



O som e a fúria de um papagaio shakesperiano: uma leitura intermediária de *A décima segunda noite*

THE SOUND AND FURY OF A SHAKESPEAREAN PARROT: AN INTERMEDIAL READING OF A DÉCIMA SEGUNDA NOITE

CAIO ANTÔNIO NÓBREGA

<https://orcid.org/0000-0003-4614-5769>

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar a representação das midialidades sonoras e a constituição da paródia no romance *A décima segunda noite*, de Luis Fernando Veríssimo, obra que toma como ponto de partida os eventos e personagens da peça cômica *Noite de Reis*, de William Shakespeare. A análise foca especialmente em como a narrativa literária brasileira integra e ressignifica referências a diversas mídias sonoras, como a música, o gravador de voz e a oralidade, criando uma camada adicional de significados. Percebe-se que, através das referências intermediárias, Veríssimo constrói um discurso narrativo centrado na repetição paródica, reconfigurando elementos da comédia shakesperiana e acentuando o caráter carnavalesco de sua própria obra. Pode-se concluir que a intermedialidade presente no romance não apenas enriquece o tecido narrativo, mas também abre novas possibilidades interpretativas, permitindo reflexões e críticas de ordem metamidiática.

Palavras-chave: Intermedialidade. Referência intermediária. Paródia. Veríssimo. Shakespeare.

Abstract: This article examines the representation of sound media and the use of parody in the novel *A décima segunda noite* by Luis Fernando Veríssimo, which draws on the events and characters from William Shakespeare's comedic play *Twelfth Night*. The analysis focuses on how the Brazilian narrative integrates and reinterprets references to various forms of sound media, such as music, voice recorders, and orality, adding an extra layer of meaning. The study finds that through these intermedial references, Veríssimo creates a narrative centered on parodic repetition, reconfiguring elements of the Shakespearean play and emphasizing the carnivalesque nature of his own work. The conclusion suggests that the intermediality in the novel not only enriches the narrative but also opens up new interpretative possibilities, allowing for reflections and critiques of a metamedial nature.

Keywords: Intermediality; Intermedial reference; Parody; Veríssimo; Shakespeare.



INTRODUÇÃO

Em *A décima segunda noite*, de Luis Fernando Verissimo (2006), encontramos uma atualização paródica da comédia shakespeariana *Noite de Reis*, apresentada na forma de romance. Na transposição intermediária da peça para uma narrativa longa, são explorados diversos aspectos das midialidades do teatro e especialmente da própria forma narrativa. Isso se deve, em grande parte, ao acréscimo de um novo elemento no texto de Verissimo: o papagaio Henri, narrador da obra. É através da observação dos eventos e da subsequente narração por Henri que os leitores entram em contato com a história, que envolve um grupo de brasileiros vivendo em Paris entre as décadas de 1960 e 1980.

Desde já, vale destacar que, como narrador, Henri exerce um controle rigoroso sobre a organização da narrativa, decidindo quais eventos serão relatados e de que forma. Nesse sentido, *A décima segunda noite* se institui e se apresenta de maneira ostensiva como uma narrativa: cada capítulo do romance é composto por um longo parágrafo, no qual acompanhamos a narração quase exclusivamente pela voz de Henri. Mesmo quando há a intenção de introduzir a fala de outra personagem, isso ocorre via discurso indireto, e não por meio de diálogos.

A décima segunda noite se apresenta como uma longa entrevista concedida por Henri a interlocutores inicialmente desconhecidos. O controle total da narrativa, almejado por Henri, é confrontado apenas pela midialidade do gravador de voz, uma mídia técnica utilizada durante a entrevista. Nesse contexto, cada capítulo da narrativa corresponde a uma das fitas usadas na gravação, sendo encerrado no momento em que a fita do gravador precisa ser trocada. O fato de narrar sua história a desconhecidos não parece incomodar Henri; no entanto, as trocas de fitas, que interrompem sua narração, irritam-no consideravelmente. Essas questões são de grande relevância ao considerarmos a representação das midialidades por meio de referências intermediárias no romance de Verissimo, pois refletem a constituição de *A décima segunda noite* não apenas em termos temáticos, mas também em relação à própria organização do discurso narrativo.

Em termos midiáticos, diversas mídias e artes são representadas no romance de Verissimo, como o teatro, a arte sacra barroca e elementos

imagéticos, como as cores. No entanto, as referências intermediáticas mais relevantes na narrativa gravitam em torno do som e de características acústicas, como o já mencionado gravador, a entrevista concedida por Henri e seu desempenho como contador (oral) de histórias. A própria figura do papagaio, nesse contexto, é altamente significativa, uma vez que este é um animal comumente reconhecido por sua capacidade de reproduzir e repetir sons e falas humanas. Na narrativa, o elemento sonoro é ainda enriquecido pela presença da música e de menções a canções específicas, bem como pela articulação entre aspectos sonoros e a caracterização de certos personagens.

Como uma narrativa que gravita em torno de questões sonoras, é inegável a importância do gravador, enquanto mídia técnica, e de Henri, caracterizado "como se" fosse um narrador oral. Na sua midialidade e no seu potencial para produzir sentidos, tanto o gravador quanto o papagaio compartilham algo em comum: a capacidade de repetir sons. Com o papagaio, mais especificamente, a repetição adquire contornos paródicos, pois, na fala de um papagaio, há uma mudança na qualidade vocal daquilo que é repetido.

