

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus Araraquara

Diretor

Prof. Dr. Cláudio Cesar de Paiva

Vice-Diretora

Profa. Dra. Rosa Fátima de Souza Chaloba

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Vice-Coordenador

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editor responsável

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Editores deste número

Gilberto Figueiredo Martins

Renata Soares Junqueira



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios@fclar.unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

O CINEMA E OS SEUS DUPLOS

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n. 49	p. 1-252	jul./dez. 2019
-------------	------------	-------	----------	----------------

Conselho editorial

Alfredo Bosi (USP)
Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/
França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luis Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira (UNESP)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira (UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/França)
Ronaldes de Melo e Souza (UF RJ)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (USP)
Sandra Margarida Nitrini (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

Comissão editorial

Adalberto Luis Vicente
Ana Luiza Silva Camarari
Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Juliana Santini
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Maria Célia de Moraes Leonel
Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Wilton José Marques

Parceristas deste número

Adalberto Luis Vicente (UNESP – Araraquara)
Anamaria Filizola (UFPR)
Andressa Cristina de Oliveira (UNESP –
Araraquara)
Arnaldo Franco Júnior (UNESP – São José do
Rio Preto)
Carlos Francisco de Morais (UFTM)

Carlos Eduardo dos Santos Zago (Universidade
do Sagrado Coração – Bauru)
Carolin Overhoff Ferreira (UNIFESP)
Cesar Adolfo Zamberlan (Universidade São
Judas Tadeu – SP)
Claudia Barbieri (UFRRJ)
Dagoberto José Fonseca (UNESP –
Araraquara)
Daniela Mantarro Callipo (UNESP – Assis)
Davina Marques (Instituto Federal de São
Paulo)
Diego Kauê Bautz (UNESP – Assis)
Douglas de Magalhães Ferreira (UNESP –
Araraquara)
Edimara Lisbôa Marteleto (USP)
Ester Myriam Rojas Osório (UNESP – Assis)
Fabiane Renata Borsato (UNESP – Araraquara)
Fabiano Rodrigo da Silva Santos (UNESP –
Assis)
Fabio Mário da Silva (UNIFESSPA)
Fernanda Barini Camargo (UNESP –
Araraquara)
Francisco Cláudio Alves Marques (UNESP –
Assis)
Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque
(UFAM)
Gabriela Kvacek Betella (UNESP – Assis)
Gilberto Figueiredo Martins (UNESP – Assis)
Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro
(UNESP – Araraquara)
Helton Marques (UNESP – Assis)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Ivan Francisco Marques (USP)
Jorge Luiz Cruz (UERJ)
Jorge Vicente Valentim (UFSCar)
José Pedro Antunes (UNESP – Araraquara)
Luciana Barreto Machado Rezende (UnB)
Magali Oliveira Fernandes (Núcleo de Estudos
do Livro e da Edição – USP)
Maira Angélica Pandolfi (UNESP – