



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO SEMI-ÁRIDO**  
**PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO**  
**DEPARTAMENTO DE LINGUAGENS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS/INGLÊS**

**MARIA CLARICE DE OLIVEIRA SILVA**

***DESVENTURAS EM SÉRIE: O MOVIMENTO DE SUBVERSÃO DA  
LITERATURA DE MASSA***

**CARAÚBAS/RN**

**2020**

MARIA CLARICE DE OLIVEIRA SILVA

***DESVENTURAS EM SÉRIE: O MOVIMENTO DE SUBVERSÃO DA  
LITERATURA DE MASSA***

Monografia apresentada a Universidade  
Federal Rural do Semi-Árido como  
requisito para obtenção do título de  
Licenciado em Letras-Inglês.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Felipe Martins  
Pone

CARAÚBAS/RN

2020

MARIA CLARICE DE OLIVEIRA SILVA

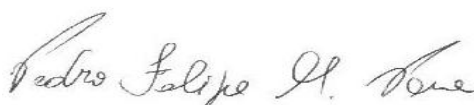
**DESVENTURAS EM SÉRIE:**

O movimento de subversão da literatura de massa

Monografia apresentada à Universidade Federal Rural do Semi-Árido como requisito para obtenção do título de Licenciado em Letras.

Caraúbas, 09 de dezembro de 2020.

**BANCA EXAMINADORA**



---

Pedro Felipe Martins Pone, Prof. Dr. (UFERSA)  
Presidente



---

Marcia Heloisa Amarante Gonçalves, Profa. Dra. (UFF)  
Membro Examinador



Gabrielle Leite dos Santos  
UFERSA - Docente  
Mat.: 2803558

---

Gabrielle Leite dos Santos, Profa. Ma. (UFERSA)  
Membro Examinador

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por tornar tudo isso possível. Os planos do Senhor são mesmo maiores do que os que sonhamos para nós mesmos.

Agradeço e dedico essa conquista a minha família, minha mãe, Leny Silva, minhas irmãs, Clara e Érica Silva, que sempre cuidaram para que eu tivesse tudo que precisasse, da melhor forma possível. Meus sobrinhos, José Junior e Gustavo Oliveira, por quem me dedico a ser uma pessoa melhor a cada dia, para que um dia olhem, se espelhem, e se orgulhem da tia que os cuidou. Às minhas tias, professoras Biana (*in memoriam*) e Paulinha Leite, que cuidaram para que eu tivesse a melhor educação possível durante meu crescimento, a dedicação que tiveram com todos os sobrinhos sempre será lembrada e apreciada.

Agradeço a meu professor orientador, Dr. Pedro Felipe Martins Pone, que me inspira e me faz querer crescer cada vez mais academicamente, e como pessoa. Obrigada por acreditar nos meus esforços e no nosso trabalho, pelas palavras de encorajamento e por todo o conhecimento compartilhado. Assim como a todos os meus professores da UFRSA que contribuíram para o meu aprendizado.

Aos meus amigos, todos os integrantes do grupo Amigos da Onça, que contribuíram indiretamente para a realização desse trabalho, me presenteando com a amizade. Amo todos vocês. Minhas queridas amigas da escola que sempre acreditaram em mim, Clara, Ianna, Luara e Victória.

A todos os meus colegas da universidade, Élida, Thaisa, Hortência, Tony, Igor, Luã, Elman, Gercyano e Pedro Ícaro, pelo companheirismo durante a graduação, por acreditarem em mim, e por estarem sempre dispostos a ajudar. Em especial, a Samuel, que se tornou um irmão, me ajudou de muitas formas na realização desse trabalho. Te amo e sempre serei grata pela sua amizade. E por último, mas não menos importante, Laiz, que me ajudou direta e indiretamente na composição desse trabalho. Eu te amo, você me motiva e me inspira.

## RESUMO

A literatura de massa trata-se de uma forma literária que tem o seu lugar de destaque entre o público mais jovem de leitores, que se encontram com os chamados *best-sellers*, na maioria das vezes, no início da construção da jornada literária. Isso significa que, a literatura de massa está muito presente no começo da formação de leitores. O presente trabalho pretende mostrar como a obra *Desventuras em Série: Mau Começo*, de Lemony Snicket, segue por esse caminho da literatura de massa, mas também o subverte, ultrapassando o público no qual é inicialmente destinado. O trabalho também busca mostrar que, apesar da subversão, o livro retoma as suas origens ao receber adaptações de produtos da Indústria Cultural no cinema, e como série de *streaming*. Para guiar as nossas análises, nos utilizamos dos seguintes teóricos: Abreu (2006), Sodré (1985), Hutcheon (1991), Adorno & Horkheimer (2006) e Coelho (2006).

**Palavras-chave:** Literatura de Massa, Indústria Cultural, Lemony Snicket.

## ABSTRACT

Mass Literature is a literary form, which is more popular among younger readers, who come across with the so-called *best-sellers*, most of the times, in the beginning of their literary journey. In other words, mass literature is present in the beginning of the formation of readers. The present work aims to show how the book *A Series of Unfortunate Events: Bad Beginning* follows through the path of the mass literature, but also subverts it, surpassing the public in which it is initially destined. The work also seeks to show that, despite the subversion the book resumes its origins by becoming Cultural Industry products in the cinema, and as a streaming series. To guide our analyses, we use the support of Abreu (2006), Sodré (1985), Hutcheon (1991), Adorno & Horkheimer (2006) and Coelho (2006).

**Keywords:** Mass Literature, Cultural Industry, Lemony Snicket.

## LISTA DE FIGURAS

|           |                                                                               |    |
|-----------|-------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1  | Primeira aparição do Conde Olaf.....                                          | 32 |
| Figura 2  | Boas-vindas do Conde Olaf aos Baudelaire.....                                 | 33 |
| Figura 3  | Boas-vindas do conde Olaf aos Baudelaire 2.....                               | 33 |
| Figura 4  | Conde Olaf apresentando a casa aos Baudelaire.....                            | 34 |
| Figura 5  | Interação entre Sunny e o Conde Olaf.....                                     | 35 |
| Figura 6  | Conde Olaf e sua trupe teatral.....                                           | 36 |
| Figura 7  | Musical do Conde Olaf com a trupe teatral na série.....                       | 37 |
| Figura 8  | Conde Olaf provando o vestido de noiva de Violet na série.....                | 37 |
| Figura 9  | Homem com mãos de gancho propõe um jogo de <i>poker</i> a Sunny na série..... | 38 |
| Figura 10 | Conde Olaf segurando Sunny com uma só mão na série.....                       | 39 |
| Figura 11 | Conde Olaf agredindo Klaus na série.....                                      | 40 |

## SUMÁRIO

|                                                                 |           |
|-----------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Agradecimentos.....</b>                                      | <b>4</b>  |
| <b>Resumo.....</b>                                              | <b>5</b>  |
| <b>Abstract.....</b>                                            | <b>6</b>  |
| <b>Lista de figuras.....</b>                                    | <b>7</b>  |
| <b>Considerações iniciais.....</b>                              | <b>9</b>  |
| <b>1 Nossos diálogos teóricos.....</b>                          | <b>11</b> |
| <i>1.1 Conceito de literatura de massa.....</i>                 | <i>11</i> |
| <i>1.2 Conceitos de Indústria Cultural.....</i>                 | <i>14</i> |
| <i>1.3 A formação do leitor.....</i>                            | <i>16</i> |
| <b>2 Subvertendo as expectativas de massa.....</b>              | <b>19</b> |
| <b>3 Retornado às expectativas pela Indústria Cultural.....</b> | <b>30</b> |
| <b>Considerações finais.....</b>                                | <b>41</b> |
| <b>Referências.....</b>                                         | <b>42</b> |

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O trabalho desenvolvido tentará mostrar como o livro *Desventuras em série: Mau Começo* (doravante *Mau Começo*), escrito por Daniel Handler através do heterônimo Lemony Snicket é parte do que se entende por cultura de massa, ainda que a subverta. O romance de Snicket, argumentaremos, não é de compreensão direta para crianças e jovens, dialogando com um humor e com uma temática muito mais próxima do gótico e do realista do que do fantasioso. Ainda assim, há um aproveitamento do romance por parte indústria cultural (filme e seriado) que o domestica, pondo fim ao caráter mais irônico perceptível na literatura e abrindo espaço para algo mais cômico.

Esta pesquisa não só é movida por nossos interesses em termos de afinidades de leituras, mas, principalmente, por um entendimento que os produtos da indústria cultural vistos nos círculos acadêmicos como menores ou menos eruditos devem ser pesquisados a partir de metodologia que dê conta de suas complexidades.

Com este Trabalho de Conclusão de Curso, não temos como intenção a inserção da obra de Snicket nas fileiras do cânone concebido como estrutura de poder, pois sequer pensamos que isso seja possível. No entanto, há algo na produção voltada para consumo popular que precisa ser investigado e pensamos que um trabalho científico que se propõe a fazer isso deve entender a obra de massa pelo que ela quer dizer e não pelas estratégias de análise próprias de obras consagradas. O valor da literatura massa não está na impressão diacrônica perene, mas no entendimento sincrônico que ela desenvolve com sua época de inserção.

Portanto, o que interessa como ponto de partida desta investigação é saber se uma obra que se propõe a ser de fácil acesso é necessariamente de fácil entendimento. Reforçamos que o que *Mau Começo* tem a oferecer é uma leitura com muitas camadas de público, que não necessariamente se enquadra no que se espera de um livro comercialmente elaborado para adolescentes ou leitores jovens.

