



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas (LIP)

A INTERTEXTUALIDADE COMO PROPOSTA DE MEDIAÇÃO DA LEITURA

POLYANNE ALVES DOS SANTOS

Brasília

2021

A intertextualidade como proposta de mediação da leitura

Polyanne Alves dos Santos¹

Resumo

Diante dos questionamentos sobre o papel da literatura na contemporaneidade, sobre sua forma de ensino nas escolas brasileiras e dos desafios atuais para a formação de leitores assíduos, como o massivo uso das tecnologias que substituíram o hábito de ler, este trabalho tem por objetivo possibilitar uma nova oportunidade de mediação da leitura por um método não tradicional, ou seja, não baseado em períodos literários, analisando obras de diferentes autores e temáticas – produzidas em épocas distantes uma da outra e veiculadas por diferentes meios de comunicação –, cujo enredo se liga pela intertextualidade. Para isso, foram selecionados o livro *Dom Quixote*, de Miguel Cervantes, e o filme *O poço*, de André Borelli. Ademais, a obra *História da Loucura na Idade Clássica*, de Michel Foucault, norteará parte deste estudo.

Palavras-chave: Leitura. Literatura. Mediação. Intertextualidade.

Abstract

In view of the questions on the role of literature in contemporary society about its way of teaching in Brazilian schools and the current challenges for regular readers' formation, such as the fact that the massive use of technology has replaced the reading habit, this paper aims to provide a new opportunity for reading mediation through a non-traditional method – that is, a method that is not based on literary periods – by analyzing works of different authors and themes (produced in distant times from one another and broadcast by different media) and whose plot is connected by intertextuality. For this purpose, Miguel Cervantes' book *Don Quixote* and Galder Gaztelu-Urrutia's film *The Platafform* were selected. In addition, Michel Foucault's *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason* will guide part of this study.

Keywords: Reading. Literature. Mediation. Intertextuality.

¹ Graduanda em Letras - Língua Portuguesa e Respectiva Literatura pela Universidade de Brasília. E-mail: polyanneads@gmail.com

1. Introdução

1.1 A literatura que queremos

“Quem traz um livro para cá?” Esse é um dos questionamentos de uma das personagens cuja obra será analisada neste artigo. Entre tantos objetos para trazer consigo, que tipo de pessoa escolheria um livro para um contexto de violência? Quem quer como companhia um objeto com o qual não se pode defender ou que não tem serventia útil, respostas rápidas, como um *smartphone*? Qual é, então, o espaço que a literatura ocupa na contemporaneidade?

Segundo a pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil*, entre 2015 e 2019, houve uma queda de cerca de 4,6 milhões do número de leitores e a única faixa etária em que houve aumento foi a infantil. De acordo com o levantamento, o gosto pela leitura é o motivo pelo qual 48% dos leitores entre 5 e 10 anos de idade têm esse hábito, mas esse percentual vai diminuindo significativamente, chegando aos 17% na população entre 18 a 24 anos. A partir dessa faixa etária, o crescimento pessoal e a atualização cultural ou conhecimento geral são os principais motivos para ler. Se, como demonstrado, as crianças leem por vontade própria e com mais frequência, gostar de ler é um costume humano comum desde a tenra idade, mas, por alguma razão, esse gosto se perde à medida que se cresce.

Em janeiro de 2021, o influenciador digital, Felipe Neto, criticou o ensino de autores como Álvares de Azevedo e Machado de Assis como leituras obrigatórias nas escolas. Segundo ele, “forçar adolescentes a lerem romantismo e realismo brasileiro é um desserviço das escolas para a literatura”². Álvares de Azevedo e Machado de Assis não são para adolescentes! E forçar isso gera jovens que acham literatura um saco”. Dividindo opiniões, muitos se posicionaram a favor do *influencer*, inclusive professores, alguns afirmaram que seus alunos deveriam ler o que quisessem, como os *best sellers* *Harry Potter* e *Jogos Vorazes*. Outros, entretanto, disseram que na escola nem todos gostam de matérias como Física, Química ou Matemática, nem por isso a escola deve ser abolida porque os estudantes não gostam dessas disciplinas.

Em resposta ao burburinho criado nas redes, Neto continuou: “vai ler os *replies* do meu *post*, vai ver quantas pessoas são negativamente impactadas pela forma como a literatura é dada nas escolas”. Chegamos ao ponto-chave: não se

² Disponível em: <<https://bityli.com/BNmVq>>. Acesso em: 12 maio de 2021.

trata do quanto os alunos estão aptos para determinadas leituras, nem mesmo se livros como *Dom Casmurro* ou *Lira dos Vinte Anos* são melhores ou piores, em termos de entretenimento, que *Game of Thrones*. Por que os alunos não podem ler todas essas obras? Não é necessário criar times de leitores, o que importa é como a literatura é ensinada nas escolas.

De acordo com a *Base Nacional Comum Curricular* (BNCC), documento normativo que define o conjunto de aprendizagens essenciais que todos os alunos devem desenvolver ao longo das etapas e modalidades da Educação Básica, entre as dez competências relativas à Língua Portuguesa para o Ensino Fundamental, a nona prevê o envolvimento em

práticas de leitura literária que possibilitem o desenvolvimento do senso estético para fruição, valorizando a literatura e outras manifestações artístico-culturais como formas de acesso às dimensões lúdicas, de imaginário e encantamento, reconhecendo o potencial transformador e humanizador da experiência com a literatura. (BRASIL, 2018, p. 89)

Dessa citação, pontua-se o conceito de fruição, que se refere ao “deleite, ao prazer, ao estranhamento e à abertura” para a sensibilização dos alunos (BRASIL, 2018, p. 197), ponto importante para que eles passem a participar de práticas artísticas e culturais. Entretanto, o que se vê nas escolas é a mecanização da leitura, cujo único fim é fazer com que se consiga responder a questões de múltipla escolha.

Tradicionalmente, nas escolas a literatura é ensinada em blocos fixos de períodos literários, vista como parte de um passado que parece não se comunicar com o presente, o que faz com que os alunos não se interessem pelo cânone. Sendo assim, torna-se a aula de literatura um momento enfadonho, desconexo com a realidade atual – que é pautada na tecnologia –, não uma oportunidade de refletir sobre sentimentos, diferenças, diversidade, sonhos, ideologias e sobre o mundo que se quer construir. Assim, os livros passam a ser considerados um bloco de folhas sem serventia para um mundo em que tantos outros objetos tecnológicos se mostram mais interessantes de se ter como companhia.

Essa visão de que a literatura é algo aparentemente inútil quando retirada de um contexto escolar, de questionários e vestibulares, faz com que os estudantes não percebam que ela “corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza”

(CANDIDO, 2011, p. 188). Nesse sentido, o hábito de ler vai além de um momento de prazer, mas um direito que deve ser promovido, pois “desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, 2011, p. 182).

