

# A INFÂMIA D'AQUELES DOIS: MÍMESE CINEMATOGRAFICA NA NARRATIVA DE CAIO FERNANDO ABREU

Mirian Hisae Yaegashi Zappone \*  
Wagner Vonder Belinato \*\*

**Resumo:** *Infâmia* é uma obra inspirada na peça escrita por Lillian Hellman em 1934 que William Wyler filmou duas vezes: em 1936, ainda como um diretor estreado, com o título de *These Three (Três corações iguais)* e em 1961, já experiente, com o título de *The children's hour (Infâmia)*, com Audrey Hepburn e Shirley MacLaine nos papéis principais. Discutindo o boato sobre a relação 'pecaminosa' de duas professoras primárias, apresentamos a tese de que o filme inspirou Caio Fernando Abreu a escrever um de seus contos mais conhecidos, *Aqueles dois*, inserido em *Morangos Mofados* (1982). É o próprio autor quem o cita textualmente. Intentando ressaltar as características miméticas e de subversão mimética do conto, serão utilizadas, sobretudo, as teorias desenvolvidas por Mieke Bal sobre narratologia.

**Palavras-chave:** Caio Fernando Abreu. Mimese. Subversão narrativa. William Wyler.

## 'THESE TWO' INFAMY: FILM MIMESIS IN CAIO FERNANDO ABREU'S NARRATIVE

**Abstract:** *Infamy (Infâmia)*, is a work inspired by Lillian Hellman's 1934 play that William Wyler has filmed twice. First time as a debutant director in 1936, he named his work as *These Three (Três corações iguais)* and as an experienced director in 1961 with the name *The children's hour (Infâmia)*, starring Audrey Hepburn and Shirley MacLaine. Discussing the 'sinful' relationship between two school teachers, we present the thesis that the film has inspired one of Caio Fernando Abreu's most famous short stories, *Aqueles dois*, published in *Morangos Mofados (Moldy strawberries, 1982)*. The short story is available in *My deep dark pain is love – a collection of Latin American gay fiction, 1983*. The film is textually mentioned inside the narrative. Therefore, this work tries to rebound the mimetic character and the subversion of this character, according to Mieke Bal's narratology theory.

**Keywords:** Caio Fernando Abreu. Mimesis. Narrative subversion. William Wyler.

## Introdução

Desde seu surgimento, o Cinema está intimamente ligado à Literatura. Nela, a indústria da sétima arte busca, de forma corriqueira, inspiração para suas obras. Seja na quase imediata adaptação de *best-sellers*, seja impulsionando narrativas pouco conhecidas do público, caso do brasileiro *A máquina*, de Adriana Falcão e dos franceses *Um domingo para sempre*, de Sébastien Japrisot e *La tête en friche (Minhas tardes com Margueritte)*, de Marie-Sabine Roger.

Por vezes, o sistema de criação narrativa intersemiótica é tão intrincado que acaba por gerar polêmicas históricas, a exemplo da conhecida querela entre Jean Genet e Rainer Werner Fassbinder quando o segundo resolveu levar às telas sua visão do romance *Querelle de Brest*, do primeiro. Narrativa crua, a história do marinheiro *Querelle* transformou-se em um interlúdio poético no filme, banhado pela

luz tênue do diretor. Tão distintas são as visões da homossexualidade entre as obras que escritor e diretor jamais reataram relações.

Dinâmico, o sistema de adaptações cinematográficas insere-se como engrenagem fundamental da leitura literária de diversas obras, estendendo seu apelo também aos clássicos da literatura mundial, como se vê nas recentes refilmagens de *O Grande Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, *Anna Karenina*, de Tolstói ou ainda nas versões históricas de Claude Chabrol para *Madame Bovary*, de Flaubert e de William Wyler para *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë. Este último também do diretor é *Infâmia* (1936 e 1961).

Wyler estreou em Hollywood graças a seu tio Carl Laemmle, fundador dos Estúdios Universal, e ali foi responsável por significativas inovações. Dele é *Heróis do inferno* (*The hell's heroes*, 1930), primeiro filme sonoro e realizado com externas pela Universal. Reflexos da depressão econômica de 1929 forçaram Laemmle a vendê-la em 1935 e Wyler passou a dirigir para o, então independente, Samuel Goldwyn, que havia fundado a Metro-Goldwyn-Mayer em 1924. É sob a tutela de Goldyn que realiza seus maiores sucessos.

