do contexto social de leitura da Inglaterra vitoriana que incluía um público não letrado, o deslocamento de personagens dickensianos para o cenário de Bougainville e o resgate de um conflito da moral vitoriana ao questionar o comportamento de um cavalheiro.

Entretanto, encontramos ainda outros intertextos que se fazem presentes na escrita do romance de Jones, como a cultura local do povo de Bougainville, o conhecimento ocidental

do sr. Watts e alguns fatos históricos relacionados à ilha e seus antigos colonizadores. Identificamos, portanto, tantos intertextos quanto nos foi possível localizar, e concluímos serem eles extremamente relevantes para a nova produção textual construída por meio da narração do personagem sr. Watts.

Todos esses movimentos nos possibilitaram compreender como o conjunto dos fios, aparentemente soltos, se tecem na história contada pelo sr. Watts acerca de sua vida. O processo intertextual se mostra, então, mais complexo na medida em que os diferentes intertextos, que remetem a diferentes histórias, se unem e produzem uma nova história. Através da narração do sr. Watts, Jones potencializa e evidencia esse processo intertextual inerente à produção de textos, literários ou não. Este momento da narrativa também ilustra o cerne da noção de intertextualidade na qual, como um mosaico, todos os textos tornam-se visíveis em um novo texto.

Portanto, por meio do processo intertextual que se desdobra na escrita de *O Sr. Pip*, constatamos que a narrativa de Jones recria e suplementa o romance de Dickens em um movimento que muito se assemelha ao processo tradutório. O fato de Matilda recriar, através de sua própria experiência de vida, personagens como Pip, sr. Watts e até o próprio Dickens desdobra para o leitor o fato de que cada sujeito interpretará um mesmo texto diferentemente, em diferentes momentos de sua vida. Dessa forma, mais uma vez problematizamos, por um outro viés, a noção de originalidade e evidenciamos o caráter de transmutação do processo tradutório, pois que este se apropria também do conceito de intertextualidade em suas teorias. Vemos, portanto, pequenas traduções acontecerem o longo do romance à medida que histórias são reinterpretadas e recriadas com base nas experiências de vida de seus intérpretes.

Entretanto, enfatizamos que Jones não busca fazer um trabalho de tradução do romance dickensiano em *O Sr. Pip*. A potência de sua escrita reside na utilização da noção de intertextualidade para recriar certas características tanto de *Grandes Esperanças* quanto dos diversos outros textos, orais e escritos, que identificamos em sua narrativa. Jones desloca *Grandes Esperanças* a Bougainville não para traduzir todo o enredo da narrativa dickensiana, mas para colocá-la em diálogo com sujeitos de uma cultura diferente a fim de evidenciar o impacto de um novo contexto no processo interpretativo de uma obra literária. O romance de Dickens torna-se, dessa forma, apenas um dos vários intertextos presentes em *O Sr. Pip*. Além disso, considerando a taxonomia proposta por Roman Jakobson (1991) acerca da tradução – intralingual, interlingual e intersemiótica – percebemos que o romance de Jones não se encaixaria facilmente em nenhuma das categorias tradutórias, o que confirma, mais uma vez, o caráter majoritariamente intertextual de seu texto.

Nessa direção, concluímos que *O Sr. Pip* não se configura como um texto menos original ou inferior a *Grandes Esperanças*. Seu processo intertextual de criação é o mesmo que se desdobra na escrita de qualquer outro texto, inclusive o dickensiano. O caráter de originalidade se torna irrelevante, quando compreendemos que todo texto reverbera outros textos em sua composição. Tanto Dickens quanto Jones recorrem a recursos da oralidade na elaboração de seus textos, evidenciando, pois, a potência do discurso oral e nos fazendo perceber que, assim como oralidade e escrita se suplementam mutuamente, também os textos se suplementam e dialogam constantemente através de uma imensa e infinita teia intertextual.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas).
- BLOOM, Harold. *The western canon*. New York: Riverhead Books, 1995.
- BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- CALVET, Louis-Jean. Estilo oral. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2006.
- CARTER, Ronald; MCRAE, John. *The Penguin guide to English literature: Britain and Ireland*. London: Penguin Books, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- DICKENS, Charles. *Great Expectations*. London: Penguin Books, 1994.
- DICKENS, Charles. *Grandes Esperanças*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin Books & Cia das Letras, 2012. Disponível em: <<http://lelivros.website/book/download-grandes-esperancas-charles-dickens-em-epub-mobi-e-pdf/#forward>> Acesso em: 03 de janeiro de 2015.
- EAGLETON, Terry. *The English novel: an introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *Poetics today: Polysystem Studies*. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, Tel Aviv, Volume 11, Número 01, 1990. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>> Acesso em: 27 outubro de 2015.
- FORSTER, John. *The life of Charles Dickens*. Vol. I-III. The Project Gutenberg, 2008. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/25851>> Acesso em: 25 de setembro de 2014.
- HAVELOCK, Eric A. *A musa aprende a escrever: reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente*. Trad. Maria Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Gradiva, 1996.
- JAKOBSON, Roman. *Aspectos linguísticos da tradução*. In: Linguística e comunicação. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.
- JONES, Lloyd. A literatura ensina a viver: depoimento [28 de setembro, 2007a]. *Revista Época*. Entrevista concedida a Luís Antônio Giron. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG79324-5856,00.html>> Acesso em: 20 de novembro de 2015.
- JONES, Lloyd. *O Sr. Pip*. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2007b.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

LAI-MING, Tammy Ho. *Reading aloud in Dickens' novels*. Oral Tradition Journal, Columbia, Volume 23, Número 02, p. 185-199, 2008. Disponível em: <[http://journal.oraltradition.org/files/articles/23ii/02\\_23.2.pdf](http://journal.oraltradition.org/files/articles/23ii/02_23.2.pdf)> Acesso em: 26 de setembro de 2015.

MITCHELL, Sally. *Daily life in victorian England*. Westport: Greenwood Press, 1996. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=CsGK15q-CMoC&printsec=frontcover&dq=daily+life+in+victorian+england&hl=pt-BR&sa=X&ved=0CBwQ6AEwAGoVChMIw4qrguWUyAIVAY2QCh2g5gL8>> Acesso em: 26 de setembro de 2015.

NAKATSUMA, Yui. *Orality and writing in Dickens and neo-victorian fiction*. 2013. 191 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas). Tokyo Woman's Christian University, Tokyo, 2013. Disponível em: <<http://opac.library.twcu.ac.jp/opac/repository/1/5515/fulltext201309YuiNAKATSUMA.pdf>> Acesso em: 20 de novembro de 2015.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Trad. Enid Abreu Dobránszik. Campinas: Papirus, 1998.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SCHIPPER, Mineke. Literatura oral e oralidade escrita. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2006.

SILVA, Alexandre Meireles. *Literatura inglesa para brasileiros: curso completo de literatura e cultura inglesa para estudantes brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltd., 2005.

UGGLA, Fredrika. *Picking up threads: intertextuality in the postcolonial world of Lloyd Jones's Mister Pip*. Lund: Lund University, 2012. Disponível em: <<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=2797276&fileId=2797277>> Acesso em: 10 de dezembro de 2015.

VANSINA, Jan. Oral tradition and its methodology. In: KI-ZERBO, J. (Org.). *General history of Africa: methodology and African prehistory*. Paris, UNESCO, 1981. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0004/000422/042225eo.pdf>> Acesso em: 10 de novembro de 2015.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.