Diante disso, formar leitores críticos, conscientes de seu papel social, que encontrem em Álvares de Azevedo, Machado de Assis, e tantos outros, escritores que valem a pena serem lidos; bem como promover o gosto pela leitura literária, tornou-se um desafio que exige dos professores sensibilidade, conhecimento literário, criatividade, inovação. Tendo isso em vista, este artigo propõe-se a ser uma oportunidade de mediação da leitura que relaciona diferentes obras por meio de uma proposta de ensino não tradicional.

1.2 Uma proposta de metodologia intertextual

A fim de propor uma mediação de leitura não pautada na periodização, mas na intertextualidade, fundamentou-se teoricamente esse trabalho em Dominique Maingueneau (1997) e Norman Fairclough (1972). Será analisado ainda como a loucura foi retratada no filme e no livro, por meio da construção histórica do “insano”, com fundamento na *História da Loucura na Idade Clássica*, de Michel Foucault (1978). Além disso, respeitando-se a faixa etária do filme, permitido apenas para maiores de 14 anos, essa mediação de leitura destina-se a aulas de Literatura para o Ensino Médio.

O objetivo não é fazer com que os alunos respondam questionários com respostas prontas de certo e errado ou múltipla escolha, sem que tenha havido fruição da leitura e criticidade sobre as obras, mas desafiá-los à produção de novos conhecimentos. Para isso, foram selecionados três tópicos – a representação dos personagens; o processo de enlouquecimento; e a escolha heroica da jornada – nos quais serão apresentados os pontos convergentes e divergentes entre o livro *Dom Quixote*, de Miguel Cervantes, e o filme *O poço*, de Galder Gaztelu-Urrutia. Considerando-se que *Dom Quixote* é um livro extenso, para que não se prejudique as demais leituras previstas no currículo escolar, o professor pode optar por trabalhar a obra por etapas ao longo de um semestre letivo, como parte de um projeto maior, e os tópicos analisados neste estudo podem ser um guia orientador do que os alunos podem produzir, em termos de intertextualidade.

2. Intertextualidade e interdiscursividade

O termo intertextualidade foi cunhado por Julia Kristeva, ao final dos anos 1960, quando realizava audiências a respeito do trabalho de Mikhail Bakhtin. Embora este não tenha dado nome ao que se conhece por intertextualidade, o desenvolvimento de uma abordagem intertextual era o tema maior do trabalho desenvolvido ao longo de sua carreira.

O conceito de intertextualidade aponta para a forma como todos os textos, sejam eles orais ou escritos, curtos ou longos, são marcados por outros anteriores e orientados para falas seguintes. Dessa forma, esse termo aponta para a produtividade dos textos, para como os textos podem transformar textos anteriores e reestruturar as convenções existentes (gêneros, discursos) para gerar outros novos.

Nesse contexto, uma formação discursiva não pode ser compreendida como um bloco homogêneo de informações, composta por um único discurso, mas como uma realidade heterogênea por si mesma, que incorpora diferentes enunciados que podem estar implícitos ou explícitos. Nesse sentido, a distinção entre as relações intertextuais de textos com outros textos específicos e as relações intertextuais de textos com as convenções está relacionada com uma distinção usada pelos analistas de discurso franceses: a intertextualidade manifesta e a intertextualidade constitutiva.

Na intertextualidade manifesta outros textos estão explicitamente presentes no texto sob análise: eles estão “manifestamente” marcados ou sugeridos por traços na superfície do texto, como as aspas. A intertextualidade constitutiva de um texto, entretanto, é a configuração de convenções discursivas que entram em sua produção. O termo interdiscursividade é utilizado quando se é necessário distinguir esses dois tipos citados, para enfatizar que o foco está nas convenções discursivas e não em outros textos.

De acordo com Fairclough (2001), algumas das categorias referentes à intertextualidade manifesta são a representação do discurso, a pressuposição, a negação e o metadiscurso. Maingueneau (1997) também acrescenta como categorias o discurso relatado (direto, indireto e indireto livre), as aspas, a parafraseagem, a ironia e a imitação. Acerca da intertextualidade constitutiva, Fairclough (2001) faz distinções tipológicas entre diferentes “modos” de relações intertextuais, dessa forma:

Intertextualidade “sequencial”, em que diferentes textos ou tipos de discurso se alternam em um texto [...]. Intertextualidade encaixada, em que um texto ou tipo de discurso está claramente contido dentro da matriz de um outro. Essa é a relação entre os “estilos” distinguidos por Labov e Fanshel para o discurso terapêutico [...]. Intertextualidade mista em que textos ou tipos de discurso estão fundidos de forma mais complexa e menos facilmente separável. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 152)

Mainqueneau (1997, p. 75) afirma que, embora a heterogeneidade constitutiva não seja “marcada em superfície”, “a AD pode definir, formulando hipóteses, através do interdiscurso, a propósito da constituição de uma formação discursiva”.

Para a análise do *corpora* serão considerados os aspetos físicos, psicológicos, comportamentais dos personagens, bem como o espaço físico do filme *O poço*. A fim de formular hipóteses sobre a interdiscursividade, também será analisado o vocabulário como forma de resgate às referências a *Dom Quixote*.

3. Dom Quixote em o Poço

Escrito há mais 400 anos, *Dom Quixote de La Mancha (El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de La Mancha*, no original) é uma obra do escritor espanhol Miguel de Cervantes, publicada em duas partes – a primeira data de 1605 e a segunda, de 1615. Na obra, narra-se a saga de um fidalgo velho e decadente que enlouquece em razão de ter lido muitos livros de cavalaria e, assim, decide fazer de si mesmo cavaleiro a fim de reparar injustiças e ter por recompensa reconhecimento eterno e fama. Elege uma musa para dedicar suas vitórias, Dulcineia Del Toboso, e um escudeiro, Sancho Pança. Ao lado deste, Dom Quixote, desbrava aventuras e desventuras que nascem de sua imaginação e acabam por colocá-lo em situações conflituosas, nas quais é espancado e derrotado, o que não o impede de prosseguir e insistir nos seus objetivos. Dessa forma, ao passo que Dom Quixote provoca riso, também gera compaixão.

A importância do fidalgo para a literatura mundial é inquestionável. Tido por muitos como a obra de ficção mais importante da humanidade, é reconhecido e aclamado mundialmente como o primeiro romance moderno e segundo livro mais lido. Sua contribuição para a literatura nacional é inegável: inspirou diversos escritores da literatura brasileira, como Machado de Assis, Gregório de Matos, José de Alencar, Lima Barreto, constituindo-se como leitura fundamental para a compreensão dos demais livros pertencentes ao cânone. Constitui-se como um

paradoxo, pois, ao mesmo tempo que critica as novelas de cavalaria, é a lembrança viva, para a sociedade atual, do que um dia esse gênero representou na Idade Medieval.