Em 1936, filma *Três corações iguais* (*These Three*), a primeira versão de *The children's hour*, obra teatral de Lillian Hellman que alcançava um estrondoso sucesso desde sua estreia na Broadway em 1934, causando polêmica onde quer que a peça fosse encenada. *The children's hour*, título que seria retomado por Wyler na segunda filmagem, que trata da repercussão de uma falsa acusação de lesbianismo<sup>1</sup>, foi proibida em Boston e Chicago, nos Estados Unidos e em Londres, na Inglaterra.

Nos anos seguintes, sempre pela Metro-Goldwyn-Mayer, Wyler filmaria *Morro dos ventos uivantes* (*Wuthering Heights*, 1939), assim como seus maiores sucessos, reconhecidos com o Oscar de melhor direção: *Rosa de esperança* (*Mrs. Miniver*, 1942), *Os melhores anos de nossas vidas* (*The best years of our lives*, 1946), *Tarde demais* (*The heiress*, 1949) e provavelmente sua obra-prima, *Ben-Hur* (idem, 1959), ganhador de 11 oscars entre 12 indicações, baseado no livro homônimo de Lew Wallace e roteirizado, entre outros, por Gore Vidal.

## Infâmia

A versão de 1961 para *The children's hour*, que leva o título brasileiro de

*Infâmia*, conta com um diretor abalizado pelo estrondoso sucesso e apelo comercial de *Ben-Hur*, de quem a próxima obra era ansiosamente esperada. A decisão pela refilmagem de uma de suas primeiras obras mostra, até certo ponto, a obsessão com “aquela história das duas professoras que.” (ABREU, 1982, p. 129). A nova versão conta, respectivamente, com Audrey Hepburn e Shirley MacLaine como protagonistas, que dão vida às professoras Karen e Martha. Na prosa de Caio F. Abreu, a versão de 1961, que seria retomada pelo autor, tem lugar marcado. A história “das duas professoras que.”, sem que se anuncie a continuação da frase após o conectivo, confere a medida exata do preconceito que vivenciariam as duas, denunciando-o tardiamente, já balizado pelos debates sobre as liberdades sexuais que tomaria o mundo depois dos anos 1960.

Recém-formadas, Martha e Karen fundam uma pequena escola para meninas e, na empreitada, contam com a ajuda da tia de Martha, Lily Mortar (Mirian Hopkins, que interpretara Martha na primeira filmagem), atriz fracassada que ministra aulas no local e cuja atitude omissa será fundamental à ruína moral da sobrinha. Baseada em um julgamento real, ocorrido em 1810 na cidade de Edimburgo, Escócia, que Willian Roughead relata em *Closed doors*, de *Bad Companions* (CRAIG, s/d, p. 03), as múltiplas versões da história nos lançam em uma *mise en abyme* onde se cruzam as diversas referências que, no decorrer do tempo, foram agregadas às tramas que dela se nutrem.

As professoras veem seu sonho e sua sociedade desmoronarem por conta do boato espalhado por uma das alunas. Incapaz de medir as consequências de seus atos, a garota conta à avó que ouviu conversas e gemidos vindos do quarto das professoras. Basta a insinuação de lesbianismo para que a avó, vivida por Fay Bainter, espalhe a notícia para os demais responsáveis, que esvaziam a escola em uma única tarde. Resta às professoras, vendo-lhes seu sonho esfacelado, refletir sobre a vida que levavam e as opções que fizeram até então.

Os boatos funcionam como uma catarse anunciada: o roteiro, cujo apelo às narrativas trágicas se faz notar constantemente, impinge Martha a reconhecer e confessar seu desejo por Karen para, logo em seguida, cometer suicídio. Ao mesmo tempo em que Lillian Hellman retoma do mundo trágico o mote do fratricídio, atualiza-o, denunciando o vigor da violência simbólica cometida pelos difamadores contra duas mulheres que eram irmãs apenas em suas expectativas profissionais.