Sendo assim, a obra de Snicket habita um lugar muito interessante que é o de ser um produto de massas que tenta, em sua dinâmica interna, subverter o que se espera como “facilidade de leitura”. Ao mesmo tempo, *Mau Começo* não se liberta das amarras comerciais, principalmente se pensarmos em seus subprodutos da indústria cultural, como filme e série de *streaming*.

Para cumprirmos nossos objetivos, estruturaremos nossas reflexões em 3 capítulos. O primeiro será destinado a uma contextualização teórica e a reflexões sobre obras de autores que nos ajudarão a pensar o objeto de análise, como Hutcheon (1991), Sodré (1985), Adorno e Horkheimer (2006), Abreu (2006).

Após essa contextualização, procederemos com a apresentação e análise de características que fazem com que *Mau Começo* se desvie do padrão de literatura de massa voltada para o público infantil, vigente em sua época, o fim da década de 1990, com humor ácido e ir nico e atmosfera sombria (Capítulo 2). Para alcançar esse objetivo, faremos uma comparação dos aspectos de violência e desrespeito presentes em *Mau Começo*, com aqueles presentes em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, grande *best seller* da mesma época dos livros de Snicket, e que traz consigo a orfandade e ausência parental como tema comum.

Por fim (Capítulo 3), mostraremos que mesmo tal subversão não é completamente deslocada da dinâmica de mercado, pois o livro teve seus desdobramentos em m dias outras, como o filme de 2005, dirigido por Brian Kiberling e a série da Netflix, com temporadas lançadas entre os anos de 2017 e 2019, em um movimento que **reproduz um padrão semelhante** ao de inscrição e subversão, ou seja, que estica a corda das inovações, mas que, ao mesmo tempo, reconhece o lugar de pertencimento.

## **CAPÍTULO 1**

### **NOSSOS DIÁLOGOS TEÓRICOS**

Neste capítulo, serão citadas algumas teorias que irão ajudar a pesquisa dentro de três tópicos, que irão detalhar que caminhos serão seguidos para alcançar os objetivos deste trabalho, a saber: literatura de massa; indústria cultural; formação do leitor.

É sempre importante reforçar que, um trabalho a nível de TCC não possui como foco dar conta de todos os aspectos que envolvem as teorias abordadas. Nossa intenção, aqui, é estabelecer um diálogo que será frutífero para a análise desenvolvida.

Pensamos nos três pontos supracitados por entendermos que nosso objeto será mais bem acompanhado por eles e por ser a literatura de massa seu nicho mercadológico, a indústria cultural seu enquadramento político e a formação do leitor sua principal função social.

#### ***1.1 Conceitos de literatura de massa***

A literatura de massa, como o próprio nome diz, contém obras destinadas ao grande público popular. Também chamadas de *best-seller*, quando obtém um maior sucesso comercial, a principal característica que classifica uma obra como literatura de massa é a aceitação do público maior. A literatura de massa é um campo da literatura que não é muito explorado nas escolas, ou dentro da academia, por não seguir uma estrutura de adesão ao cânone. A singularização não é o ponto de destaque desta literatura, mas existe, ou deveria existir, uma simbolização.

O processo de singularização, de acordo com CHKLOVSKI (1973, p. 45), acontece quando o autor descreve os objetos, sentimentos ou acontecimentos da forma como ele vê, deixando aquela descrição com uma aparência mais poética, causando um estranhamento no leitor, algo que não é comumente encontrado em obras de massa, já que o objetivo principal dessa forma artística

é como ela vai ser recebida na vida do leitor, que impacto ela vai causar, qual vai ser o simbolismo dessa obra para o seu receptor.

A principal preocupação dos escritores de literatura de massa está no impacto emocional que a obra pode causar no leitor. A literatura de massa é muito criticada por se tratar de uma leitura simples, que não exige do leitor dominar uma linguagem complicada de entender, uma característica que é pré-requisito na literatura culta.

A linguagem mais facilitada ocupa um lugar de grande importância nas produções de literatura de massa, mas isso não a torna uma produção simples. As narrativas dessa forma literária podem retratar assuntos de qualquer dimensão e Sodré (1985, p. 16) dá ênfase à essa ideia quando relembra que a literatura de massa é reconhecida por tratar de assuntos considerados restritos na sociedade. Dada essa referência, devemos lembrar do conceito de pós-modernismo, um modo de arte que está dentro da literatura de massa e se trata principalmente das produções artísticas que visam enfrentar assuntos tradicionalmente não aceitos pela sociedade.

[...] aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da presença do passado. (HUTCHEON, 1991, p. 20)

Linda Hutcheon esclarece na fala acima a função social que a arte do pós-modernismo tem na sociedade, composições que evidenciam o embate com o que é considerado comum e padrão, exercendo um papel que está presente na literatura de massa, mas não se pode dizer que o pós-modernismo é literatura de massa, porque ele não aborda somente críticas sociais.

Muniz Sodré também demonstra que não há um padrão estrutural definido para a literatura de massa, já que uma obra de literatura culta, que exige uma linguagem literária, também pode se tornar de massa. Portanto, os elementos simbólicos, a capacidade de emocionar o leitor, é o que está mais presente nessa literatura, assim como o aspecto de penetração comercial.

[...] Mas é evidente que uma obra de literatura culta pode tornar-se um best-seller (isto é, ter grande receptividade popular), assim como um

livro “de massa” pode ter sido escrito por alguém altamente refinado em termos culturais e mesmo consumido por leitores cultos. (SODRÉ, 1985, p. 6)

Na verdade, em termos valorativos, não há um padrão certo para nenhum tipo de literatura. Devemos lembrar que, na visão de Sodré (1985, p. 6), uma obra já consolidada como de massa, dificilmente consegue ser uma obra da cultura mais erudita, mas se levarmos em consideração as palavras de Abreu (2006), que relembra a época em que surgiram os folhetins, que deram origem ao próprio gênero romance, a literatura seriada dos jornais circulava pela população, e alguns passaram a ser considerados como literatura culta com o passar dos anos, já que um novo gênero havia surgido. Partindo desse pressuposto, podemos pensar que daqui a alguns anos, os livros considerados hoje como literatura de massa, uma literatura inferior, pode alcançar um lugar que o torne uma obra culta, bem como a literatura de massa deixar de ser considerada uma literatura de baixa importância.

Reforçamos, ainda que, para que uma obra se encaixe em determinada literatura, “culta” ou de “massa”, a dependência não deve ser exclusiva do processo de produção e de comercialização, mas sim de como o público irá recebê-la (SODRÉ, 1985, p. 6). Ou seja, um escritor se consolida como autor de obras cultas ou de massa quando ele se depara com a reação do público diante de sua obra. Se tiver um reconhecimento maior no grande público, está mais propensa a ser uma obra de massa, e quando chega à academia, é uma obra culta.

Assim, mesmo com elementos de crítica social, o texto de massa mantém visível a sua estrutura através de personagens fortemente caracterizados, de uma abundância de diálogos (capazes de permitir uma adesão mais intensa do leitor à trama) e de exploração sistemática da curiosidade do público. (SODRÉ, 1985, p. 16)

No fragmento acima, Muniz Sodré explica uma das características que o texto da literatura de massa traz para envolver o leitor, que seria uma forte presença de diálogos, o que remete o leitor a realidade dele próprio e faz com que ele se apegue mais às personagens e à leitura, instigando a curiosidade do leitor. Outro fator que ele cita está presente na literatura de massa é a caracterização das personagens de forma muito evidente, e isto, nós podemos

afirmar que também é um diferencial entre as duas literaturas discutidas, já que na dita literatura culta, identificar a personalidade de uma personagem nem sempre é algo possível ou tão facilmente feito.

## **1.2 Conceitos de Indústria Cultural**

A indústria cultural (TV, cinema, *streaming*) se caracteriza como sendo aquilo que faz manifestações artísticas em forma de produtos elaborados para prender a atenção do consumidor, adaptando obras (nos casos de cinema e TV) para um contexto que esteja em evidência no momento em que aquele produto será lançado, e que possa gerar uma identificação na maioria das pessoas, para que assim tenha uma boa repercussão e seja bem vendido.

A “indústria cultural” é um daqueles objetos de estudos que se dão a conhecer para as ciências humanas antes por suas qualidades indicativas, ou aspectos exteriores, do que por sua constituição interior, estrutural. E um desses traços indicativos é exatamente o da ética posta em prática por essa indústria. (COELHO, 2006, p. 8)

Os estudiosos dessa área tomam como objeto de estudo aquilo que foi usado como inspiração para aquela produção industrial, pois geralmente é onde se encontra a significação para os leitores/consumidores, onde se pode construir uma análise baseada nos pontos que proporcionam uma reflexão mais aprofundada nas pessoas, nos aspectos que às inspiram e emocionam. Coelho (2006) também faz menção de como essa indústria deve ter responsabilidade pela noção de ética do indivíduo, ou seja, a indústria cultural ocupa um lugar relevante na vida dos consumidores, por assim dizer, e os produtores dessa indústria devem ser responsáveis quanto a isso.

Para Adorno e Horkheimer, a indústria cultural segue um sistema que contém uma mesma ordem uniforme de produção, seguindo uma fórmula que conduz o produto a alcançar altos números. “O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem.” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 100).

