



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE HUMANIDADES – CAMPUS III
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS**

LUZINALDO ALVES DE OLIVEIRA JÚNIOR

**ENTRE “JÚLIO CÉSAR” E “A CULPA É DAS ESTRELAS”:
INTERSECÇÕES E INTERTEXTOS**

**GUARABIRA
2016**

LUZINALDO ALVES DE OLIVEIRA JÚNIOR

**ENTRE “JÚLIO CÉSAR” E “A CULPA É DAS ESTRELAS”:
INTERSECÇÕES E INTERTEXTOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado a Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Letras.

Orientador: Prof. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva.

**GUARABIRA
2016**

O48e Oliveira Júnior, Luzinaldo Alves de
Entre Júlio César e a culpa é das estrelas: [manuscrito] :
intersecções e intertextos / Luzinaldo Alves de Oliveira Júnior. -
2016.

43 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras -
Inglês) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de
Humanidades, 2016.

"Orientação: Rosângela Neres Araújo da Silva, Departamento
de Letras".

1. Intersecções Literárias 2. Intertexto 3. Metáfora. I. Título.

21. ed. CDD 801.95

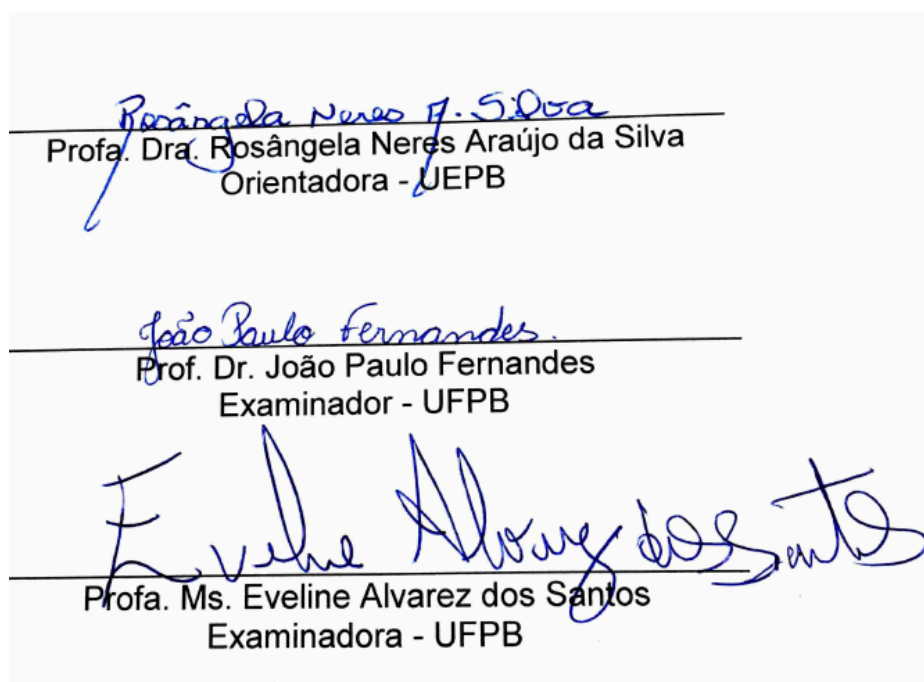
LUZINALDO ALVES DE OLIVEIRA JÚNIOR

**ENTRE “JÚLIO CÉSAR” E “A CULPA É DAS ESTRELAS”:
INTERSECÇÕES E INTERTEXTOS**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Licenciatura Plena em Letras da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências para a obtenção do grau de licenciado em Letras.

Aprovado em 21 de outubro de 2016.

BANCA EXAMINADORA



A Deus, pela criação do universo, principio de tudo, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

A José Aélson Pereira de Araújo, pelo companheirismo, dedicação, paciência, atenção, carinho, e apoio incondicional, sei que este sonho também é seu, obrigado por vivê-lo comigo.

À minha querida orientadora Rosângela Neres Araújo da Silva, pela dedicação, paciência, incentivo e amabilidade ao longo de toda orientação, e principalmente por ser sempre um referencial de grande profissional para todos nós.

À minha família, por ser a base da minha primeira formação, pela compreensão das minhas oscilações de humor durante todo o período da elaboração do presente trabalho, esta conquista também é de vocês.

Aos professores do Curso da UEPB, em especial, Eveline Alvarez dos Santos e Leônidas José da Silva Júnior, por me estimularem ao longo de toda esta jornada, por meio das disciplinas e debates, conselhos e incentivos, por enxergarem em mim capacidades que eu desconhecia, os quais contribuíram decisivamente na minha formação.

À instituição, de maneira geral, a qual me apresentou um mundo novo cheio de possibilidades, e que me forneceu asas para voar além dos muros.

Aos colegas de classe pelos momentos de amizade e apoio, os quais estarão guardados para sempre na memória e no coração.

*The fault, dear Brutus, it is not in our stars,
but in ourselves, that we are underlings.*

William Shakespeare, Julius Caesar
(Act I, scene II).

RESUMO

A intertextualidade é um conceito muito estudado pelos pesquisadores no universo da literatura comparada. Segundo Kristeva (1969), todo texto é uma absorção de textos anteriores na composição de um novo texto. Com isso, entende-se que a ideia de absorção não é recontar uma história, mas sim, referencia-la em outro contexto, compondo outra história. O estudo e a comparação entre obras pertencentes a um tempo, espaço e contexto social diferentes, constroem uma ponte entre o passado e o presente, possibilitando diálogos literários distintos. Dessa forma, nosso trabalho aborda as intersecções presentes na obra contemporânea “A culpa é das estrelas” (2012), do autor norte-americano John Green, advindas do clássico do drama teatral “Júlio César” (1600), de William Shakespeare, analisando por meios intertextuais, traçando o perfil das personagens clássica e contemporânea, contexto e metáfora, em ambos os gêneros com o intuito de comprovar o diálogo que se estabelece entre elas. Como pressupostos teóricos para fomentar nosso trabalho, nos servimos dos estudos de Koch (2008), Barthes (2004), Carvalhal (2006), Gancho (1995), entre outros.

Palavras-chave: Intersecções literárias. Intertextualidade. Metáfora.

ABSTRACT

Intertextuality is a concept widely studied by researchers in comparative literature universe. According to Kristeva (1969), all text is absorption of previous texts in the composition of a new text. Thus, it is understood that the idea of absorption is not retell a story, but rather reference it in another context, writing another story. The study and comparison of works belonging to a time, space and different social context, building a bridge between the past and the present, allowing distinct literary dialogues. Thus, our work approach the intersections present in the contemporary work "The fault in our stars" (2012), by the American author John Green, coming from the theatrical classic drama "Julius Caesar" (1600), by William Shakespeare, analyzing in a intertextual way, classifying the characteristics of the classical and contemporary characters, context and metaphor in both genres in order to prove the dialogue established between them. As a theoretical assumptions to promote our work, we use the Koch studies (2008), Barthes (2004), Carvalhal (2006), Gancho (1995), among others.

Keywords: Literary intersections. Intertextuality. Metaphor.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 A PERSONAGEM DO DRAMA E A PERSONAGEM DO ROMANCE: DA PROPOSTA CLÁSSICA À CONTEMPORANEIDADE.....	12
3 INTERSEÇÕES DO TEXTO CLÁSSICO E CONTEMPORÂNEO: CONTEXTO E METÁFORA.....	19
4 ENTRE METÁFORAS E INTERTEXTOS, A CULPA É DAS ESTRELAS?.....	31
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
REFERÊNCIAS.....	43

1 INTRODUÇÃO

A literatura nos proporciona coexistir entre universos paralelos ao nosso. É por meio dela que conseguimos melhor entender algumas questões intrínsecas a alma humana. A esta arte é atribuída características do mundo real mesclada ao ficcional através da habilidade da escrita e conhecimento dos elementos que compõe uma narrativa concebida pela mente do autor.

Ao leitor é deixado um legado literário ao longo dos séculos, principalmente na época em que vivemos, pois ao dispormos de uma leitura escrita em uma época anterior a nossa, podemos perceber os intertextos provenientes do clássico em trabalhos contemporâneos de formas diversas. A esta compilação de textos na construção de outro se dá a intertextualidade.

A comparação entre a obra clássica e contemporânea é um desafio que muitos estudiosos da área se propõem a fazer ao longo de décadas. Pois como apreciador de um clássico, saberá compreender a obra contemporânea com um olhar crítico percebendo as interseções e influências que os autores atuais acabam “sofrendo”.

Propondo olhares crítico-reflexivos, nosso trabalho investiga de que maneira o diálogo se estabelece entre o texto clássico e o contemporâneo, por meio de uma análise comparada do enredo, narrativa, personagens, gêneros, e outros elementos inerentes a ambas às obras literárias. Sobre literatura comparada, Tânia Franco Carvalhal nos aponta que, é “uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas” (CARVALHAL, 2006, p. 5), tendo em vista que a intertextualidade é um dos caminhos provenientes dos estudos comparados, como uma mola mestra para no desenvolvimento de uma investigação crítico-analítica entre o texto e suas retextualizações.

Nossa pesquisa traça o perfil das personagens do drama e do romance, com o intuito de entender suas características intrínsecas a cada gênero, para só então darmos o próximo passo em direção aos outros elementos abordados ao longo das etapas, tais como: classificar/localizar o narrador e o papel atribuído ao mesmo, pois como elemento fundamental em uma obra é por meio de sua voz que poderemos entender a narrativa e registrar nossas próprias impressões acerca de cada personagem, do espaço e tempo. Bem como, as interseções do clássico no

contemporâneo, não só por meio da intertextualidade temática, explícita, mas implícita também, tendo em vista que há fatos no enredo original que figuram na adaptação, tanto ao uso dos mesmos elementos na construção do enredo e personagens, quanto à metáfora, o trágico, a melancolia, a representação do destino, fatores que permeiam as obras.