A sucessão trágica de eventos presentes no texto de Hellman faz com que a

narrativa seja caracterizada como crítica, conceito tomado de empréstimo de Mieke Bal. A teórica holandesa menciona tal instrumento quando exemplifica a técnica de sumarização:

[...] o sumário narrativo é um instrumento desejável para apresentar e, para o leitor, para recolher informações de fundo ou para conectar várias cenas. O lugar do sumário na história depende fortemente do tipo de fábula envolvido: uma narrativa de crise requererá muito menos sumarização que uma narrativa de desenvolvimento.<sup>2</sup> (BAL, 2009, p. 103).

Assim, ao contrário da narrativa que se distende através de sumários, a narrativa crítica desenvolve-se de forma bastante mais ágil, apresentando várias complicações em um curto período de tempo. No filme, essa constância conflituosa impinge um ritmo alucinante à narrativa: o boato inicial gera a crise no meio social onde vivem as professoras e é rapidamente substituído pela taxaço pública de lesbianismo, pelo conflito jurídico por infâmia contra a acusadora, pelo confronto pessoal com essa, pelo confronto com Lily e, por fim, pela revelação de que o desejo que Martha nutria por Karen era verdadeiro.

Ao contrário de *Infâmia* (*The children's hour*, 1961), que foca o confronto causado pelo boato espalhado contra as professoras e em cuja trama o olhar de preconceito social prevalece, o conto de Caio Fernando Abreu é construído basicamente a partir do uso de sumários, ainda seguindo o preceito estabelecido por Mieke Bal (2009, p. 103), adotando a tônica do romantismo para promover a aprovação da relação homossexual em um ambiente tornado propício através do tempo, sobretudo com o advento da Revolução Sexual dos anos 1960. Se aqui ainda há violência simbólica, ela será ligada à derrocada de uma sociedade intolerante.

### **Inversão e subversão**

Extremamente simples, a fábula do conto nos apresenta Raul e Saul, forasteiros na cidade grande, que passam na seleção para a mesma empresa e, pouco a pouco, se aproximam afetivamente, ao passo que os demais funcionários, inicialmente receptivos aos novatos e, percebendo essa aproximação, passam a evitá-los e repudiá-los. Passado quase um ano da contratação, ambos são demitidos, devido às cartas que o chefe recebe, originadas pelos boatos de sua

homossexualidade. Para além desse enredo, contudo, há características narrativas próprias, com o uso de um narrador observador intradieético e onisciente, que busca, através de um narratário ideal, tornar o leitor íntimo dos dois personagens, demitidos ao fim da trama. O efeito dessa narrativa é que o leitor real, destacado pelo narrador, tenderá a considerar repressora a totalidade dos funcionários que permanece na firma. O fracasso social de Raul e Saul é, dessa forma, seu sucesso.

O imediato reconhecimento que permeia a relação dos personagens é explícito antes mesmo de a narração tomar lugar, com a expressão 'aqueles dois', que lhe dá título e funciona como um local sabido, apontando, à guisa de referência, dois sujeitos unos, já conhecidos do narrador e que serviriam, de alguma forma, como se a narrativa das vivências de ambos metaforizasse determinadas situações sociais colhidas no passado e que servem ao momento presente da narrativa.

No conto, a sumarização narrativa envolve o leitor em um clima de melhores momentos e retrospectiva, levando a conhecer a aproximação dos rapazes solteiros, tristes, mas ainda assim altivos. Assim como em *Infâmia*, aqui não há relação amorosa encarnada. As cenas de afetividade entre os protagonistas se multiplicam aos poucos, até que seja entrevisto o desfecho comum na gentileza de Raul, na última cena do conto envolvendo ambos, quando o narrador focaliza, em câmera, sua partida e Raul abre a porta do táxi para que o outro entre: "Depois apanharam o mesmo táxi, Raul abrindo a porta para que Saul entrasse. Ai-ai, alguém gritou da janela. Mas eles não ouviram. O táxi já tinha dobrado a esquina." (ABREU, 1982, p. 135).