Indústria cultural advém da cultura de massa, que teve seu surgimento com o jornal, onde se instalava a indústria cultural, inicialmente. Com o

surgimento do jornal, viriam a aparecer os folhetins, romances que eram publicados serializados por capítulos, uma forma massificada de literatura culta, um jeito de levar a leitura a um maior número de pessoas. Assim como viriam a surgir as formas massificadas de teatro, manifestadas como teatro de revista, ópera em forma de opereta e pintura representada em forma de cartaz (COELHO, 2006), dando origem à cultural industrial, produções destinadas à população.

Poderíamos então considerar a cultura de massa como uma cultura produzida para pessoas de uma classe social mais baixa? Teixeira Coelho (2006) nos entrega uma definição de três tipos de cultura, a superior, a *midcult* (cultura do meio) e a *masscult* (cultura de massa), vendo dessa forma, podemos facilmente assemelhá-las com a diferenciação das classes sociais, mas não é bem assim com as culturas.

De acordo com Coelho (2006), a cultura superior seria tudo aquilo que é canonizado, a *midcult* seriam produções que tem como espelho a cultura superior, porém, facilitando-a, e tratando-a como a verdadeira cultura, dando ao consumidor a sensação de ter consumido a cultura superior. Já a *masscult*, que seria considerada a mais baixa delas, se trata de novas construções, que não procuram serem iguais ou parecidas com a cultura dita superior, é uma nova forma de fazer arte, podendo então nos levar a reavaliar a concepção de que esta seria uma cultura inferior.

Sendo assim, Coelho (2006) aponta que esses tipos de culturas se misturam entre as classes sociais, não é possível dizer que uma pessoa de classe alta vai consumir obrigatoriamente apenas o que está na cultura superior, ele pode também ter acesso à *midcult* e *masscult*.

No mesmo trabalho, o autor também discute sobre a diferença entre cultura popular e cultura pop, algo interessante de se observar. A cultura popular se trata da cultura de um determinado local específico, cidade ou região. E a cultura de massa, também chamada de cultura pop, é o que abrange todos esses campos. Teixeira Coelho (2006) diz que a cultura popular é insuficiente para definir uma cultura nacional e que não deve ser usada para combater a cultura pop. Para exemplificar esta situação, imaginemos uma interação entre dois conhecidos, onde A apresenta para B um novo produto de cultura pop, porém B desaprova esse produto, e toma como escudo para a sua desaprovação as

produções da sua cultura popular. Essa é uma atitude vista pelo autor como insuficiente para parar a cultura pop, até porque ela não deve ser interrompida.

Falemos agora sobre a dedução de que a cultura de massa é responsável por alienar as pessoas que a consomem, tornando-as conformadas e incapazes de perceber quem são elas mesmas, por estarem imersas com a ilusão de prosperidade/relaxamento que a cultura pop reproduz.

Assim, partindo do pressuposto (aceito a título de argumentação) de que a cultura de massa aliena, forçando o indivíduo a perder ou a não formar uma imagem de si mesmo diante da sociedade, uma das primeiras funções por ela exercida seria a narcotizante, obtida através da ênfase ao *divertimento* em seus produtos. (COELHO, 2006, p. 21)

As palavras de Teixeira Coelho expostas acima explicam mais profundamente como funciona esse processo de alienação, que se dá, principalmente, devido a função de entreter o consumidor, fazendo com que ele se esqueça dos problemas que o cercam, dando a ele o hábito de se distrair e estar se desfazendo de suas responsabilidades.

No entanto, o autor sintetiza seu raciocínio defendendo a cultura de massa, ao demonstrar o ponto de vista dos que acolhem essa cultura, que argumentam que esta é, como qualquer outra, uma cultura com a mesma função das demais, de esclarecer o real significado do mundo, e não de promover alienação. A cultura de massa tem ao seu favor as inúmeras evoluções tecnológicas, que aumentam a possibilidade de alcance a mais pessoas. Entretanto, as informações passadas por essas mídias nem sempre têm como objetivo despertar o ser humano do seu estado absorto, e este é um problema observado pelo autor.

### **1.3 A formação do leitor**

Espera-se que os aspectos formais da iniciação à leitura se iniciem nos primeiros anos na escola, quando acontece o contato com a literatura infantil. O modo como a literatura é abordada dentro de sala de aula depende da posição do professor diante dela, mas geralmente nas séries iniciais, é cobrado gramática, a ordem dos acontecimentos, e não se espera do aluno que ele entenda ou goste do livro.

A escola ensina a ler e a gostar de literatura. *Alguns* aprendem e tornam-se leitores literários. Entretanto, o que *quase todos* aprendem é o que devem dizer sobre determinados livros e autores, independentemente de seu verdadeiro gosto pessoal. (ABREU, 2006, p. 19)

No comentário acima, de Márcia Abreu, percebemos que saber falar sobre os livros e escritores clássicos torna-se mais importante do que sua experiência com a leitura. O que se deve ensinar na escola é como aproveitar uma leitura, dando assim uma oportunidade aos alunos de terem contato com os clássicos em um momento mais adiante, para que, assim, aconteça um processo de amadurecimento do trabalho com a linguagem literária.

Outro ponto abordado por Abreu (2006, p.15) que deve ser lembrado, é a sua visão de que os gostos são muito individuais, principalmente quando se trata de literatura. Abreu (2006, p.18) está sempre defendendo a influência que um livro pode causar na vida de um leitor, portanto, ela critica a posição dos intelectuais que emitem opiniões negativas quando descrevem um livro que venha a ser um *best-seller*. Ela defende que se o livro atinge muitas pessoas, é porque para elas aquele livro é uma obra literária com um alto valor, seja porque elas se emocionam ou porque se divertem. O leitor deve ter acesso a todos os tipos de leitura, não deve procurar apenas aqueles que são rotulados como os maiores e mais importantes, pois assim o leitor poderá encontrar sua identidade literária e terá mais sucesso em suas experiências com a literatura.

Você já percebeu que nem todo texto literário faz um *uso artístico* da linguagem e que um *uso artístico* da linguagem não garante que o texto seja tido como *literatura*. Da mesma forma, nem toda ficção é *literária* assim como nem toda *literatura* é ficcional. (ABREU, 2006, p. 35 – 36)

Nesta citação, Márcia Abreu demonstra a complexidade que existe em saber categorizar o que é literatura ou não, tendo em vista que o uso especial da linguagem nem sempre pode fazer com que uma obra seja considerada literatura, sendo esta apenas uma das possíveis características que um livro pode conter. Para que um livro chegue em um estágio de produção, publicação, distribuição ao público, acredito que dentro dele há um uso especial da linguagem somente por ele ter chegado a este ponto, considerando a dificuldade de se elaborar um livro, seja ele uma autobiografia de um

artista famoso *teen*, um *best-seller* ou um trabalho de um escritor renomado, ambos terão um papel importante na vida de alguém que vá pegá-lo para ler.

A relação que o leitor tem com a literatura dá a ele um caráter analisador, que permite a ele perceber os acontecimentos pessoais de forma mais profunda, além de ser um fator importante para o processo de (trans)formação do leitor como um pensador livre, um formador de opiniões, um questionador.

## CAPÍTULO 2

### SUBVERTENDO AS ESPECTATIVAS DE MASSA

Neste capítulo, serão selecionadas passagens dos livros *Harry Potter e a Pedra Filosofal* e *Mau Começo*, em que se pode notar a diferença do tratamento com jovens órfãos de ambas as histórias, fazendo com que um deles se aproxime mais da domesticação da linguagem mais típica do padrão da literatura de massa infanto-juvenil e o outro subverta as expectativas de obras cujo público alvo é formado por pessoas que estão inseridas no público mais jovem.

O capítulo reflete sobre os momentos em que *Mau Começo* ultrapassa a ideia de literatura de massa, usando uma linguagem irônica com o leitor para tornar a narração mais infantil, de modo que se encaixe no modelo de obra literária que estava em evidência no mercado na época de lançamento.

Entre o fim dos anos 1990 e o início dos anos 2000, a literatura de massa passava por um período em que as narrativas entregavam heróis adolescentes que tinham grandes habilidades e entravam em batalhas com inimigos adultos e mais fortes. Um dos maiores sucessos literários da época foi o *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, primeiro de sete livros que viriam a ser lançados mais tarde.

*Harry Potter e a Pedra Filosofal* conta a história um menino órfão, que acaba sendo adotado por seus tios, que o odeiam, após a morte misteriosa de seus pais. Harry faz parte de um mundo de magia e bruxaria, mas nem imagina. Seus tios, que repudiam esses hábitos, escondem isso dele e dão a ele uma vida simples, cheia de desafeto e bastante solitária.

Harry é convidado para estudar na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts através de uma carta, que seu tio tenta impedi-lo de ler, mas não consegue. Assim que Harry descobre sobre seu mundo, deseja imediatamente fazer parte dele, assim como seus pais um dia fizeram. Harry, então, embarca em uma série de aventuras mágicas ao lado de grandes amigos, tendo que defender a pedra filosofal, um objeto mágico que dá a imortalidade, do vilão responsável pela morte de seus pais.

Em *Harry Potter*, fica evidente que a narrativa é direcionada para um público mais jovem, pois mesmo se tratando da história de um menino que perde os pais muito novo e é adotado por guardiões que o odeiam, a rotina dele acaba não sendo tão cruel quanto a dos jovens Baudelaire no romance de Snicket.