Neste artigo, nosso foco principal é a análise da representação das midialidades sonoras, que constituem o principal conjunto de referências intermediáticas em *A décima segunda noite*. Para tanto, iniciaremos apresentando algumas questões relacionadas à paródia e à intermidialidade, com ênfase nas referências intermediáticas. Isso nos permitirá analisar a presença de sons e ruídos no romance, a caracterização dos personagens, a mídia técnica do gravador e a narração de Henri. Argumentamos que esses elementos contribuem para o caráter paródico e carnalizado do texto literário, evidenciando que este é um romance povoado por midialidades e inserido em um mundo de mídias – estas disponíveis para o resgate midiático-memorialístico e para a recriação artística, possibilitando repetições paródicas.

3

PARÓDIA E REFERÊNCIA INTERMIDIÁTICA

A paródia desempenha um papel central na construção de *A décima segunda noite*, de Luis Fernando Verissimo, funcionando como um mecanismo crítico e criativo que reinterpreta a comédia shakespeariana *Noite de Reis*. Segundo a definição da estudiosa Linda Hutcheon (1985), a paródia deve ser entendida não apenas como uma mera imitação, mas como um processo que

incorpora uma atitude crítica e irônica em relação ao texto parodiado. Nesse processo, a paródia vai além de uma simples repetição ou cópia, implicando uma transformação que introduz novos significados e perspectivas àquilo que foi parodiado. Verissimo introduz novos elementos em seu romance de maneira a estabelecer uma conexão com a peça de Shakespeare. Ele faz isso ao reimaginar e adaptar personagens, cenários e temas de *Noite de Reis*, utilizando-os como base para a criação de novas situações e figuras que dialogam tanto com a peça inglesa quanto com a realidade contemporânea.

Convém destacar que a paródia, enquanto processo adaptativo, distingue-se por sua capacidade de transformar o texto anterior por meio de uma abordagem crítica e irônica. Contudo, é essencial reconhecer que nem toda adaptação assume um caráter paródico. Enquanto a paródia se apropria de elementos do texto parodiado para subvertê-los e gerar novos significados, outras formas de adaptação podem adotar uma postura mais reverente ou neutra em relação ao texto fonte. Hutcheon (2013) enfatiza que as adaptações podem variar amplamente em sua abordagem, desde aquelas que preservam o espírito e a estrutura do texto adaptado até as que reimaginam seus elementos de maneira radical, sem necessariamente incorporar o distanciamento crítico característico da paródia. Assim, enquanto toda paródia é uma adaptação, nem toda adaptação se engaja no tipo de diálogo crítico que caracteriza a paródia, o que ressalta a especificidade desse mecanismo no campo das práticas adaptativas.

Na paródia elaborada por Verissimo em *A décima segunda noite*, a relação entre paródia e intermedialidade é um aspecto central, conferindo ao romance brasileiro uma complexidade que vai além da simples reinterpretação dos eventos peça shakespeariana para um contexto contemporâneo. De maneira mais ampla, a intermedialidade está frequentemente associada à transgressão das fronteiras entre mídias tradicionalmente percebidas como distintas (Rajewsky, 2012) ou, conforme observa Rippl (2015, p. 1), pode se "referir a relações entre mídias, sendo, portanto, utilizada para descrever a enorme variedade de fenômenos culturais que envolvem mais de uma mídia"¹. A intermedialidade, conforme discussão de Rajewsky (2012), abrange não apenas a transposição de conteúdo

1 "refers to the relationships between media and is hence used to describe a huge range of cultural phenomena which involve more than one medium". Essa e as demais traduções são responsabilidade do autor do artigo.

de uma mídia para outra, mas também a evocação e incorporação, em uma mídia, de elementos provenientes de outra, o que, em um romance, pode enriquecer o tecido narrativo e expandir o horizonte de interpretação. Essa evocação constitui um tipo específico de relação entre mídias, denominado referências intermediáticas. Na definição de Rajewsky (2012, p. 25-26, ênfase original), lê-se:

Intermedialidade no sentido mais restrito de *referências intermediáticas*, por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em *zoom*, dissolvências, *fades* e edição de montagem. [...] As referências intermediáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...], seja para se referir a um subsistema midiático específico [...], ou a outra mídia como sistema [...]. Nessa terceira categoria, [...] é apenas *uma* mídia que está em sua própria materialidade – a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere). Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos.

Em *A décima segunda noite*, diversas mídias são referenciadas, como a fotografia e a dança, que, embora mencionadas brevemente, contribuem para a construção da atmosfera do romance. A fotografia, por exemplo, destaca-se por seu potencial em capturar a melancolia dos exilados políticos brasileiros em Paris, enquanto a dança, associada a momentos de euforia, desempenha um papel mais sutil na narrativa. No entanto, é nas mídias sonoras que o romance de Verissimo encontra seu principal campo de exploração intermediática. O gravador de voz, a música e a oralidade são elementos centrais no romance, proporcionando uma camada adicional de significado que enriquece o texto e estabelece um diálogo entre a literatura e outras midialidades sonoras.