Em ambos os casos, a construção imagética gradual pode ser aproximada das reflexões de Ricardo Piglia, para o qual o conto é uma forma narrativa que encerra duas histórias: uma na superfície e outra secreta, revelada no final, sendo esta segunda história "constituída com o não-dito, com o subentendido e a alusão." (2004, p. 92). É no sentido de desvelar o que no conto é somente aludido que os sumários narrativos conceituados por Mieke Bal ganham espaço.

Ainda em *Aqueles dois*, cada aproximação dos protagonistas assemelha-se a um choque, como se não houvesse, no universo referencial de ambos, a possibilidade de aproximação masculina: "Acontece porém que não tinham preparo algum para dar nome às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las." (ABREU, 1982, p. 126). Tal impossibilidade, no entanto, é revertida quando o narrador toma a palavra da simples narrativa para a opinião, e revela que "[...] desde o princípio

alguma coisa – fados, astros, sinas, quem saberá? conspirava contra (ou a favor, por que não?) aqueles dois.” (idem, p. 127). Novas opiniões do narrador fundamentam a aproximação afetiva de dois seres desiludidos, “[...] que mais restava àqueles dois senão, pouco a pouco, se aproximarem, se conhecerem, se misturarem? Pois foi o que aconteceu. Tão lentamente que mal perceberam.” (ibidem, p. 127).

O perfil dos envolvidos é, aos poucos, revelado, de maneira que o leitor é munido de informações referenciais sobre Saul e Raul. Esse tem 31 anos, um sabiá chamado Carlos Gardel, um violão, um telefone alugado e um toca-discos com rádio. Tudo o que tem representa, de certa maneira, sua necessidade de comunicação com o mundo, sua expansividade. Já Saul tem 29 anos, foi noivo por um longo período, mas, noivado desfeito e curso inacabado de arquitetura, migrou do sul para a metrópole. Possui um gosto especial por desenhar, principalmente quando se sente sozinho, e mantém, para tanto, cadernos de desenho e vidros de nanquim. Como é dono também de uma televisão, Saul atrasa-se pela primeira vez por conta de *Infâmia*. É, dos dois, o mais introspectivo, o que se depreende já de sua caracterização. Ele é representado, fisicamente, ainda, como o menor – ainda que tenha a mesma altura que Raul – e mais frágil.

### **Mímese subversiva**

O primeiro diálogo significativo travado pelos personagens começa com a menção do filme de Wyler, que faz Saul se atrasar e abala Raul. Ao ver o colega de trabalho chegando quase às onze horas da manhã, barba ainda por fazer, chama-o para um café, conversando até o final da manhã sobre o filme em que figuram Audrey Hepburn e Shirley MacLaine. “Em seguida, outros filmes...” ganham espaço na trama, dando vazão aos sentimentos que só penosamente são desvelados, “[...] tão naturalmente como se de alguma forma fosse inevitável, também vieram histórias pessoais, passados, alguns sonhos, pequenas esperanças e sobretudo queixas.” (ibidem, 1982, p. 129). Cada filme, música ou obra mencionados na diegese sugerem um estado dos personagens. Como em uma tragédia urbana, as referências se acumulam antecipando o final da história, mimetizando tais narrativas e, muitas vezes, subvertendo seu caráter inicial.

Nesse emaranhado de referências narrativas, *Infâmia* (1961) exerce papel fundamental. Ainda que construídos em momentos diferentes da história, encontram-

se no conto claros reflexos dos elementos narrativos adotados no filme, fazendo crer que tal escolha por parte do autor confira sentidos particulares para o texto. Este aspecto é, conforme menciona Franco Jr., inerente ao trabalho de criação:

A trama de uma narrativa revela, ao ser identificada, o trabalho de criação do escritor, as escolhas textuais que ele fez para contar a história desta ou daquela maneira, criando este ou aquele efeito, afirmando um determinado conjunto de sentidos possíveis para a interpretação da história por meio da organização das palavras sob a forma de texto. (FRANCO JR., 2012, p. 36).

Em essência, o caso real de 1810 que inspirou Lillian Hellman foi replicado por Caio Fernando Abreu, quase dois séculos depois. Se na peça o boato plantado por uma criança teve uma força devastadora na vida das protagonistas, levadas ao extremo de suas forças em poucas horas, no conto o boato nasce aos poucos. A relação inicialmente insuspeita de Raul e Saul paulatinamente desperta desconfiança nos demais funcionários da empresa. A principal diferença, contudo, é a subversão narrativa trazida à baila com o desfecho da trama.