– Hum, hum, Petúnia, querida, você não tem tido notícias de sua irmã, ultimamente? Conforme esperava, a Sra. Dursley pareceu chocada e aborrecida. Afinal, normalmente fingiam que ela não tinha irmã... – Não – respondeu ela, seca. – Por quê? – Uma notícia engraçada – murmurou o Sr. Dursley. – Corujas... estrelas cadentes... e vi uma porção de gente de aparência estranha na cidade hoje... – E daí? – cortou a Sra. Dursley. – Bem, pensei... talvez... tivesse alguma ligação com... sabe... o pessoal dela. A Sra. Dursley bebericou o chá com os lábios contraídos. O Sr. Dursley ficou em dúvida se teria coragem de lhe contar que ouvira o nome “Potter”. Decidiu que não. Em vez disso, falou com a voz mais displicente que pôde: – O filho deles... teria mais ou menos a idade do Duda agora, não? – Suponho que sim – respondeu a Sra. Dursley, ainda seca. – Como é mesmo o nome dele? Ernesto, não é? – Harry. Um nome feio e vulgar, se quer saber minha opinião. – Ah, é – disse o Sr. Dursley, sentindo um aperto horrível no coração. – É, concordo com você. (ROWLING, 2000, p. 11)

Os sr. e sra. Dursley, seus tios e guardiões legais, se recusavam a lembrar que eram parentes de uma família de bruxos, eles se orgulhavam de serem uma família de **trouxas**, termo usado para se referir às pessoas que não possuem as habilidades mágicas. O menino Harry acaba tendo que morar com eles depois de perder seus pais, Lílian e Tiago Potter, em uma batalha contra Voldemort, um bruxo muito poderoso e vilão principal de toda a série.

A vida de Harry não era nada fácil. Sua cama ficava no armário sob a escada, usava roupas velhas e largas e era tratado como se fosse um intruso naquela casa. Apesar de não sofrer violência física vindo de seus tios, Harry tinha que conviver com as implicâncias do primo que sempre o perseguia, e o agredia como forma de diversão.

Harry tinha um rosto magro, joelhos ossudos, cabelos negros e olhos muito verdes. Usava óculos redondos, remendados com fita adesiva, por causa das muitas vezes que Duda o socara no nariz. A única coisa que Harry gostava em sua aparência era uma cicatriz fininha na testa que tinha a forma de um raio. (ROWLING, 2000, p. 20)

Harry vivia isolado, e recebia atenção apenas em forma de reclamações e críticas. Os tios de Harry evitavam conversar com ele o máximo que podiam, o repreendiam e ordenavam que não fizesse nenhum tipo de pergunta, nem mesmo sobre seus pais, dos quais ele só sabia, mentirosamente, que haviam morrido em um acidente de carro.

Existia desde que se entendia por gente e a primeira pergunta que se lembrava de ter feito à tia Petúnia era como a arranjara. – No desastre de carro em que seus pais morreram – respondera ela. – E não faça perguntas. Não faça perguntas – esta era a primeira regra para levar uma vida tranquila com os Dursley. Tio Válter entrou na cozinha quando Harry estava virando o bacon. – Penteie o cabelo! – mandou, à guisa de bom-dia. (ROWLING, 2000, p. 20)

Tia Petúnia tinha um tratamento especialmente cruel com Harry, por se tratar do filho da sua irmã bruxa, fato que trazia orgulho para a família, e que punha Petúnia fora dos holofotes dentro do ambiente familiar. Então, o sentimento de inveja que Petúnia carregava, nutria ainda mais o repúdio pela bruxaria e influenciava na maneira em que tratava seu sobrinho.

– Você sabia? – perguntou Harry. – Você sabia que sou um... bruxo?  
 – Sabia! – guinchou tia Petúnia de repente. – Sabia! Claro que sabíamos! Como poderia não ser, a maldita da minha irmã sendo o que era? Ah, ela recebeu uma carta igual a essa e desapareceu, foi para aquela... aquela escola... e voltava para casa nas férias com os bolsos cheios de ovas de sapo, transformando xícaras em ratos. Eu era a única que a via como ela era... um aborto da natureza! Mas para minha mãe e meu pai, ah não, era Lillian isso e Lillian aquilo, tinham orgulho de ter uma bruxa na família! Ela parou para suspirar profundamente e aí continuou seu discurso. Parecia que estava querendo dizer aquilo havia anos. – Então ela conheceu Potter na escola e eles saíram de casa, casaram e tiveram você, e é claro que eu sabia que você ia ser igual, esquisito, *anormal*, e então ela vai e me faz o favor de se explodir e nos deixar entalados com você! (ROWLING, 2000, p. 44)

O pequeno Potter não recebia o mesmo tratamento que seu primo. Eventualmente tinha que cumprir castigos por acontecimentos anormais que nem sempre eram sua culpa, tendo em vista que desconhecia seus poderes e como eles poderiam influenciar o mundo a sua volta. Na maioria das vezes, os castigos eram ficar durante um longo período no armário onde vivia:

O tio e a tia não tinham conseguido pensar no que fazer com ele, mas antes de saírem, tio Válter puxara Harry para o lado. – Estou-lhe avisando – disse, aproximando a cara grande e vermelha de Harry. – Estou-lhe avisando, moleque, a primeira gracinha que fizer, a primeira, vai ficar preso naquele armário até o Natal. – Não vou fazer nada – disse Harry –, juro... Mas tio Válter não acreditou nele. Ninguém nunca acreditava. O problema era que sempre aconteciam coisas estranhas à volta de Harry e simplesmente não adiantava dizer aos Dursley que não era sua culpa. (ROWLING, 2000, p. 23)

Curioso notar que, por mais duros que sejam os castigos sofridos pelo protagonista na série escrita por J.K. Rowling, nenhum deles chega ao nível físico mais duro. Outra diferença importante entre *Harry Potter* e *Mau Começo* para se trazer nesse momento é consolo dado pela existência da magia. Em *Harry Potter*, o leitor recebe como alívio para esse terrível período da vida de Harry a certeza de que um dia ele descobrirá seu papel protagonista no mundo narrado e de que terá seus obstáculos mais mundanos ou “trouxas” substituídos por momentos típicos de heróis, que vão demandar o uso das

suas habilidades mágicas, as quais ele deve aprender a usar na escola frequentada por seus pais, marcando um momento importante e satisfatório na vida de Harry. Sendo assim, as aventuras do jovem bruxo são encaradas como possíveis após um prêmio de libertação, enquanto as “desventuras” ou infelicidades dos irmãos Baudelaire são uma busca por um consolo inexistente.

Os tios de Harry não nutriam nenhum afeto pelo garoto, não se preocupavam com seu bem-estar ou com sua felicidade, dando a ele um ambiente de rejeição. Então, mesmo tendo que viver com familiares que o detestavam, Harry apenas teve que esperar até o momento certo, em que a verdade viria até ele sem que se esforçasse. Daquele dia em diante, Harry conheceria um universo completamente seu, fazendo grandes amizades, e apesar de ter que encarar difíceis batalhas, ele se torna um herói admirado por muitos.

Feitas as considerações acima, trataremos, a partir de agora, para fins de comparação, as manifestações de maus tratos que existem em *Mau Começo*, primeiro livro dos treze das *Desventuras em Série*. Nossa finalidade contrastando os dois romances é mostrar que, mesmo sendo um livro destinado a um público de leitores mais jovens, no fim da infância e começo da adolescência, a literatura escrita por Lemony Snicket traz uma atmosfera sombria e uma exposição muito mais clara de agressões físicas, psicológicas e até legais.

*Mau Começo* conta a árdua jornada dos três irmãos Violet, Klaus e Sunny Baudelaire após perderam seus pais em um incêndio que destruiu por completo a mansão onde moravam. Os pais deixam para os filhos uma herança, que fica sob responsabilidade do amigo da família e banqueiro, sr. Poe.

Poe acaba deixando as crianças com o conde Olaf, um homem que se dizia ser um parente distante da família, mas está interessado apenas em roubar a herança dos jovens e ignora todos os sinais de que aquele poderia ser um lugar perigoso para as crianças, deixando-os a mercê de alguém que vai tornar a vida dos irmãos ainda mais complicada.

Em *Mau Começo*, os jovens irmãos Baudelaire recebem de seu guardião um tratamento muito mais perverso do que aquele destinado a Harry. A história gira em torno dos irmãos tentando escapar do conde nefasto e somos instigados a não ver alegria redentora de um bom futuro desde as primeiras páginas. O título da série em inglês (*A Series Of Unfortunate Events*) foi traduzido para o português como *Desventuras em Série*. No entanto, outra tradução possível seria “uma série de acontecimentos infelizes”, algo que se confirma na primeira página:

“Se vocês se interessam por histórias com final feliz, é melhor ler algum outro livro. Vou avisando, porque este é um livro que não tem de jeito nenhum um final feliz, como também não tem de jeito nenhum um começo feliz, e em que os acontecimentos felizes no miolo da história são pouquíssimos.” (SNICKET, 2001, p. 9)

Mesmo sendo de uma forma descontraída, o narrador afirma que aquele livro não se trata de uma história nada agradável, o que cria uma sensação de contraste com aquilo que acontece em *Harry Potter*, romance no qual o órfão já começa sendo um herói desde bebê (sendo sua jornada apenas uma espécie de confirmação). Em ambos os livros, os órfãos passam por uma reviravolta na vida, mas o que acontece com os Baudelaire é bem diferente do que acontece com Harry.

Quando os irmãos Baudelaire são deixados aos cuidados do conde Olaf, temos os protagonistas tendo de se defender por si próprios e com pouco espaço para amizades redentoras. Estando diante das maldades do conde Olaf, os irmãos Baudelaire tentam pedir a ajuda do sr. Poe, mas ele desconsidera a preocupação das crianças e acha que eles estão apenas sendo mimados.