A obra “Júlio César” (1600), de William Shakespeare (1564-1616), trata de um drama no qual as personagens são destinadas a um final trágico mediante suas ações. Em se tratando do autor, não poderíamos esperar algo diferente. O dramaturgo, através de seus personagens, faz críticas ácidas a sociedade no âmbito político, onde o homem só enxergava a si e alimentava a ganância pelo poder, não medindo distâncias nem esforços para conseguir alcançar o seu apogeu. O clássico nos apresenta as relações humanas de forma auspiciosa, testando por vezes o nosso nível de percepção do ético e moral nas relações que se estabelecem entre as personagens.

Em “A culpa é das estrelas” (2012), do autor norte-americano John Green, somos apresentados ao mundo de dois jovens adolescentes, fadados ao câncer, e que embora suas doenças sejam algo decisivo ao destino das personagens, a obra ainda assim não centraliza este fator no enredo, mas sim as decisões da personagem sobre sua vida a partir desta fatídica realidade.

Em sua adaptação, percebemos que Green bebeu da fonte Shakespeariana para compor os elementos da sua história, não se restringindo apenas a citações diretas em seu enredo, como também a usar da mesma metáfora, ainda que contrapondo-se ao sentido que a mesma traz no clássico, inserida em outro contexto histórico, por se tratar de outro século, e outra sociedade, como também o uso de características atribuídas aos heróis shakespearianos na composição das personagens em seu romance.

Em se tratando das obras aqui mencionadas, sabemos que ambas pertencem a gêneros distintos, contudo seus textos são híbridos, por terem em sua composição características inerentes a outros gêneros, pois “nenhuma obra é totalmente lírica, épica ou dramática, não só por não apresentar apenas características de um único gênero, mas também porque essas características não se projetam, na constituição da linguagem, sempre da mesma maneira” (STAIGER, 1973 apud. SOARES, 1989, p.19), e é através desse hibridismo que os elementos entre os textos se aproximam, como a tragédia proveniente do drama, presente em ambos os contextos.

Ainda que por categorias distintas em ambos os textos, a tragédia, por meio do destino trágico das personagens, é um elemento que contribui à noção de veracidade adicionada ao universo ficcional, por meio da verossimilhança, termo o qual extenuamos sua importância na relação entre autor-texto e leitor, bem como a importância dessa relação tríade na investigação de intersecções e intertextos.

Para fomentar a nossa pesquisa, usamos teóricos que compartilham seus conceitos nos alicerçando na compreensão de como analisar narrativas, personagens e elementos correlacionados a área que escolhemos explorar, nos certificando de estarmos proporcionando aos leitores interessados por estudos literários comparados uma leitura que os inspire a trilhar seus próprios caminhos nas pesquisas analítico-investigativas.

No capítulo a seguir, mostramos a relação entre a personagem no drama e no romance, bem como a personagem clássica e contemporânea; no terceiro capítulo desta monografia, abordamos as intersecções entre o clássico e o contemporâneo conceituando as metáforas e contextos que as adaptações utilizam para construir um “novo” texto; no quarto capítulo, expondo as intersecções e metáforas observadas em “A culpa é das estrelas”; e por fim, procedemos as considerações finais.

2 A PERSONAGEM DO DRAMA E A PERSONAGEM DO ROMANCE: DA PROPOSTA CLÁSSICA À CONTEMPORANEIDADE

A personagem ocupa papel fundamental na obra literária, pois é através de sua visão que podemos identificar as ideias e fatos que o texto transporta. Sobre a presença e importância da personagem no drama e no romance, Almeida Prado nos diz que a personagem do romance é vista como um “elemento entre vários outros, ainda que seja o principal”, o mesmo nos exemplifica que com a personagem teatral acontece o contrário, pois elas “constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas” (2004, p. 84).

Para entender a personagem do drama e do romance é necessário compreender como funciona a narrativa em ambos os gêneros, a partir de um levantamento analítico-investigativo de suas características, convergências e divergências entre os perfis citados. Pois como afirma Beth Brait, “qualquer tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização de personagens esbarra necessariamente na questão do narrador” (BRAIT, 2006, p. 52).

No texto teatral, não há a presença de um narrador. Este é um ponto importante que diverge do romance, que em sua conjuntura é indispensável à presença do mesmo, pois ele atua como uma espécie de anfitrião, apresentando o espaço, as personagens e seus conflitos. Como afirma Cândida Vilares Gancho sobre a narrativa no texto teatral e romance:

Mas para ser prosa de ficção é necessária a presença do narrador, pois é ele fundamentalmente que caracteriza a narrativa. Os fatos, os personagens, o tempo e o espaço existem, por exemplo, num texto teatral, para o qual não é fundamental a presença do narrador. Já no conto, no romance ou novela, o narrador é o elemento organizador de todos os outros componentes, o intermediário entre o narrador (a história) e o autor, entre o narrado e o leitor. (GANCHO, 1995, p. 9).

A narrativa do texto teatral ocorre através dos diálogos. A personagem nos vai apresentando o enredo a partir de suas ações, como também suas ideias acerca das ações das outras personagens, por meio de um discurso direto, como nos afirma Cândida Vilares sobre este nível de linguagem: “É o registro integral da fala

da personagem, do modo como ele a diz. Isso equivale a afirmar que o personagem fala diretamente, sem a interferência do narrador” (GANCHO, 1995, p. 33).

Dessa forma, a peça conta com a ajuda de outros artifícios para compor sua narrativa, como o cenário e as interpretações dos atores, suprimindo a ausência desse narrador. Tendo em vista que o texto dramático foi escrito para o teatro, o mesmo passa a materializar-se no palco. Dessa forma, estabelece-se um limite rígido a cerca das possibilidades de interpretações, pois o único rastro que a personagem teatral deixa é por meio de seu discurso, por causa da impossibilidade de saber o que se passa na mente da personagem através do narrador, nos restando apenas a descrição das personagens por meio de outras personagens que habitam o texto, ou seja, somos persuadidos a compreender os fatos do enredo pelo autor.

Tendo em vista que o autor não nos deixa totalmente livres para tomar nossas próprias conclusões acerca dos fatos, pois na medida em que nos deparamos sobre o olhar de determinado personagem sobre uma situação ou personagem, é que acabamos julgando a ação de uma pela outra, sendo assim persuadidos no que diz respeito à interpretação do texto. Dessa forma, é possível conhecer e classificar a personagem em questão, comparando-a entre os costumes morais e éticos, como também entender a sua ligação com o mundo externo, sua aproximação do real.

É através dessa característica identitária da personagem do drama que podemos compreender o enredo por meio das ações vividas pela personagem, dispensando assim a presença do narrador que em um texto de outra natureza tem seu papel indispensável. Segundo os estudos de Décio de Almeida Prado sobre a definição do gênero:

Drama, em grego, significa etimologicamente ação: se quisermos delinear dramaticamente a personagem devemos ater-nos, pois, à esfera do comportamento, à psicologia extrospectiva e não introspectiva. Não importa, por exemplo, que o ator sinta dentro de si, viva, a paixão que lhe cabe interpretar; é preciso que a interprete de fato, isto é, que a exteriorize, pelas inflexões, por um certo timbre de voz, pela maneira de andar e de olhar, pela expressão corporal etc. (PRADO, 2004, p.91).

No drama as personagens são descritas a partir do desenrolar dos diálogos. As características da obra como, enredo, personagem, espaço, são compreendidas a partir das linhas de cada personagem, diferentemente do romance, que através do narrador, podemos entender o que se passa no interior do indivíduo fictício. Sendo

assim o que podemos captar no entendimento das características da personagem do drama é mediante as suas ações, pois de outra forma jamais saberíamos como classifica-las, nem como julga-las por meio de valores éticos, sociais e morais. Sobre a representação da personagem dramática Antonio Candido nos esclarece que:

O fato é que a peça e sua representação mostram em geral muito menos aspectos das personagens do que os romances, mas estes poucos aspectos aparecem de modo “sensível” e contínuo, dando às personagens teatrais um poder extraordinário (CANDIDO, 2004, p.34).

A sensibilidade que Antonio Candido menciona, é o fato de que a personagem dramática/teatral tem seu espaço mais limitado, porém suas aparições são tão marcadas por suas falas e ações que jamais seriam esquecidas ou dissociadas a peça, diferentemente das do romance, onde é possível prever seus movimentos, por causa da introdução de suas ações por meio do narrador.

A voz da personagem dramática é um fator determinante para ganharmos mais profundidade na compreensão do que há por trás de cada diálogo, tornando possível entender o que suas falas abrigam por meio dos artifícios aplicados a personagem do drama. Como aponta Marlene Soares dos Santos, na obra “Shakespeare, sua época e sua obra”, a seguinte afirmação sobre os artifícios da voz da personagem Shakespeariana:

Orientadas pela retórica, e pela oratória, combinando-se em imagens e símbolos, e manipulando sentidos com trocadilhos e repetições, as palavras constroem universos, criam situações e pintam personagens grandemente diferenciados entre si, de heróis e heroínas a servos e confidentes (SANTOS, 2008, p.171).

É através da retórica presente em suas falas que a personagem persuade o público alvo a seu favor. Nos diálogos do drama shakespeariano podemos perceber a rima, a vibração e entonação que as frases foram compostas para serem expressas, causando o efeito esperado pelo autor, conseguindo obter certo nível de controle sobre a interpretação do público, ao dar ênfase nas repetições de versos e palavras, remetendo a ideia do que o emissor quer que seja feito, ao ponto que sem se dar conta, o receptor é convencido dos argumentos direcionados a ele pela força

da argumentação e do jogo com as palavras. Segundo o Dicionário de termos literários de Massaud Moisés, o artifício linguístico é definido da seguinte maneira:

Retórica – Lat. rhetorica, do gr. rhetorikê, arte de bem falar, eloquência. Em sentido amplo, designava a teoria ou ciência da arte de usar a linguagem com vistas a persuadir ou influenciar. Ainda podia significar a própria técnica da persuasão pela palavra, a ars bene dicendi (a arte de bem dizer), como predicavam os Antigos. Em sentido restrito, alude ao emprego ornamental ou eloquente da linguagem: corresponderia a uma teoria da eloquência, entendida essa como a soma de princípios que ensinam a tirar o melhor partido das palavras, a fim de agradar e, indiretamente, convencer (2004, p. 382).