Em *Aqueles dois*, o mecanismo do boato anônimo, para que concorre cada personagem secundária, relatando, através de cartas, o que seria uma “relação anormal e ostensiva”, “desavergonhada aberração”, “comportamento doentio”, “psicologia deformada”, sempre assinadas por *Um atento guardião da Moral* (ABREU, 1982, p. 134, destaques do original) resulta na assunção do afeto. Depois de saberem das cartas que chegaram à chefia da repartição, e sofrendo, da mesma forma, a exclusão social, enquanto Saul permanece sentado, abatido, Raul coloca-se em pé:

Parecia muito alto quando, com uma das mãos apoiadas no ombro do amigo e a outra erguendo-se atrevida no ar, conseguiu ainda dizer a palavra nunca, antes que o chefe, entre coisas como a-reputação-de-nossa-firma, declarasse frio: os senhores estão despedidos. (ABREU, 1982, p. 134).

A inversão narrativa está ligada à evolução histórica do trato da homossexualidade, conforme anteriormente mencionado. Assim, os textos, fílmico e literário, podem ser divididos entre antes e depois da revolução sexual, e ao universo a que se ligava o ainda Caio Fernando Abreu enquanto leitor/espectador. Nesse sentido, Vincent Jouve observa que: “Existem, pois, vários níveis de leitura da

obra literária. Essa realidade, desde então aceita de forma unânime, explica-se em primeiro lugar pela estrutura interna do texto.” (JOUVE, 2002, p. 90). Nesse cenário, o leitor está mais aberto à discussões sobre sexualidade que, caminho de mão dupla, facilita ao mesmo tempo o trabalho de escritura sobre e a aceitação de narrativas que abordem o tema.

Se a estrutura narrativa e a relação dos dois personagens com os demais são baseadas no apelo trágico de *Infâmia*, a atualização de suas consequências tem origem nas intenções narrativas do autor. O apelo romântico do texto, aliado aos questionamentos pós-modernos – sobretudo em relação à identidade dos protagonistas – atua na trama de forma a valorizar a relação homoafetiva, subvertendo o modelo original de Hellman/Wyler. Nesse mesmo sentido, as demais menções influem na percepção da relação que um personagem passa a estabelecer com o outro, escamoteando o preconceito social para segundo plano, desqualificando-o.

São as músicas e filmes, citadas em forma de sumário na trama, que contribuem para que os protagonistas se aproximem, abrindo a possibilidade de um diálogo mudo entre ambos. Tais referências servem para comunicar as impressões que os protagonistas não podem ou ainda não sabem como expressar. Nesse sentido, *Vagas estrelas da Ursa* (*Vaghe estelle dell'Orsa*, de Luchino Visconti, 1965), que conta a história do trágico desejo incestuoso de Gianni (Jean Sorel) por Sandra (Claudia Cardinale), atualizando *Electra*, é outro filme vivido pelos personagens que, enquanto o assistem, e o fazem muito pouco, já que não param de falar, descobrem muito em comum, cantarolando *Io che non vivo*<sup>3</sup>, trilha do filme, irmanando-se nesse momento.

A música serve de síntese, se comparada à história de *Infâmia*, em que Martha comete suicídio ou como prenúncio, se comparada às de *Vagas estrelas da ursa*, que termina com o suicídio de Gianni e de *Aqueles dois*, em que Raul e Saul, enfrentando os preconceitos, terminam a narrativa juntos. Passam ainda pelas narrativas sonoras de *Perfídia*, *La barca*, *Tu me acostumbraste*, *Noche de ronda*, *El día que me quieras*, e pelas músicas de Dalva de Oliveira. Se o narrador toma a voz e nos traz o discurso dos personagens, fazendo com que não haja discurso direto no conto, pode-se considerar que as músicas, filmes e quadros dizem pelos personagens aquilo que ainda não estão preparados para enfrentar. A essa forma de narrar dão suporte as conclusões Mieke Bal, para quem essas menções podem ser



funcionais na trama, dispensando um longo circunlóquio linguístico:

A forma linguística na qual a informação está envolvida pode ser uma indicação, mas nem sempre decisiva. Além disso, a suposição geral de que cada evento é indicado por um verbo de ação também não funciona.<sup>4</sup> (BAL, 2009, p. 191).