Nas próximas seções deste artigo, será discutido o processo de referenciação intermediático voltado para as mídias sonoras. Antes disso, é relevante abordar um exemplo de referência a uma midialidade imagética, que já ilustra o funcionamento das referências intermediáticas no romance, pois também contribui para intensificar o caráter paródico e carnavalesco da obra. Em relação às cores e aos processos de coloração, destaca-se a caracterização do próprio narrador, Henri, que é, ele mesmo, uma paródia de um papagaio tropical: "Eu nasci em Paris, e a minha cor cinzenta é a

do seu céu de inverno. Cinzenta, sim. Este verde e amarelo é tinta" (Verissimo, 2006, p. 11). Henri revela que a ideia de pintá-lo de verde e amarelo foi concebida pela personagem Negra, para que ele, como adereço decorativo, contribuísse para a ambientação tropical brasileira de um dos salões de beleza de Orsino. Embora esse tingimento tenha permitido a Henri, do alto de seu poleiro no salão Illyria, acompanhar diretamente e ouvir relatos sobre todos os eventos narrados, a tinta utilizada também pode simbolizar seu fim: "A Tanira sempre renova a pintura, mas raramente me dá banho, o que significa que já tenho camadas e camadas de verde e amarelo cobrindo minhas penas e envenenando meu organismo" (p. 19); "[...] isto significava uma demão a mais de tinta fresca nas minhas penas, mais uma camada no meu sarcófago verde e amarelo" (p. 116).

As referências intermediáticas que envolvem as cores acrescentam uma camada adicional de significação à narrativa, aludindo a questões de ordem imagética. É particularmente significativo que essas noções imagéticas evoquem reflexões sobre um fazer paródico: a camada de tinta, aplicada sobre algo ou alguém, promove uma mudança de tonalidade que não altera a essência estrutural – assim como na paródia, há uma transformação superficial que mantém certos aspectos de uma identidade anterior, mas com uma diferença perceptível. Na paródia intermediática das pigmentações, encontra-se, portanto, o caráter carnavalizado de uma tentativa de estabelecer uma identidade (autenticidade) tropical para um papagaio cinzento parisiense.

6

SONS, RUÍDOS, VOZES, MÚSICA E UM PAPAGAIO

No ponto de interseção entre as mídias literatura e som, surge a questão levantada por Moser (2006, p. 50): "[C]omo se pode escrever (sobre) a música?"; ou ainda, como pode uma narrativa literária representar dados acústicos, dado seu caráter assemântico? Esta seção do artigo busca responder a essas questões, considerando que as referências intermediáticas na narrativa de Verissimo não se limitam à música. Em *A décima segunda noite*, aspectos midiáticos sonoros são representados por meio de diversas estratégias: há referências à música como mídia, a canções específicas, a sons, a ruídos, e às características da voz e da fala dos personagens. Desde já, é possível adiantar que as referências intermediáticas às midialidades sonoras enriquecem a

narrativa literária com significados adicionais – especialmente paródicos –, criando novas possibilidades interpretativas.

Em textos literários, dados sonoros estão sempre presentes, seja no ritmo e cadência instaurados pela linguagem verbal, seja no uso de vocabulário relacionado a midialidades acústicas ou através de referências diretas a objetos midiáticos sonoros. Elleström (2010, p. 18) sintetiza essa questão ao argumentar que “a leitura de um texto [...] comumente envolve a criação e rememoração de experiências visuais [...], ao mesmo passo que também envolve escutar com o ouvido interno os sons das palavras”².

Na análise específica das referências intermediáticas a dados sonoros em um texto literário como *A décima segunda noite*, que instaura tais referências de maneiras variadas e complexas, é importante delimitar alguns parâmetros. Hallet (2015, p. 610-612) ressalta que as referências intermediáticas podem ocorrer em diferentes níveis sistêmicos: a mídia referenciada pode ser acionada em relação a um único objeto midiático (como uma canção), a um gênero (como o samba) ou à sua própria midialidade (a mídia enquanto sistema semiótico de expressão). No último caso, em que as referências intermediáticas se voltam para a mídia em si, o teórico destaca que a referência pode envolver aspectos semióticos, técnicos, institucionais ou relacionados aos processos de produção, distribuição e consumo.

Ainda relevante para esta análise, Philipp Schweighauser (2015, p. 481-482) apresenta três maneiras pelas quais a representação de midialidades sonoras pode ocorrer em uma narrativa literária: evocação, reprodução parcial e imitação formal. A primeira, a evocação, está relacionada aos “efeitos cognitivos e emocionais de uma mídia”³ (p. 481) e a como esses efeitos podem, por exemplo, influenciar um personagem. A reprodução parcial refere-se à réplica de um objeto midiático sonoro, como parte da letra de uma canção, que pode ativar o “ouvido interno” do leitor, permitindo que ele se relacione com o texto literário em outros níveis imaginativos e interpretativos. Por fim, a imitação formal ocorre quando a literatura imita formalmente as características de outra mídia, o que influencia diretamente a estrutura narrativa do texto. A imitação formal será discutida com

² “Reading a text [...] often involves the creation and recollections of visual experiences [...], and it also involves an inner hearing of the sounds of the words”.

³ “cognitive or emotional effects of a medium”.

mais detalhes na próxima seção, que abordará a midialidade técnica do gravador de voz.

Como último parâmetro a ser considerado, destaca-se a distinção proposta por Bruhn (2016) entre mídias básicas, qualificadas e técnicas. Segundo o autor:

A dimensão das mídias básicas pode ser exemplificada por palavras escritas, imagens em movimento, ou por padrões rítmicos sonoros, e essas dimensões particulares de mídias básicas podem, sob certas condições, ser parte de mídias qualificadas como a narrativa literária escrita, um artigo de jornal, um filme documentário, ou música sinfônica. Assim, as mídias qualificadas, em relação às artes, são sinônimos aproximados das formas artísticas. [...] A terceira dimensão, as mídias técnicas, são as superfícies projetadas material e tecnologicamente, que tornam perceptíveis as mídias qualificadas; exemplos: uma tela de televisão, uma folha de papel ou a interface de um telefone celular⁴ (2016, p. 19-20).