“Seus pais”, disse o sr. Poe, “faleceram num terrível incêndio.” Os meninos não disseram nada. “Eles faleceram”, disse o dr. Poe, “num incêndio que destruiu a casa toda. Lamento muito, muitíssimo, ter que contar isso para vocês, meus queridos.” (SNICKET, 2001 p. 15)

A morte dos pais é apresentada de maneira seca, sem qualquer floreio e é o pontapé para as desventuras. Em *Mau Começo*, a orfandade não é a porta que se abre para a descoberta das amizades ou o mundo mágico, mas o início de acontecimentos onde os irmãos teriam de aguentar a crueldade do conde Olaf sem a ajuda de ninguém.

O conde passava a maior parte do dia fora, ou no alto da torre, onde as crianças estavam proibidas de entrar. As instruções que ele deixava tinham a ver com tarefas em geral difíceis, como repintar a varanda dos fundos ou concertar as janelas; invés de assinar, conde Olaf desenhava um olho na parte debaixo do bilhete. (SNICKET, 2001, p. 34)

As tarefas que o conde Olaf destinava a eles eram muito rigorosas para crianças daquela idade, como vemos na citação acima. Violet era a mais velha dos irmãos, com quatorze anos de idade, seguida de Klaus, que tinha doze anos, e Sunny ainda era um bebê. O quarto que o conde tinha separado para os três tinha apenas uma cama, pedras como decoração, e uma caixa de papelão para que os irmãos guardassem as roupas: “as crianças foram postas juntas num único quarto nojento com uma só cama para os três.” (SNICKET, 2001, p. 32). Outro destaque importante será feito abaixo:

Certa manhã, estava escrito no bilhete: “Os atores da minha trupe virão jantar antes do espetáculo desta noite. O jantar deve estar pronto para os dez convidados quando eles chegarem às sete horas. Comprem a comida, preparem, ponham a mesa, sirvam o jantar, depois lavem a louça, e não nos incomodem”. Abaixo, lá estava o olho de sempre, e sob o bilhete uma pequena soma de dinheiro para as compras. (SNICKET, 2001, p. 34)

A citação destacada demonstra o conde Olaf exigindo das crianças que executassem uma atividade que seria normalmente difícil até para um grupo de pessoas adultas. Nesta situação, os irmãos já estavam aflitos com o que poderia acontecer caso eles não preparassem o jantar, mas a juíza Strauss, a vizinha que eles haviam conhecido quando foram morar na casa do conde Olaf, vai visitá-los, e os ajuda com um livro de receitas e acompanhando eles até o mercado para fazerem as compras. Por mais que tenham recebido ajuda na seleção da receita, uma massa à *puttanesca*, a execução da tarefa foi feita pelos Baudelaire.

Os eventos que se seguiram durante e depois do jantar demonstram com ainda mais clareza a maldade do conde Olaf. Ele chega em casa questionando as crianças se eles haviam preparado um determinado prato para o jantar, mas Olaf não havia especificado o prato que eles deveriam fazer, então, uma pequena discussão ocorre, o que resulta na irritação de Sunny, que murmura palavras ininteligíveis para Olaf, que se irrita.

Com um rugido inumano, pegou-a com uma única de suas mãos descarnadas e a levantou até a altura em que ela pudesse olhá-lo nos olhos. Não preciso dizer que Sunny se assustou muito e começou a chorar na mesma hora, apavorada demais para sequer tentar morder a mão que a retinha. (SNICKET, 2001, p. 48)

Até esse momento, por mais que os Baudelaire estivessem sujeitos a sofrer com as responsabilidades absurdas e as ofensas do tutor legal com eles, sempre os chamando de “órfãos”, ainda não havia ocorrido nenhum ato de violência física com as crianças. Após o pequeno momento de irritação de Sunny, ele levanta a bebê com uma só mão e tem a intenção de derrubá-la, mas a trupe do teatro chega no mesmo momento.

O careca alto fixou o olhar nos meninos. “São estes”, perguntou ao conde Olaf, “os riquinhos de quem você me falou?” “Sim”, disse o conde. “São tão horríveis que mal consigo suportar o contato de qualquer um deles.” Ao dizer isso, pôs no chão Sunny, que continuava chorando. (SNICKET, 2001, p. 49)

Temos uma demonstração de violência contra os irmãos Baudelaire causada pelo conde Olaf de forma verbal, o que acontece muito frequentemente durante o livro. Os

três acabam sofrendo algo pessoalmente do conde, o próximo a ser atacado foi o menino, Klaus, que não hesitava em responder ao conde Olaf de acordo com a maneira que ele os tratava, e acaba sendo agredido: “O conde Olaf ficou muito vermelho de raiva. Por um instante, não disse nada. Em seguida, com um movimento súbito do braço, acertou o rosto de Klaus. ” (SNICKET, 2001, p. 53)

“Você até que é bonitinha”, disse, tomando-lhe o rosto nas mãos. “Se eu fosse você, tentaria não aborrecer o conde Olaf, do contrário ele é capaz de arreentar esse lindo rostinho.” Violet estremeceu, e o careca deu uma risada estridente ao seguir na direção dos outros. (SNICKET, 2001, p. 50)

Além de ter que cumprir tarefas muito difíceis e desagradáveis, não ter um lugar que pudessem dormir confortavelmente ou alguma distração, os irmãos conviviam com o medo de serem torturados por seu guardião. Cabe acrescentar que o medo de castigos físicos mais fortes não é algo que se nota, por exemplo, acontecendo a Harry Potter. O reforço visual dos maus tratos físicos é de suma importância para entendermos que Snicket não mascara uma imagem que, em tese, não deveria ser mostrada a crianças e adolescentes. Por mais que, em termos gerais de enredo e de encaixe mercadológico *Mau Começo*, seja um livro direcionado a um público ao qual comportamentos violentos não deveriam ser mostrados explicitamente, o que notamos ao longo das páginas do romance é justamente o contrário.

O próximo dos Baudelaire a ser agredido é a mais velha, Violet, que sofre o que pode se considerar o pior dos ataques que o conde Olaf comete contra os irmãos no livro e, certamente, o ataque que é o mais chocante, ao pensarmos em um público leitor mais jovem.

Legalmente, Olaf não poderia ter acesso a fortuna dos Baudelaire, apenas quando um dos irmãos chegasse à maioridade. Entretanto, o conde tem um plano para conseguir roubar o dinheiro, que é se casar com Violet. Para que isso aconteça, ele diz aos Baudelaire que gostaria de se aproximar deles e os convida para participarem de uma de suas peças teatrais, na qual ele interpretaria o noivo e Violet interpretaria a noiva, juntamente com a juíza Strauss, que faria o papel de juíza, tornando o ato oficial.

Klaus passou a um capítulo diferente do *Direito Nupcial*. “um esposo legal”, leu em voz alta, “tem direito de controle sobre qualquer dinheiro em cuja posse se ache sua esposa legal. ” Klaus encarou o conde Olaf com expressão triunfante. “O senhor vai se casar com minha irmã para ter o controle da fortuna dos Baudelaire! Ou, pelo menos, foi o que o senhor *planejou* fazer. Mas quando eu mostrar essa informação ao sr. Poe, sua peça *não* será apresentada, e o senhor irá para a cadeia! ” (SNICKET, 2001, p. 91)

Os irmãos eram muito inteligentes e, portanto, já sabiam que o conde Olaf estava tramando alguma coisa e começaram a investigar com livros na biblioteca da juíza Strauss. Quando Klaus descobre todo o plano e conta ao conde Olaf, ele já havia se preparado no caso de os irmãos aprontarem alguma coisa.

“Oh, não! ”, disse Klaus com uma vozinha assustada, o que levou Violet a olhar com mais atenção para a janela. Era *mesmo* uma gaiola, oscilando na janela da torre como uma bandeira ao vento, mas dentro da gaiola ela conseguiu ver uma Sunny encolhida e apavorada. Observando melhor, Violet notou que a irmã tinha uma faixa amarrada na boca e cordas enroladas no corpo. Estava inteiramente presa” (SNICKET, 2001, p. 98)

Para chantagear os irmãos, o conde Olaf havia prendido a pequena Sunny no alto da torre proibida da casa. Caso eles dificultassem a execução do plano de Olaf, ele iria ordenar que deixassem a bebê despencar de lá. Os irmãos Baudelaire não conseguiram encontraram outra solução, até o último momento em que Violet tem a ideia de assinar o papel com sua mão esquerda, usando essa justificativa para invalidar o documento.

O confronto entre os dois livros expõe uma grande disparidade na questão da dedicação dos tutores legais com os órfãos. No caso de *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, o protagonista quase não recebe atenção dos tios, o que lhe proporciona uma vida bastante solitária, porém, fora de perigo, e acaba inevitavelmente se livrando deles, e tendo um futuro animador. Enquanto em *Mau Começo*, Violet, Klaus e Sunny recebem muita atenção do tutor, mas de uma maneira negativa, uma atenção que coloca suas próprias vidas em risco, e que não é fácil de se livrar. Findadas as comparações no que diz respeito à violência presente nos romances, iremos agora abordar a questão da ironia usada pelo narrador de *Mau Começo*.