Ao valer-se da ironia – expressão pela qual um enunciado “ecoa” outro enunciado, contradizendo-o – e da paródia – imitação humorística de outra obra, *Dom Quixote* aponta para os mecanismos pelos quais a intertextualidade pode se manifestar na superfície textual. Ao construir personagens inspirados nas novelas de cavalarias, ao mesmo tempo que se afasta da herança clássica e medieval – por meio da utilização da experiência do passado como causa da ação no presente e de um enredo que envolve personagens e situações específicos, e não tipos humanos genéricos, como os gêneros anteriores –, Quixote retoma elementos do passado, mas inova não só como obra que prediz a forma pela qual os romances passarão a ser escritos na modernidade, mas revela as mudanças sociais da época, na qual o feudalismo foi substituído pelo capitalismo, em que as relações burguesas pediam formas de expressões artísticas mais alinhadas às suas inspirações e cotidiano. Assim, *Dom Quixote* é a representação clara do que a intertextualidade significa, não apenas em termos de retomada de textos, mas de construção histórica e social, contribuindo para processos de mudança mais amplos.

Por sua vez, o filme *O poço*, de Gaztelu-Urrutia, lançado em 21 de fevereiro de 2019, faz parte do *streaming* Netflix, plataforma digital popular que veicula filmes e séries. O filme se passa em uma prisão vertical, em que cada andar possui apenas uma cela, a qual é ocupada por dois detentos. O lugar possui uma dinâmica quanto à alimentação: uma plataforma com comida desce nível por nível e os presos têm dois minutos para devorar a refeição que lhes é servida. À medida que o tablado desce, sobram apenas o que cada ambiente deixou de sobras do alimento recebido. Quem está nos primeiros níveis sempre vai ter mais comida do que quem está abaixo. Tal situação faz com que as pessoas que estão nos níveis mais baixos cometam homicídios ou se suicidem em razão da fome, que, conseqüentemente, gera caos, loucura.

O protagonista, Goreng, decide voluntariamente ir para a prisão motivado pela decisão de parar de fumar e terminar de ler *Dom Quixote*. Ao longo da trama, Goreng muda sua postura diante das situações de degradação física e psicológica na prisão e inicia sua jornada pelos diversos níveis do local tentando convencer seus companheiros para que comam apenas porções suficientes de alimentos. Sua

motivação não é apenas que todos possam comer, mas também passar uma mensagem para aqueles que forneciam a comida da prisão.

Para aqueles que nunca leram *Dom Quixote*, a única indicação da relação que o livro estabelece com o filme é a citação da obra em algumas cenas, para aqueles que conhecem a narrativa de Cervantes, há mais evidências da influência exercida pelo livro sobre o filme. Algumas dessas hipóteses serão trabalhadas aqui por meio da intertextualidade manifesta e da intertextualidade constitutiva. Dessa forma, será possível correlacionar obras diferentes, feitas em épocas muito distantes uma da outra, uma consagrada pela literatura mundial; a outra aclamada pela cultura popular.

4. Uma metodologia intertextual

Como descrito na introdução, foram selecionados três tópicos – a representação dos personagens; o processo de enlouquecimento; e a escolha heroica da jornada – nos quais será diagnosticada a intertextualidade no filme *O poço* em relação ao livro *Dom Quixote*. Para isso, foram escolhidas falas dos personagens de ambas as obras a fim de indicar pontos convergentes e divergentes. Essa mediação de leitura intertextual é uma proposta que pode ser ampliada ou diversificada pelo professor e pelos alunos de acordo com o que avaliarem como pertinentes à medida que descobrirem novos pontos a serem estudados, de forma que haja uma construção conjunta.

4.1 A representação dos personagens

Os personagens da saga Quixotesca adquiriram fama logo após a sua publicação em 1605 e, durante os quatro séculos que se seguiram após a obra ter sido escrita, a representação dos personagens se fez presente em inúmeras obras literárias, na pintura, no teatro, na música, no cinema.

Na contemporaneidade, no filme *O poço*, o roteirista, David Desola, cria alguns dos personagens retomando instâncias, características físicas e comportamentais a partir da obra de Cervantes. Entretanto, como o filme não se propõe a ser uma cópia do livro, ao recriar os personagens imprime-se um novo Quixote, com novas marcas a fim de conduzir a outras interpretações.

Para esta análise foram escolhidos três personagens centrais: Dom Quixote, Sancho Pança e Dulcineia Del Toboso, cuja recriação se aproxima, de diferentes

formas, de Goreng, Trimagasi e Miharú. A personificação do cavaleiro e do escudeiro é bem delimitada na obra, bastando poucos indícios para que se confirme que Goreng e Trimagasi fazem menção ao mito quixotesco; em contraponto, Dulcineia Del Toboso é multifacetada, o que também ocorre com Miharú.

No livro, Dom Quixote é caracterizado da seguinte forma:

- “Nosso fidalgo beirava os cinquenta anos. Era de compleição rija, seco de carnes, rosto enxuto” (CERVANTES, 2012, p. 36).
- “A primeira aia se aproximou e, com graça e desenvoltura, encaixou a bacia embaixo das barbas de dom Quixote” (CERVANTES, 2012, p. 556).
- “Todos os presentes, que eram muitos, olhavam-no — e como o viam com um palmo e pouco de pescoço, mais que medianamente moreno, os olhos fechados e as barbas cheias de espuma” (CERVANTES, 2012, p. 557).
- “Era coisa de se ver a figura de dom Quixote: comprido, teso, magro, pálido, entalado no traje justo, desengonçado” (CERVANTES, 2012, p. 717).
- “Pelo céu que nos protege, lutei com dom Quixote: eu o venci e o rendi. Ele é um homem alto, o rosto enrugado, pernas e braços secos e compridos, grisalho, de nariz aquilino e meio torto, de bigodes grandes, pretos e caídos” (CERVANTES, 2012, p. 453).

Apesar de não beirar os cinquenta anos, mas os quarenta, e não ter o cabelo grisalho, Goreng também é magro, alto, tem o rosto longo e enxuto, o nariz de ponte proeminente e curvado, tem barba e bigode, é moreno. Dadas essas semelhanças físicas, o roteirista utiliza-se da imitação, categoria da intertextualidade manifesta.

Embora a esse conceito sejam atribuídos diversos significados, a começar por filósofos da Antiguidade, como Aristóteles e Platão, até chegar a teóricos hodiernos, como os autores Ingarden, e Vygotsky, é a partir da reflexão de Jacques Derrida, filósofo contemporâneo, que, nesta análise, *mimesis* será considerada como a replicação do que já está descrito, contado, expresso na própria linguagem. Dessa forma, imitar implica repetir uma visão aprendida na linguagem.

Em Análise do Discurso, a imitação pode assumir dois valores opostos: a captação e a subversão. Ao subverter uma obra, tem-se como objetivo arruinar a obra a que se refere. No filme, não se busca subverter, mas a captar a obra que se quer retomar; o roteirista, ao utilizar-se das características físicas de Dom Quixote, de modo explícito e intencional, beneficia-se da autoridade ligada àquela enunciação e confere autoridade à sua narrativa.