A representação de midialidades sonoras no romance de Verissimo envolve as três dimensões midiáticas delineadas por Bruhn. Nesta seção, a análise terá início com a discussão da representação da mídia qualificada música, incluindo algumas canções específicas, uma das quais é mencionada repetidamente ao longo da narrativa. Em seguida, serão abordados os aspectos relacionados à mídia básica acústica, com ênfase na representação de sons e ruídos. Por fim, serão consideradas as questões relativas à fala e à voz.

Em *A décima segunda noite*, a música, como uma mídia qualificada, quando representada por meio de referências intermediárias, está especialmente conectada ao amor e ao seu potencial de afetar aquele que a ouve. Um exemplo disso ocorre quando Orsino, ao chegar ao salão de beleza Illyria e ouvir um trecho de uma canção não nomeada de Chico Buarque, "ordenou que voltassem ao trabalho e que se abaixasse o volume da música" (Verissimo, 2006, p. 20). A ordem de Orsino para reduzir o volume da música é precedida pela seguinte fala, apresentada via discurso direto na narração de Henri: "[...] ele parou na porta, ficou ouvindo por instantes de olhos fechados e disse: 'Se a música é o alimento do amor, toquem mais, e mais, para que o amor se empanturre e morra'" (p. 19-20).

⁴ The basic media dimension may be exemplified by written words, moving images, or rhythmic sound patterns, and these particular basic media dimensions may, under certain conditions, be part of qualified media such as narrative written literature, a newspaper article, a documentary film, or symphonic music. Thus, qualified media in the arts are more or less synonymous with art forms. [...] The third media dimension, technical media, is the material-technological projection surface, which makes qualified media perceptible in the first place; say, a TV screen, a piece of paper, or a mobile phone interface.

Essa fala, além de destacar a conexão da música com o amor e seu potencial de afetar o ouvinte, estabelece uma conexão intertextual direta com a comédia shakespeariana parodiada em *A décima segunda noite*. Na tradução de Barbara Heliodora, *Noite de Reis* começa com a fala do Duque Orsino: "Se a música alimenta o amor, tocai. / Dai-ma em excesso pra que, saciado, / O apetite se esgote e morra, enfim. / A mesma frase!" (Shakespeare, 2016, p. 911). Repita-se, com um pouco de diferença: é quase a mesma frase.

Chico Buarque é mencionado em diversas passagens da narrativa, embora nenhuma de suas canções seja nomeada diretamente. Por outro lado, uma canção específica é repetida continuamente: "Você abusou", de Antônio Carlos e Jocaifi. Lançada em 1971, essa canção não apenas marca temporalmente os eventos da narrativa, mas também reforça, em um nível temático, a relação entre música e amor. Além disso, as repetidas menções a "Você abusou" no romance de Verissimo estão em sintonia com o tema da repetição, presente tanto na estrutura da própria canção, com suas estrofes repetidas várias vezes, quanto na letra, que menciona diretamente a ideia de repetição: "E me perdoe se eu insisto nesse tema / Mas não sei fazer poema ou canção / Que fale de outra coisa que não seja o amor". Em *A décima segunda noite*, Henri nos informa que no salão Illyria havia um "fundo musical de Antônio Carlos e Jocaifi, 'Você abusou' o dia inteiro" (Verissimo, 2006, p. 11).

Em outro momento da narrativa, a canção serve como marco de um momento de celebração para Henri, quando Violeta começa a trabalhar no salão de beleza. A música também evidencia a qualidade vocal do papagaio narrador: "Voei para o meu poleiro e assumi meu posto. Antônio Carlos e Jocaifi explodiram nos nossos ouvidos. Comecei a cantar junto com eles com toda a força dos meus pequenos pulmões, sob protestos dos cabeleireiros" (Verissimo, 2006, p. 72). Embora o romance funcione como uma espécie de tratado literário em defesa da repetição, percebe-se que, para ser eficaz, essa repetição, assim como na paródia, precisa incorporar certa diferença. Isso fica evidente na última menção a "Você abusou" no romance, pela reação dos personagens: "Os músicos do 'Candombleu' decidiram começar a tocar para acompanhar a cena mas os primeiros acordes de 'Você abusou' foram abafados por uma vaia, liderada por mim. Recomeçaram com Chico Buarque, sob aplausos" (p. 138-139).

Através de referências intermediáticas, o som é representado em seu caráter de mídia básica, conforme a classificação proposta por Bruhn (2016). O conjunto de referências intermediáticas ao som exerce um efeito duplo na narrativa: reforça a importância do aspecto sonoro (concretizado intermediaticamente) e intensifica o caráter paródico e irônico do romance. O relato de Henri sobre um evento supostamente ocorrido com um de seus antepassados ilustra de forma reveladora essa dupla função desempenhada pelas referências intermediáticas ao som:

Nosso papel na encenação era sermos coloridos e exóticos e providenciarmos o **som ambiente tropical**, mas meu antepassado direto, que já tinha o meu espírito crítico, escapou da maloca, voou sobre a multidão e cagou na cabeça de Montaigne, inspirando-o a escrever seu ensaio sobre o primitivo [...] (Verissimo, 2006, p. 10, ênfase acrescentada).

Na citação acima, a referência intermediática, embora informe principalmente sobre a midialidade sonora, também se relaciona a um aspecto performático, evidenciado pela menção a uma "encenação". Uma situação semelhante ocorre com o personagem Malvolio, logo após ele encontrar a carta falsa que acreditava ter sido escrita por Olivia e endereçada a ele:

Mas minutos depois ouviram, vindo da cozinha, uma espécie de ganido, seguido de vários "rorós", depois silêncio. Quando Malvolio reapareceu na sala só restava um pequeno sorriso da sua manifestação ruidosa na cozinha. [...] estreitou a carta contra o peito e fez mais alguns "rororós". Maria e Arroto, que assistiam à cena escondidos, taparam a boca para não rir (Verissimo, 2006, p. 44, 46).

Através da referência intermediática ao som, desenvolve-se a caracterização do personagem Malvolio. É particularmente interessante observar que sua felicidade ao encontrar a carta se manifestou por meio de "manifestações ruidosas" e "rorós". A linguagem verbal, utilizando uma onomatopeia, faz alusão ao ronronar dos felinos – o que remete à menção na carta à juba de um jovem leão. Em relação ao dado de performance, destacam-se a atuação dos personagens, a presença de uma audiência e a menção a uma "cena".

As questões relacionadas às falas dos personagens, especialmente as de Henri, também desempenham um papel duplo ao reforçar tanto o caráter paródico preponderante na narrativa quanto a importância das referências intermediáticas à mídia sonora no romance de Verissimo. A oralidade é tão crucial

para a narrativa que Henri, ao comentar sobre sua habilidade linguística em relação à língua portuguesa, afirma: "Aprendi o português com as lamúrias do Ramão, daí este meu sotaque franco-nordestino [...]" (Verissimo, 2006, p. 13).

A importância da fala e da audição, bem como da comunicação oral de uma forma geral, é evidenciada por uma observação do narrador Henri, feita em relação aos seus tempos de criação e aprendizado, ainda como papagaio filhote: "Conversa, conversa, conversa e eu ali, pequenininho mas ouvindo tudo, gravando e aprendendo tudo. Pensei que o que faziam era uma forma requintada de sexo oralizado até me dar conta de que 'annales' não tinha nada a ver com sodomia e... Hein?" (Verissimo, 2006, p. 11-12). Nessa passagem, a linguagem carnalizada e paródica brinca com a ideia de dois tipos de sexo e com a polissemia da palavra 'annales', já que Jean-Paul, o primeiro dono de Henri, era historiador e provavelmente se referia a uma escola teórica de seu campo de estudo.

Ainda em relação à fala e às produções orais, destaca-se o seguinte comentário presente na narração de Henri:

Da melancólica Violeta eu poderia dizer, com o bardo, que sabia tanto do amor escondido como do declamado, que ela "let concealment, like a worm in the bud, feed on her damask cheeks", deixou que seu segredo, como um verme num botão, corroesse suas faces de damasco, com perdão da pronúncia (Verissimo, 2006, p. 73).

Essa passagem da narrativa de Verissimo é profundamente reflexiva. Nesse trecho, Henri cita e traduz uma passagem de *Noite de Reis*, de William Shakespeare. Ao repetir as palavras do bardo, Henri admite para si mesmo a condição de papagaio shakespeariano. Nesse contexto, é especialmente revelador e irônico o seu pedido de perdão pela pronúncia em língua inglesa: na condição de um papagaio shakespeariano e paródico, ele não poderia falar com o mesmo sotaque do dramaturgo inglês; a paródia, afinal, é uma repetição com diferença, inclusive de sotaques.

Através de registros vocálicos, especialmente relacionados a Shakespeare, à sua voz e à voz de Henri, o papagaio shakespeariano, Verissimo representa em sua narrativa um tipo especial de som: o ruído. Como categoria analítica literária e intermediária, o ruído pode revelar muito sobre as poéticas e políticas de representação – incluindo as paródicas –, conforme evidenciado por Schweighauser (2015). Segundo o teórico, em um texto literário, a presença de aspectos sonoros, devido ao seu caráter mais asemântico (especialmente em

comparação com a linguagem verbal literária), pode, quando manifestados como ruídos, provocar um estranhamento proveitoso no leitor, que é levado a reconhecer a existência de outras formas de entender e de refletir sobre o mundo.

Schweighauser (2015) argumenta que a relação entre literatura e ruído pode ser substancialmente benéfica em termos de reflexão cultural, funcionando como um embrião para uma produção literária inovadora. O estudioso aponta a própria literatura como sendo o “ruído” da cultura, capaz de desestabilizar formas convencionais de comunicação. No contexto da referenciação intermediática de ruídos em uma narrativa literária, pode-se defender que

em sua alteridade poética, a literatura funciona como uma força de perturbação cultural que pode desencadear novas formas de expressão e de pensamento em uma era informatizada que valoriza, acima de tudo, usos de linguagem não literários [...] e imediatamente inteligíveis⁵ (Schweighauser, 2015, p. 477).

Em *A décima segunda noite*, Verissimo insere ruídos nos discursos em torno de William Shakespeare, que, de forma irônica e paródica, lançam nova luz sobre o dramaturgo, subvertendo, por exemplo, a percepção anacrônica de que Shakespeare representa o ápice de um refinamento cultural elitista: “Com voz de papagaio, nada é importante, nada é trágico. Dizem que Shakespeare lia suas comédias com voz de papagaio para seus atores, que nunca entendiam o que ele escrevia. Só assim eles sabiam que não era tragédia” (Verissimo, 2006, p. 7-8). Verissimo carnaliza não apenas a figura do próprio Shakespeare, apontado como imitador de um imitador ao fazer a performance vocal de um papagaio, mas também questiona a capacidade do dramaturgo de criar e transmitir significados em suas peças, ao sugerir que ele precisaria recorrer a efeitos ruidosos para ser compreendido. Henri, em sua narração, acrescenta: “Não havia gravadores no tempo de Shakespeare. Quantos não devem sua fama póstuma ao fato de não haver um gravador por perto?” (p. 8).

O próprio Henri admite, eloquente e literariamente, a condição ruidosa de sua produção vocal, ao afirmar, ainda no início do romance:

Já ouvi minha voz gravada. Quase silencieei para sempre. É o som do caldeirão rachado com o qual pretendemos comover as estrelas e só conseguimos fazer dançar os ursos, como escreveu Flaubert sobre a

⁵ “in its poetic alterity, literature functions as a force of cultural perturbation that may trigger new ways of speaking and thinking in an information age that values decidedly non-literary [...] and immediately intelligible language uses above all others”.

linguagem. Tente dizer qualquer coisa séria, ou profunda, com voz de papagaio. Mesmo em francês. Impossible (Verissimo, 2006, p. 7).

Essa informação aponta, desde o início, para o caráter paródico e carnavalizado da narrativa, por meio de uma referência intermediária que está diretamente relacionada ao aspecto ruidoso da voz do narrador. Como um papagaio shakespeariano que realiza uma paródia, é possível reconhecer que a narração de Henri poderia, sim, ser séria e profunda, dada a vasta gama de possibilidades oferecidas pelas articulações paródicas.

A décima segunda noite, no entanto, não se apresenta como um romance sério e profundo (entenda-se “profundo” aqui como grave ou sombrio). Pelo contrário, como já foi discutido, o fazer paródico permeia até mesmo os níveis midiáticos de significação na narrativa de Verissimo. Isso se reflete também na própria estrutura discursiva do romance, que envolve uma imitação formal da mídia técnica do gravador de voz, tópico que será discutido a seguir.

“E COMO SE NÃO BASTASSE TUDO ISSO... ACABOU A FITA”

O gravador de voz, na condição de mídia técnica, desempenha um papel fundamental nos processos de significação em *A décima segunda noite*. Além de estar conectado, por meio de referências intermediárias, a diversas questões de ordem acústica discutidas anteriormente, a própria midialidade do gravador é recuperada e influencia a estruturação do romance, em termos de discurso narrativo, e, conseqüentemente, a performance de Henri como *storyteller*, um contador de histórias.

Como mencionado, no romance de Verissimo, cada capítulo corresponde a uma fita cassete utilizada em uma entrevista com Henri; quando a fita precisa ser trocada, há o fim de um capítulo e o início de outro. Dessa forma, observa-se claramente um caso em que a midialidade do gravador de voz – em relação à restrição temporal imposta por uma fita cassete – interfere na estrutura da própria narrativa. Nesse contexto, ocorre um processo de referenciação intermediária que se estabelece por meio da imitação formal da midialidade do gravador de voz. Schweighauser (2015, p. 482), ao tratar da imitação formal, argumenta que “[n]este subtipo de referência intermediária [...], as características formais de uma mídia são parcial ou totalmente imitadas por um outra mídia, o

que torna esta mídia (a literatura, no caso) iconicamente relacionada à mídia que referencia”⁶.

Desde a primeira linha, *A décima segunda noite* se apresenta como um romance que realiza um processo de imitação formal de um gravador de voz, quando, na narração de Henri, lemos: “Mon Dieu, mon Dieu, um gravador. Deus dos papagaios, me acuda” (Verissimo, 2006, p. 7). O fim do primeiro capítulo também evidencia claramente a midialidade do gravador de voz e a limitação técnica da fita cassete, quando a narração de Henri é cortada no meio de uma palavra: “Agora só falta vocês me dizerem que não gravou nada e minhas palavras se perderam no ar, e minha voz lamentável esteja neste momento arranhando o domo de ozônio do planeta, tentando sair desta estufa de vaidades, rumo às estrelas. Mon Dieu, mon D” (p. 25). O capítulo simplesmente termina com o “D”, sem nem sequer um ponto final, indicando que a narrativa verbal está diretamente vinculada à capacidade técnica do gravador e da fita cassete, e a suas limitações midiáticas.

Na última passagem citada, de forma bastante significativa, estabelece-se uma relação entre o gravador de voz e a ideia de memória midiática. O romance de Verissimo, por meio de uma reflexão de ordem metamidiática (Hallet, 2015), destaca a dependência do bom funcionamento técnico de uma mídia – condição essencial para sua própria existência – para que uma história ou projeto narrativo se materialize; para que as palavras sejam gravadas e não se percam no ar. Além desses aspectos, desenvolvem-se relações paralelas que elucidam o funcionamento da literatura e do gravador de voz em termos transmidiáticos: ambos necessitam, para seu funcionamento, de um produtor (escritor/falante), de um receptor (leitor/ouvinte) e de uma mídia técnica (o livro ou folha de papel/o gravador e as fitas).

Apresentando-se “como se” fosse um gravador movido a fitas, o texto literário é continuamente constrangido pela midialidade da mídia que formalmente imita. Além de influenciar diretamente a estruturação do discurso narrativo – cujas marcas podem ser percebidas especialmente nos inícios e nos finais dos capítulos –, as restrições midiáticas do gravador e das fitas cassetes

⁶ In this subtype of [...] intermedial reference, the formal features of a medium are partially or fully imitated by another medium so that the object medium (literature in this case) is iconically related to the reference medium.

também corroboram o caráter paródico do romance de Verissimo. Um exemplo disso pode ser encontrado no final do capítulo seis: "Esta tinta pode estar me envenenando. Entupindo meus poros, que sais-je? Henri, Henri, toi aussi ne serai plus. Como foi que disse o bardo? The" (Verissimo, 2006, p. 94). Aqui, Henri, na condição de papagaio shakespeariano, ironicamente não pôde cumprir sua função de repetir o dramaturgo inglês. Além disso, é bastante significativo que uma citação de Shakespeare seja interrompida logo no início, dado que *A décima segunda noite* se propõe como uma paródia de uma peça do dramaturgo inglês. As restrições midiáticas da fita e do gravador, portanto, contribuem para um fazer paródico e irônico que mina a importância do que Shakespeare iria dizer, bem como sua autoridade como escritor e pensador. O fato de que o pensamento não foi retomado no capítulo (na fita cassete) seguinte serve como outro indício para essa interpretação.

