

Navegando entre Max e os felinos e As aventuras de Pi: o enredo de Martel é original?

Agostinho Scherer¹ | Juliana Strecker²

Resumo

Este trabalho tem a finalidade de analisar e comparar, à luz das teorias da Literatura Comparada, os elementos comuns às obras *Max e os felinos* e *As aventuras de Pi*, dos escritores Moacyr Scliar e Yann Martel, respectivamente. Esse processo tem o intuito de verificar a possibilidade de a obra do escritor canadense não ser original, uma vez que, desde o ano de 2002, há uma polêmica que envolve as referidas obras, a qual trata da hipótese de plágio do brasileiro pelo canadense. A estrutura, os fatos, os símbolos e os aspectos psicológicos das histórias são confrontados para exame minucioso, a fim de evidenciar o caráter original de ambas as produções. Mais do que uma mera reprodução, a obra de Martel caracteriza um recurso de criação não apenas válido, mas de louvável esforço técnico e criativo.

Palavras-chave: Literatura. Intertextualidade. Imitação. Reprodução. Originalidade.

Abstract

This work aims to analyze and compare, according to the theories of comparative literature, the common elements in the Works "Max e os felinos" and "As aventuras de Pi", from the writers Moacyr Scliar and Yann Martel, respectively. This process intends to check the possibility that the Canadian writer's work is not original because, since 2002, there is a controversy involving these works, which deals with the plagiarism hypothesis of the Brazilian writer by the Canadian. The structure, facts, symbols and psychological aspects of the stories are confronted, for a careful examination, in order to highlight the unique character of both productions. More than a simple reproduction, Martel's work features a creation resource not only valid, but a laudable technical and creative effort.

Keywords: Literature. Intertextuality. Imitation. Reproduction. Originality.

1 Introdução

A criação literária é um processo que se encontra em constante mutação, como quase tudo no universo. Com efeito, não há uma fórmula única e superior que se esta-

¹ Graduado em Letras pelas Faculdades Integradas de Taquara – Faccat – Taquara/RS. agostinhoscherer@yahoo.com.br

² Professora das Faculdades Integradas de Taquara - FACCAT – Taquara/RS. Orientadora do trabalho. julianastrecker@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/9636446556891136>

beleça como verdade absoluta quando o assunto é criação. Mesmo o conceito do verbo *criar* é relativizado quando se pensa na quantidade de elementos absorvidos pelo autor para compor a história, já que não há como construir um enredo sem ancorá-lo a elementos minimamente conhecidos ou já explorados. Em outras palavras, toda criação literária pressupõe o ato de *reproduzir*.

No entanto, vez ou outra, surgem obras que contêm reproduções e relações muito estreitas com textos antecessores. Essa proximidade, na maioria dos casos legítima e coerente, eventualmente é vista com maus olhos, uma vez que a presença de um texto em outro pode representar a diminuição do *coeficiente de criação*. Quando isso acontece, é comum associar-se a repetição de elementos de um texto em outro a termos como plágio ou apropriação indevida.

Essa associação envolveu e ainda envolve as obras *Max e os felinos*, de Moacyr Scliar, e *As aventuras de Pi*, de Yann Martel (2012). Desde o ano de 2002, quando o livro do escritor canadense rendeu-lhe o prêmio *Man Booker*, a imprensa envolveu as obras em uma densa discussão, acusando Martel de ter plagiado o escritor gaúcho. Embora os dois escritores tenham temporizado e evitado entrar em uma discussão maior, a polêmica ganhou força junto à crítica. Quando parecia já superado e esquecido o embate, o lançamento do premiado filme *As aventuras de Pi* reacendeu as antigas controvérsias e tem promovido debates intrincados entre aqueles que acreditam na legitimidade da obra e os que veem nela um claro exemplo de plágio.

A questão é que, dependendo da profundidade da análise, podem-se encontrar inúmeras semelhanças entre os dois textos. Na obra de Martel, o conteúdo de cada um dos três blocos está associado, ao menos no que diz respeito aos dados formais, àquele da obra de Scliar. Essa similaridade formal, mesmo sem levar em conta a significação específica em cada um dos enredos, bastou para alimentar a grande polêmica que, desde 2002, tem colocado em xeque a originalidade de uma das obras mais premiadas neste início de século.

Com relação à abordagem deste trabalho, optou-se por examinar, em um primeiro momento, alguns pressupostos teóricos relacionados à Literatura Comparada para, a partir desse exame, analisar a possibilidade de a obra de Martel não ser original. Dentro dessa linha comparativa, também se buscou fundamentar a legitimidade dos processos de reprodução que se baseiam na apropriação e recriação de símbolos e fatos de um texto em outro. A análise de tais elementos é que permitirá refletir sobre o processo criativo, sobre as ferramentas de que o autor lançou mão e sobre a liberdade de alterar, subverter, inventar, reinventar e dar novos significados ao objeto de trabalho — neste caso, o texto.

Ademais, buscou-se mesclar e encontrar pontos convergentes entre diferentes teorias, desde os processos básicos de criação, tomados a partir de Massaud Moisés, até as correntes teóricas da Literatura Comparada. Tais correntes foram absorvidas e difundidas no mundo todo, inclusive pelos brasileiros Eduardo Coutinho e Tania Franco Carvalhal, de cujo material teórico se valeu este trabalho para sustentar o ponto de vista. Como as duas obras em análise são carregadas de vasta simbologia, também a interpretação dos símbolos torna-se necessária para evidenciar semelhanças e diferenças com relação aos significados produzidos e (re)criados. Udo Becker, além de Chevalier e

Gheerbrant, são a medida para o confronto entre os principais signos, tais como a viagem, o mar, o tigre, entre outros.

O cunho intertextual da obra do canadense é também reforçado por meio da correspondência com outros elementos, inclusive de outras obras literárias, como *O relato de Arthur Gordon Pym*, do americano Edgar Allan Poe. A obra do americano, por sua vez, teria influenciado várias outras obras, inclusive o clássico *Moby Dick*, de Melville³, o que confirma a necessidade e a importância da *reprodução* enquanto ferramenta de criação.

De fato, toda inspiração ou influência é uma forma de imitação de realidades, ou mesmo de estilos. É aí o ponto de partida para que o leitor relacione significado e significante, para que reconstrua a história que se vai descortinando a cada página. No entanto, a questão que surge a partir dessa necessidade de verossimilhança é como medir, como avaliar onde termina a inspiração em um discurso alheio e onde começa a apropriação indevida das ideias deste. Portanto, a análise lúcida e criteriosa, bem como a busca pela essência do texto literário podem, além de alimentar a curiosidade científica, conduzir a uma reflexão sobre o que é, de fato, original no campo da ficção.

2 Teoria e análise: a comparação Martel-Scliar

Ao longo dos séculos, a humanidade produziu obras literárias dos mais diversos cunhos e gêneros, com as mais diversas temáticas, objetivos, finalidades. Tais produções são, de uma forma ou de outra, expressão artística que capta e reproduz a essência de um povo, de uma cultura, de um período de tempo, a essência do ser humano, em suma. Seja uma epopeia homérica, seja um *best-seller* lançado recentemente, o caráter único e singular de cada texto permite refletir sobre seu valor artístico, sobre sua contribuição a quem o lê. Essa contribuição pode transcender os aspectos meramente culturais e chegar até o âmago do experienciador de literatura, completando-o, enriquecendo-o, melhorando-o como ser humano, na medida em que este pode não apenas conhecer, mas participar de realidades paralelas.

O conceito aristotélico já apontava para o fato de que “a Literatura é a imitação (mimese) da realidade” (MOISÉS, 2012, p. 10), ou seja, trata-se de uma forma de ver e viver uma “pararrealidade”, que é parte de um universo ficcional único, evocado e sugerido pelo texto. Essa ideia de mundo pararreal é trazida à tona pelas palavras de Moisés, quando afirma:

O mundo pararreal em que o texto se constitui é latente: o texto não o contém - evoca-o, não o encerra -, sugere-o; não é o universo pararreal, mas o sinal que o aponta e a matéria que o enforma. O universo pararreal não está no texto, o que seria confundir-se com ele enquanto objeto, mas num espaço que o texto engendra com a cumplicidade do leitor. Sem a sua colaboração, sem a participação da sua fantasia, o universo paralelo não se cria: este somente adquire existência como relação entre uma virtualidade geradora - o texto - e uma entidade que a capta e transfigura - o leitor (MOISÉS, 2012, p. 11).