David Desola, não bastasse as semelhanças externas já descritas, deixa claro que Goreng se trata do seu Dom Quixote. Na cena 6 (22min55s), Goreng lê um trecho do livro:

Goreng: Que capítulo quer ouvir?

Trimagasi: O primeiro, óbvio.

[...]

Goreng: “Num lugar da Mancha que não quero lembrar, vivia, não há muito tempo, um cavaleiro com lança em cabido, com sua adarga antiga, corcel fraco e galgo corredor”.

[Após essa citação, a câmera focaliza o rosto do personagem, conforme a imagem abaixo. Ele põe e tira a roupa, como se assim, a partir dali, assumisse o posto de Dom Quixote na narrativa]

Figura 1 – Goreng: características físicas



Fonte: filme *O poço*

Ao citar um trecho do livro, ocorre o discurso direto, o qual também é espécie da intertextualidade manifesta, as aspas estão implicitamente marcadas na enunciação do personagem. Maingueneau (1997, p. 90) discorre que “as aspas designam a linha de demarcação que uma formação discursiva estabelece entre ela e seu ‘exterior’”. Ainda, segundo o autor, “o valor semântico das aspas e o interesse que representam para a AD estão ligados precisamente a este caráter imprevisível bem como a sua relação com o implícito” (MAINGUENEAU, 1997, p. 90). Assim, quando retoma-se o discurso direto, por meio da leitura de Dom Quixote, a intenção não é apenas citá-lo, mas inserir significados implícitos que serão construídos ao longo da trama, como o processo de enlouquecimento de Goreng.

Por sua vez, Trimagasi assume características físicas e comportamentais de Sancho Pança. A única descrição física completa deste personagem ocorre ao final do Capítulo 8 da primeira parte.

Perto dele estava Sancho Pança [...] tendo aos pés outro rótulo: “Sancho Sanco”. Por isso, pelo que mostrava a pintura — a barriga grande, o tronco curto, as pernas finas e compridas —, [...]. Poderiam se notar outras

miudezas, mas são todas de pouca importância [...]. (CERVANTES, 2012, p. 73-74)

Embora Trimagasi seja de idade mais avançada que Sancho, tem traços físicos, como a baixa estatura, o corpo rechonchudo. Além disso, o fato de Sancho ter o tronco curto e as pernas longas, como uma aparente “deformidade” física, à semelhança de Trimagasi, remete à imagem de um anão.

Figura 2 – Trimagasi: características físicas



Fonte: filme *O poço*

Três indicativos comportamentais comuns unem estes dois personagens: a gula, o hábito de beber vinho e a ambição. Quando a plataforma desce com a comida, Trimagasi se farta, não mastiga, apenas engole o alimento. Ao longo da narrativa, ele é o único personagem a agir de tal forma. Ainda que Goreng, Imoguri e Baharat estejam aprisionados e saibam que a chance de comer é um privilégio, eles comem o suficiente, às vezes apenas uma fruta. Imoguri prepara até mesmo comida para aqueles que estão no nível abaixo, em uma tentativa de conscientizá-los sobre racionar o alimento. Os trechos abaixo indicam o hábito de Sancho de se faltar de comida e vinho:

Figura 3 – Trimagasi: características comportamentais



Fonte: filme *O poço*

Essas características podem ser vistas em Sancho nos seguintes trechos:

Disse Sancho. — Prefiro ir até aquele regato com esta empada, onde penso me faltar por três dias, pois ouvi meu senhor dom Quixote dizer que o escudeiro de cavaleiro andante deve comer quando tem chance, até não poder mais, porque às vezes se metem numa selva tão fechada que não conseguem sair dela em seis dias, e se o homem não vai de barriga cheia, ou com os alforjes bem abastecidos, poderá ficar ali, como muitas vezes fica, magro como carne de múmia. (CERVANTES, 2012, p. 366).

Disse Sancho —, [...] descarte as cortesias: sirva logo o vinho, meu caro Tosilos, [...]. — No fim das contas, Sancho — disse dom Quixote —, tu és mesmo o maior comilão do mundo e o maior ignorante da Terra [...]. (CERVANTES, 2012, p. 366).

Respondeu Sancho [...] — Mas, diga-me, senhor, pelo que há de mais sagrado: este vinho é de Cidade Real? [...] Não me tome por bobo, que eu não ia deixar passar por alto. Não lhe parece possível, senhor escudeiro, que eu tenha um instinto tão grande e natural nisso de conhecer vinhos? Se me derem qualquer um para cheirar, acerto a pátria, a cepa, o sabor, a safra e em que barris andou, com todas as demais circunstâncias que lhe dizem respeito. (CERVANTES, 2012, p. 450).

Na primeira cena do filme (2min28s), entre as mais diferentes observações que poderiam ser feitas a respeito do lugar, Trimagasi incita que o que importa é comer.

Trimagasi: Nível 48.

Goreng: O poço.

Trimagasi: É. O poço. E o mês mal começou. Então a pergunta é: o que vamos comer?

Goreng: Sr. Trimagasi, sabe como o poço funciona? (Goreng)

Trimagasi: Óbvio. Gira em torno de comer. Às vezes é fácil. Às vezes é bem difícil.

Em uma das cenas (7min27s), Trimagasi se alegra por ter sobrado vinho.

Trimagasi: Vinho! [grita animado] Os níveis acima devem ter muçulmanos e abstinentes. Álcool não costuma chegar aqui embaixo.

Posteriormente, quando uma pessoa cai no centro do poço, um indicativo de que um suicídio ou homicídio teria ocorrido, Trimagasi não lamenta, apenas deseja que não tivesse sido um abstinente a ter caído, pois, assim, talvez não sobrasse mais vinho.

Goreng: Foi uma pessoa?

Trimagasi: Claro que foi. Tomara que não seja um abstinente. Estamos com pouco vinho. Pode-se comer o quanto quiser nos níveis acima. Mas aí não tem muito pelo que esperar e tem muito a pensar.

Cabe ressaltar que Trimagasi poderia ter consumido qualquer bebida, mas o roteirista escolhe o vinho e, por meio dessa palavra, remete-se diretamente a Sancho. Quanto à ambição, Sancho só aceita ser escudeiro porque Dom quixote lhe promete uma ilha, a qual é cobrada ao longo da história.

Entre outras coisas, dom Quixote lhe dizia que, caso se dispusesse a ir de boa vontade, em algum momento bem podia acontecer uma aventura em que ganhasse uma ilha sem mais nem menos e o deixasse de governador nela. Com essas e outras promessas semelhantes, Sancho Pança [...] deixou mulher e filhos e se empregou como escudeiro de seu vizinho” (Cervantes, 2012, p. 62).

Sancho Pança ia sobre seu jumento como um patriarca, com os alforjes e o odre, ansioso para se ver governador da ilha que seu amo havia prometido” (Cervantes, 2012, p. 63).