A eloquência nas vozes das personagens como um fator crucial na comparação entre as obras, pois a força do sentimento empregada nas linhas por ambos os autores concordam neste quesito. Sendo possível compreender a cena e o universo interior da personagem a partir do que é expresso em suas falas.

A personagem do romance pode executar vários papéis, dentre eles o de protagonista, herói, antagonista, redondo, secundário, caricatura, entre outros. Contudo, a principal é a protagonista, o qual a trama gira em torno e está presente no maior número de cenas no decorrer da obra. Esta personagem tem grande visibilidade dentro do enredo, pois é através de seus olhos que o leitor passa a enxergar os elementos da trama, por meio de acessos psicológicos e morais. Estes mesmos acessos, são o que aproximam o leitor ao romance, de maneira que “a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor” (CANDIDO, 2004, p.54). Sendo um dos fatores fundamentais para a composição da personagem a relação de proximidade que este ser fictício tem do ser real.

O romancista ao pensar sua personagem, busca por memórias inerentes a costumes e trejeitos do ser “vivo”, não com a intenção de descrever a pluralidade do ser, tendo em vista que as pessoas são por vezes indecifráveis, mas sim com o intuito de estreitar os laços entre o fictício e o real, conforme afirma Antonio Candido:

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta

possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (2004, p. 55).

Não há personagem próxima da realidade sem que a essência do ser real esteja presente em sua construção. Sobre verossimilhança Cândida Vilares nos dá o conceito de que: “É a logica interna do enredo, que o torna verdadeiro; é, pois a essência do texto de ficção”, ou seja, a capacidade do autor de alcançar o público através da personagem se dá ao inseri-la em situações as quais se aproximam da realidade, pois, “mesmo sendo inventados, o leitor deve acreditar no que lê” (GANCHO, 1995,p. 10).

A afirmação da personagem sobre si ou a descrição sobre o outro personagem presente na trama, como também as descrições feitas sobre qualquer aspecto inerente ao enredo é um recurso característico também do romance, pois “cada um desses discursos procura presentificar a personagem, expondo sua interioridade de forma a diminuir a distância entre o escrito e o vivido” (BRAIT, 2006, p.61). Porém, o ser fictício foi criado para a história a qual está inserido, portanto não deve ser visto como pertencente ao mundo real, pois “por mais real que pareça, o personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais” (GANCHO, 1995, p. 14). Contudo, ainda que tenhamos consciência do mundo ficcional e do real, há um momento em que é inevitável não compararmos, pois o leitor acaba se identificando com a personagem por causa da verossimilidade com que a obra foi cuidadosamente escrita.

O romancista confronta o mundo real quando demonstra através da sua personagem as soluções para certas situações que esbarramos na vida as quais muitas das vezes não encontramos razão para tal. Através de uma lógica pertencente unicamente ao autor, a personagem por ser imitação da pessoa, faz com que os leitores vislumbrem nelas atitudes que poderiam ser tomadas por indivíduos reais. Contudo, por mais próximo que o autor possa chegar da idealização dos fatos narrados como possibilidade de ocorrência, pelo contrato da verossimilhança, comparar a persona fictícia como ser vivo, seria a morte do romance, conforme nos aponta Antonio Candido:

O romancista é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos.[...] Na medida em que quiser ser igual à realidade, o romance será um fracasso; a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade (CANDIDO, 2004, p.67).

A partir da citação nota-se que essa proximidade entre o mundo literário e o real, é proveniente das vivências do autor, como as experiências em sociedade a qual possa ter vindo a ser inspiração na composição da personagem, as quais se tornam o elemento diferenciador. Porém, ainda usando das palavras de Candido sobre a criação da personagem, o mesmo afirma que: “esta mesma oscila entre dois polos ideais: ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária”, e continua, dizendo que: “Há personagens que exprimem modos de ser, e mesmo a aparência física de uma pessoa existente (o romancista ou qualquer outra, dada pela observação, a memória)” (CANDIDO, 2004, p. 70).

Almeida Prado nos esclarece que o “teatro é ação e romance é narração” (2004, p.84). Dessa forma, conseguimos entender a alma das personagens por meio da dicotomia apresentada. Pois, enquanto no drama as ações das personagens não antecipam o enredo, não deixando o leitor com a impressão do que poderá vir a acontecer, o romance narra seus personagens de maneira mais transparente com relação as do drama, nos deixando por vezes com a sensação de estar prevendo o rumo da história. Ou seja, o trabalho que o leitor tem em desvendar a personagem do drama é dobrado, levando em consideração que as pistas que o mesmo tem sobre o ser fictício é o que pode concluir dos diálogos presentes no texto, valendo-se dos elementos que a obra traz consigo, os quais o leitor não deixa passar despercebido, ajudando-o a decifrar as muitas intrigas que um texto pode proporcionar. Enquanto que no romance por mais que o leitor não concorde com os pensamentos do narrador/personagem, o mesmo tem um limite de aproximação mais abrangente e flexível.

Salientamos que a personagem do romance permite aproximações ao mundo ficcional que o dramático não concede, por causa da ausência do narrador. Pois é a partir do “fluxo de consciência” que podemos entrar em contato com o interior da personagem possibilitando-nos traçar seu perfil psicológico, como também entender

o julgamento que a mesma faz sobre as outras personagens e situações que se apresentam no enredo, proporcionando um confronto de ideias, entre o leitor e a personagem e/ou narrador.

A peça conta com a ajuda de outros artifícios para compor sua narrativa, como o cenário e as interpretações dos atores, suprimindo a ausência desse narrador. Tendo em vista que o texto dramático foi escrito para o teatro, o mesmo passa a materializar-se no palco. Dessa forma, estabelece-se um limite rígido a cerca das possibilidades de interpretações, pois o único rastro que a personagem teatral deixa é por meio de seu discurso, por causa da impossibilidade de saber o que se passa na mente da personagem através do narrador, nos restando apenas a descrição das personagens por meio de outras personagens que habitam o texto, ou seja, somos persuadidos a compreender os fatos do enredo pelo autor.

E quanto mais próximo da realidade, mais este texto dialoga com o público, tornando-se uma ferramenta que une o mundo real ao ficcional. E é a partir deste ponto que podemos perceber que há uma linha tênue entre o romance e o drama. Pois “ambos, em suas formas habituais, narram uma história, contam alguma coisa que supostamente aconteceu em algum lugar, em algum tempo, a um certo número de pessoas” (ALMEIDA PRADO, 2004, p.83).

3 INTERSECÇÕES DO TEXTO CLÁSSICO E CONTEMPORÂNEO: CONTEXTO E METÁFORA

A intertextualidade é uma ferramenta que viabiliza a sobreposição entre textos, referenciando uma ou mais obras na construção de uma nova. A releitura de um texto por meio de outro, é uma forma de interação entre trabalhos escritos posteriores aos clássicos.

A conexão estabelecida de um texto na composição de outro é algo comum, pois como nos aponta Koch, “um texto é derivado de um outro texto – que lhe é anterior - , por transformação simples, direta, ou, de forma indireta, por imitação.” (KOCH et al., 2008, p. 134), ou seja, o mesmo não se constitui só, ele é uma mistura de tantos outros elementos oriundos de outros universos literários.

Segundo Kristeva, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade” (KRISTEVA, 1974, p.64). A metáfora da autora para definir a composição de um texto, nos esclarece de forma poética a ideia de intertextualidade, pois na figura de um mosaico podemos visualizar uma imagem completa por partes assimétricas de diferentes ângulos. Essas partes representam intertextos, que fornecessem subsídios para o nascimento de uma nova obra, dimensionando uma única imagem.

Na elaboração de uma obra muitas são as informações que o autor busca para dar forma e fôlego ao seu discurso. Tais informações, seja a qual contexto pertença, necessitam de uma base. Um exemplo de texto que tem em sua essência a colaboração de outros textos é o romance, quando por vezes comporta em sua conjuntura textos provenientes de outros gêneros e tipologias textuais, como um poema, uma crônica, entre outros. Assim, podemos comparar o texto anterior a uma árvore, e os textos que receberam a influencia desse texto, a seus frutos.

É preponderante frisar que a intertextualidade se abre em um leque de possibilidades. Em nossa pesquisa, destacamos a intertextualidade temática, explícita e a implícita segundo os conceitos de Koch (2008). A temática, como o próprio nome já sugere, se dá a partir dos textos que se localizam numa mesma “área do saber ou mesma corrente de pensamento, que partilham temas e se servem de conceitos e terminologia próprios, já definidos no interior dessa área ou corrente teórica”, porém este tipo não se limita só aos textos no mesmo gênero e

tipologia, como “entre textos literários de gêneros e estilos diferentes (temas que se retomam ao longo do tempo, como o do usuário, na *Aululária* de Plauto, em *O avarento*, de Molière e em *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna) (KOCH, 2008, p.18). No segundo caso, o tipo explícito, o autor nos diz que a “intertextualidade será explícita quando, no próprio texto, é feita menção à fonte do intertexto”, ou seja, “quando um outro texto ou um fragmento é citado, é atribuído a outro enunciador;” (KOCH, 2008, p. 28). Sobre o terceiro tipo, o teórico nos esclarece que a intertextualidade é implícita “quando se introduz, no próprio texto, intertexto alheio, sem qualquer menção explícita da fonte, com o objetivo quer de seguir-lhe a orientação argumentativa, quer de contraditá-lo”, ou seja, é o caso em que o autor usa o texto fonte para mostrar um outro ponto de vista acerca da ideia apresentada no original para “argumentar em sentido contrário” (KOCH, 2008, p. 30).

É valioso mencionar, ainda sobre o terceiro tipo de intertextualidade, que quando o autor usufrui do tipo em questão ele conta com a percepção aguçada do leitor, conforme afirma Koch (2008): “o produtor do texto espera que o leitor/ouvinte seja capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela ativação do texto-fonte em sua memória discursiva, visto que se tal não ocorrer, estará prejudicada a construção do sentido” (p. 30- 31).

A relação entre autor, texto e leitor na iniciação de qualquer trabalho que trilhe o caminho da intertextualidade requer uma atenção de compreensão por parte do pesquisador. A intencionalidade do autor em seu texto em detrimento com a compreensão do leitor é algo que não tem por obrigação convergir. Pois quando o leitor executa sua leitura acerca de um texto, ele não o faz pensando no que o autor está querendo dizer, ou medindo a sua intencionalidade, ele apenas interpreta as palavras mediante seu conhecimento linguístico e de mundo. Sobre o papel do leitor na constatação intertextual dos escritos Barthes nos aponta que:

Um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: O leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia, ele é apenas esse alguém que mantém

reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2004, p. 64).

É a partir da relação entre o leitor e o texto que a intertextualidade torna-se perceptível, pois ao ler, mesmo ainda que sem querer, o indivíduo incorpora o papel de detetive, munido de leituras anteriores, reconhecendo os intertextos sem necessidade de uma lupa, pois da fonte em que o autor bebeu, o leitor também o fez.

Por meio de uma leitura investigativa e analítica procuramos perceber os elementos que interagem entre os trabalhos, contextualizando-os de maneira a esclarecer o entendimento da relação metafórica entre o clássico e o contemporâneo, inseridas cada uma em seu berço literário, compreendendo que as mesmas advêm de atmosferas distantes em termos de concepção temporal, cultural e artística.

Quando regressamos a Roma antiga, através da peça *Júlio César*, de William Shakespeare (1564-1616), o contexto ao qual somos esteticamente apresentados é a disputa entre os homens na busca pelo poder e domínio de um povo o qual são ludibriados pela sede de oportunismo. Júlio César, homem vangloriado por grande parte da população romana, por vezes rejeita a posição de soberano que o povo clamava para que aceitasse. Aqueles que se diziam seus amigos confabulavam sua morte para deter a soberania do mesmo, e o poder que viria seguido de sua aclamação ao lugar que ocuparia perante a população com a obtenção da coroa, e com ela a representação de líder de um povo.

Shakespeare inspirado na Roma antiga, cenário de muitos trabalhos ao decorrer dos séculos, escreveu *Júlio César*, nos mostrando até onde os homens são capazes de ir pelo poder e, principalmente, as consequências provenientes de suas ambiciosas atitudes e sede de soberania. O autor que escrevia para o povo, narra o que há de mais intrínseco a alma humana, com majestosa poeticidade.

Munidos das “melhores intenções” e apunhados de um objeto cortante, Brutus, suportado pelos demais que se diziam “amigos” de César, enterra a arma de lamina afiada no peito do mesmo, esvaindo toda sua vida. Partindo do pressuposto do protagonista ser “retirado” de cena, o mesmo passa a estar presente ainda que de uma forma indireta em toda a trama, mesmo não estando presente como agente das ações, o enredo gira em torno dele. Com a “ausência” do protagonista da peça,

é possível entender e classificar Brutus, Antônio e Cássio, como personagens centrais e desenvolvedores de toda a trama. É importante destacar que o personagem Brutus é o único entre os que conspiraram a morte de César a achar que o ato girava em torno do “melhor” para o povo, pois quem o convence através de vários elogios é Cassio, convencendo-o pelo amor e admiração que o mesmo diz sentir por ele.

O transcorrer dos fatos depois do assassinato da personagem cuja peça traz seu nome, só veio a fortalecer as intenções por trás das ações das outras personagens, nos deixando um impasse, a que partido declinar, tendo em vista que os mentores do assassinato de Júlio César o justificam com injúria de que o mesmo seria uma má influência para Roma, não devendo a ele ser fornecido o poder. Porém, se ouvirmos o personagem Antônio, amigo e braço direito de César, e o seu discurso ao povo, seríamos conduzidos a tomar a mesma atitude da população romana, ao procurar pelos autores do crime para rouba-los do dom mais precioso que a um ser humano é concebido, igualmente fizeram a César? Bem, contextualizando a tragédia shakespeariana para o século XXI, conseguimos compreender que a tragédia romana não se distancia dos dias atuais, quando em alguns acessos de fúria vemos a justiça ser feita com as próprias mãos nas manchetes dos jornais.

O destino ganhou protagonismo em ambas as obras, quando em dado momento as personagens tentam justificar suas ações, ou os acontecimentos acometidos a elas, depositando no destino o incontável débito de suas escolhas. E é partindo desse ponto que também é possível fazermos recortes entre os textos e as falas de suas respectivas personagens ao que se diz respeito de correlacionar o contexto à metáfora. Segundo o dicionário Aurélio da língua portuguesa a metáfora é “Tropo em que a significação natural duma palavra é substituída por outra com que tem relação de semelhança” (AURÉLIO, 2000, p.459). Regidos pelo sentimento de necessidade de outra definição sobre o elemento discutido nesse capítulo buscamos nos aprofundar na obra Poética de Aristóteles. O mesmo nos conceitua sobre esse artifício linguístico da seguinte forma:

A metáfora é a transferência de uma palavra que pertence à outra coisa, ou do gênero para a espécie ou da espécie para o gênero ou de uma espécie para outra ou por analogia. Considero do gênero para a espécie o caso de “o meu barco parou”: na verdade, estar

ancorado é uma forma de estar parado (ARISTOTELES, ed. 2008, p.83).

Sabemos que para entender a linguagem Shakespeariana é preciso estar pronto para entender suas metáforas e analogias entre as palavras e seus múltiplos significados. É uma observação natural concebida pelos leitores dos bons clássicos e adaptações contemporâneas a percepção do uso de alguns artifícios linguísticos que colaboram num resultado estético primoroso. Não apenas o uso da metáfora, como também as referências e inferências que um texto pode contribuir na produção de outro, atravessando o tempo em décadas e séculos, na busca por reconstruir-se em outra atmosfera social, onde o autor que preconizou uma ideologia é reverenciado por outro autor, através de uma referência num texto contemporâneo.

Ambas as obras ressoam metáfora do começo ao fim. As atribuições ao seu uso são compreendidas por uma ótica artística, a qual se estabelece quando o indivíduo no ato da expressão falada ou escrita, faz uma analogia de um signo ao símbolo. Entretanto, é valioso mencionar que este elemento verbal faz parte do nosso vocábulo diário, por vezes usadas em expressões que trazem em sua conjuntura, ainda que de modo clichê, o que podemos correlacionar como uma retratação do real no ficcional, não contribuindo apenas para um efeito estético, mas também conferindo realidade ao universo literário, conforme nos conceitua Massaud Moisés em seu Dicionário de termos literários:

A universalidade da metáfora ainda se manifesta como processo básico de comunicação verbal: se cada vocábulo apresenta simultaneamente um índice denotativo (literal ou referencial) e um índice conotativo (figurado ou polissêmico) [...] a metáfora estaria implicada no ato mesmo de procurarmos traduzir em palavras os nossos pensamentos e sensações. Tudo se passaria como se o signo verbal fosse, por natureza, uma metáfora (MOISÉS, 2004, p.282).

No romance de Green percebemos elementos que interagem com o Shakespeariano. Encontramos em sua conjuntura o drama e a tragédia, o que é possível acentuar também como uma intersecção direcionada a intertextualidade temática. A tragédia é definida em a Poética de Aristóteles da seguinte maneira:

A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão (eleos) e do temor (phobos), provoca a purificação (katharsis) de tais paixões (ARISTOTELES, ed. 2008, p. 12).

Tendo em vista que drama significa acção, e tragédia é a imitação da acção que usa de uma linguagem para mostrar o trágico de maneira poética, podemos entender que a tragédia é empregada com o intuito de fazer com que o drama pareça mais próximo do real, dialogando com o público de uma forma a qual não se possa duvidar da possibilidade de ocorrência, por mais que não passe de ficção, concordando assim que, ambas as obras são verossímeis.

De acordo com a visão de Michel Maffesoli (2003) sobre o trágico, o mesmo afirma que:

A especificidade do trágico é considerar a existência em sua totalidade: a luz necessita da sombra, o bem não é possível se não consentir ao seu contrário o lugar que lhe corresponde. Nesse sentido, não é nada moral, mas “deontológico”: o que importa são as situações (ta deonta) em que os contrários se misturam. As situações nunca são fracionadas, não são totalmente brancas, negras, rosas, mas expressam em camafeu toda a palheta das cores do arco-íris: cada uma remete sub-repticiamente à outra. [...] o próprio da tragédia grega é, justamente, ser “aporético”. Ao contrário do drama, não oferece solução. Por construção, é plural. E remete, por isso, ao simbolismo, que mantém juntos os elementos mais diversos da realidade humana (p. 116-117).

O autor nos aponta uma visão totalitária do trágico de forma imparcial, ou seja, ocupa uma posição em que não declina ao bem nem ao mal, interligado as situações e elementos opostos presente no destino, igualmente como ocorre no mundo real, quando por vezes não conseguimos explicar a tragédia.

É importante denotar que o elemento em questão ocupa espaços distintos em ambos os trabalhos. A tragédia na obra contemporânea é apenas uma classificação para o texto a partir do trágico destino das personagens, ao passo que no clássico ela se apresenta como gênero interligado do drama.

No romance de John Green, o narrador e a protagonista são a mesma pessoa. Somos apresentados à trama por Hazel Grace, jovem norte-americana portadora de câncer em estágio avançado, que prestes a completar 17 anos se vê

cansada de todo esse drama. Por ter atenção dos pais em demasia, que acham que a mesma está depressiva. Não tendo a liberdade de poder viver uma vida como qualquer jovem de sua idade, seu maior desejo é poder sentir-se plena, sem ter que ser lembrada de sua tão frágil existência a todo instante, seja pela rotina de medicamentos e incontáveis idas ao hospital, ou pelo fato de que para transformar oxigênio em gás carbônico ela precisa da ajuda de um cilindro, cânula, tubos que dão a volta por suas orelhas, e os cateteres nasais, tornando notória a sua fragilidade e incapacidade de desempenhar uma simples ação ao qual executamos com maior naturalidade. Impossibilitando-a de viver o tempo que lhe resta de forma intensa e destemida.