### **Do filme ao livro**

Se, para Anelise Reich Conseuil (2012), há adaptações na transposição da obra literária para qualquer outra versão artística, seja ela cinema, música ou artes plásticas, é preciso ter em mente que a nova arte, para a qual a primeira foi adaptada, oferece recursos narrativos diversos, incluindo, conforme menciona, a montagem, a fotografia, o som, a cenografia, o ponto de vista narrativo, que são “[...] responsáveis pela construção de significados no sistema semiótico compreendido pelo cinema [...]” (CONSUEIL, 2012, p. 370). É possível mencionar que a narrativa, dando conta dessa diversidade frente à restrição de recursos que possui, tenha passado a incorporar, ao longo do tempo, alguns desses instrumentos, comuns a modalidades distintas como o cinema.

Durante a leitura do texto literário, somos levados a evocar várias imagens mentais, elaborando um cenário mais ou menos de acordo com a descrição realizada e em geral confrontando-as com as nossas experiências, ao passo que, no cinema, temos a percepção de uma imagem visual que se apresenta junto da história. A astúcia de Caio F. Abreu foi incorporar tais discursos, valendo-se da bricolagem – técnica definida por Jacques Derrida como a “[...] necessidade de ir buscar os seus conceitos ao texto de uma herança mais ou menos coerente ou arruinada [...]” (DERRIDA, 2002, p. 239), recursos atualmente conhecidos como hipertextuais –, para proporcionar, através das referências culturais, uma experiência diversa da leitura tradicional.

Ainda que o habitual, para os primórdios da indústria cinematográfica, tenha sido apropriar-se de narrativas literárias, sua gradual inserção no sistema cultural conferiu-lhe um novo *status*, ao passo que começa a exercer influência sobre as narrativas escritas das quais outrora se valia. Esse é o caso de *Aqueles dois* e certamente do romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1989), originalmente um roteiro cinematográfico em parceria com Guilherme de Almeida Prado.

Talvez nenhuma outra situação narrativa imaginada por Caio Fernando Abreu

tenha tido tanta repercussão quanto a de Raul e Saul, personagens oprimidas por uma série de fatores internos e externos apresentados no conto. Atendendo a um sistema de circulação narrativa mais amplo, pouco tempo depois de seu lançamento em livro, o conto foi transformado em filme por Sérgio Amon e replicado em um sem número de coletâneas, até ser inserido em *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2000), por Ítalo Moriconi, que lhe deu maior visibilidade internacional ao basear, por exemplo, a coletânea *The Oxford book of Brazilian short stories* (2006).

Incapazes de externar suas emoções, os personagens as indicam, fazem a escolha do símbolo como evento na diegese: “Eventos funcionais abrem a escolha entre duas possibilidades, realizar essa escolha ou revelar os resultados de tal [...]”<sup>5</sup> (BAL, 2009, p. 191). Desta forma, a narrativa, a princípio sumarizada e em contraste com a narrativa crítica de *Infâmia*, se distende quando encontra pretensos diálogos musicais e fílmicos, exigindo do leitor imersão no mundo referencial dos personagens que acompanha e fornecendo, a cada citação, novas possibilidades de interpretação sobre a convivência e as descobertas desses dois personagens.

A distensão do sumário narrativo pautada no universo cultural em comum abre a possibilidade temporal da narrativa, fator que favoreceu certamente suas adaptações tanto fílmica quanto teatrais, assim como dá vazão às expectativas e vivências dos protagonistas, estabelecendo-os como indivíduos autônomos, à revelia da história superficial dos demais personagens, até então tidos como condutores da trama, trazendo, por fim, sua história à superfície (PIGLIA, 2004, p. 92), da mesma forma, choca os preconceitos estabelecidos em *Infâmia* à modernidade exacerbada de *Aqueles dois*, sintetizando as transformações oriundas da revolução sexual vivida nos anos 1960 do século XX.