Em *O poço*, a ilha é substituída por um objeto: um certificado. Ao saber que Goreng iria receber um certificado, Trimagasi revela que não lhe tinham falado nada sobre essa espécie de recompensa, ainda assim, aquilo lhe gerou a expectativa de que ele também iria ser gratificado com um; o certificado passa a ser um motivo de esperança pelo qual Trimagasi suporta o aprisionamento, assim como para Sancho a ilha simbolizava a razão por que aguentar todas as desventuras em que Quixote se metia.

Trimagasi: Veio por vontade própria?

Goreng: Seis meses em troca de um certificado.

Trimagasi: Um certificado? Como assim? Então me devem dois. Vou ficar aqui por um ano.

Dito isso, percebe-se que entre Sancho e Trimagasi há uma equivalência, pois este apresenta comportamentos semelhantes aos daquele.

Embora Goreng e Trimagasi tenham traços e comportamentos similares a Dom Quixote e Sancho Pança, ressalta-se que essa recriação não é uma cópia, há diferenças. Se por um lado Goreng não tem grandes aspirações, embora sua trajetória evolua ao longo do filme, como se verá no tópico a seguir, ele inicialmente queria apenas terminar de ler Dom Quixote e parar de fumar; por outro lado, Alonso

Quijano queria transformar o mundo, promover as virtudes cavalheirescas. Além disso, enquanto Dom Quixote é temperamental, ora sendo colérico, ora melancólico, Goreng controla suas emoções.

Trimagasi, por sua vez, é egoísta e se coloca em primeiro lugar, sendo capaz de fazer mal a Goreng. Embora Sancho e Dom Quixote discutam constantemente, o escudeiro não se volta contra seu amo. Aliás, essa relação de hierarquia não existe entre Goreng e Trimagasi: eles são iguais, ambos prisioneiros que lutam para sobreviver.

A intertextualidade manifesta também é percebida em Miharú, cuja representação múltipla se assemelha à Dulcineia Del Toboso, amor platônico de Dom Quixote. No primeiro capítulo da primeira parte, ao criar a personagem Dom Quixote, Alonso Quijano decide que deve ter uma dama a quem dedicar suas conquistas, como faziam os outros cavaleiros. Para isso, nomeia uma moça da cidade vizinha, Aldonza Lorenzo, por quem esteve enamorado.

Oh, como se alegrou nosso bom cavaleiro quando fez esse discurso, principalmente quando atinou a quem chamar sua dama! É que havia numa aldeia perto da sua, pelo que se pensa, uma camponesa de muito boa aparência [...]. Chamava-se Aldonza Lorenzo, e ele achou bom lhe dar o título de senhora de seus pensamentos; e, procurando um nome que não destoasse muito do seu e insinuasse ou parecesse nome de princesa e grande senhora, veio a chamá-la “Dulcineia del Toboso”, porque era natural de El Toboso: nome, em sua opinião, musical e raro e significativo, como todos os demais que ele tinha posto em si e em suas coisas. (CERVANTES, 2012, p. 38-39)

Há, portanto, duas instâncias de uma mesma personagem: Aldonza Lorezo e Dulcineia Del Toboso. Isso ocorre também com Dom Quixote, pois, ao mesmo tempo que é cavaleiro, é também o fidalgo Alonso Quijano. Mas, enquanto a personalidade e aparência física deste estão bem delimitadas e claras ao longo da trama, o mesmo não pode ser dito de Duceneia.

Nos poemas introdutórios, Dulcineia é descrita como princesa, “famosa, honesta e sábia” e Aldonza como “camponesa de muito boa aparência”. Essa imagem fica intacta até o terceiro capítulo da primeira parte. No quarto capítulo, Dom Quixote cruza com mercadores de seda e exige que eles afirmem que não há no mundo donzela mais linda que a imperatriz da Mancha, Dulcineia del Toboso. Um dos mercadores pede-lhe um retrato, mas o cavaleiro se nega. O mercador, então, rebaixa Dulcineia, dizendo que ainda que o retrato mostrasse que ela tem um olho torto, eles diriam que ela é linda e se compraz ao cavaleiro.

Posteriormente, no capítulo 24 da primeira parte, após a libertação dos galeotes, Dom Quixote pede a Sancho que leve uma carta para sua amada, ao descrevê-la e citar o nome dos pais de Aldonza, Sancho diz conhecê-la.

Conheço-a muito bem — disse Sancho —, e posso afirmar que numa queda de braço vence o pastor mais forçado de toda a vila. Benza-a Deus, que é pessoa de fibra, feita e direita e de cabelo nas ventas, que pode ajudar qualquer cavaleiro andante ou por andar que a tiver por senhora a sair do maior aperto! Ah, fiadaputa, que muque que tem, e que voz! [...] E o melhor é que não é nada melindrosa, porque tem muito de cortesã: brinca com todos e de tudo zomba e graceja. (CERVANTES, 2012, p. 180)

No trecho acima, Sancho diz conhecer Dulcineia, mas faz um retrato cômico dela. Segundo a descrição, ela não tem beleza ou refinamento – “numa queda de braço vence o pastor mais forçado”, tem “cabelo nas ventas”, “que muque que tem”. No filme, Miharú assume três personalidades: a que os detentos pensam dela, a que Goreng cria em sua imaginação e a que Imoguiri, personagem que trabalhava para os administradores da prisão, diz sobre sua verdadeira identidade.

Na cena 5 (20min32s), Miharú desce pela plataforma, Goreng a olha de forma desconfiada, como quem quer saber por que uma pessoa desceria pela plataforma.

Trimagasi: Não ligue para ela. Coma.
 Goreng: Está ferida?
 Trimagasi :Nada grave. Não é, Miharú?
 Goreng: Você a conhece?
 Trimagasi: Ela desce todos os meses.
 Goreng: Por que?
 Trimagasi: Procura o filho.
 Goreng: Há menores no poço?
 [Trimagasi mexe a cabeça e os ombros indicando não saber]
 Goreng: Tudo bem.
 Trimagasi: Ora, ora. Quer ficar com ela por uns dias? Achei que fosse um homem honesto.
 Goreng: Quero ajudá-la.
 Trimagasi: Estou ajudando. No poço, todos são livres para escolher. Ela escolhe descer. Sabe o que essa beleza faz todo mês? Antes de descer, ela mata o colega de cela. Para aumentar as chances de ficar com o filho. O corpo que viu caindo deve ser do colega de cela dela.
 [A plataforma desce com Miharú, dois homens a agarram com a intenção de estuprá-la. Ela mata um deles]

Ao final da cena, percebe-se o interesse que Goreng tem Miharú e, depois que esta mata Trimagasi para salvá-lo, ele passa a sonhar com ela, mas a imagina de uma maneira distinta daquela é, ele a imagina limpa, arrumada, uma mulher diferente daquela que conheceu.