As restrições midiáticas impostas pelo gravador de voz e pelas fitas cassetes irritam profundamente Henri, que sente sua liberdade criativa tolhida ao narrar os eventos. A exasperação de Henri torna-se evidente em momentos em que ele ridiculariza a mídia técnica utilizada para a entrevista: "O quê? Está acabando a fita? Tem que parar pra trocar? Mon Dieu, mon Dieu. Eu sabia que era um gravador ridículo. Decididamente, não um veículo à altura das minhas digressões" (Verissimo, 2006, p. 24). Ou ainda: "Isso é um gravador ou uma caixa de pílulas? Ridicule. Mas vamos lá" (p. 9).

À primeira vista, pode-se argumentar que um gravador e um papagaio cumprem a mesma função: a repetição. Ao criticar o gravador e suas limitações, Henri, no entanto, cria uma distância entre si mesmo e essa mídia técnica. Ele é, afinal, um papagaio paródico shakespeariano, um repetidor que cria diferenças – algo impossível de ser realizado por um gravador. Embora a mídia técnica interfira no discurso narrativo e na estruturação do romance, Henri, como instância narratorial, insere diversos ruídos no processo de gravação, constrangendo a midialidade do gravador e os propósitos comunicativos (comumente referenciais) de uma entrevista. Em sua narração, ele afirma: "Esse é outro terror do gravador: ele não permite digressões. E o que é um papagaio sem digressões? Essa fita girando, girando, como a vida se aproximando do fim, nos obrigando a ser sucintos e breves. É contra a natureza dos papagaios serem sucintos e breves" (Verissimo, 2006, p. 8).

A vingança de Henri contra a limitação técnica e criativa do gravador se manifesta por meio de sua performance como contador de histórias, assumindo o papel de um narrador substancialmente inventivo e subversivo. Dois momentos merecem destaque. Ainda no início do romance, ele afirma precisar fornecer alguns dados autobiográficos, mencionando um ancestral que teria tido um encontro inusitado com Montaigne e que se tornou o animal de estimação de Henri II, então rei da França. Em seguida, completa: "Tudo isto é especulação minha, mas sinto que há vestígios de nobreza no meu legado" (Verissimo, 2006, p. 10). Dessa forma, Henri não se apresenta apenas como um relator de fatos, mas como um contador de histórias profundamente criativo e paródico, subvertendo a midialidade do gravador ao incluir longas digressões e ao admitir a ficcionalidade dessas mesmas digressões.

Em sua digressão autobiográfica (que, em si, não se articula com os eventos da comédia de Shakespeare), Henri subverte a lógica sonora do gravador de voz ao fazer referência a um elemento típico da linguagem verbal escrita: os dois-pontos. Na narrativa, lemos: "Como aconteceu de eu estar aqui, pintado de verde e amarelo, como parte da decoração de um salão de beleza em Paris, para ver e ouvir tudo e viver para contar o que vi e ouvi. **Dois pontos**. Sou descendente [...]" (Verissimo, 2006, p. 9, ênfase acrescentada). Se, por um lado, há uma ênfase no aspecto sonoro, configurando um processo de oralização da narrativa literária, por outro, a linguagem verbal escrita se impõe forçosamente em meio à gravação acústica, até mesmo pelo uso da forma extensa "Dois pontos", em vez do símbolo gráfico ":". Na narração de Henri, os dois-pontos também são indicativos de sua autoridade como contador de histórias, pois, como narrador, ele controla o que e como será narrado, "como se" estivesse fazendo um ditado.

Percebe-se, portanto, que a midialidade do gravador de voz influenciou não apenas o discurso narrativo e a estruturação do romance, mas também o discurso do próprio narrador, Henri. Em sua narração, encontramos diversas reflexões de ordem metaestética e metamidiática que se referem ao processo de gravação de sua fala, oferecendo considerações sobre a literariedade e o desempenho performático de um contador de histórias oral: "Se vocês querem me puxar para o passado, têm que aguentar a literatura. Já que querem me ouvir, têm que aguentar a comédia disfarçada de tragédia, a tragédia disfarçada de vaudeville e esta voz de caldeirão rachado" (Verissimo, 2006, p. 110). Se a

narrativa de Verissimo se apresenta "como se fosse" uma coleção de fitas, Henri se apresenta "como se fosse" um contador de histórias oral. Nesse sentido, as referências intermediáticas a questões sonoras tornam-se especialmente relevantes, como em "ouvir" e "voz de caldeirão rachado".

A performance de Henri como um contador de histórias "oral" é permeada por referências a aspectos midiáticos sonoros, em grande parte relacionados ao próprio gravador de voz, como discutido anteriormente. Na condição de narrador, frente a uma audiência cativa, Henri finalmente obteve a atenção que acreditava merecer, mas que raramente recebia dos outros personagens de *A décima segunda noite*:

Mas quem me ouvia? Os que me conheciam estavam acostumados com minha tagarelice e não me davam atenção, os que não me conheciam não entendiam nada, diziam "Qu'est-ce qu'il dit, le perroquet?" e riam, riam. Minha voz era a do caldeirão rachado de Flaubert, divertindo os ursos quando sua intenção era outra, era a de comandar o Universo (Verissimo, 2006, p. 104).