³ Informação encontrada na contracapa de *O Relato de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Alan Poe (2010).

Percebe-se, nas palavras de Moisés, que o processo de criação literária só se concretiza plenamente por meio da participação do leitor. É ele o decodificador, aquele que vai tornar efetiva a existência do universo parareal engendrado no texto. Sem esse vínculo, sem essa ressonância da obra no interior do leitor, a referida pararealidade não existirá. Isso implica dizer que mesmo um ambiente considerado *ficcional* precisa conter, em um primeiro momento, um mínimo de realidade, de concretude, por meio da qual o leitor poderá construir os sentidos que sustentem a realidade paralela com a qual se realiza o intercâmbio.

Enquanto Aristóteles, em sua *Poética*, fala apenas em “imitação”, tem-se uma conceituação moderna, mais profunda, sobre a criação literária, proposta por Thomas Clark Pollock, que a conceitua como

[...] expressão de uma experiência do escritor através do enunciado de uma série de símbolos capazes de evocar na mente do leitor adequadamente qualificado uma experiência controlada, análoga, embora não idêntica, à do escritor (POLLOCK, 1965 *apud* MOISÉS, 2012, p. 13).

É possível apreender, das palavras de Pollock, o caráter polissêmico da produção literária. Essa polissemia está diretamente relacionada às experiências de escritor e leitor. Desse modo, uma mesma obra é capaz de suscitar diferentes questionamentos, podendo provocar diferentes efeitos em quem a recebe. Da mesma forma, pode-se pensar em obras diferentes, mas que evoquem reações similares. Ou ainda em obras com simbologias similares, mas com interpretações simbólicas diversas entre si. O fato é que, independente do caso, cada obra constitui uma nova experiência que, por sua vez, promoverá outras tantas experiências únicas a cada nova leitura.

Nesse contexto, torna-se fundamental conhecer e compreender as bases do processo de construção do enredo de gêneros textuais de cunho narrativo, sobretudo do romance e da novela, objetos de estudo da presente pesquisa. É por meio de tal conhecimento que se poderão estabelecer os limites da originalidade na produção literária. Sobre a construção da narrativa, Moisés diz:

[...] o romancista abstrai da realidade viva, circundante, uma estrutura orgânica, em consequência de abstrair o mundo. [...] O romance torna-se um universo fechado, autônomo, paralelo ao outro que espelha ou em que se espelha. Esse processo de composição, literário por excelência, não pretende reproduzir a realidade vital, mas criar um mundo todo seu, independente, regulado por normas que não cabem no mundo real. O romancista procura imitar o mundo e a natureza [...] (MOISÉS, 2012, p. 488).

Ao observar as palavras de Moisés em relação à construção de uma história, percebe-se que não se falou, inicialmente, em *criação* ou mesmo *construção*, mas em *composição*. Isso porque o universo ficcional de uma obra literária não é gerado a partir do vazio, antes se trata de uma imitação de realidade(s) conhecida(s), reconhecível(is), explorável(is) e/ou explorada(s). Cabe ao romancista, então, ordenar racionalmente os elementos recolhidos por meio de sua sensibilidade, captando a essência, ou, como definiu Moisés (2012, p. 489), a “estrutura dinâmica” da realidade, *criando*, agora sim, outro universo, “flutuante”, paralelo ao mundo real, porém com normas próprias e variações

artísticas que não de enriquecer a trama.

São inúmeros os recursos e ferramentas que permitem ao escritor compor o universo ficcional onde atuarão seus personagens. No entanto, um recurso merece destaque por seu cunho singular e até mesmo controverso: a imitação. Ela possibilita ao leitor reconhecer elementos com os quais construirá sentidos. Trata-se de elementos que, por encontrarem ressonância no interior de quem os lê, permitem que o leitor tenha suporte para escalar o *Everest* que é o mundo ficcional de um texto narrativo. A seguir, são analisadas algumas considerações acerca da imitação enquanto ferramenta de criação literária.

2.1 O caráter artístico da imitação como ferramenta de (re)criação

A dicotomia entre imitação e invenção tem ganhado força à medida que os estudos da literatura comparada avançam. Nesse contexto, torna-se fundamental repensar conceitos do que Carvalhal (2006, p. 53) define sinteticamente como “tradição”. Essa concepção tradicional pode estar carregada de conceitos e preconceitos que hoje, devido à vastidão do campo da criação e produção literária, acabaram se tornando menos relevantes em face da multiplicidade de influências a que uma obra literária está submetida em sua gênese.

Um dos principais pontos de discussão que emergem a partir do termo *imitação* é a originalidade do enredo, que acaba por gerar uma busca por — nomenclatura vulgar — “coeficientes de criação”, uma parcela de intervenção do artista em sua criação. Existe algo como uma crença de que, quanto menor o valor de tal coeficiente, menor o “valor artístico” de uma obra, seja ela literária ou não. Ao analisar a teoria, porém, nota-se que o processo de escrita é influenciado direta ou indiretamente por outras obras, o que pode ser verificado na afirmação de Carvalhal (2006, p. 50-51):

O processo de escrita é visto, então, como resultante também do processo de leitura de um corpus literário anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica a outro texto (ou vários outros). [...] A análise dessa produtividade leva ao exame das relações que os textos tramam entre eles para verificar [...] a presença efetiva de um texto em outro, através dos procedimentos de imitação, cópia literal, apropriação parafrástica, paródia, etc.

Os termos apresentados por Carvalhal, tais como “apropriação parafrástica”, “imitação”, entre outros, conduzem, inevitavelmente, à ideia de cópia ou mesmo de apropriação indevida. Entretanto, nota-se que o termo “resultante” aponta para uma direção diferente, ou seja, uma produção é, sim, *resultado* de experiências anteriores. Não há como criar algo novo, original, sem que este esteja ancorado a elementos conhecidos ou já explorados no universo mental do leitor. E leia-se “elementos” não apenas como figuras ou significantes isolados, mas também como fatos, ideias e tudo mais que, pela intertextualidade, possa encontrar ressonância no público leitor.

É digno de menção o fato de que o próprio conceito de intertextualidade tem evoluído com o passar dos anos. Carvalhal (2006, p. 53) chega a falar em “velha concepção de originalidade” em contraposição às “novas noções” sobre o tema. Mais ainda:

nota-se que os conceitos de imitação ou mesmo cópia têm perdido o caráter negativo/pejorativo que lhes era tradicionalmente atribuído. Está sendo extinta a noção de dependência, ou como o diz Carvalho, de “dívida” entre as influências identificadas. A repetição, colagem, alusão, paródia e demais ferramentas similares são instrumentos por meio dos quais a intertextualidade ganha forma, são eles que permitem o reconhecimento de influências, ao mesmo tempo em que contribuem para o enriquecimento da narrativa e para a construção de sentidos. Nas palavras da autora:

Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa (CARVALHAL, 2006, p. 53-54).

As palavras de Carvalho elucidam a ideia de que a invenção não está necessariamente ligada a algo “novo”. Mesmo a definição de “novo” é subjetiva, pois as ideias, as formas, os temas, os conteúdos não são estáticos, mas variáveis e mutáveis, como tudo no universo.

Não obstante, muitas ideias surgem sem que se saiba de onde, como e por que vieram. Ainda assim, todos as podem usar, alterar, subverter, enfim, dar-lhes certo caráter original, tornando-as um pouco suas. O contínuo cruzamento e entrelaçamento das ideias já fora tratado até mesmo por Machado de Assis, conforme se verifica em suas palavras, neste trecho de *Esau e Jacó*: “As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas (ASSIS, 2012, p. 90-91)”.

Esse trecho machadiano contribui para tornar axiomáticamente clara a noção de que uma obra não deve ser considerada “original” pelo simples fato de anteceder outra temporalmente. A “hierarquia cronológica” é o principal critério adotado pela “tradição”, referida por Carvalho, para considerar uma obra original. No entanto, há uma série de outros elementos a serem levados em consideração, como as circunstâncias de produção de determinado enunciado. Sabe-se, por meio dos estudos linguísticos, que todo enunciado é único, ainda que sejam empregadas as mesmas palavras de um discurso A em um discurso B. Como disse Azeredo (2010, p. 55): “As palavras não significam sozinhas; sua capacidade de exprimir um significado comum aos interlocutores não depende só delas, mas também das combinações que as envolvem e do contexto situacional em que são utilizadas”.