“Olhou com tristeza para o prato de comida do conde, e se surpreendeu desejando ter comprado veneno no mercado para acrescentar ao molho. ” (SNICKET, 2001, p. 52), ao relatar esse sentimento de Violet Baudelaire, comprova que o narrador mexe com a compreensão de quem está lendo o romance, por se tratar de uma passagem que descreve um pensamento muito avançado para uma criança, mesmo se tratando da Baudelaire mais velha, com quatorze anos, apesar de acrescentar que ela se surpreende com o próprio desejo. Este pensamento impulsivo de Violet trata-se de algo que não chamaria a atenção dessa forma de leitores mais jovens, dado que nem mesmo eles devem ter pensamentos como esse.

É evidente que você e eu jamais faríamos uma coisa dessas com algum conhecido que estivesse de luto, mas é uma triste verdade da vida: quando perdemos um ente querido, os amigos as vezes nos evitam, justamente a presença de amigos é mais necessária. (SNICKET, 2001, p. 37)

Na citação acima, o narrador se utiliza de um assunto que pode não ser totalmente compreendido por crianças, mesmo usando uma linguagem didática. Ele aplica momentos em que podemos perceber a sua intenção de ser sarcástico para chamar a atenção de possíveis leitores que ele julga ter idade suficiente para entender a dimensão do assunto no qual ele está tratando. Como lidar com o luto, o que é necessário para enfrentar esse momento, o modo que as amizades agem diante disso, são questões mais comumente discutidas por adultos.

O ato do narrador de definir o significado das palavras quando elas estão sendo usadas, mesmo se tratando de palavras de fácil compreensão para um adulto, é o que faz com que o livro seja entendido como direcionado a um público infantil. A ironia do narrador com o leitor não pode ser entendida pelo público infantil que se entrega à esta leitura. Para além do sarcasmo do narrador, os acontecimentos da história também podem ser considerados como muito pesados para o público infantil.

Os três Baudelaire filhos moravam com seus pais numa enorme mansão no centro de uma cidade muito movimentada e muito poluída, e vez por outra os pais permitiam que pegassem sozinhos um bonde um tanto precário – **a palavra *precário*, que vocês provavelmente conhecem, está sendo usada aqui com o sentido de “inseguro”** – até a praia, a fim de passar o dia como se estivessem de férias, contanto que voltassem antes da hora do jantar (SNICKET, 2001, p. 10, grifos nossos)

Momentos como o da citação acima, em que o narrador explica o uso da palavra em determinada situação, nesse estilo informal, acontecem com uma certa frequência durante a narrativa, o que se pode entender como uma característica marcante do narrador, que dá um tom descontraído à narração e o torna artificialmente mais infantil, pois ele estabelece explicitamente uma comunicação com crianças.

Klaus se postou junto à janela, apertando os olhos para ler, à tênue luz da lua por ela filtrada, o livro que contrabandeara. Vez por outra dava uma espiada nas irmãs. Violet estava dormindo de modo descontínuo - **expressão que aqui significa “mexendo-se e virando-se com muita frequência”** - na cama com aqueles calombos todos, e Sunny se envolvia de tal maneira no amontoado de cortinas que ficara parecendo uma trouxinha de pano. (SNICKET, 2001, p. 87)

Em adição a esses momentos de explicação de certas palavras, o narrador escolhe tipos de exemplos para demonstrar os sentimentos dos irmãos em relação a certos acontecimentos de modo que fique de mais fácil compreensão, pode-se entender como infantilizados, como no exemplo da próxima citação:

Não sei se vocês já perceberam, mas as primeiras impressões muitas vezes são inteiramente falsas. Você pode olhar para um quadro uma primeira vez, por exemplo, e não gostar nem um pouco, mas, depois de olhar mais algum tempo, você é capaz de achá-lo muito bom. Na primeira vez em que você experimenta queijo gorgonzola, pode achar que é forte demais, mas, quando você for mais velho, pode querer não comer outra coisa na vida a não ser queijo gorgonzola. (SNICKET, 2001 p. 31)

O narrador, ao usar uma linguagem condescendente, trata a criança como um ser suficientemente desprovido de conhecimento de mundo para que se caracterize como um público para seus livros. Dessa forma, quando ele se refere diretamente a criança, dizendo “quando você for mais velho”, é apenas um pretexto para que ele possa atingir o seu objetivo.

Por essa razão, Lemony Snicket demonstra se preocupar com a repercussão comercial que o romance precisa ter, sendo essa uma das motivações do autor para a execução do romance, tornando a arte produto da indústria cultural, ou seja, uma forma de negócio.

Foram ao supermercado e compraram alho, que é um bulbo vegetal de gosto muito ativo; enchovas, que são peixinhos bem salgados; alcaparras, botões florais que dão em pequenos arbustos e têm um sabor maravilhoso, e tomates, que na verdade são frutos, e não legumes como a maioria das pessoas imagina. (SNICKET, 2001, p. 44)

A citação acima reforça as estratégias de linguagem que o narrador usa para tratar o público leitor, dando ao livro um ar irônico, captado apenas por um público mais adulto e experiente, que passa despercebido pelos leitores juvenis. Sendo assim, Lemony Snicket consegue direcionar seu livro a um público-alvo que a procura por livros desse tipo está em crescimento no momento em que *Mau Começo* é lançando, atingindo o seu objetivo comercial, de lançar um material que viesse a se tornar um *best-seller* de um nicho comercialmente muito relevante.

A descrição dos companheiros de trupe teatral do conde Olaf também entra nessa perspectiva de aproveitamento do sucesso de romances infantilizados e fantasiosos, pois, apesar do romance ser bastante realista em seus acontecimentos no decorrer da narrativa, cada um dos membros da trupe carrega uma aparência bastante

peculiar, que acrescenta uma visão específica do que era tratado como literatura de massa em grande escala comercial.

Havia um careca com nariz bem comprido, vestindo um longo roupão negro. Havia duas mulheres com rosto inteiro coberto de um pó branco e brilhante que lhes dava um aspecto de fantasmas, atrás das mulheres, estava um homem de braços muito compridos e magricelas que terminavam por ganchos em vez de mãos. Havia uma pessoa tremendamente gorda e que não parecia ser nem homem nem mulher. Atrás dessa pessoa, amontoadas junto à porta da cozinha, achavam-se várias outras que as crianças não podiam ver mas que também deviam ser assustadoras. (SNICKET, 2001, p.48 - 49)

Lemony Snicket adiciona uma aparência fantasmagórica e assustadora a essas personagens no intuito de estabelecer uma conexão com as demais figuras utópicas presentes nos livros modelo de literatura de massa, demonstrando o seu propósito de alcançar o seu momento de destaque com o público consumidor de produtos da indústria cultural.

Apesar de Snicket ter como um de seus objetivos vender bem, *Mau Começo* ocupa um lugar simbólico no processo de formação de jovens leitores, visto que a série de livros conquistou um espaço significativo dentro do seu público-alvo. Relembrando as palavras de Coelho (2006), a literatura de massa, e a indústria cultural, tem como papel contribuir com o desenvolvimento dos indivíduos em todas as áreas, do entretenimento ao esclarecimento.

A sagacidade de Snicket fez com que o livro se tornasse popular não somente com o público infantil. A ironia usada pelo narrador, os momentos em que os adultos percebem algum significado escondido na narração, e os mistérios que envolvem a série, também conquistara o público mais velho, levando *Desventuras e Série* a ganhar extensões no cinema e no serviço de *streaming* mais popular nos últimos anos, a *Netflix*, assunto que iremos abordar no próximo capítulo.

### CAPÍTULO 3

#### RETORNANDO ÀS EXPECTATIVAS PELA INDÚSTRIA CULTURAL

Este capítulo vai mostrar como *Desventuras em Série* (com foco especial em *Mau Começo*) deixa de ser um produto de massa transgressor e passa a ser um produto de massa domesticado a partir das suas versões da indústria cultural, a saber, o filme dirigido por Brad Silberling e a série do serviço de *streaming* Netflix. Inicialmente, analisaremos o filme *Desventuras em Série* (2004) para demonstrar as alterações nas personagens e em alguns outros aspectos que fazem com que o romance se torne produto de massa.

O filme *Desventuras em Série* conta a história dos três irmãos Baudelaire de uma maneira um pouco diferente do livro *Mau Começo*. No filme, acontecimentos do segundo livro da série, *A Sala dos Répteis*, e do terceiro, *O Lago das Sanguessugas* se mesclam aos da história inicial. Contudo, o final de *Mau Começo* prevalece no filme, com algumas alterações.

No filme, acontece uma audiência para entregar a guarda dos irmãos Baudelaire ao conde Olaf. No caminho de volta para casa, o conde finge que vai comprar uma bebida para as crianças, e os deixa trancados no carro, que está estacionado nos trilhos do trem. Os irmãos percebem que o trem se aproxima, e Violet consegue inventar um objeto que os ajuda a puxar a alavanca que altera os trilhos do trem para não serem atingidos. O Sr. Poe flagra o acontecido, e os transfere para outro tutor, o dr. Montgomery Montgomery (Tio Monty), um herpetólogo, personagem do segundo livro, *A Sala dos Répteis*. Os Baudelaire se dão muito bem com o novo tutor, mas o conde Olaf aparece disfarçado de novo assistente do Tio Monty, assim como também acontece no segundo livro da série. Os Baudelaire reconhecem o conde Olaf no mesmo instante em que o veem, e tentam avisar ao Tio Monty, mas não conseguem.

Então, o conde Olaf, agora disfarçado de Stephano, assistente do Tio Monty, aplica veneno de cobra no novo tutor dos Baudelaire, causando sua morte. Stephano tenta convencer as autoridades de levar as crianças à viagem que eles haviam planejado com o Tio Monty, mas Sunny consegue desmascarar o conde Olaf, brincando com a cobra que ele dizia ter sido a responsável pela morte do Tio Monty, que na verdade não era venenosa. O conde Olaf consegue fugir antes que a polícia o capture.