A protagonista nos apresenta o tempo, espaço, personagens e a si. É a partir daí que é possível a classificação das personagens ao passo que somos apresentados a elas. No momento em que a protagonista conhece o personagem Augustus Waters, jovem de 17 anos, atraente, também vítima de câncer cujo maior medo é o de ser esquecido por não ter conseguido algum feito notável, logo percebemos que ele é uma das personagens centrais, sendo classificado como herói. Pois, juntamente com a protagonista/narradora, esta personagem tem papel de grande protagonismo, pois o mesmo vive uma história de amor com a narradora, e a ajuda a alcançar seu grande sonho, o de conhecer o autor do seu livro favorito, o Peter Van Houten, personagem que a princípio tivemos dificuldades para defini-lo, pois o mesmo por se tratar de um escritor fora de atividade, exilado ao convívio dos fãs, e viciado em álcool, o que explica as terríveis oscilações de humor, tem atitudes grosseiras e contrárias à protagonista, nos tentando a colocá-lo no posto de antagonista. Contudo, o mesmo é sujeito de grandes iluminações as quais destacaremos antes do final deste capítulo.

As personagens centrais não poderiam estar mais interligadas. Além do uso da mesma metáfora, existem outros pontos que devem ser mencionados, como, o discurso fúnebre existente em ambas as obras. Na obra de Green, o discurso é feito por Hazel (protagonista) para Augustus (herói) ao qual existe uma ligação de amor. Como podemos perceber no seguinte trecho:

O Augustus Waters foi o grande amor estrela-cruzada da minha vida. Nossa história de amor foi épica, e não serei capaz de falar mais de uma frase sobre isso sem me afogar numa poça de lágrimas. O Gus sabia. O Gus sabe. Não vou falar da nossa história de amor para

vocês porque, como todas as histórias de amor de verdade, ela vai morrer com a gente, como deve ser. Eu tinha a expectativa de que ele é quem estaria fazendo o meu elogio fúnebre, porque não há ninguém que eu quisesse tanto que... - Comecei a chorar. [...] – Não posso falar de nossa história de amor, então vou falar de matemática. Não sou formada em matemática, mas sei de uma coisa: existe um conjunto ainda maior entre 0 e 1. Tem o 0,1 e o 0,12 e o 0,112 e uma infinidade de outros. Obviamente, existe um conjunto ainda *maior* entre o 0 e o 2, ou entre o 0 e 1 milhão. Alguns infinitos são maiores que outros. Um escritor de quem costumávamos gostar nos ensinou isso. Há dias, muito deles em que fico zangada com o tamanho do meu conjunto ilimitado. Queria mais números para o Augustus Waters do que os que ele teve. Mas, Gus, meu amor, você não imagina o tamanho da minha gratidão pelo nosso pequeno infinito. Eu não o trocaria por nada nesse mundo. Você me deu uma eternidade dentro dos nossos dias numerados, e sou muito grata por isso. (GREEN, 2012, p. 234- 235).

Na obra Shakespeariana, o discurso é feito por Antônio (herói), para Júlio César (protagonista), cujo elo estabelecido entre os dois é de amizade. Como é possível atestar através de parte do discurso do herói:

[...] aqui me acho para falar nos funerais de César. César foi meu amigo, fiel e justo; mas Brutus disse que ele era ambicioso, e Brutus é muito honrado. César trouxe numerosos cativos para Roma, cujos resgates o tesouro encheram. Nisso se mostrou César ambicioso? Para os gritos dos pobres tinha lágrimas. A ambição deve ser de algo mais duro. Mas Brutus disse que ele era ambicioso, e Brutus é muito honrado. Vós o vistes nas Lupercais: três vezes recusou-se a aceitar a coroa que eu lhe dava. Ambição será isso? No entretanto Brutus disse que ele era ambicioso, sendo certo que Brutus é muito honrado. Contestar não pretendo o nobre Brutus; só vim dizer-vos o que sei, realmente. Todos antes o amáveis, não sem causa. Que é então que vos impede de chorá-lo?[...] Ó cidadãos! Se eu disposto estivesse a rebelar-vos o coração e a mente, espicaçando-os para a revolta, ofenderia Brutus, ofenderia Cássio, que são homens honrados, como vós bem o sabeis. [...] Cidadãos: Vingança! Vamos procura-los! Fogo! Morte! Fogo! Matemos os traidores! (SHAKESPEARE, 1564-1616, p. 77- 82).

Podemos perceber este fato presente em ambos os trabalhos como uma interseção de maneira implícita, onde as duas personagens causam uma reação ao público, divergindo tanto nas intenções quanto pelos papéis invertidos. Tendo em vista que na peça o discurso é de herói para protagonista, no romance se dá justamente o oposto, de protagonista para herói. Além das intenções opostas, enquanto que o discurso de Hazel desperta a comoção pela morte do seu amado.

No de Antônio, através de um discurso persuasivo, desperta a fúria do povo, desencadeando uma guerra por sede de vingança ao nome de César.

É valioso mencionar que tanto a protagonista de Green quanto a de Shakespeare usam uma metáfora para definirem-se. Por um lado Temos Hazel Grace, ao se comparar com uma granada, como nos exemplifica o trecho extraído de um diálogo com os pais:

- Eu sou tipo. Tipo. Sou tipo uma granada, mãe. Eu sou uma granada e, em algum momento, vou explodir, e gostaria de diminuir a quantidade de vítimas, tá? [...] não há nada que eu possa fazer para não ferir vocês; vocês estão envolvidos demais (GREEN, 2012, p.95).

E por outro lado temos Júlio César, ao comparar-se com a estrela do norte, referindo-se à constância sobre suas próprias decisões, sendo irredutível com sua palavra, conforme exemplifica o seguinte trecho da peça, quando o mesmo é arguido por confabuladores e responde da seguinte forma:

CÉSAR: Se eu fosse vós, pudera comover-me. Se eu soubesse pedir, também seria maleável aos pedidos. Mas sou firme como a estrela do norte, cuja essência constante e inabalável não encontra paralelo no vasto firmamento (SHAKESPEARE, 1564-1616, p.62).

Ao buscarmos o significado no Dicionário de Símbolos sobre a estrela do norte, a que César se compara, com o intuito de melhor compreendermos a densidade do uso da metáfora no discurso da personagem, descobrimos que a fonte a qual consultamos já referenciava a obra em questão ao uso do símbolo. Segundo o Dicionário de Símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

A estrela polar desempenha um papel privilegiado na simbólica universal: o de centro absoluto em torno do qual, eternamente, gira o firmamento (CHAS, 17). Todo o céu gira em torno desse ponto fixo que evoca ao mesmo tempo o primeiro motor imóvel e o centro do universo. Em relação a polar é que se definem a posição das estrelas, a dos navegadores, a dos nômades, a dos caravaneiros e a de todos os errantes nos desertos da terra, dos mares e do céu. [...] É a ela que Shakespeare compara o homem que permanece inflexível (Júlio César, III,1). [...] A polar é, por excelência, o trono de Deus. Lá de cima, ele vê tudo, fiscaliza tudo, comanda tudo,

intervém, recompensa ou castiga, dando lei e destino ao mundo celeste, do qual o terrestre não passa de uma réplica (CHAS, 17-8) (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2015, p. 406).

No que tange o sentido da estrela ser imóvel, e estar localizada de forma central, César compara-a com a sua postura irredutível no que diz respeito a sua palavra, não existindo outra pessoa que possa assemelhar-se a ele em personalidade inigualável, o mesmo enxerga sua existência como algo transcendental.

Dessa forma, é possível localizar César no centro da peça, onde ele mesmo não estando mais em cena, observa, controla, e persuade por meio da sua forte presença ainda marcada pela vida que levou, contando também com ação de Antônio, ao discursar aos pés do seu cadáver em praça pública, enaltecendo seus feitos, usando da função conativa, a qual é proveniente do gênero que a obra é classificada, para a população Romana, persuadindo-a.

Indiretamente sua presença era a chave decisiva no destino dos outros personagens. Ou seja, se César compara-se a estrela polar, e levando em consideração a reviravolta do povo ao fazer justiça à sua morte, isso nos leva a crer não só a influência que ele tinha, mas também a importância decisiva no desenvolver da trama, mesmo depois de morto.

Com isso, podemos perceber que ambas se vêem como personagens centrais e responsáveis pelo destino de outras pessoas, divergindo apenas no contexto. Tendo em vista que a personagem de Green figura sua metáfora de uma maneira negativa, e a Shakespeariana de maneira positiva.

As metáforas empregadas para definir as personagens refletem ideias opostas, porém a intensidade a qual elas transmitem sua significação de forma hiperbólica é pertinente, também, do gênero o qual elas pertencem. Ambas usam de figuras extremamente fortes para definirem-se, pois se imaginarmos o poder da explosão de uma granada ao devastar tudo que está ao seu redor, entendemos a intensidade do sentimento que a personagem quis nos transmitir, quando nos esclarece que sua morte devastaria todos à sua volta. E César, sentindo-se centro do universo, compara-se com a principal estrela do firmamento, a qual se localiza no centro do mesmo, ponto o qual todos os outros astros coexistem ao seu redor, remetendo a ideia de que tudo gira em torno dele.

Ainda sobre a relação intertextual entre as personagens, e não por acaso reservamos esse momento para denotar que, tanto o escritor exilado do Romance de Green, Peter Van Houten, quanto Cássio, de Shakespeare, são responsabilizados por seus respectivos autores a nos apresentar a grande metáfora que interliga de forma indubitável as obras entre si. Porém, seria indesculpável se nos detivéssemos apenas a este fato como única relação entre os dois personagens citados, privando os leitores de mais detalhes intrínsecos. Pois ambos são agentes do conflito, momento da história que surgem algumas complicações. Sobre a definição de conflito, Cândida Vilares Gancho nos diz que, “é qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, idéias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor” (GANCHO, 1995, p. 11).