Ou seja, o *significado* da repetição ou imitação de um discurso depende muito mais do contexto, da circunstância que envolve a sua efetivação, do que propriamente das *palavras* ou *ideias* que foram empregadas. Cabe ao escritor, então, lidar artisticamente com as ideias e com as palavras, demonstrando, dessa forma, o caráter artístico da imitação como ferramenta de (re)criação literária.

2.1.1 A imitação de fatos

A multiplicidade (temática, formal, estética) de textos com a qual se lida atualmente obriga o exercício de uma reflexão constante — que por seu turno implica uma necessidade de revisão igualmente constante — sobre a natureza e o funcionamento dos textos. Quer se esteja tratando das relações que a literatura estabelece com outros sistemas semióticos, quer seja das relações entre literaturas, o fato é que já não se pode mais lançar mão unicamente de conceitos tradicionais e básicos da literatura comparada. Devem ser buscadas novas perspectivas que sejam produtos de uma reformulação que atenda à demanda oriunda da heterogeneidade das produções modernas.

Nessa perspectiva, Carvalho (2006), em *Literatura Comparada*, menciona o exemplo do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) que, no conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, faz uso da imitação de uma maneira bastante peculiar. No conto, o personagem Pierre Menard morre e deixa, entre sua obra literária, uma reescrita de *Dom Quixote*. O narrador do conto, amigo de Menard, não consegue encontrar referências ao projeto de reescrita da obra que lhe fora legada pelo amigo. Então, revela que a obra consta “dos capítulos nove e trigésimo oitavo da primeira parte de *Dom Quixote* e de um fragmento do capítulo vinte e dois”, e que a ambição de Menard era “produzir umas páginas que coincidissem — palavra por palavra e linha por linha — com as de Miguel de Cervantes” (BORGES, 1974 *apud* CARVALHAL, 2006, p. 67).

Essa situação, aparentemente absurda em face da ideia de apropriação indevida, é explicada por Carvalho (2006, p. 67):

O texto que Menard produzira era idêntico ao do autor espanhol. Mas ao confrontar dois fragmentos perfeitamente iguais, o narrador borgiano os considera totalmente diferentes. [...] Os textos são na aparência iguais, mas a face 'invisível' deles, a que se revela pelo deslocamento temporal efetuado (o texto de Cervantes reaparece idêntico três séculos depois), modifica integralmente o significado. Ao copiar *Dom Quixote*, Menard o reconstrói.

O texto re-produzido ganha outros contornos, como se pode verificar nas palavras da autora. Isso se deve, em grande parte, ao novo contexto em que está inserido o texto moderno. Os fatos são recontados com as mesmas palavras e, ainda assim, uma nova gama de significados é transmitida ao leitor moderno que, por sua vez, não tem a mesma interpretação dos textos “antigo” e “novo”, apesar de serem idênticos. A nova roupagem circunstancial fez com que os fatos narrados ganhassem interpretações diferentes daquelas atribuídas ao texto de Cervantes. Essas novas interpretações, em um novo contexto, ganham novos contornos “que somente um leitor do século XX lhes poderia dar” (p. 67).

No exemplo de Borges, verifica-se que a própria condição de autor é convertida em ficção. Os “direitos” de autoria são relativizados, uma vez que, lidas as duas obras, percebe-se a existência de algo que transcende os fatos pura e simplesmente. Há aí, em ambas as obras, uma centelha de originalidade que vai além das situações narradas, e é por isso que o narrador de Borges considera a obra de Menard tão original quanto seu modelo.

Não restam dúvidas de que as noções de autoria, bem como de hierarquia e precedência cronológica já não são suficientes enquanto critérios para avaliação da originalidade de uma obra. Resta ainda analisar o outro aspecto supracitado: a imitação de símbolos. Poderia ela, somada à imitação de fatos, ainda ser considerada uma ferramenta de criação original?

2.1.2 A imitação de símbolos

Traço marcante do texto literário, o subjetivismo que cerca a interpretação dos elementos linguísticos é inegavelmente uma das riquezas da literatura. Explorar a multiplicidade de sentidos de um termo, de uma ideia, de um símbolo, aproxima o texto do leitor, fazendo com que este sinta que também participa da história, já que aplica, no ato de ler, a sua interpretação, a sua visão acerca dos fatos. O modo como o leitor compreende e interpreta os símbolos está diretamente associado às suas experiências pessoais, à sua bagagem cultural e social.

Sobre a subjetividade dos símbolos, Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 18) afirmam:

O símbolo é [...] muito mais do que um simples signo ou sinal: transcende o significado e depende da interpretação que, por sua vez, depende de certa predisposição. Está carregado de afetividade e de dinamismo. Não apenas representa, embora de certo modo encobrendo, como - também de um certo modo - realiza e anula ao mesmo tempo.

As palavras dos teóricos revelam o caráter polissêmico do símbolo. Isso implica dizer que um mesmo símbolo pode carregar consigo potencial para inúmeras interpretações, quer sejam variantes de leitor para leitor, quer sejam variações de contexto onde esteja inserido um mesmo símbolo. E é aí que se quer chegar: não se pode dizer que o símbolo A, empregado em um contexto A pelo escritor X, seja o *mesmo* símbolo, se empregado em um contexto B, pelo escritor Y. Ainda que a representação mental provocada no leitor seja a mesma, ainda que o termo empregado seja o mesmo, ainda que a circunstância seja similar, o *significado* pode ser, e com frequência o é, diferente.

Da mesma forma, a noção de dívida, conforme se apreende a partir do estudo da Literatura Comparada moderna, foi abalada e a interação e comunicação entre obras e textos em geral já não pode mais ser vista com o mesmo olhar. Autores como Jorge Luis Borges demonstraram que a redescoberta por meio da imitação de fatos e símbolos não só é válida, como também “quebra com o sistema hierárquico” (CARVALHAL, 2006, p. 65) que se sustentava pela cronologia. Ou seja, não há mais um “ponto de referência” estático, precursor de tudo que lhe vier na sequência. O texto novo “subverte a ordem estabelecida” (p. 65) e relativiza as influências, já que o fator cronológico é desconsiderado. Esse pensamento pode ser exemplificado nas palavras do próprio Borges: “o fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção de passado como há de modificar o futuro” (BORGES, 1974 *apud* CARVALHAL, 2006, p. 65).

Toda essa reflexão permite a visualização de um panorama em que a autoria e a originalidade ganham contornos absolutamente diversos daqueles que a tradição sem-

pre considerou como regra. A repetição de símbolos, assim como a repetição de fatos, são exemplos de uma significativa quebra de paradigmas no campo da produção literária. Essa associação entre polissemia e subjetivismo em nada obsta a originalidade de uma obra, ao contrário, ao dialogar com outras experiências dá-se a conhecer uma nova face, a ser experimentada de modo igualmente subjetivo por cada leitor. Isso porque

O símbolo tem precisamente essa propriedade excepcional de sintetizar, numa expressão sensível, todas as influências do inconsciente e da consciência, bem como das forças instintivas e espirituais, em conflito ou em vias de se harmonizar no interior de cada homem (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 14).

Essa propriedade de que falam os teóricos parece bastar para responder ao questionamento feito ao final do item anterior (“*Poderia ela - a imitação de símbolos -, somada à imitação de fatos, ainda ser considerada uma ferramenta de criação original?*”). O que poderia ser mais original do que a expressão simbólica expressa a partir do somatório de experiências entre autor e leitor? Como já se viu nos itens anteriores, o universo ficcional só se concretiza mediante a ação do leitor, tido como entidade que “capta e transfigura” a pararealidade desse universo.

2.2 Max e os felinos Versus As aventuras de Pi: até onde vão as semelhanças?

Ao analisar as particularidades de cada narrativa, é possível compreender os motivos que levaram *Max e os felinos* e *As aventuras de Pi* ao envolvimento em uma das maiores polêmicas deste início de século no que diz respeito à produção literária. Há diversas maneiras de se olhar para as inúmeras semelhanças entre as duas histórias, o que contribui ainda mais para acentuar a complexidade que cerca a análise da relação entre elas. Esta seção tem o propósito de trazer à tona todos os elementos que possam demonstrar o caráter original de ambas as obras.

Com efeito, não há como negar que existem muitos elementos que são comuns às duas histórias, aproximando-as significativamente. Essa proximidade tornou-se fonte de uma série de controvérsias e divergências de pontos de vista sobre a suposta apropriação indevida da ideia de Moacyr Scliar por Yann Martel. Os fatos narrados, os símbolos, os elementos principais, tais como o mar, o naufrágio, a presença de um felino em um pequeno bote salva-vidas, o protagonista que perde tudo, enfim, todas essas semelhanças parecem pesar em favor da ideia de que a obra do canadense não seja original, tratando-se de uma imitação, cópia, apropriação indevida ou simplesmente *plágio*.

De fato, nem Scliar nem Martel negam a aproximação entre as duas obras, mas nenhum deles parece considerar indevido o recurso da reprodução. Pode-se até mesmo inferir a importância que é atribuída a essa ferramenta de criação, seja pelo “pegamos emprestado, mas também emprestamos (ZERO HORA, 2012)” de Martel, seja pelo “todo o resto, francamente, não tem muita importância (SCLIAR, 2013, p. 22)” de Scliar. No entanto, há muitos outros aspectos internos às obras que merecem uma análise criteriosa para que se possa refletir sobre o caráter original de ambas. Em *As aventuras de Pi*, há diversos aspectos que, ao menos na literalidade, soam como reprodução da obra de Scliar. Os fatos e símbolos repetidos na obra de Martel constituem imitação baseada na

inspiração, ou simplesmente uma cópia fraudulenta? A comparação será feita a seguir, visando à reflexão sobre a originalidade - ou não - da obra de Martel.

2.2.1 Primeiro confronto: a repetição de fatos

Em linhas gerais, sabe-se que tanto *Max e os felinos* quanto *As aventuras de Pi* são constituídas de três blocos narrativos. Primeiramente, ambas as obras tratam da vida do personagem com sua família na terra natal — Alemanha e Índia, respectivamente. Entretanto, as semelhanças começam a rarear quando são observados alguns detalhes com relação à vida de cada um dos meninos em seu país de origem.

O protagonista da história de Scliar, durante a infância, passava boa parte do tempo na loja de peles do pai, especificamente no depósito, pois “Naquele lugar Max sentia-se feliz” (SCLIAR, 2013, p. 42). Ora, se “naquele lugar” Max era feliz, supõe-se que em outros lugares não o era. Isso se confirma em face das diversas passagens que revelam o medo agudo que o menino sentia do pai, carrasco e autoritário, como na noite em que Hans obrigou-o a buscar o jornal propositalmente esquecido na loja. A luta contra o medo — do pai e do tigre — foi o primeiro sinal de que poderia se libertar. Mas isso demorou a acontecer, pois Max tinha “um medo que chegava a dar-lhe pesadelos” (p. 43). A repressão e o medo constantes em função do autoritarismo fizeram com que a infância do personagem fosse muito turbulenta.

No entanto, em *As aventuras de Pi*, a infância do protagonista não é retratada da mesma forma. Pi teve uma infância muito feliz em meio aos animais do zoológico, sobre os quais aprendeu muito com o pai. A plenitude desses primeiros anos pode ser verificada por meio da descrição da vida em meio aos animais: “[...] o paraíso na terra [...] Crescer num zoológico só me deixou ótimas lembranças” (MARTEL, 2012, p. 27).

Como é possível perceber, há uma clara diferença entre a abordagem dos primeiros anos da vida de um e de outro personagem nas obras analisadas. Essa distinção exemplifica as palavras de Carvalho (2006, p. 53-54), mencionadas no item 2.1:

Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa.

No prefácio de seu livro, Martel afirmou dever a “centelha de vida” de sua obra a Scliar. Contudo, ao repetir a estrutura inicial e o fato narrativo — a infância com a família antes da viagem e do naufrágio — o canadense modificou, subverteu e, sim, fez com que seu texto atuasse com relação ao anterior, configurando a re-invenção de que fala Carvalho. E as diferenças não param por aí: o contexto social da época — interna ou externa ao texto —, inevitavelmente refletido em uma obra, segundo as palavras de Scliar (2013), sustenta também a diferença entre a vida de cada personagem em seu respectivo país. Não se pode esquecer que Max vivia na Alemanha nazista — e Scliar publicava a obra à época da ditadura militar no Brasil — ao passo que Pi vivia em um país subtropical, quente, hospitaleiro, que já não era mais colônia e passava por um momento histórico de relativa tranquilidade. Isso se reflete diretamente nas obras: o

autoritarismo político estende-se à vida pessoal de Max, ao mesmo tempo em que a atmosfera de paz e espiritualidade virtuosa penetra no seio familiar de Pi. O mesmo vale para o Brasil dos anos 1970 e 1980 e para o próspero e tranquilo Canadá do século XXI, épocas em que as obras foram publicadas.

Percebe-se que o contexto social influi, confirmando a opinião de Scliar, diretamente na constituição dos fatos iniciais de ambas as narrativas. Não obstante a repetição da estrutura inicial dos fatos de *Max e os felinos* em *As aventuras de Pi*, evidencia-se a ideia de reinvenção/renovação referida por Carvalhal, uma vez que o texto mais recente cumpre seu papel de atualizar, renovar e reinventar uma estrutura em um novo contexto de produção.

Outro ponto convergente entre as duas histórias é o naufrágio e seus desdobramentos, retratados, nos dois casos, na segunda parte de cada narrativa. São eventos aparentemente iguais, mas são motivados por razões distintas. Enquanto Max estava fugindo do nazismo e, metaforicamente, do autoritarismo a que sempre esteve submetido, Pi não estava a fugir. Ao contrário, a viagem foi voluntária, e não forçada, como no caso de Max. O indiano estava acompanhado de toda a família, já que buscavam encontrar melhores condições de vida em uma terra distante e próspera economicamente. O alemão, por seu turno, teve de abandonar a família para não morrer em função do regime totalitário instaurado na Alemanha — e muito antes disso, dentro da própria casa.

Dessa forma, os sofrimentos de Max começaram muito antes do naufrágio e da estadia no escaler, que, para ele, representaram o encontro com os seus *demônios*, um divisor de águas, uma situação-limite em que ele precisava libertar-se daquilo que sempre o aprisionara. Ele já havia perdido tudo antes mesmo da viagem, a única coisa que ainda lhe restava era a própria vida. Para não a perder, ainda que em sentido metafórico, precisava tomar uma atitude, precisava parar de alimentar e servir ao jaguar — ou ao sistema totalitário vigente, seja em casa, seja na sociedade — e libertar-se do aprisionamento a que sempre esteve condicionado.

No caso de Pi, foi o naufrágio que lhe tirou as referências, e ele viu-se, então, face a face com o seu lado selvagem que ele próprio desconhecia. Ao passar por situações extremas em alto mar, o menino libertou a fera que existia dentro dele — e que existe dentro de cada ser humano — e passou a agir instintivamente em busca de uma improvável sobrevivência. Nessa nova perspectiva de vida, até então desconhecida para Pi, ele abandonou seus princípios, tais como o vegetarianismo e o amor às criaturas, e passou a agir de modo selvagem, tal como um predador feroz e faminto no reino animal. Em suma, a experiência como náufrago permitiu-lhe conhecer-se profundamente, por meio do encontro com as forças mais primitivas que habitavam o seu interior. Era o espírito felino que ganhava forma na figura de Richard Parker.

A comparação entre as consequências do naufrágio em um e em outro caso reforçam ainda mais as diferenças entre as obras no que diz respeito à abordagem de um mesmo fato. Percebe-se que Max precisava *matar* o jaguar, que era, nesse caso, a representação do poder absoluto e irracional, do olhar vigilante e ameaçador que até então estiveram presentes na vida do jovem, tanto em casa (jaguar = pai truculento e perseguidor) quanto na sociedade (jaguar = regime nazista, governo truculento e perseguidor). O poder do felino, no caso da obra de Scliar, emana *de fora para dentro* do pro-

tagonista, ao passo que, em *As aventuras de Pi*, o movimento é inverso. Isso porque Pi precisava *libertar* o tigre, o espírito predador que havia *dentro* dele. O animal que mata impiedosamente para sobreviver, que adere à antropofagia nos momentos de extrema necessidade, é ele que necessitava ser libertado pelo jovem, até então religioso, altruísta e de devotada espiritualidade.

Essa comparação evidencia as diferentes conotações que uma mesma sequência de fatos adquiriu em cada uma das obras analisadas. O próprio Scliar afirma, no prefácio de seu livro: “Ficou claro que nossas visões da ideia eram completamente diferentes” (SCLIAR, 2013, p. 16). O que se verifica, no romance do canadense, é que a ideia central da segunda parte da narrativa fora, de fato, absorvida da obra do brasileiro, mas visando à reinvenção na medida em que constrói novos sentidos e re-significa fatos similares com conotação diversa da obra antecessora. Conforme as palavras de Carvalho (2006, p. 50-51) em 2.1, “O processo de escrita é visto, então, como resultante também do processo de leitura de um *corpus* literário anterior. O texto, portanto, é *absorção e réplica* a outro texto (ou vários outros)”. Assim, novamente se verifica a “intencionalidade” que busca “dar continuidade” (p. 53) e “atuar com relação ao texto antecessor” (p. 54), em um processo legítimo de re-construção.

A última parte das obras em questão trata da chegada dos protagonistas ao Novo Mundo. Novamente é possível perceber significativas diferenças entre a visão de cada autor sobre o mesmo fato. Pode-se afirmar que, a essa altura, as obras já tomaram rumos diferentes, não apenas pelo fato de serem lugares diferentes, Brasil e México/Canadá, mas porque, após a travessia, os personagens mergulham em universos psicológicos bem distintos entre si.

O jovem Pi, ao chegar no Novo Mundo, vê Richard Parker embrenhar-se na mata e sumir para sempre. No entanto, a epifania provocada pela consciência de que ele, Pi, poderia ser um predador tão voraz quanto um tigre, moldara-o de tal forma que nunca mais será o mesmo. Toda a hecatombe emocional no período como naufrago construiu uma nova personalidade, de modo que agora o jovem consegue compreender o mundo e a essência humana em sentido mais amplo do que nunca. A espiritualidade, que sempre o acompanhou, agora ganha novos contornos e torna-se mais transcendente, já que, além de conhecer as várias faces de Deus presentes nas esferas religiosas com as quais teve contato, também conheceu a infimidade do ser humano frente à criação.

Max, por sua vez, descobre que do outro lado do oceano também havia “felinos”, ou seja, também havia o olhar vigilante, perseguidor, o poder feroz e irracional que o poderiam privar de sua liberdade. Novamente se pode fazer a analogia entre o regime nazista — do qual Max fugira — e o autoritarismo do governo militar no Brasil, sistema vigente à época do lançamento da obra. O felino que persegue Max na América, entretanto, não é mais um tigre, como aquele da loja do pai, mas uma onça, felino tipicamente brasileiro. Em outras palavras, o poder irracional e instintivo encontrado no Brasil é similar àquele da Alemanha, só que de “uma espécie menor”, embora tão selvagem quanto o primeiro. O fato é que Max, no Brasil, teve de matar mais um “felino”, representado pelo suposto marido de Frida, que possuiria onças que estavam a atacar os animais de Max. Após ser preso e pagar por ter atacado o “felino”, ou o sistema, analogamente, Max passa a domesticar gatos da raça *angorá brasileiro*. Estava “em paz com

seus felinos” (SCLIAR, 2013, p. 121), não porque perdera o medo, mas porque a prisão e as retaliações tornaram-no impassível diante dos “felinos”, tanto que agora se tornou um admirador dessa espécie, levando-a, inclusive, para dentro de sua casa. Estava absorvido o autoritarismo.

A comparação entre as vidas de Max e Pi no Novo Mundo evidencia as diferentes visões que cada autor teve do mesmo fato. A abordagem de cada situação diferencia-se da outra, tendo em vista o fato de o *novo* Max ter-se moldado *de fora para dentro*, enquanto o *novo* Pi fora moldado *de dentro para fora*. A transformação sofrida pelo menino indiano dá-se a nível individual e subjetivo, já que é o próprio personagem que, por meio do encontro consigo mesmo, com os seus instintos, descobre-se epifanicamente. No caso de Max, ele precisava lutar contra algo que estava *fora* dele, contra um sistema, seja no âmbito político ou familiar. A luta contra esse sistema de poder selvagem fez com que o personagem absorvesse o já referido autoritarismo e, por meio da repressão sofrida (Presídio Central de Porto Alegre?), alcançasse o que chamou de paz.

Com efeito, o fato de repetir uma mesma estrutura, um mesmo fato, os mesmos elementos ou signos linguísticos não significa repetir *significados*, pois conforme Azeredo (2010, p. 55), mencionado em 2.1: “As palavras não significam sozinhas; sua capacidade de exprimir um significado comum aos interlocutores não depende só delas, mas também das combinações que as envolvem e do contexto situacional em que são utilizadas”.

Isso quer dizer que a produção de sentidos vai muito além de um mero arranjo de palavras e imagens, pois depende de uma série de fatores e elementos internos e externos ao texto. Ainda que os fatos narrados por Martel usassem as mesmas palavras de Scliar, os significados, ainda assim, poderiam ser diferentes, uma vez que são contextos situacionais distintos, além do deslocamento temporal que ofereceria conotações diferentes.

2.2.2 Segundo confronto: a repetição de símbolos

Dar significado às obscuridades presentes e provenientes no/do âmago de cada ser humano é um dos desejos mais primitivos do homem — ainda que este o faça inconscientemente. É fato que:

Ao longo do dia e da noite, em nossa linguagem, nossos gestos ou nossos sonhos, quer percebamos isso ou não, cada um de nós utiliza os símbolos. Eles dão forma aos desejos, incitam a empreendimentos, modelam comportamentos, provocam êxitos ou derrotas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 12).

O fato de envolver o inconsciente confere ao símbolo a capacidade de relativizar amplamente as possibilidades semânticas. A interpretação simbólica, especificamente em nível textual, depende, então, de inúmeros fatores internos e externos à obra em questão. Em outras palavras, volta-se a falar em contexto situacional, porém agora vinculado à experiência subjetiva, para que se possam compreender em plenitude os sentidos simbólicos de um texto. Esse subjetivismo está diretamente ligado à ideia de que

O símbolo tem [...] propriedade excepcional de sintetizar, numa expressão sensível, todas as influências do inconsciente e da consciência, bem como das forças instintivas e espirituais, em conflito ou em vias de se harmonizar no interior de cada homem (p. 14).

Essas influências fazem com que o símbolo represente muito mais do que um signo ou sinal, que são arbitrários, pois a carga de subjetividade do símbolo é infinitamente maior do que a do signo. E por ser puramente subjetivo e até mesmo instintivo, o símbolo ganha contornos únicos a cada novo emprego. Os sentidos, significados, implicaturas, conseqüências, entre outros, são totalmente relativos, o que confere caráter singular a um elemento simbólico dentro de um texto.

Contudo, a repetição de símbolos de uma obra literária em outra pode macular a originalidade desta última? Para responder a essa questão, é preciso olhar de modo aprofundado para os símbolos em questão, buscando decifrar os *significados* que estão além do signo expresso no texto. Mais do que compreender os sentidos, é preciso levar em consideração *o que é dito* e *em que contexto* é dito.

Em *Max e os felinos* e *As aventuras de Pi*, há muitos símbolos que, em um primeiro momento, parecem ter sido repetidos nesta última obra. Entretanto, teria sido repetido efetivamente o *símbolo*? Ou o que foi repetido é apenas o *signo*? Um fato é repetir determinado signo, que, por ser arbitrário, pode evocar certo significado *pré-armazenado* e *pré-determinado* na memória cognitiva do leitor. Outro fato é tratar de um símbolo, que, por ser “carregado de afetividade e de dinamismo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 18), pode evocar os mais diferentes significados a partir do contexto situacional e da bagagem cultural do leitor. A seguir, serão confrontados elementos específicos que são comuns às duas obras, buscando-se verificar se, de fato, trata-se de signos com a mesma simbologia.

2.2.2.1 A viagem

Depois de viverem infâncias distintas em seus países de origem, Max e Pi tiveram de enfrentar longa viagem até o continente americano, atravessando os oceanos Atlântico e Pacífico, respectivamente. Os motivos que os levaram a deixar o país de origem, conforme já mencionado, foram diferentes: enquanto Max fugia da perseguição nazista, Pi viaja com a família para o próspero Canadá, em busca de novos ares e estabilidade econômica.

Max viveu uma infância turbulenta em função do autoritarismo do pai. Esse poder invisível e temível ganha forma na figura do tigre empalhado sobre o armário, sempre com o olhar vigilante e inquisidor. Some-se a isso a perseguição que o jovem passou a sofrer quando eclodiu o movimento nazista — pois mantinha um relacionamento secreto com Frida desde a adolescência, e o marido dela, nazista, acabou descobrindo a traição. Tem-se, então, o retrato de uma vida repleta de aflições oriundas da sensação de perseguição constante, de aprisionamento na própria casa, no próprio país. Está mais do que claro que a viagem, para Max, representa a *busca pela paz*, uma das possibilidades verificadas acima. O fato de o destino ser o Brasil não é mero acaso: um país tido como hospitaleiro, bem longe da eferescência totalitarista da Alemanha da década de 30.

No caso de Pi, a infância não lhe foi problemática, mas marcada por profunda espiritualidade e felicidade a partir do convívio com os animais do zoológico. A família Patel vivia tranquilamente na Índia, apesar de o pai, Santosh, não acreditar muito na estabilidade financeira do país, já que se mostrou insatisfeito com o governo. Essa é a principal motivação para a realização da viagem: a busca por uma nova vida, em uma nação rica e próspera, ao contrário da Índia, tida como um país com grandes desigualdades e sociais e, segundo Santosh, com problemas de administração.

No entanto, o foco da viagem só iria recair sobre Pi a partir do naufrágio sofrido em meio ao oceano Pacífico. É a partir daí que começa a *verdadeira viagem* para o personagem. As situações extremas em razão da luta pela sobrevivência obrigaram o menino a agir instintivamente, contrariando seus princípios como o vegetarianismo e o amor pelos animais.. O fato é que a *necessidade* que desencadeou essa selvageria permitiu ao personagem entrar em contato com a face mais oculta de seu ser, com o seu primitivismo, sua personalidade instintiva e animalesca. Além disso, há o elemento *fé*, por meio do qual o personagem pode manter a esperança de sobrevivência. Não fosse a mescla selvageria-fé, certamente a viagem não teria chegado aos 227 dias e à *libertação*. Portanto, é possível afirmar que a viagem é a representação simbólica “[...] da procura e da descoberta de um centro espiritual” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 951). Trata-se, portanto, do mergulho em si mesmo que desvela e molda a nova — e verdadeira — identidade de Pi.

A comparação entre a representação simbólica da viagem nas duas obras analisadas indica que, de fato, trata-se do mesmo *signo* em ambas as obras. No entanto, não se trata da mesma *representação simbólica*, tendo em vista as diferenças situacionais e contextuais que cercam as obras de Scliar e Martel. Os significados que a *viagem* adquire na obra do canadense são totalmente diferentes daqueles encontrados na obra do brasileiro, o que confirma e reafirma a subjetividade do símbolo, demonstrada em 2.1.2.

2.2.2.2 O mar

O mar, ao lado dos felinos, é certamente um dos símbolos de maior significação dentro de ambas as obras analisadas. Dele avulta uma infinidade de possibilidades interpretativas tanto em um quanto em outro caso, principalmente porque o mar “também é símbolo do inconsciente” (BECKER, 2007, p. 179). Essa definição pode ser mais bem explorada a partir da análise e da diferenciação entre as instâncias psíquicas do Modelo Topográfico proposto por Sigmund Freud. Além do consciente, que “tem a função de receber informações provenientes do exterior e do interior [...]” (ZIMMERMAN, 1999, p. 82), tem-se o sistema *Pré-Consciente*, sobre o qual se diz (p. 82-83):

[...] foi concebido como estando articulado com o consciente e [...] funciona como uma espécie de peneira que seleciona aquilo que pode, ou não, passar para o Consciente. Ademais, o pré-consciente também funciona como um pequeno arquivo de registros. [...] a característica mais marcante do sistema Pré-Consciente é a de que os seus conteúdos, ao contrário do Inconsciente, podem ser recuperados por meio de um voluntário ato de esforço.

Ou seja, o sistema Pré-Consciente está diretamente associado às lembranças e às experiências vividas. É ali que ficam armazenadas para serem recuperadas quando necessário. No caso específico de Max, o mar em que estava navegando traduz exatamente essa ideia da lembrança do cerceamento, de estar em meio a um ambiente de total instabilidade, de insegurança, onde não há opções de fuga, exatamente como foram a sua infância e sua juventude na Alemanha. Max não tinha como fugir do autoritarismo do pai, por isso teve de enfrentar seus medos, personificados na figura do tigre empalhado. A fuga do nazismo colocou-o, então, frente a frente com o poder absoluto e irracional que tanto temia, e, assim como na infância, não havia para onde fugir.

Max estava preso no *seu próprio oceano* de lembranças que agora lhe vinham à tona e exigiam dele uma mudança radical, pois “[...] o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 592). Essa transição vinculada à ideia de incerteza pode ser verificada em função do medo da morte e a dúvida entre enfrentar ou não enfrentar o jaguar-sistema. Essa ideia de incerteza está diretamente vinculada ao simbolismo do mar, que por sua vez está ligado ao Pré-Consciente, uma vez que são as reminiscências de seus medos, de seus traumas, que impelem o personagem a enfrentá-los em meio a um mar de dúvida e incerteza.

Com a morte do jaguar, Max exorciza o demônio do autoritarismo e da perseguição sofridos até então. Depois desse último ato, que lhe tirou a consciência - “[...] e ele não viu mais nada” (SCLIAR, 2013, p. 79) -, Max *acorda* em meio a estranhos. Portanto, o fato de ele sair do *seu* mar desacordado e acordar *fora* deste indica exatamente o momento em que ele *recobra a consciência*, o que aponta efetivamente para o mar como sinônimo de *pré-consciência*. O confronto contra o jaguar fora uma luta não consciente, já que ocorreu nesse mar de lembranças e reminiscências. Trata-se do enfrentamento psíquico dos medos — do pai e, mais recentemente, do nazismo — alimentados desde a infância por Max.

Na obra de Yann Martel, não é exatamente isso o que acontece. O *mar de Pi* não é o mesmo *mar de Max*, e não é só porque se tratam de oceanos diferentes. A melhor definição simbólica para o mar, em *As aventuras de Pi* é: “Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 592). Isso porque Pi, ao contrário de Max, não estava a lutar contra algo que viera de fora, mas contra os seus instintos mais primitivos, contra si mesmo. No caso de Max, a situação de estar frente a frente com o jaguar não fez com que ele *renascesse*, superando definitivamente a *repressão felina*, tanto é que, no Brasil, continuou a sentir-se perseguido e igualmente acuado, como na Alemanha. A situação-limite só lhe mostrou que era possível *lutar* contra o sistema, *enfrentar* o jaguar do autoritarismo, da perseguição, da repressão. Pi, por seu turno, *renasceu* a partir do contato com a fera que habitava dentro de si, pois o *seu mar* era *mais profundo* que aquele de Max.

A consciência de que poderia ser um predador selvagem causou em Pi tanto medo que acabou gerando uma projeção de si mesmo: Richard Parker. Reafirma-se a ideia de que o oceano em que o personagem estava navegando era algo um pouco mais *profundo* do que o Pré-Consciente, como no caso de Max. Novamente é preciso recor-

rer à Psicologia para se encontrar a definição mais adequada, que, neste caso, é a de *inconsciente*:

Esse sistema designa a parte mais arcaica do aparelho psíquico, onde, por meio de uma herança genética, existem *pulsões* (quando essas nunca emergem nos sistemas consciente e pré-consciente, elas são consideradas como “repressões primárias”) [...] Além disso, o inconsciente também consiste num depósito de repressões *secundárias*, as quais chegam a emergir sob forma disfarçada no consciente e voltam a ser reprimidas para o Inconsciente (ZIMERMAN, 1999, p. 83).

Isso mostra que o mar onde estava Pi é metáfora para algo que está em outra instância do sistema psíquico. A violência, como predador, e a selvageria com a qual o personagem se depara lhe são tão estranhas que ele não se reconhece ali. Esse mar, assim como o inconsciente, é também um “depósito de repressões secundárias”: a brutalidade que o menino presenciou não parecia própria de seres humanos, mas de animais. Pi não poderia conceber que ele, de tão profunda espiritualidade, pudesse agir como um assassino para sobreviver. É por isso que acontece a projeção e o fato de essas pulsões surgirem “sob forma disfarçada no consciente”, atitude que ganha forma com Richard Parker, que serve para *justificar* o comportamento que o menino não reconhecia como seu.

De acordo com a comparação entre o *mar* de cada personagem, é possível apreender drásticas diferenças quanto à abordagem de um mesmo signo linguístico. Mais do que evocar um significado pré-determinado, o sentido de *mar* vai muito além das convenções arbitrárias, alcançando o propósito do símbolo, já mencionado em 2.1.2, que é quando este “[...] transcende o significado” e mostra-se “[...] carregado de afetividade e de dinamismo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 18).