O sr. Poe leva as crianças para uma nova tutora, Josephine Anwhistle, personagem do terceiro livro, *O Lago das Sanguessugas*. Tia Josephine mora no alto de um morro que se localiza em cima do Lago Lacrimoso, um lago enorme que abriga sanguessugas perigosas. Os Baudelaire vão com a nova tutora fazer compras para o jantar, e acabam esbarrando com o Capitão Sham, que se tratava do conde Olaf disfarçado, mas os Baudelaire logo o reconheceram.

Capitão Sham seduz Tia Josephine, que o convida para jantar. Eles vão para a casa de Tia Josephine e deixam os Baudelaire terminando as compras. Quando os Baudelaire chegam, não encontram ninguém, apenas uma carta de despedida de Tia Josephine, em que ela dizia que havia pulado da janela e deixado a guarda das crianças para o Capitão Sham. Klaus percebe o código que havia na carta, que dizia “Gruta do ‘P’”, o lugar em que Tia Josephine se escondeu. Os Baudelaire pegam um pequeno barco à vela e vão à Gruta do ‘P’, ao encontro da sua tutora. Na volta, as sanguessugas atacam o barco dos Baudelaire. O conde Olaf aparece, salva os Baudelaire, e empurra tia Josephine, que cai na água e é atacada pelas sanguessugas.

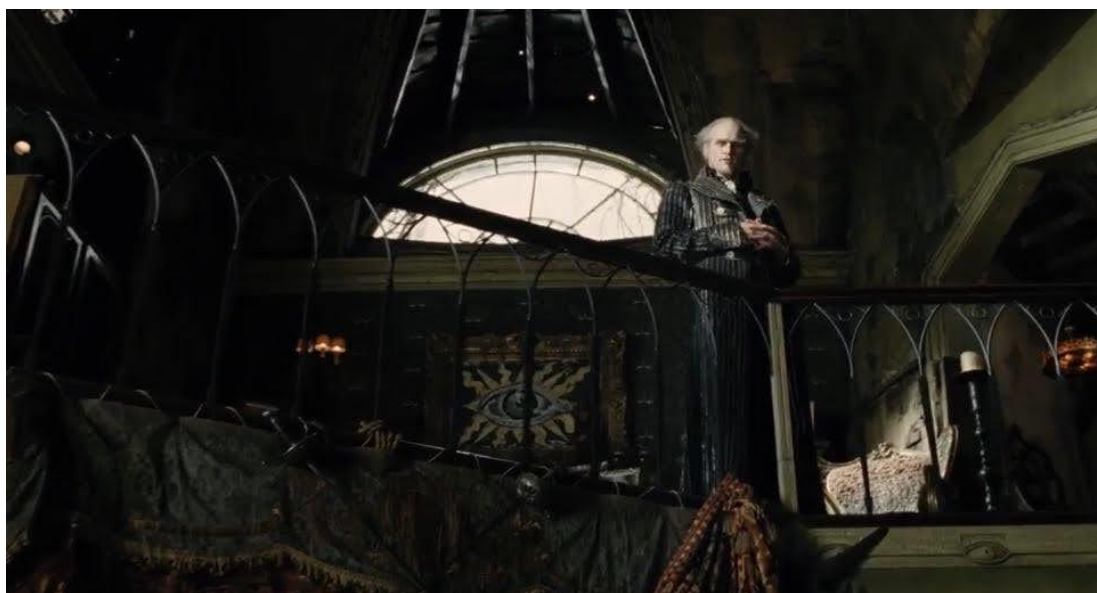
O sr. Poe aparece procurando pelas crianças, mas o conde havia chegado primeiro, e faz parecer que salvou a vida dos Baudelaire. As crianças tentam contar o que aconteceu, mas sr. Poe não acredita neles e concede a guarda das crianças ao conde Olaf. Então, o conde coloca o plano de se casar com Violet em prática, que é interrompido por Klaus, que queima a certidão de casamento do alto da torre da casa de Olaf, onde ele subira para salvar Sunny que estava presa na gaiola, usando o mesmo aparelho que o conde usou para queimar a mansão dos Baudelaire.

Conde Olaf é a personagem que tem sua personalidade convertida de forma mais explícita do livro para o filme. No livro, ele não apresenta nenhum senso de humor, apenas uma personalidade ríspida e uma aparência amedrontadora. Já no filme, o conde Olaf assume características que não estão presentes no conde Olaf do livro.

“Olá, olá, olá”. Disse o conde Olaf num murmúrio ofegante. Ele era muito alto e muito magro, e vestia um terno cinzento com várias manchas escuras. O rosto estava sem barbear e, no lugar das duas sobrancelhas que a maioria dos seres humanos possui, tinha uma única, bem comprida. Seus olhos brilhavam intensamente, o que lhe dava uma aparência de faminto e zangado ao mesmo tempo. ” (Snicket, 2001, p. 28)

Na citação acima, temos a descrição física do conde Olaf, em que notamos a sobrancelha incomum, no formato de uma, característica que atribui uma obscuridade à personagem, somando com as roupas velhas e sujas, e o olhar pesado. No filme, a

aparência física do conde é mantida quase por completo, com exceção de suas roupas, que ganham uma aparência mais cômica, e sua forma de se expressar.



(Figura 1: Primeira aparição do Conde Olaf)

A imagem acima demonstra a primeira aparição do conde Olaf, após ter aberto a porta para que os irmãos Baudelaire e o sr. Poe pudessem entrar. O conde sobe para o primeiro andar depois de abrir a porta para poder apresentar uma entrada teatral. A partir desse momento, a personagem começa a demonstrar trejeitos que tem a finalidade de tornar o conde Olaf menos assustador.



(Figura 2: Boas-vindas do Conde Olaf aos Baudelaire)

Na figura acima, o conde Olaf começa uma espécie de performance teatral, onde se nota imediatamente uma diferença de personalidade na personagem. O conde Olaf do filme é muito mais frenético do que o conde Olaf do livro. O fato de o conde ser um ator é bastante explorado no filme, pois ele adota um modo de se comportar em que, por vezes, ele fala como se estivesse atuando.



(Figura 3: Boas-vindas do conde Olaf aos Baudelaire 2)

A imagem acima representa a entrada triunfal planejada pelo conde, na qual ele cantarola boas-vindas irônicas para os Baudelaire. No livro, a entrada do conde ocorre de maneira diferente. Ele não se apresenta com o humor de maneira descontraída,

apesar do sarcasmo proposital que ele usa ao pedir que os Baudelaire limpem os pés antes de entrarem na sala extremamente suja da casa do conde:

“Olá, meus filhos. Entrem em seu novo lar, mas antes esfreguem a sola dos sapatos aí fora, para não trazerem lama para dentro de casa. ” Quando entraram na casa, o sr. Poe atrás, os órfãos Baudelaire perceberam o ridículo das palavras que o conde Olaf acabara de dizer. A sala em que se encontravam era o lugar mais sujo que já tinham visto, e um pouco de lama que trouxessem da rua não teria feito a menor diferença. (SNICKET, 2001, p. 28)

De acordo com a citação acima, podemos perceber que o conde Olaf não tem um humor nada flexível, suas falas são carregadas de ironia, e não há espaço para nenhum tipo de brincadeiras. No filme, o conde leva os irmãos Baudelaire para conhecerem toda a casa. No decorrer da cena, ele fala coisas zombeteiras para os Baudelaire sobre as tarefas que eles iriam realizar para sua casa completamente inabitável, como quando eles chegam na sala de festas, onde o teto está totalmente destruído e, então, o conde olha para Sunny Baudelaire e diz: “Você não tem medo de altura, tem? ”.



(Figura 4: Conde Olaf apresentando a casa aos Baudelaire)

A imagem acima representa o momento em que ele aponta para Sunny e pergunta se ela tem medo de altura, insinuando que ela concertará o telhado. Os atos cruéis do conde Olaf são basicamente os mesmos no filme, mas a personalidade é bastante modificada. É importante lembrar que o ator escolhido para interpretar o conde Olaf, Jim Carrey, é muito conhecido por interpretar papéis mais cômicos, o que facilita nessa percepção de um conde Olaf diferente, com trejeitos que o deixam mais engraçado.

O momento do ato de violência física contra as crianças acontece de forma diferente no filme. O conde não pega Sunny só com uma mão e a levanta da forma cruel que ele faz no livro. Ele a pega nos braços usando as duas mãos, normalmente, e antes disso acontecer, ele troca uma conversa em sons que não dá para entender, trazendo irreverência para a sua interação com Sunny.



(Figura 5: Interação entre Sunny e o Conde Olaf)

A figura 5 representa esse momento de interação do conde com Sunny, que resulta no choro da caçula dos Baudelaire e no tapa no rosto de Klaus, que tenta impedi-lo de pegar Sunny nos braços. No livro, esses são momentos que acontecem separadamente e por motivos diferentes. Ele pega Sunny antes do jantar e agride Klaus depois do jantar. O jantar é um momento muito marcante no livro, pois o conde e sua trupe são muito cruéis com as crianças.

No entanto, por mais que os momentos de violência física estejam presente no filme, eles são amenizados e entrecortados por momentos de irreverência do conde Olaf. Sendo assim, o Olaf do filme é um homem mau por suas atitudes, mas é menos sombrio do que aquele do livro.