Figura 4 – Miharú



Fonte: filme *O poço*

Na cena em que Goreng reencontra Imoguiri (51min56s), ela revela a identidade de Miharu:

Imoguiri: Selecionei aquela mulher há dez meses. Estava sozinha. Ela não tem pais nem filhos. O prato preferido dela é o bibimbap. É atriz de cinema. Escolheu um ukulelê. Para ser como a Marilyn Monroe naquele filme. Chegou ao poço sozinha. É isso mesmo, Goreng. Totalmente sozinha. Queria ser uma Marilyn Monroe asiática. Aquela escrota com olhos puxados tocando ukulelê. Agora é uma assassina louca procurando por um filho inexistente.

Em Miharu também observamos a recriação para dar nova vida a Dulcineia contemporânea, mas, ao contrário da personagem do livro, sabemos exatamente a descrição física de Miharu. Assim como Alonso, Goreng não tem um relacionamento carnal com a mulher idealizada, eles nem sequer se falam, tal como Quixote e Dulcineia.

Por fim, tendo em vista as características físicas e comportamentais dos personagens do livro, de maneira clara intencional, no filme insere-se, também, o conceito de intertextualidade encaixada, segundo o qual “um texto ou tipo de discurso está claramente contido dentro da matriz de um outro” (FAIRCLOUGH, 1997, p. 152). Entretanto, apesar dos pontos que ligam essas duas obras, apenas quem tenha conhecimento prévio de Dom Quixote será capaz de pertencer a relação entre ambas.

4.2 O processo de enlouquecimento

Um dos traços mais marcantes de Dom Quixote é, sem dúvida, a loucura. Ela é o elemento responsável por toda a trajetória do fidalgo. No capítulo 1, há a

descrição de como esse enlouquecimento ocorreu em razão da leitura dos livros de cavalaria.

Deve-se saber, então, que o aludido fidalgo, nos momentos em que estava ocioso — que constituíam a maior parte do ano —, deu para ler livros de cavalaria com tanta paixão e prazer que esqueceu quase por completo o exercício da caça, e até mesmo a administração de seus bens; e a tanto chegaram sua curiosidade e desatino que vendeu muitos pedaços de terra de plantio para comprar livros de cavalaria. (CERVANTES, 2012, p. 36)

Por certo, apenas a leitura não foi o único motivo responsável pela alienação do fidalgo, mas a crença de que as histórias eram verdadeiras, pois os romances eram inspirados em antigas conquistas espanholas, o que justifica em parte o fato de Dom Quixote ser incapaz de discernir entre realidade e ficção, uma vez que tais limites eram, de fato imprecisos.

Enfim, acabado seu juízo, foi dar no mais estranho pensamento em que jamais caiu louco algum: pareceu-lhe conveniente e necessário, tanto para o engrandecimento de sua honra como para o proveito de sua pátria, se fazer cavaleiro andante e ir pelo mundo com suas armas e cavalo em busca de aventuras e para se exercitar em tudo aquilo que havia lido que os cavaleiros andantes se exercitavam. (CERVANTES, 2012, p. 37)

Inspirado nos livros que leu, decide se aventurar pelo mundo, a fim de resgatar aqueles valores dos nobres de cavalaria, ajudando o próximo, amparando donzelas e viúvas, colocando-se “em situações e perigos pelos quais, superando-os, ganhasse nome eterno e fama” (CERVANTES, 2012, p. 27).

Este não é o caso de Goreng. Ele chega à prisão complementarmente são, é um homem comum, aparentemente um assalariado. Ele não é nem mesmo um leitor assíduo de livros que o conduzam a grandes aspirações, tendo em vista que ele busca por um isolamento que o faça terminar de ler Dom Quixote, o que indica que a leitura talvez não seja uma prática habitual, ainda que ele a considere importante. O que, então, o leva à loucura? O processo de enlouquecimento do protagonista ocorre devido ao aprisionamento e aos fatos que ali se sucedem.

A esse ponto, é possível indicar que a prisão não é apenas um ambiente escolhido de forma aleatória, que poderia ser trocado por qualquer outro em que também houvesse isolamento, mas é peça fundamental da narrativa. Assim, esse espaço também faz parte do discurso que se quer construir.

A partir do pressuposto de Maingueneau (1997, p. 91), de que um texto “não é um estoque inerte que basta segmentar para dele extrair uma interpretação, mas

inscreve-se [sic] em uma cena enunciativa cujos lugares de produção e de interpretação estão atravessados por antecipações, reconstruções de suas respectivas imagens”, as quais estão “impostas pelos limites da formação discursiva”; pressupõem-se que o local em que se passam as cenas do filme também faz parte da composição da narrativa, ainda que esta não esteja de forma escrita, mas imagética. Justamente, por essa cena enunciativa ser formada antecipações e reconstruções de outros discursos, levantam-se hipóteses sobre o motivo de uma prisão vertical ser o espaço escolhido para rodar a trama.

O referido lugar se parece com um prédio, mas sem escadas ou elevadores que permitam descer ou subir livremente. Prisões tais como as conhecemos possuem celas uma ao lado das outras, o que permite a comunicação entre presos, a troca de informações, de comida. Então por que representar os personagens em um tipo de prisão totalmente diferente das que existem na realidade? Seria apenas uma forma de chamar a atenção do espectador?

Para responder a tais questionamentos, é preciso, primeiramente, entender a prisão como lugar de isolamento e punição. Para isso, essa análise terá como fundamento a *História da Loucura na Idade Clássica*, livro de Michel Foucault, em que se busca descrever a condição do “insano” ao longo dos séculos XV a XIX, não sob um ponto de vista de teorias relativas ao tratamento dos doentes mentais, mas a partir das práticas de isolamento que se assemelham a práticas discursivas.

Ao longo da História, nem sempre houve enfoque em pessoas que apresentassem comportamentos que se enquadrassem em algum tipo de insanidade, a partir da Alta Idade Média e até o final das Cruzadas, por exemplo, era a lepra a doença de maior enfoque no mundo ocidental. Como não havia grande preocupação em relação à loucura, solucionava-se a questão por meio da deportação ou detenção. Entretanto, ao final da Idade Média, houve uma abrupta reformulação na literatura e na iconografia a respeito do insano. A loucura e o louco ganham papéis maiores, o louco passa a lembrar a cada um a sua verdade.

A denúncia da loucura torna-se a forma geral da crítica. Nas farsas e nas sotias, a personagem do Louco, do Simplório, ou do Bobo assume cada vez maior importância [...]: toma lugar no centro do teatro, como o detentor da verdade — desempenhando aqui o papel complementar e inverso ao que assume a loucura nos contos e sátiras. (FOUCAULT, 1978, p. 18-19)

Com o advento da Idade Moderna, surge um novo ideal que consiste na racionalidade, pelo qual a face da loucura não podia mais ser ignorada, passando a aterrorizar o imaginário do homem ocidental. Na Renascença, a loucura passou a ser uma “experiência no campo da linguagem uma experiência onde [sic] o homem era confrontado com sua verdade moral, com as regras próprias à sua natureza e à sua verdade” (FOUCAULT, 1978, p. 34). Dessa forma, no Classicismo, a loucura e a razão entram numa relação reversível, toda insanidade tem uma razão na qual encontra a sua verdade, tornando-se uma das próprias formas da razão.