Vejam, Cássio ao perceber que Brutus está intrigado com tamanha aclamação do povo por Júlio César, tenta convencer o mesmo, por meio da retórica, de que ele merece tanto ou mais ocupar o mesmo espaço que o vangloriado. E é a partir desse ponto que passa a crescer no peito de Brutus a ambição por ver a queda de César, desencadeando todo o conflito, como nos exemplifica o seguinte trecho da fala de Cássio:

Que pode haver nessa palavra “César”, para soar melhor que vosso nome? Escrevei-os a par; tão belo é o vosso como o dele, não menos. Pronunciai-os: tanto um como outro assenta bem na boca. Pesai-os; equilibram-se. Valei-vos deles para esconjuros; é certeza que “Brutus” fará vir qualquer espírito com a mesma rapidez que o fará “César”. [...] Oh! Ambos nós de nossos pais ouvimos que outro Brutus já houve, que aceitara com igual disposição em Roma a corte postar o diabo ou um rei (SHAKESPEARE, 1564-1616, p. 17).

Na obra contemporânea, Peter Van Houten é o autor de “Uma aflição imperial”, livro o qual passa a ser pauta de boa parte dos diálogos entre Hazel e Augustus, e que ambos nutrem as mesmas dúvidas com relação a alguns personagens e alimentam o sonho de conhecer o genial escritor. Por fim a protagonista envia um e-mail ao autor, e em resposta, bem no final do e-mail ele diz: “se algum dia por acaso se encontrar em Amsterdã, faça-me uma visita em seu tempo livre. Em geral, estou em casa. Eu até permitiria que você espiasse minha

lista de compras” (GREEN, 2012, p. 77). É neste momento que o tom da narrativa começa a oscilar, nos conduzindo do ponto linear ao mais alto do romance.

A partir de então, muitas complicações surgem e alguns conflitos são desenvolvidos, como, os entraves que a protagonista tem ao fazer uma viagem longa de avião por se tratar do seu frágil estado de saúde, seus pais não terem recursos financeiros para custear uma viagem internacional, e principalmente a complexidade na portabilidade de seus aparelhos condensadores de oxigênio. Bem como a surpresa do encontro com o escritor ao serem recebidos com aspereza e indelicadeza, não correspondendo às expectativas dos jovens, pois o escritor ao portar-se de maneira repugnante não considerando a longa viagem que os jovens fizeram apenas para conhecê-lo, decepciona o casal a ponto de acabar com toda e qualquer admiração que ambos nutriam por ele. E logo em seguida, ainda em Amsterdã, a revelação de Augustus sobre a recidiva do câncer.

A ligação entre as duas personagens é indissociável. Pois, é a partir de suas ações que a trama sofre uma guinada em direção ao seu clímax, “momento de maior tensão, no qual o conflito chega a seu ponto máximo”, ou seja, “é o ponto de referência para as outras partes do enredo, que existem em função dele” (GANCHO, 1995, p. 11).

O papel de representação do destino é designado às estrelas em ambas as obras. Contudo, as responsabilidades das mesmas nas histórias divergem juntamente com o contexto. Em *Júlio César* o destino das personagens é decidido mediante as atitudes extremistas regidas pelo ego na busca irrefreável pelo poder político, e que por força das próprias ações, mais tarde, mesmo os que foram persuadidos e ludibriados por um discurso camuflado de boas intenções, pagaram com o próprio sangue. Por outro lado, em *A culpa é das estrelas*, as personagens têm suas vidas traçadas pelo destino, sob a pena de viver na mira do câncer. Ou seja, papéis iguais, contextos e responsabilidades diferentes.

4 ENTRE METÁFORAS E INTERTEXTOS, A CULPA É DAS ESTRELAS?

A inter-relação que se estabelece entre o texto clássico e contemporâneo precede qualquer relação de simples convergência. Partindo do pressuposto de que uma obra se aproxima de outra de maneira que interpõem seus elementos em contextos diferentes, por meio da época, tempo, espaço, como também de contexto histórico e social, os intertextos compreendidos aqui transcendem qualquer relação de mera concordância, ao passo que suas divergências são vistas como elementos em comum entre os textos. Pois, tanto o discurso do texto clássico quanto o contemporâneo, dividem pensamentos acerca da responsabilidade de nossas escolhas.

Shakespeare e Green caminham em direções opostas ao que se diz respeito do contexto o qual empregaram a mesma metáfora. As estrelas por incontáveis vezes usadas como símbolo ao longo dos anos em obras mundialmente conhecidas, atuam em ambas as obras com mesmo papel, o destino. Assim, somos expostos a dois pontos de vista distintos. Mas que não se distanciam da temática abordada, pois ambos expressam por trás de uma figura da linguagem uma grandiosa mensagem. Proporcionando a todos que se permitem entrar em contato com as obras, uma profunda reflexão a respeito das escolhas que fazemos em nosso presente, e como elas ecoarão no futuro.

O diálogo que se estabelece entre os fragmentos dos textos que abordam a metáfora a qual divergem apenas em ideia, se dá a partir da intertextualidade explícita, que é “quando, no próprio texto, é feita menção a fonte, é atribuído a outro enunciador; ou seja, quando é reportado como tendo sido dito por outro” (KOCH, 2008, p. 28). Em se tratando de discurso, não poderíamos deixar de ressaltar a relação dialógica que se estabelece entre os textos. Esta relação advém do dialogismo que é definido por Fiorin como “as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados” (2006, p.19), por mais que o intertexto presente na adaptação seja empregado de maneira a conceber uma ideia oposta ao texto clássico, pois “o enunciado/texto como sendo sempre dialógico e dialético: é um todo, que se constitui de outros enunciados com os quais dialoga e que implica sempre uma resposta” (ROJO, JURADO, 2006, p. 40), ou seja, podemos entender o texto contemporâneo como uma resposta ao clássico.

O ser humano é de natureza reflexiva, e questionar-se, primordialmente sobre o destino é um comportamento que nos acompanha desde o princípio da vida. Alimentamos uma fome por controle sobre nossas horas, nutrindo uma obsessão por planejarmos todas as nossas atividades em agenda, esquecendo que o futuro é incerto, e que por mais planos que sejamos capazes de fazer, nada é tão efêmera quanto à vida. Entretanto, como seres incorrigíveis que somos, vivemos o agora com o pensamento no futuro, e é daí que surgem as mesmas indagações: até onde somos autores do nosso próprio destino? Até que ponto somos responsáveis pelo o que nos acontece, mesmo quando não fizemos por merecê-lo? Haverá alguma conexão lógica para justificar tamanha intromissão cósmica na vida de meros mortais? De certo, não é possível obter uma resposta tão imediatista e absoluta para um questionamento tão vasto e secular. Porém, os autores contextualizaram suas ideologias na mesma metáfora, ainda que de formas contrárias, fornecendo aos leitores duas linhas de pensamento.

No drama Shakespeariano, a cena a qual nos é apresentada o uso das estrelas como metáfora para o destino, ocorre em um diálogo entre Cássio e Brutus, momento o qual eles ouvem a aclamação do povo a César, e o mesmo descreve a posição de subalternidade perante o mesmo, conforme exemplificamos com o seguinte trecho:

BRUTUS: Aclamações de novo. Esses aplausos devem significar que novas honras vão sendo acumuladas sobre César.

CÁSSIO: Ele cavalga, amigo, o mundo estreito como um outro Colosso, enquanto os homens pequeninos lhe andamos por debaixo das pernas gigantescas e espreitamos por toda parte, a fim de ver se túmulos desonrados achamos. Há momentos em que os homens são donos de seus fados. Não é dos astros, caro Brutus, a culpa, mas de nós mesmos, se nos rebaixamos ao papel de instrumentos (SHAKESPEARE, p.16-17).

A partir do que o fragmento acima nos expõe, podemos entender a linha de pensamento de Shakespeare quando faz Cássio afirmar que somos os únicos responsáveis por tudo o que nos acontece, por sermos donos do nosso próprio destino. Por mais que Cássio estivesse se referindo ao fato de que Brutus poderia chegar a ser tão grande quanto César, podendo também ocupar o seu posto, se o mesmo não se contentasse com o lugar de subalterno, com a auspiciosa intenção

de elevar o ego de Brutus e convencê-lo a conspirar contra a queda de César. A cena em questão nos direciona um olhar crítico-reflexivo sobre nós mesmos, acerca do que temos feito para mudar as realidades em nossas vidas, os sonhos que não alcançamos por medo de fracassar, como também, a capacidade que o ser humano tem de fazer o que estiver ao seu alcance para obter o que se quer, por vezes ignorando os princípios éticos e morais.

Contudo, a referente metáfora não se aplica apenas a cena em destaque. Tendo em vista que é empregada bem no início da obra, a mesma passa a nos acompanhar até o final da peça, sendo agente fundamental na compreensão da trama como um todo. Ou seja, o fim de César foi ser assassinado, e sua morte ocasionou uma guerra do povo contra os responsáveis sobre o seu assassinato. E chegando ao final do enredo sentimos a crítica ferrenha que o dramaturgo faz sobre a responsabilidade dos caminhos que escolhemos trilhar em nossas vidas. Dessa forma, entendemos que os personagens que terminaram de forma trágica só estavam arcando com o resultado de suas próprias escolhas.

A metáfora das estrelas no romance de Green é contextualizada de forma inversa. Após Hazel ter uma crise e ser internada por alguns dias com dificuldades para respirar, Augustus com medo de perdê-la, e também com receio de que ela viesse a falecer sem conseguir alcançar um dos seus maiores desejos, se vê angustiado e resolve escrever um e-mail a Peter Van Houten contando toda a situação, compartilhando com o autor a história dos dois, e os infortúnios que cruzaram os seus destinos, com o intuito de realizar o maior sonho de sua amada, que era obter algumas respostas sobre o destino das personagens no romance do escritor. Tendo em vista que a história acaba no meio de uma frase, ela subentende que a protagonista, por ser vítima de câncer também, pode ter falecido. Porém, ela nutre a curiosidade de saber o que acontece com as outras personagens após a morte da personagem.

A ansiedade da protagonista de Green na busca por respostas sobre o destino das personagens do livro “Uma aflição imperial”, nos diz mais do que o aparente. Tendo em vista sua condição no quadro avançado da doença, ela tem pressa na busca por descobrir o que acontece com a personagem Anna, a qual também é vítima de câncer, pois o final do livro não deixa claro o seu destino. É neste momento que percebemos que na verdade o que ela quer saber é como seria o seu fim, e o destino de todos que a amam após sua partida.