(Figura 6: Conde Olaf e sua trupe teatral)

Na imagem acima, vemos um momento descontraído do conde Olaf, em que ele brinca com os atores da trupe, enquanto esperam pelo jantar que está sendo preparado pelos Baudelaire. A diferença da personalidade fica muito clara nos primeiros momentos do filme, em que o conde Olaf é colocado como uma figura mais cômica do que malvada.

Apesar disso, com o filme sendo uma junção dos três primeiros livros, *A Sala dos Répteis* e *O Lago das Sanguessugas*, a maldade do conde Olaf vai ficando mais evidente quando o filme entra na narrativa dos outros livros, em que o conde comete assassinatos contra os tutores dos Baudelaire para se poder assumir a guarda dos irmãos.

Esse atenuante do conde Olaf mais cômico é uma espécie de pedágio pago para que o filme se insira nos moldes da indústria cultural voltada para um público infanto-juvenil.

Findados os apontamentos sobre a forma como a adaptação cinematográfica suaviza os elementos de crueldade do romance, iniciaremos uma análise semelhante acerca da série produzida pela Netflix (2017-2019), dialogando com os dois primeiros episódios da primeira temporada, nos quais a história de *Mau Começo* é contada.

*Desventuras em Série* é tão relevante como produto de massa que, com o passar dos anos a própria Indústria Cultural se apropria da história novamente, trazendo-o agora em um formato de série em uma plataforma de *streaming*, o novo modo de consumir entretenimento através da internet, que se tornou muito popular e disseminou um acesso barato a filmes e séries.

Na série, a narrativa de *Mau Começo* se desenvolve em dois episódios, “Mau Começo: Volume 1” e “Mau Começo: Volume 2”. Os acontecimentos do primeiro livro

são muito explorados, contendo cada detalhe do que acontece com os irmãos Baudelaire. O conde Olaf também assume uma postura cômica na série, fazendo performances musicais, acompanhado de sua trupe, que também é representada de uma forma mais leve.



(Figura 7: Musical do Conde Olaf com a trupe teatral na série)

Na imagem acima, o conde Olaf canta uma música sobre ele para os Baudelaire, quando eles chegam com as compras para preparar o jantar. Assim como no filme, temos um conde Olaf mais descontraído na série, que canta, dança, produz figurinos, como na próxima imagem em que ele está provando o vestido de noiva que Violet irá usar na falsa peça teatral, que ele mesmo desenhou.



(Figura 8: Conde Olaf provando o vestido de noiva de Violet na série)

Além disso, a trupe teatral do conde, que são também seus capangas, perdem bastante a obscuridade do livro na série. No livro, a trupe recebe uma descrição assombrosa, como por exemplo: “um homem de braços muito compridos e magricelas que terminavam por ganchos em vez de mãos.” (SNICKET, 2004, p. 49). Na série, eles ganham uma aparência mais suave, inclusive o homem com mãos de gancho, que, na obra da Netflix, se conecta com Sunny no momento em que a conhece, criando um certo afeto por ela.

A conexão que ele cria com Sunny aparece no momento em que ela fala na “língua de bebê” que a sobremesa depois do jantar vai ser pudim de chocolate, mas ninguém entende, apenas o homem com mãos de gancho, que ao ser solicitado a se retirar da mesa depois do jantar, protesta ao dizer que o bebê prometeu pudim de chocolate na sobremesa.

Quando Sunny está amarrada em uma gaiola no alto da torre e o homem com mãos de gancho é encarregado de vigiá-la, ele propõe que joguem *poker*. A medida em que Sunny vai vencendo as partidas, as cordas e a fita que estava tampando a boca da Baudelaire mais nova, passam para o capanga do conde Olaf. No fim do jogo entre Sunny e o homem com mãos de gancho, ela já está livre e é levada para o teatro onde todos se encontram, mesmo com o conde Olaf ordenando que o capanga solte Sunny para que ela morra na queda.



(Figura 9: Homem com mãos de gancho propõe um jogo de *poker* a Sunny na série)

Assim como acontece com o conde Olaf, o homem com mãos de gancho, que originalmente é uma personagem cruel, se converte a uma personagem mais cômica e sensível, reforçando o movimento de pertencimento à Indústria Cultural que acontece

com as adaptações para se encaixem no que chama mais a atenção do público consumidor desse formato.

Apesar desses momentos em que o conde Olaf é mostrado como alguém que pensa em outras coisas além do dinheiro dos Baudelaire, como música e teatro, os atos de violência do conde na série são bem detalhados, diferente do filme. O conde pendura Sunny com uma só mão, estando embriagado, o que faz com que ele fique desequilibrado ao levantar a bebê e quase a derrube no chão.



(Figura 10: Conde Olaf segurando Sunny com uma só mão na série)

O ato acontece na mesa de jantar, diferente do livro que acontece apenas entre os Baudelaire e o conde Olaf, na série ele faz na presença de seus companheiros da trupe teatral. Além disso, ele coloca Sunny em cima da bandeja com frutas e a empurra para o meio da mesa. Até mesmo os membros da trupe, que são também os capangas do conde Olaf, ficam surpresos com o ato do conde Olaf, como podemos ver na imagem, alguns levantam as mãos caso ele derrube a bebê para que eles possam segurá-la.



(Figura 11: Conde Olaf agredindo Klaus na série)

Na imagem acima, o conde Olaf agride Klaus no rosto, derrubando-o no chão. Após esse momento, o conde se retira com a trupe para ensaiar. A série, que conta com vinte e cinco episódios de aproximadamente quarenta e cinco minutos, em três temporadas, dá um espaço muito maior para explorar os livros. Por isso, o conde Olaf de *Mau Começo* na série, recebe uma suavização muito menor do que aquela do filme, em que a junção de três primeiros livros das *Desventuras* acontece em uma hora e quarenta e oito minutos.

Em adição a esse fator, o serviço de *streaming* que dá vida a *Desventuras em Série* em formato de seriado, atrai um público que, em sua maioria, é formado por fãs do produto original, a série de livros. Já com o filme, o público que o cinema alcança é muito mais diversificado, por isso, notamos uma adaptação mais clara ao público infanto-juvenil.

Findadas as análises e comparações entre filme e série no capítulo anterior, podemos concluir que os dois materiais ao serem desdobramentos do livro original, dentro da indústria cultural, conseguem suavizar o caráter mais adulto presente do livro e aproximam a história de um público pretensamente mais próximo do infanto-juvenil.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho procurou analisar como o livro *Desventuras em Série: Mau Começo* se desmembra do lugar em que está inserido, a literatura de massa, mais precisamente destinado ao público infanto-juvenil, ao mesmo tempo que não foge do seu público, tendo como certificação de seu pertencimento, a adaptação do livro nos meios de Indústria Cultural mais populares de suas respectivas épocas de lançamento, que foram o cinema, com o filme “Desventuras em Série”, e a série com o mesmo nome na *Netflix*, o serviço de *streaming* que desenvolveu a história de *Mau Começo* nos dois primeiros episódios.

Nosso trabalho contribui para o acervo literário no campo da literatura de massa, uma área que não é tão explorada cientificamente, mas ocupa um espaço importante no início da jornada literária dos leitores. A indústria cultural é muito presente cotidianamente, e entender o seu funcionamento, o que ela pretende, é bastante necessário. Como estudante de letras, o trabalho amplia os saberes acerca da interpretação textual e da compreensão de literatura.

Demonstramos os caminhos que o livro *Mau Começo* segue, que fazem com ele se desvie do ideal de material literário feito para o público infantil, usando como modelo de *best-seller* que segue os moldes de literatura de massa para o público mais jovem, o livro *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Além de demonstrar os fatores que deslocam *Mau Começo* do modelo de livro destinado ao público infantil, investigamos também o método de disfarce que o autor usa para se certificar de que o livro se encaixa naquilo que é mais chamativo para a maioria do público consumidor de *best-seller* da época.

A pesquisa analisa como as produções de Indústria Cultural, o filme e a série, fazem um movimento de suavização do conteúdo presente no livro, para que o material possa se apropriar ao conteúdo padrão consumido pelo público-alvo dessa indústria. Desse modo, percebemos que apesar da subversão que acontece com o livro, o seu lugar de pertencimento não é negado.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Cultura Letrada**: literatura e cultura. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

DESVENTURAS em série. Direção de Brad Silberling. California/EUA: DreamWorks, 2004. 1 DVD (108 minutos).

DURÃO, F.; ZUIN, A.; VAZ, A.F. (orgs.). **A Indústria Cultural Hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LIMA, T. C. S.; MIOTO, R. C. T. **Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico**: a pesquisa bibliográfica. Ver. Katál. Florianópolis v. 10 n. esp. P. 37-45 2007.

MAU começo: Parte 1 (Temporada 1, ep. 1). Desventuras em Série [Seriado]. Direção: Barry Sonnenfeld. Produção: Neil Patrick Harris. Netflix, 2017. 49 min.

MAU começo: Parte 2 (Temporada 1, ep. 2). Desventuras em Série [Seriado]. Direção: Barry Sonnenfeld. Produção: Neil Patrick Harris. Netflix, 2017. 64 min.

MANGEL, Alberto. **Uma História da Leitura**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ROWLING, J. K. (Joanne Kathleen) 1967- **Harry Potter e a Pedra Filosofal** / J. K. Rowling; Tradução de Lia Wyler – Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SNICKET, Lemony. Mau Começo. In: SNICKET, Lemony. **Desventuras em série**. Tradução de Carlos Sussekind. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001. v.1.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller**: a literatura de mercado. São Paulo: Ática, 1985.