No Barroco, a loucura continuou presente na literatura, confirmando-se a experiência trágica desta numa consciência crítica. Entre os autores que trabalharam com notoriedade esse tema estão Shakespeare e Cervantes. Uma análise superficial de *Dom Quixote* pode fazer pensar que se trata apenas de uma crítica aos romances de invenção. No entanto, sob a superfície constata-se “toda uma inquietação a respeito das relações, na obra de arte, entre o real e o imaginário e talvez também a respeito da confusa comunicação entre a invenção fantástica e as fascinações do delírio” (FOUCAULT, 1978, p. 43).

Por meio de discursos pautados na racionalidade, na garantia do bem estar, na promoção da segurança das sociedades passou-se a justificar o aprisionamento, não só dos loucos, mas de todos que não se enquadrem nos preceitos da sociedade burguesa: bandidos, vagabundos, assassinos, homossexuais. Assim, surge a necessidade de criar asilos, prisões, hospícios e hospitais, instituições que trariam a ordem ao ideal de mundo burguês.

A internação é uma criação institucional própria ao século XVII. Ela assumiu, desde o início, uma amplitude que não lhe permite uma comparação com a prisão tal como esta era praticada na Idade Média. Como medida econômica e precaução social, ela tem valor de invenção. Mas na história do desatino, ela designa um evento decisivo: o momento em que a loucura é percebida no horizonte social da pobreza, da incapacidade para o trabalho, da impossibilidade de integrar-se no grupo; o momento em que começa a inserir-se no texto dos problemas da cidade. As novas significações atribuídas à pobreza, a importância dada à obrigação do trabalho e todos os valores éticos a ele ligados determinam a experiência que se faz da loucura e modificam-lhe o sentido. (Foucault, 1978, p. 78)

Nesse contexto é que se insere *O poço*, os mais diversos tipos de personagens são aprisionados, a começar por Trimagasi. Quando questionado por Goreng sobre o motivo que o levou a ser aprisionado, ele responde:

Trimagasi: São os detalhes. Os detalhes me fizeram perder a cabeça. Peguei a Tv, joguei pela janela e ela caiu em um maldito imigrante andando de bicicleta. Eu tenho culpa pela morte desse cara? Ele nem deveria estar lá.

Goreng: Veio parar aqui por ter matado alguém? (Goreng)

Trimagasi: Me deixaram escolher: a ala psiquiátrica ou o poço. E vim parar aqui.

Trimagasi, ao ter matado por acidente, foi considerado como um risco para a sociedade. O fato de lhe terem oferecido a ala psiquiátrica indica que ele deveria ter algum desvio de ordem psicológica. Mas, sendo criminoso, louco ou dois, o tratamento que lhe deram foi o aprisionamento, o que retoma o que Foucault afirma ser a prisão um lugar de exclusão daqueles que representem algum risco à sociedade burguesa.

Goreng, por sua vez, não é louco nem criminoso, decide ir para o poço por vontade própria. Em uma das cenas, Goreng passa por um processo seletivo para que consiga ali entrar, ao que parece, o personagem desconhece a real natureza do lugar para o qual pretende ir.

[Goreng conversa com uma das agentes da administração da empresa CVA]

Imoguiri: Entendeu? Entendeu?

Goreng: O que?

Imoguiri: Entendeu que, uma vez dentro, só sairá após o que foi acordado?

Goreng: Então fui aceito.

Imoguiri: Ainda não.

Goreng: O objeto pode ser um livro?

Imoguiri: Pode ser o que quiser.

- Certo. (Goreng)

[a cena mostra o livro de Dom Quixote]

No entanto, ao se deparar com uma realidade precária, ele começa a perder a noção do que é real ou imaginário. O primeiro indício do princípio do enlouquecimento ocorre após a morte de Trimagasi, o qual passa a conversar com Goreng, como uma espécie de fantasma que assombra a imaginação do protagonista.

Posteriormente, sua nova colega de cela, Imoguiri, suicida-se. Mesmo sabendo que o corpo poderia servir de alimento, Goreng, em um primeiro momento, decide não a devorar e começa a comer as folhas do livro *Dom Quixote*. Ao criar tal cena, o roteirista retoma o processo de enlouquecimento do próprio Quixote, relacionando a leitura massiva do fidalgo com o ato de devorar o livro por Goreng. A

partir desse momento, Goreng passa, também, a dialogar com o que seria o fantasma de Imoguiri, o que sugere a perda contínua de sua sanidade.

Enfim, ele se embrenhou tanto na leitura que passava as noites lendo até clarear e os dias até escurecer; e assim, por dormir pouco e ler muito, secou-lhe o cérebro de maneira que veio a perder o juízo. (CERVANTES, 2012, p. 37)

Por fim, a solução para a loucura de Dom Quixote é a mesma que se dá a Goreng, ambos morrem. Em Cervantes, bem como em Shakespeare, a loucura, que se manifesta como delírio ou paixão demasiada, não tem solução. Enquanto na Renascença, a loucura tinha a sua razão, no Barroco nada a traz de volta à verdade, sua única saída é a morte. A diferença entre Quixote e Goreng, é que no leito de morte aquele retoma a lucidez, enquanto este não recobra a consciência, sua morte significa libertação.

Felicitai-me, bons senhores, porque já não sou dom Quixote de la Mancha, mas Alonso Quixano, a quem meus costumes deram fama de 'bom'. Agora sou inimigo de Amadis de Gaula e de toda a inumerável corja de sua família; agora me são odiosas todas as histórias profanas da cavalaria andante, e reconheço minha estupidez e o perigo em que me puseram tê-las lido; agora, pela misericórdia de Deus, aprendi a lição na própria carne e as abomino. (CERVANTES, 2012, p. 771)

Essa ilusão irremediável, que só acaba com a morte, revela que o louco é incapaz de integrar-se à sociedade. Na sociedade contemporânea, a loucura torna as pessoas inaptas a exercer qualquer trabalho, o que ameaça a existência do próprio capitalismo, o que justifica a sua exclusão pelo aprisionamento.

Tendo em vista que a construção do aprisionamento do louco é uma histórica, conforme Foucault, formada por diferentes discursos proferidos por instituições, leis, regulamentos, teorias científicas, proposições filosóficas e morais, insere-se aqui a noção de intertextualidade mista, segundo a qual os textos ou tipos de discurso estão fundidos de forma mais complexa e menos facilmente separável (MAINGUENEAU, 1997).

Quanto ao fato de Goreng comer páginas do livro, vê claramente a intenção de fazer referência a Cervantes, novamente encaixando-se o conceito de intertextualidade encaixada vista no tópico anterior.

4.3 A escolha heroica da jornada

O último paralelo entre livro e filme será feito a partir da escolha comum entre Alonso Quijano e Goreng de se tornarem heróis de sua própria história a fim de transformar a realidade que os cerca.