Contudo, o final da protagonista Green para seus leitores, é exatamente como o da Anna de “Uma aflição Imperial”: uma incógnita. Pois o livro acaba, mas não encerra na imaginação do leitor, que nos aproxima a níveis verossímeis da protagonista, ao nos deixar com as mesmas indagações.

O autor recluso, em resposta a correspondência do rapaz, envia-lhe uma carta, que não atende aos questionamentos dos jovens, expressando apenas estar impressionado com a complexidade do destino na vida do casal, conforme exemplifica parte extraída do texto:

Caro Sr. Waters,
Acabei de receber sua correspondência eletrônica com data de 14 de abril e estou devidamente impressionado com a complexidade shakespeariana de seu drama. Todos nessa história têm sua *hamartia* sólida como uma rocha: a dela, estar tão doente; a sua, estar tão bem. Se ela estivesse melhor ou o senhor, mais doente, então as estrelas não estariam tão terrivelmente cruzadas, mas é da natureza das estrelas se cruzar, e nunca Shakespeare esteve tão equivocado como quando fez Cássio declarar: “A culpa, meu caro Bruto, não é de nossas estrelas / Mas de nós mesmos.” Fácil falar quando se é um nobre romano (ou Shakespeare!), mas não há qualquer escassez de culpa em meio às nossas estrelas (GREEN, 2012, p. 105-106).

Como é possível destacar, a intertextualidade se apresenta de forma explícita no texto contemporâneo. O autor faz referência ao texto do dramaturgo com a intenção de mostrar o seu ponto de vista ao divergir da ideia do clássico, apresentando plausíveis motivos para a sustentabilidade do seu argumento, enfatizando que não somos donos do nosso próprio destino, abrindo espaço para o confronto de ideias as quais proporemos um consenso no decorrer deste capítulo.

A personagem do romance de Green compara a relação do casal a um drama Shakespeariano, e afirma que cada um tem sua hamartia, elemento que caracteriza o héroi dramático, o que podemos entender como mais uma referência de suma importância para a análise de nossa pesquisa entre as personagens do drama e do romance. Sobre o termo em questão, procuramos a definição no *Dictionary of literary terms* de Baldick (2001), que nos afirma o seguinte:

the Greek word for error or failure, used by Aristotle in his *Poetics* (4th century BCE) to designate the false step that leads the *PROTAGONIST in a *TRAGEDY to his or her downfall. The term has

been translated as 'tragic flaw', but this misleadingly confines the cause of the reversal of fortunes to some personal defect of character, whereas Aristotle's emphasis was rather upon the protagonist's action, which could be brought about by misjudgment, ignorance, or some other cause (p.110).¹

A hamartia encontrada nas personagens de Green é composta por falhas atribuídas ao destino das mesmas, não partindo de suas próprias escolhas, como sofrer de câncer, contrapondo-se a hamartia shakespeariana, quando a falha é relacionada à personalidade das personagens, sendo elas únicas culpadas por seus atos. Como é possível exemplificar a falha da protagonista do drama em questão, com um fragmento da fala de Antônio ao apontar o que Brutus afirmava sobre César: “O nobre Brutus vos contou que César era ambicioso. Se ele o foi, realmente, grave falta era a sua” (SHAKESPEARE, p. 77). Em outro momento temos como exemplo a inveja de Cássio sobre César, e a fraqueza de Brutus ao acreditar no discurso de Cássio denotando sua falha.

De acordo com a definição de hamartia, nos cabe destacar que, a falta tanto pode ser uma falha no caráter como uma falha imposta pelo destino, como podemos perceber as personagens centrais de Green, ambas são a hamartia uma da outra, pois ambas estão condenadas a morrer de câncer e estão profundamente envolvidas entre si, denotando o sofrimento pelo impedimento de viver uma vida longa e feliz ao lado um do outro. O elemento em questão age na modificação do destino das personagens conduzindo-as ao fim trágico, em ambos os contextos.

A Traição é outro elemento intertextual entre as personagens centrais. Júlio César tinha muitos conspiradores, porém não imaginava ser traído por Brutus, o qual era considerado por ele um dos mais nobres romanos e por quem nutria amor, respeito e admiração. Sendo este o motivo que o levou a proferir uma das linhas mais conhecidas dos últimos tempos: “Até tu, Brutus?”, e por fim diz, “Então, que morra César” (SHAKESPEARE, p. 63). Com a última frase, podemos perceber o quanto Júlio César o amava e estava surpreso com a traição. Pois, se até mesmo Brutus o traiu, então, que morresse, pois não poderia mais confiar em ninguém.

¹ A palavra grega para o erro ou falha, usado por Aristóteles em sua Poética (4º século AEC) para designar o passo em falso que leva a * protagonista de uma * TRAGÉDIA à sua queda. O termo foi traduzido como "falha trágica", mas isso limita erroneamente a causa da reversão de fortunas para algum defeito pessoal de caráter, enquanto a ênfase de Aristóteles era bastante sobre a ação do protagonista, o que poderia ser provocada por erro de julgamento, ignorância ou alguma outra causa. (Tradução nossa)

Em contrapartida, na adaptação de Green, Hazel Grace sentia-se traída pelo destino, pois não entendia o motivo de ainda estar viva, por vezes demonstrando em suas ações a mágoa que carregava por causa de sua condição, tendo em vista todo o sofrimento que já havia enfrentado, não conseguindo enxergar um propósito em sua existência.

A melancolia era uma tendência marcante na era Elisabetana, influenciando grande parte dos trabalhos concebidos naquela época. Este elemento é proveniente da tragédia e permeia a obra Clássica e contemporânea às quais estamos analisando. Em “Shakespeare, sua época e sua obra”, obra organizada por Marlene Soares dos Santos e Liana de Camargo Leão, encontramos a seguinte afirmação sobre o tema:

Afinal, a melancolia, mais do que um sentimento, um estado de espírito, era absolutamente uma moda, e uma moda poderosíssima na sociedade elisabetana. Pouco havia de mais convencionalmente refinado que a figura do melancólico. O próprio Hamlet, afinal, era um emprego do tipo melancólico em cena. E tal fato seria imediatamente reconhecido por todos os presentes, mesmo antes de abrir a boca, um figurino tradicionalmente associado a essa “doença” do tempo (2008, p.160).

Contudo, a ponte que interliga a obra de Shakespeare a de Green é construída através de um símbolo, a cor azul.

A metáfora e o símbolo não se distanciam em termos de definição. Com o intuito de melhor compreender seu significado, consultamos primeiramente o Dicionário de língua portuguesa para uma definição mais direta: “1. O que representa ou substitui outra coisa. 2. O que evoca, representa ou substitui algo abstrato ou ausente. 3. Insígnia (1). 4. Letra(s) que representa(m) um elemento químico, grandezas físicas, etc” (AURELIO, 2000, p. 636), ou seja, a fonte em questão nos aponta de forma mais enxuta que o símbolo é figura de representação na substituição de um elemento. Contudo, buscamos pela definição do termo cunhado aqui em outra fonte com a intenção de obtermos um conceito mais aprofundado. O dicionário de termos literários de Massaud Moisés, entre tantos conceitos para símbolo, destaca a seguinte:

Do prisma linguístico, notadamente o saussuriano, o símbolo gravita no espaço tutelar do signo: todo símbolo é um signo, mas nem todo signo corresponde ao símbolo. O signo linguístico que se reconhece como símbolo constitui a expressão, a forma, a concretização de um objeto abstrato. Ou da camada abstrata de um objeto concreto. O objeto do símbolo não se encontra no mundo material senão na hipótese em que o objeto concreto oculta ou gera um “mistério”, um “segredo”, que se traduz, não pelo objeto em que se contém, mas pelo símbolo linguístico, criado para o exprimir ou representar (MOISÉS, 2004, p.427).

No romance de Green, o universo da protagonista é representado simbolicamente através da cor azul. Seja através da descrição dos olhos de Augustus, ou do seu bichinho de pelúcia da infância, como também os trajes que usam ao saírem para um primeiro jantar romântico, exemplificando a pluralidade de diferentes significados que o mesmo símbolo pode ser compreendido, conforme sua aparição em momentos diferentes.

Como é sabido dizer, a cor azul em inglês é *Blue*, e levando em consideração a cultura a qual as duas obras são provenientes, entre alguns significados possíveis para o signo em questão, o mesmo faz referência a tristeza, o que nos remete ao clima em ambas as obras. Segundo o *Oxford English Dictionary*, a cor é definida de maneira informal, como: “*sad or depressed*” (OXFORD, p. 66).

Tendo em vista que o azul aparece várias vezes ao decorrer do Romance, ajudando na composição do espaço, carregado de simbolismo, podemos assim correlacionar o significado da cor ao tom em que a obra shakespeariana é composta. Por se tratar do drama e da tragédia, a melancolia é um elemento intrínseco aos gêneros, estabelecendo uma relação simbólica entre os textos. Na adaptação de Green a tristeza é uma das emoções que sobrevoam toda a obra, intercalando com doses de humor. Em contrapartida, o texto de Shakespeare é linear quando se trata do tom predefinido para comportar os diálogos melancólicos.

Na tragédia Shakespeariana podemos perceber a presença do melancólico pairando por toda a obra. Seja por elementos de cena que contribuem na ênfase dos diálogos, como os relâmpagos e trovões, anunciando a chuva. Ou até mesmo através do derramamento de sangue, a tristeza causada pela guerra, a lamentação pela morte de César, e o clamor de arrependimento por parte de alguns personagens no final da história.

Em nossa análise pudemos perceber esta ligação do tom em ambas as narrativas por meio da cor azul, quando no romance ela também é um símbolo que ressalta o sentimento de tristeza que a protagonista nutre por não aceitar sua condição, e tantos outros acontecimentos que conferem a obra um tom melancólico, como não ter perspectiva de planejar um futuro na incerteza de quanto tempo de vida resta. Sendo assim, é possível entendermos a cor, como um símbolo que expressa o signo entre as duas atmosferas literárias.