A autoridade da fala e a garantia de uma audiência atenta, além da diferenciação vocálica que caracteriza sua performance como contador de histórias, estão demarcadas nesse trecho. Pode-se argumentar, no entanto, que, diferentemente do que afirma, Henri, de maneira performática e paródica, conseguiu tanto divertir os ursos quanto comandar a construção de seu universo ficcional.

Em *A décima segunda noite*, o caráter "como se" das referências intermediáticas a dados sonoros se revelou altamente proveitoso, criando novos níveis de sentido e possibilidades de interpretação da obra. No final do romance, quando Henri começa a argumentar que sua narrativa é "uma história contada por um papagaio [...] cheia de barulho inconseqüente e frivolidade, significando" (Verissimo, 2006, p. 147), a midialidade do gravador e das fitas cassetes se impõe e impede que ele conclua a frase. De forma bastante eloquente, esse trecho oferece uma espécie de conclusão para um extenso processo de significação instaurado através de referências intermediáticas à mídia sonora – observemos o próprio vocabulário utilizado, como "contada", "papagaio", "barulho".

Por fim, o fato de a obra ter um desfecho aberto parece sugerir, por parte de Henri, que os processos de releituras interpretativas (e paródicas) relativos a William Shakespeare continuarão sendo uma prática constante: o dramaturgo e sua obra permanecerão (res)significando. Em outras palavras, projetos narrativos

continuarão a ser mnemonicamente materializados nas mais diversas mídias: ecos da voz do dramaturgo inglês devem ser ouvidos por meio do som e da fúria, do barulho inconsequente e da frivolidade de muitos outros papagaios shakespearianos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de *A décima segunda noite* no contexto da intermedialidade e da paródia revela como Luis Fernando Verissimo assume a função de "papagaio shakespeariano", conforme definido por Henri: "Eu não me calava. Estava apenas cumprindo minha missão de papagaio, um competente e aplicado papagaio profissional brasileiro" (Verissimo, 2006, p. 16). Nesse processo, Verissimo repete e ressignifica enredos e personagens shakespearianos, perpetuando suas memórias textuais, midiáticas e culturais, mas o faz com uma diferença significativa, especialmente em termos de qualidade vocálica.

A décima segunda noite, nesse sentido, destaca-se por uma defesa eloquente dos prazeres da repetição paródica. Verissimo, através de Henri, nos lembra que a memória e a repetição não são meros atos de cópia, mas sim de recriação e ressignificação: "Pensando bem, nada me sai da cabeça. Gravo tudo. Lembro de tudo. Repito tudo. Não precisava a informática provar que o tamanho do cérebro, do hardware, não tem importância. A natureza já provara isso. [...] Gosto de pensar no meu cérebro como o precursor do chip" (Verissimo, 2006, p. 79). Com isso, o romance oferece uma reflexão sobre como a paródia pode funcionar como um processo de gravação, rememoração e repetição criativa.

Verissimo, ao parodiar Shakespeare, insere o dramaturgo e suas obras em uma rede complexa de adaptações e referências intermidiáticas. Assim como Henri, que se vangloria de sua memória impecável – "Tem certeza que está gravando? Esses gravadores pequenos não são de confiança. Meu cérebro também é pequeno mas grava tudo. Fui abençoado, ou amaldiçoado, com memória total. E não preciso de pilhas, sou movido a bisbilhotice" (Verissimo, 2006, p. 21) –, Verissimo demonstra o enorme potencial de criar novas articulações textuais e midiáticas ao se apropriar da peça shakespeariana e ressignificá-la na forma de um romance.

Por fim, a análise realizada mostra que as questões midiáticas oferecem uma chave interpretativa valiosa para a leitura de textos literários. No contexto de *A décima segunda noite*, a intermedialidade se revelou não apenas proveitosa, mas essencial para a compreensão da obra. Este romance demanda um leitor intermidiático, capaz de reconhecer como as interações entre diferentes textualidades e midialidades contribuem para a constituição de significados. Em última análise, *A décima segunda noite*, ao refletir sobre as diversas midialidades representadas e expor as potencialidades e limitações da forma romanesca, demonstra que a repetição – com diferença – pode ser uma estratégia poderosa no desenvolvimento de um letramento intermidiático a partir de textos literários.

REFERÊNCIAS

- BRUHN, J. *The intermediality of narrative literature: medialities matter*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2016.
- ELLESTRÖM, L. The modalities of media: a model for understanding intermedial relations. In: ELLESTRÖM, L. (org.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, 11-48.
- HALLET, W. A methodology of intermediality in literary studies. In: RIPPL, G. (org.). *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Berlin: De Gruyter, 2015, p. 605-618.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- MOSER, W. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. *ALETRIA: Revista de Estudos de Literatura*, v. 14, p. 42-65, 2006. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.42-65>.
- RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 15-45.
- RIPPL, G. Introduction. In: RIPPL, G. (org.). *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Berlin: De Gruyter, 2015, p. 1-31.
- SCHWEIGHAUSER, P. Literary Acoustics. In: RIPPL, G. (Org.). *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Berlin: De Gruyter, 2015, p. 475-493.
- SHAKESPEARE, William. *Teatro Completo: comédias e romances*. Trad. Barbara Heliadora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

VERISSIMO, L. F. *A décima segunda noite*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

Enviado em: 30 de setembro de 2024

Aprovado em: 28 de janeiro de 2024