## Notas

\* Mirian Hisae Yaegashi Zappone é doutora em Teoria e História Literária pela Universidade de Campinas (UNICAMP) e professora associada do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: mirianzappone@gmail.com

\*\* Wagner Vonder Belinato é doutorando em Letras – Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Doutorado sanduíche pela Université Lumière-Lyon 2 (2014); mestre em Letras-Literatura/UEM (2009); professor de Língua e Literaturas de Língua Francesas (UEM/2010-2013 e 2015). E-mail: wbelinato@yahoo.com.br

<sup>1</sup> O sufixo ‘-ismo’ foi, paulatinamente, substituído por ‘-idade’, consoante a despatologização da homossexualidade promovida pela Organização Mundial da Saúde

(OMS) nos anos 1990. Seu uso aqui é proposital e busca marcar temporalmente o conceito.

<sup>2</sup> “[...] *the summary is a suitable instrument for presenting and, for the reader, for gleaning background information, or for connecting various scenes. The place of the summary in a story depends strongly on the type of fabula involved: a crisis-fabula will require much less summarizing than a developing fabula.*” (BAL, 2009, p. 103).

<sup>3</sup> A letra diz: “*Io che non vivo più d’un’ora senza te come posso essere una vita senza te*” [Eu que não vivo mais uma hora sem você, como posso passar uma vida sem você]. A música possui uma versão em inglês, registrada, entre outros, por Elvis Presley, talvez mais elucidativa, com o título de *I don’t have to say you love me*.

<sup>4</sup> “*The linguistic form in which the information is embodied can be an indication, but it is not always decisive. Furthermore, the general assumption that every event is indicated by a verb of action doesn’t work either.*” (BAL, 2009, p. 191).

<sup>5</sup> “*Functional events open a choice between two possibilities, realize this choice, or reveal the results of such a choice.*” (BAL, 2009, p. 191).

## Referências

ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. **Onde andar** Dulce Veiga? São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

BAL, Mieke. **Narratology**: introduction to the theory of narrative. Toronto (CA): University of Toronto Press, 2009.

BRÖNTE, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

CRAIG, Joseph, Dramaturg. **Study guide to The Children’s hour**: Timeline Theatre Company. s/d. Disponível em: <[http://www.timelinetheatre.com/childrens\\_hour/CH\\_StudyGuide.pdf](http://www.timelinetheatre.com/childrens_hour/CH_StudyGuide.pdf)>. Acesso em: 24 set. 2014.

CONSUEIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. In: BONNICI, Tomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (org.). **Teoria Literária**. Maringá: Eduem, 2012.

DAVID JACKSON, K. (org.). **The Oxford book of Brazilian short stories**. New York (USA): Oxford University Press, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

FALCÃO, Adriana. **A máquina**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1999.

FASSBINDER; Rainer Werner. **Querelle**. Filme. São Paulo: 1982, 1 DVD.

FITZGERARD, F. Scott. **O grande Gatsby**. Rio de Janeiro: Ed. BestBolso, 2007.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2011.

FRANCO Jr., Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Tomas e ZOLIN, Lúcia Osana. (org.). **Teoria Literária**. Maringá: Eduem, 2012.

GENET; Jean. **Querelle de Brest**. Paris: Gallimard, 2010.

JAPRISOT, Sébastien. **Um domingo para sempre**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2005.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

LEYLAND, W. (org). **My deep dark pain is love**: a collection of Latin American gay fiction. San Francisco (USA): Gay Sunshine Press, 1983.

MORICONI, Ítalo. (org) **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2000.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Cia. dasLetras, 2004.

ROGER, Marie-Sabine. **La tête en friche**. Arles (FR): Éditions du Rouergue, 2008.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Karenina**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

VISCONTI, Luchino. **Vaghe Stelle dell'Orsa** (Vagas Estrelas da Ursa). Itália: 1965. Versátil Home Vídeo (para o Brasil). 1 DVD.

WYLER, Willian. **The children's hour** (Infância). USA: 1961. Versátil Home Vídeo (para o Brasil). 1 DVD.

Recebido em: agosto de 2014.  
Aprovado em: dezembro de 2014.