Ao que nos concerne salientar, em ambos os contextos as personagens centrais foram seduzidas a tomarem suas decisões: Hazel, a de se entregar a viver uma paixão com Augustus, e Brutus a de conspirar contra César. Em *A culpa é das estrelas* o sedutor é Augustus, e em *Júlio César* o sedutor é Cássio. Porém, ambos representam papéis diferentes. Por mais que a finalidade não seja a mesma, as intenções de ambos eram de seduzir as personagens a fazerem o que eles desejavam. E é neste momento que ressaltamos o domínio da retórica presente na construção das personagens como elemento trazido em pauta no capítulo anterior.

No final da cena II ato I, marcada pela conversa entre Cássio e Brutus, momento em que ele tenta convencê-lo a juntar-se num plano para destronar César, ambos se despedem e a cena chega a seu fim com Cássio demonstrando satisfação ao ter conseguido convencer Brutus sobre seu intento, quando afirma: “quem será tão firme que não possa ser seduzido?” (SHAKESPEARE, p. 24).

Na obra de Green, encontramos o presente intertexto na visita que os jovens fizeram ao museu de Anne Frank, quando de fato consumaram o namoro com o primeiro beijo. Pois como já havíamos destacado, Hazel por ter consciência do quadro de sua saúde, sabendo que poderia morrer a qualquer momento, queria diminuir o número de pessoas as quais poderia vir a sofrer por sua morte. Mas, Augustus não desiste de conquistar o coração da moça, e prossegue ao seu lado, apoiando-a em tudo, então, a mesma acaba não resistindo a seu charme.

Ainda no museu, ao passar pelo livro de citações de Anne Frank, o mesmo está aberto na página em que a citação shakespeariana está em destaque, conforme podemos perceber com trecho extraído do texto: “vimos algumas páginas do diário da Anne, além de seu livro de citações ainda inédito, aberto numa página de frases de Shakespeare. *Quem é tão firme que não possa ser seduzido?*, ela escreveu” (GREEN, 2012, p. 186). Com a frase encerrando a cena no texto de

Green, podemos entender não apenas o intertexto pairando em outro contexto, como também a interseção no enredo.

A morte tem forte representação, ainda que por vieses contrários, em ambas as obras. Primeiramente temos o assassinato de César, e mais adiante durante a guerra que se estabelece, onde muitos perderam suas vidas pelo o que acreditavam, ou por insistirem em suas errôneas escolhas, tudo em nome da honra. Ao passo que na obra de Green, a morte é empregada por meio da enfermidade, quando os adolescentes morrem gradativamente, por serem vítimas de câncer, obedecendo ao ciclo da doença.

O trágico fim dos heróis em ambos os textos foram dignas da categoria a qual pertencem. Júlio César acreditava em suas convicções, e morreu por amor e honra de sua palavra, e Augustus Waters lutava contra o câncer, ambos com a sua hamartia. Sendo assim, a morte deve ser compreendida como elemento intertextual apresentando-se de forma trágica no destino das personagens em ambos os textos.

Quando os conflitos após a morte de César começam a surgir, e os conspiradores precisam se separar visando ter mais chances de fuga, Brutus ao perceber o caos que se instalara, começa a lamentar-se sobre as ações que cometera, dizendo: “Oh, se soubéssemos o fim desta jornada antes do início!” (SHAKESPEARE, p.115). Sabendo que sua hora é chegada, Brutus resolve encara-la e decide suicidar-se, atirando-se contra a ponta afiada de uma espada, a qual pediu para um aliado segurar em sua direção:

BRUTUS: [...] Estrato, por obséquio, fica ao lado de teu amo. És pessoa bem-formada; chispas de honra tens sempre revelado. Segura-me esta espada e vira o rosto, porque nela eu me atire. Far-me-ás isso?

ESTRATO: Dai-me, primeiro, a mão. Adeus, Senhor.

BRUTUS: Adeus, bondoso Estrato. (Atira-se de encontro à espada.) César, podes acalmar-te; contente a morte aceito, como no instante de ferir-te o peito. (Morre) (SHAKESPEARE, p. 126).

E é neste momento que o dramaturgo nos faz repensar sobre estarmos preparados para nossas escolhas tanto quanto para suas consequências. Pois, se sentimos tanta necessidade de controlar nossas escolhas, temos que ter a consciência do quanto estaremos dispostos a “pagar”.

Em seu romance, Green nos propõe essa mesma reflexão bem na última página através de sua protagonista, ao ler uma carta deixada por Augustus com a intenção de consolá-la sobre sua perda. O mesmo termina a carta com as seguintes palavras:

Não dá para escolher se você vai ou não vai se ferir neste mundo, meu velho, mas é possível escolher quem vai feri-lo. Eu aceito as minhas escolhas. Espero que a Hazel aceite as dela. Eu aceito, Augustus. Eu aceito (GREEN, 2012, p. 283).

O romancista toca no mesmo ponto do dramaturgo, porém diverge mais uma vez sobre não termos a escolha de certas situações em nossa vida. Pois no contexto de sua adaptação, a única escolha que os personagens têm sobre seus destinos é por quem se deixar envolver, e principalmente saber aceitar as escolhas que fizeram, bem como suas consequências. Tendo em vista que a princípio Hazel não queria se envolver com o rapaz por causa do estágio avançado do câncer em sua vida, pois a mesma não queria machucá-lo ao partir.

Contudo, o destino inverte a situação quando acaba ceifando a vida do seu amado primeiro que a dela, e é neste momento que mais uma vez percebemos o nível de conexão entre as obras, pois tanto Hazel quanto Brutus, no final da trama aceitam as consequências das suas escolhas. A dela de arriscar-se a viver um romance sabendo que poderia se machucar, e Brutus ao aceitar a morte, por ter sido um dos mentores do assassinato de César. Além disso, não poderíamos deixar de destacar que, tanto Augustus quanto César voltaram à cena, mesmo depois de mortos. A personagem Shakespeariana por meio de aparições à Brutus, e a de Green através da carta que escreveu. E por fim, ambos também aceitaram seus destinos.

Dessa forma, chegamos a um consenso entre os textos, pois tanto a personagem de Green quanto a de Shakespeare mostraram dividir com o destino as rédeas de suas vidas, por mais que a protagonista do texto contemporâneo não possa decidir não morrer de câncer, ao passo que a personagem do clássico escolhe sua morte ao suicidar-se, ambas tomam decisões importantes para o desfecho da trama onde podemos perceber claramente que elas puderam tomar decisões em suas vidas, decisões essas que não mudaram o seu trágico final, mas que fizeram com que este final se tornasse mais “aceitável” aos olhos dos leitores

por meio de um acordo entre o que é possível acontecer entre o mundo real e o ficcional, através da verossimilhança empregada por ambos os autores.

Ao leitor fica a ideia de que também dividimos a culpa com as estrelas em relação ao nosso destino. Levando em consideração que por vezes temos controle sobre nossas ações, e por outras somos apenas fantoches nas mãos do mesmo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação literária nos proporciona entre outros o prazer de confrontar obras, e todos os elementos intrínsecos a elas. Abordar um clássico do dramaturgo mais lido e aclamado ao longo das décadas a princípio nos deixou apreensivos, contudo escrutinar sua obra por meios dos estudos teóricos que solidificaram nossa pesquisa, nos manteve conscientes do nosso objetivo. O de vislumbrar a possibilidade de estabelecer um diálogo entre a proposta clássica e a contemporânea, a partir de elementos que transpassam o intertextual, como as interseções presentes no enredo, que nos fez perceber a profundidade artística do legado literário que o autor deixou não só aos seus leitores, mas a toda humanidade, como um eco que reverbera do passado ao futuro.

Concordando plenamente com as palavras de Ben Jonson (1572-1637) quando afirmou que o dramaturgo inglês “não pertencia a uma época específica, mas a toda uma eternidade” (apud. LEÃO, & SANTOS, 2008, p. 166). influenciando trabalhos posteriores ao dele, perpetuando-se pelas próximas gerações através de suas obras.

A linha de pesquisa a qual nos aventuramos é desafiadora. Pois, comparar um texto em detrimento de outro não é apenas perceber as referências ou paráfrases que o autor contemporâneo acoplou ao seu texto, vai bem mais além, tendo em vista que uma obra literária não se compõe apenas de uma história, mas sim de outros elementos que solidificam a mesma, ou seja, é necessário levar em consideração as personagens e os papéis a elas destinados, o que implica em suas ações, como também outros elementos que constroem um enredo, como a narrativa, o tempo, espaço, e suas figuras de linguagem, como a metáfora e o símbolo.

Analisar o texto literário em gêneros distintos nos proporcionou a expansão do nosso universo literário, dentro das possibilidades de estudos comparados, nos fazendo ambicionar alçar voos maiores nos horizontes ficcionais. Interligar duas obras por meio da figura de linguagem nos fez entender a proximidade entre as obras, como também a reflexão que ambos os autores provocam em nossas mentes acerca das escolhas e como elas reverberam no futuro, influenciando por completo os nossos destinos, nos comprovando que, por vezes, a culpa pode vir a ser de nossas estrelas.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekhan. 2008.
- BALDICK, Chris. **Dictionary of Literary Terms**. Oxford University Press Inc., New York, 2001.
- BARTHES, Roland, 1815-1980. **O rumor da língua**. 2 Ed., São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2006.
- CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 45. ed. São Paulo: Ática, 2001.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da língua portuguesa século XXI**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1995.
- GREEN, John. **A culpa é das estrelas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.
- JURADO, Shirley e ROJO, Roxane. A leitura no ensino médio: o que dizem os documentos oficiais e o que se faz? In: BUZEN, Clécio & MENDONÇA, M.(Org.). **Português no ensino médio e formação do professor**. São Paulo: Parábola, 2006.
- KOCH, Ingedore G. Villaça, BENTES, Anna Christina & CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. 2 Ed., São Paulo: Cortêz, 2008.
- KRISTEVA, J. **Introdução à semanalise**. São Paulo: Perspectiva, 1974a.
- LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. (Orgs). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba, PR: Editora Beatrice, 2008.
- MOISÉS, MASSAUD. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- Oxford English Dictionary**. Oxford University Press. Oxford. 2006.
- SHAKESPEARE, William. **Júlio César**; trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.