2.2.2.3 O tigre e os demais felinos

A figura do tigre certamente é a peça central dentro da polêmica que envolve as duas obras em análise neste trabalho. Não fosse pelo envolvimento do tigre na obra de Martel, é provável que a comparação com a obra da Scliar não gerasse tantas discussões quanto à originalidade, pois se trataria apenas de mais uma história de sobrevivência no mar. Com efeito, seria uma bela história a de um naufrago que sobrevive durante 227 dias em um bote no oceano Pacífico. Mas a história de um naufrago que sobrevive 227 dias em um bote no oceano Pacífico *com um tigre* é, definitivamente, uma história excepcional. E por ser tão extraordinária, não há como não a relacionar a outra história que também envolva um pequeno barco, um menino, o mar e um felino selvagem.

No caso específico do tigre, também se percebem claras diferenças quanto à significação do ponto de vista simbólico em cada narrativa. A principal definição do termo como símbolo diz que “O tigre evoca, de forma geral, as ideias de poder e ferocidade; o que só comporta sinais negativos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 883). Essa visão, ao combinar poder e ferocidade, aproxima-se mais da ideia transmitida pela presença do tigre empalhado sobre o armário em *Max e os felinos*. O olhar do animal — de um brilho selvagem — bem como sua presença imponente, provocavam muito medo no

menino Max, conforme mencionado no capítulo 3 deste trabalho. Essa combinação de poder e ferocidade pode facilmente ser associada ao modo como Max via o próprio pai na infância e o nazismo em sua juventude. É o tigre a representação do poder absoluto e irracional ao qual Max estava submetido em casa e na sociedade da época, o que reforça ainda mais os “sinais negativos” de que falam Chevalier e Gheerbrant. Os traumas da perseguição, do cerceamento e do autoritarismo vivenciados na Alemanha acompanharam Max até seus últimos dias, já no fim da década de 1970, no Brasil.

Já o tigre em *As aventuras de Pi* tem uma conotação mais profunda e, por conseguinte, mais ampla, que pode ser ilustrada por esta outra definição simbólica: “Ele simboliza o obscurecimento da consciência submersa nas ondas de seus desejos elementares desencadeados” ou simplesmente “[...] o instinto de cólera que procura saciar-se, opondo-se a qualquer proibição superior” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 884). É exatamente esse o perfil de Richard Parker na obra do escritor canadense: ele representa o “obscurecimento” da consciência de Pi, que, enraivecido com o assassinato da mãe e na iminência da morte pela fome, vê desencadeados seus desejos elementares e busca saciar-se a qualquer custo, a qualquer preço, passando por cima de qualquer resquício de humanidade ou racionalidade. Quando Pi viu-se dominado pela cólera, entrou em contato com os seus instintos mais primitivos e animais, que não levaram em consideração nenhuma “proibição superior”, como o vegetarianismo e os princípios religiosos, por exemplo. Junte-se a isso o que se disse anteriormente sobre inconsciente e então se compreende a razão de Pi criar uma projeção de si mesmo por meio da figura de Richard Parker, já que o menino não reconhecia aquele comportamento como sendo seu. O comportamento selvagem com o qual ele estava entrando em contato não era típico de seres humanos, mas de animais.

Com relação a *Max e os felinos*, quer se esteja falando do tigre, jaguar, onça ou gato, o fato é que nenhuma das linhas simbólicas apresenta o mesmo significado simbólico do tigre em *As aventuras de Pi*. Enquanto o viés da obra de Scliar tem fundo político, a obra de Martel trata a metáfora em um sentido mais psicológico, até mesmo religioso. Na obra do canadense, a presença dos animais projeta sobre eles os comportamentos mais instintivos e até mesmo assassinos que o ser humano não quer reconhecer como seus. A representação do ser humano sob uma perspectiva mais naturalista é chocante para muitos, daí a suavização verificada por meio da transferência do comportamento instintivo aos animais. A compreensão de Deus, segundo Martel, passa pelo mesmo processo: não explica nem comprova o vazio existencial do ser humano, assim como nenhuma outra teoria científica, mas cumpre o papel de suavizar a existência bruta e felina do ser humano neste *wild world*.

2.2.2.4 A areia e o renascimento de Pi

Com relação aos elementos simbólicos descritos nos itens anteriores, observa-se que a carga de subjetividade de cada um deles é, de fato, múltipla, já que a significação que cada símbolo adquire no contexto de uma e de outra obra reafirma as diferenças e o caráter original de ambas as produções. No caso específico de Pi, fica muito clara a ideia

do *renascimento*, ou mesmo de *nascimento* de um novo ser, já que ele não conseguia assimilar a personalidade de predador como sua, o que gerou a projeção de si no tigre Richard Parker.

Essa ideia de renascimento ganha força ao analisar-se uma cena emblemática do final da segunda parte de *As aventuras de Pi*. Nela, o personagem, depois de chegar à beira da praia e ver Richard Parker *ir embora*, atirou-se na areia e ali ficou até ser resgatado. A sensação da terra firme foi-lhe extremamente prazerosa, a ponto de o personagem sequer conseguir descrevê-la. A questão é que a areia carrega consigo algumas possibilidades interpretativas, do ponto de vista simbólico, que podem elucidar o que Pi sentia, pois

Fácil de ser penetrada e plástica, a areia abraça as formas que a ela se moldam; sob este aspecto, é um símbolo de matriz, de útero. O prazer que se experimenta ao andar na areia, deitar sobre ela, afundar-se em sua massa fofa - manifesto nas praias - relaciona-se inconscientemente ao 'regressus ad uterum' (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 79).

Com efeito, é provável que Pi não tenha encontrado explicação para o que sentia, pois se tratava de algo inconsciente, tão prazeroso quanto a sensação de segurança que se tem no útero materno. A analogia areia/útero aponta, assim como a simbologia do tigre e do mar, para o sentido de re-nascimento por meio do qual o personagem se descobre, não mais no sentido espiritual apenas, mas como um ser que também é dotado de instintos, como qualquer outro animal.

Essa visão final da experiência vivida por Pi no oceano reforça as diferenças no que diz respeito à visão do mesmo fato por parte de Scliar e Martel. O gaúcho enfatizou, sobretudo por meio dos felinos, um poder *exterior* ao personagem, enquanto o canadense explorou o poder *interior* — instintivo e ao mesmo tempo espiritual — do personagem, conferindo ao texto uma conotação psicologicamente mais profunda. É a função do símbolo: transcender o nível significante-significado e avançar para as profundezas da psique, evocando “as influências do inconsciente e da consciência [...] no interior de cada homem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 14).

2.2.2.5 Por que Richard Parker?

A intertextualidade que marca a constituição do enredo de *As aventuras de Pi* vai muito além da correspondência com os vários elementos de *Max e os felinos*. Há, de fato, uma mesma *centelha* entre as duas obras. Contudo, conforme a análise até aqui apresentada, tem-se verificado que são histórias com visões distintas acerca de fatos, signos e símbolos, similares em um primeiro momento, mas cujos significados se revelam também diferentes. Esse cunho intertextual da obra de Martel é reforçado quando se volta o olhar para outras obras que tratam de temáticas semelhantes, como é o caso de *O relato de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe (1809-1849).

Essa novela, de um dos mais famosos escritores norte-americanos, é a única obra desse gênero concluída pelo autor, renomado contista.

A história é narrada em primeira pessoa, pelo próprio Pym. Além das semelhan-

ças entre os nomes, *Pi* e *Pym*, a narração - posterior e em primeira pessoa - de uma espécie de relato de viagem também se aproxima do que se verifica em *As aventuras de Pi*. Na história de Poe, Arthur Gordon Pym conta a história de uma viagem que também fora interrompida por um naufrágio. Assim como na obra de Martel, também houve carnificina e também foi o cozinheiro o responsável pelas mortes, efetuadas friamente com um machado.