Como já descrito no tópico anterior, o fidalgo Alonso, devido à leitura dos livros de cavalaria, enlouquece e se autodenomina cavaleiro andante. O objetivo de tal empreitada é desfazer “todo tipo de afrontas e se pondo em situações e perigos pelos quais, superando-os, ganhasse nome eterno e fama” (CERVANTES, 2012, p. 37). Os ideais de cavalaria que se deve ter são indicados por Quixote no seguinte trecho

— Parece-me que vossa mercê frequentou a universidade: que ciências estudou?
 — A da cavalaria andante — respondeu dom Quixote —, que é tão boa como a poesia, ou dois dedinhos mais.
 [...] — É uma ciência — replicou dom Quixote — que encerra em si todos ou a maioria dos conhecimentos do mundo, porque quem a professa deve jurisconsulto e conhecer as leis da justiça distributiva e comutativa, [...] e, voltando às coisas mais elevadas, manter a fé em Deus e em sua dama; deve ter pensamentos castos, palavras honestas, atitudes generosas, ser valente nas façanhas, resignado com seus padecimentos, caritativo com os necessitados [...]. (CERVANTES, 2012, p. 476-477)

Além disso, Dom Quixote explicita que a busca por esses valores pode custar até mesmo a vida:

e, por fim, ser um defensor da verdade, mesmo que lhe custe a vida lutar por ela. De todas essas grandes e mínimas qualidades se compõe um bom cavaleiro andante. (CERVANTES, 2012, p. 477)

Em *O Poço*, Goreng ao chegar ao nível 6, o mais próximo do topo da cadeia em que esteve desde que lá ingressou, volta a ouvir e ver os fantasmas de Trimagasi e Imoguri:

Trimagasi: Está se adaptando, meu caramujo. Ataquei você. Aquela velha louca se matou. Agora pode se recuperar neste nível, comendo o quanto quiser. Aí sairá em um mês, com seu certificado. Viu? Não foi tão difícil. Agora só depende de você. Só de você. (Trimagasi)
 Imoguri: Mudança nunca é espontânea. Talvez por isso esteja aqui.

Ao falar “mudança nunca é espontânea”, Imoguri remete diretamente a Quixote, pois a decisão de mudar o mundo não foi algo imposto, mas partiu da atitude do próprio fidalgo, como observado em “decide se fazer cavaleiro andante e ir pelo mundo com suas armas e cavalo em busca de aventuras” (CERVANTES, 2012, p. 37). Essa atitude de transformar a realidade cruel que se vive também parte de Goreng:

Goreng: Me ajude a descer. Vamos improvisar armas. Subimos na plataforma e repartimos o bastante para comer em cada nível. (Goreng)
 Baraht: O quê? (Baraht)
 Goreng: Não posso fazer isso sozinho. Mas, juntos, podemos. Juntos, temos uma chance, Baharat.

Baharat é o novo companheiro de cela de Goreng, que pretendia subir nível por nível até chegar ao topo para conseguir a liberdade.

Baraht: Vou tentar subir no mês que vem.
 Goreng: Sempre haverá um babaca te impedindo.
 Baraht: Descer é suicídio.

Novamente, no trecho “descer é suicídio” apropria-se do texto quixotesco “ser um defensor da verdade, mesmo que lhe custe a vida lutar por ela” (CERVANTES, 2021, p. 477), de forma explícita, caso de intertextualidade encaixada, como já descrito. Destaca-se que Dom Quixote tinha por objetivo promover os ideais cavaleirescos e obter fama, Goreng não queria reconhecimento, apenas desfazer a mecânica do poço, que impedia que a comida chegasse a todos e, assim, transmitir uma mensagem para quem administrasse a prisão de que algo de errado estava acontecendo naquele lugar. Mesmo assim, essa decisão envolveria o risco de perder a própria vida, por isso, Baraht diz que descer o poço seria suicídio.

Goreng: Se levamos comida ao último túnel, desfazemos a mecânica do poço.
 Baraht: Descer?
 Goreng: Pra subir de novo.
 Baraht: Só um louco sairia do nível 6.
 Goreng: Ou dois loucos em êxtase.

A palavra “louco” deixa claro que, de fato, a narrativa do filme se alinha a do livro e que a atitude de mudar o mundo, seja por Dom Quixote, ou o mecanismo de sistema, por Goreng, passa pela loucura.

Outrossim, quando Alonso Quijano decide ser Dom Quixote, percebe que deve ter uma armadura e espada.

E a primeira coisa que fez foi limpar uma armadura que tinha sido de seus bisavós, que, tomada de ferrugem e cheia de mofo, havia longos séculos estava atirada e esquecida num canto. Limpou-a e ajeitou-a o melhor que pôde, mas viu que havia um grande problema: não tinha elmo com viseira e sim morrião simples. Mas isso seu engenho supriu, porque fez com uma massa de papelão e cola uma espécie de meia viseira que, encaixada com o morrião, dava a ilusão de elmo completo. Para provar que era forte e podia correr o risco de uma cutilada, sacou a espada e lhe deu dois golpes, desfazendo num instante o trabalho de uma semana. A facilidade disso não deixou de lhe parecer má e, para se precaver contra esse perigo, tornou a fazer tudo de novo, pondo-lhe umas barras de ferro por dentro, [...]. (CERVANTES, 2012, p. 37-38)

Como descrito, o fidalgo montou seu armamento a partir do que possuía, melhorando-o, “pondo-lhe umas barras de ferro”. Antes de descer, Goreng e Baraht também produzem armas, a partir das barras de ferro das camas para terem com o que se proteger. Observa-se, portanto, a intertextualidade manifesta.

Considerações Finais

Dom Quixote é inspirador em muitos sentidos, gera o riso e a comoção, uma personagem complexa e apaixonante. Goreng, que apesar de ser um homem comum, decide revolucionar em um ambiente em que não há esperança, ainda que isso lhe custe a sua vida. Os dois podem levar a reflexões sobre práticas atuais, sobre a forma de ver a vida e sobre como se pode ser agente de mudança.

Conduzir o aluno à apreciação dessas e de tantas outras obras significativas para a formação dos estudantes e tornar a leitura literária mais interessante para os alunos é um desafio para muitos professores, mas necessário para contribuir com o surgimento de mais leitores ativos e críticos. Nesse sentido, buscou-se contribuir com uma proposta de mediação de leitura intertextual que agregasse uma obra clássica a uma contemporânea.

Referências

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: _____. **Vários Escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.

CERVANTES, Miguel. **Dom Quixote**. Tradução de Ernani Ssó. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Coord. de tradução: Izabel Magalhães. Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO, **Retratos da Leitura no Brasil**. 5. ed. São Paulo: InstitutoPró-Livro, 2020.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Tradução de Freda Indursky. 3. ed. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

O POÇO. Direção: Galder Gaztelu-Urrutia. Intérpretes: Iván Massagué, Antonia San Juan, Zorion Eguileor. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (1h34min). Netflix.