Antes de ver o navio *Grampus* afundar definitivamente, os quatro sobreviventes tiveram de enfrentar e escapar de um sangrento motim. Pym conta que, para sobreviver ao terror provocado pelos famintos amotinados, contou com a ajuda de seu cão, que viajava consigo e chamava-se *Tigre*. O narrador, em certo momento da narrativa, revela a importância do cão: “Não há quem não goste do seu cão, mas o que eu sentia por *Tigre* era um afeto bem mais ardente que o comum [...] A astúcia de *Tigre* ajudou-me a resolver a pior parte de meu dilema” (POE, 2010, p. 34; 42). Como se pode ver, até mesmo a metáfora que envolve o “*tigre*”, no que se refere ao instinto e ao espírito selvagem desencadeado na luta pela sobrevivência, é similar àquela que se apresenta nos itens anteriores deste estudo. Pym também se espelha no comportamento instintivo de *Tigre*, tanto literal quanto metaforicamente, e essa compreensão de si como um potencial assassino também lhe causou horror, como a *Pi*, o que pode ser comprovado em:

Ao ver-me refletido num fragmento de espelho que pendia de um dos cantos da cabine, à leve luz de um velho lampião, senti-me dominado pelo vago senso de espanto que minha aparência produzia e também pela lembrança da realidade terrível que eu, desse modo, representava (POE, 2010, p. 84).

A partir do que se apreende das palavras de Pym, vê-se que as semelhanças com a simbologia contida na segunda parte de *As aventuras de Pi* são estreitas. No entanto, o intertexto torna-se mais evidente quando o narrador revela o nome do quarto sobrevivente, que era inimigo dos três companheiros de viagem (Pym, Augusto e Peters) e que os estava a enfrentar durante o motim pelo controle do barco:

[...] achamo-nos senhores do brigue. O único de nossos oponentes que se conservava vivo era Richard Parker. [...] Jazia agora sem sentidos junto à porta do camarote; ao tocar nele com o pé, recobrou a fala e implorou humildemente por misericórdia (POE, 2010, p. 89).

Embora tenha sido descrito como “opponente”, Richard Parker logo se tornou amigo dos outros três sobreviventes. Na sequência, Pym passa a narrar as dificuldades e as situações extremas pelas quais o quarteto é obrigado a passar. Entretanto, uma situação ganhou importância pelo caráter traumático ao narrador. Arthur, falando da possibilidade da antropofagia, disse:

Confesso que a possibilidade de sermos reduzidos a essa última e negra hipótese já me havia ocorrido havia algumas horas, mas fizera então uma muda promessa de enfrentar a morte sob quaisquer circunstâncias, por mais penosas que fossem, para evitar que o barbarismo se instaurasse a bordo (POE, 2010, p. 114-115).

Assim como na obra do canadense, também na obra do norte-americano a selvageria teve de ser admitida e praticada pelo protagonista. No caso de Pym, a ideia foi levada a cabo por Richard Parker, que propôs que um dos quatro deveria morrer, ao invés de padecerem pela fome os quatro. Como Augusto e Peters concordaram veementemente, Pym não teve escolha senão ceder. Acabou sendo o *croupier*, já que Richard Parker sugeriu que se tirasse a sorte com lascas da amurada. Ironicamente, o “sorteado” foi o próprio Parker, arquiteto do macabro plano, conforme o trecho:

[...] apresentei os dois fragmentos a Parker. Passaram-se alguns minutos antes que ele ousasse aproximar-se e durante esse intervalo conservei-me imóvel em minha escuridão. Afinal, quando já não aguentava a tensão desumana dessa espera, senti que um dos palitos fora repentinamente puxado. Chegara-se a uma decisão, mas não sabia se contra ou a meu favor. [...] Peters tomou-me pela mão e forçou-me a abrir os olhos; a fisionomia de Parker indicou-me, a um golpe d’olhos, que eu estava salvo e que o azar o condenara. [...] Parker foi esfaqueado às costas por Peters e foi-se de nós sem um suspiro (MARTEL, 2012, p. 119).

Ao contrário do Parker de Martel, o de Poe entrega-se como um cordeiro ao sacrifício, aceitando resignadamente o seu trágico fim. No caso de Pi, o seu Parker interior faz exatamente o oposto: abandona toda e qualquer resignação ou resquício de humanidade e entrega-se às pulsões mais primitivas de seu ser. Richard Parker da obra americana mostra apenas o *desejo* de morte, mas sua humanidade não lhe permite animalizar-se, entregar-se à “barbárie” referida pelo narrador Pym.

Todo esse conjunto de fatores ilustra a brilhante composição intertextual que permeia toda a obra de Yann Martel. Fatos e símbolos inspirados na obra de Scliar, nomes, fatos e símbolos absorvidos da obra de Poe (2010), os conhecimentos de zoologia e a profunda espiritualidade mostram o quão desconcertante fora a habilidade do autor em combinar tamanha quantidade de elementos em uma obra singular por seu caráter inovador do ponto de vista criativo.

3 Conclusão

As teorias exploradas neste trabalho não deixam dúvidas: a precedência cronológica já não é fator determinante quando se fala em originalidade de uma obra literária. A dita tradição não mais dá conta de lidar com certas produções, simplesmente porque muitas obras não obedecem aos critérios tradicionais de criação. A rapidez com que os textos modernos são veiculados está fomentando a possibilidade de inovações criativas sob os mais variados aspectos, o que contribui significativamente na evolução dos processos criativos no âmbito literário.

Ao combinar elementos de uma e/ou outra obra, como no caso de *As aventuras de Pi*, o autor estabelece *links* que, mais do que uma simples reprodução ou repetição, criam um rico mecanismo de comunicação intertextual. Esse processo obriga até mesmo o leitor a se reinventar, uma vez que este precisa deslocar determinados elementos a outro contexto e reconstruir-lhes os significados nesse novo ambiente.

De fato, o sistema hierárquico sustentado pela cronologia já não pode ser tido como argumento que indique *dívida* de uma obra para com outra. Isso porque o texto novo subverteu fatos e símbolos em prol da criação de *novos* sentidos, em um *novo* contexto. Ou seja, foi Martel quem criou precursores, foi ele que modificou concepções e estruturas passadas e as reinventou, deu-lhes novas interpretações e revestiu-as com o manto da criatividade. A centelha que Martel absorveu de Scliar modifica até mesmo a visão acerca do texto do gaúcho, uma vez que o paralelo traçado evidencia as diferenças entre ambas as obras e reforça os sentidos nos dois casos. Com efeito, a obra do brasileiro também ganha uma nova roupagem, pois jamais será lida sob a mesma perspectiva do período anterior à obra do canadense.

No que diz respeito aos elementos comparados, verifica-se que, em todos os casos analisados, a comparação exemplifica as teorias abordadas ao longo do estudo. Os fatos, apesar da repetição de uma mesma estrutura, são absolutamente originais, tendo em vista a intencionalidade subjetiva de que falam Carvalhal (2006) e Azeredo (2010) no capítulo 2 deste trabalho.

As situações e as estruturas que são repetidas adquirem, em cada caso, interpretações únicas e singulares, o que só contribui na valorização da obra mais recente, já que esta não apenas atuou na reconstrução de significados internamente, mas também contribuiu na atualização do texto anterior, resgatando-o e, ao menos em certa medida, reinventando-o. Martel ainda vai além e mescla outros elementos simbólicos, como aqueles da obra *O relato de Gordom Pym*, e consegue, ao fim de tudo, re-significar nomes, fatos, símbolos, estrutura, entre muitos outros elementos. Com isso, *As aventuras de Pi* apresenta-se como um perfeito exemplo das novas possibilidades criativas, por meio das quais ganham força não apenas a *inspiração*, mas *múltiplas inspirações*.

Com relação à pergunta que compõe o título deste estudo - O enredo de Martel é original? -, não há como não dizer *sim*. Quebrar paradigmas e reinventar algo ou a si mesmo é parte da essência do homem, cujas habilidades criativas parecem não ter limites. Um exemplo dessa habilidade de reinvenção está aí: chama-se Yann Martel. Sobre a essência e reinvenção de si mesmo, a capa de *As aventuras de Pi* resume: acredite no extraordinário.

Referências

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. 5. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. 3. ed. São Paulo: Publifolha, 2010.

BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2007.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

MARTEL, Yann. *As aventuras de Pi*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

POE, Edgar Allan. *O relato de Arthur Gordon Pym*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

SCLIAR, Moacyr. *Max e os felinos*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

ZERO HORA. “*As aventuras de Pi*”, filme baseado em livro envolvido em polêmica com obra de Moacyr Scliar, estreia no Brasil. 2012. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2012/12/as-aventuras-de-pi-filme-baseado-em-livro-envolvido-em-polemica-com-obra-de-moacyr-scliar-estrela-no-brasil-3988222.html>>. Acesso em: 25 out. 2014.

ZIMERMAN, David E. *Fundamentos psicanalíticos: teoria, técnica e clínica - uma abordagem didática*. Porto Alegre: Artmed, 1999.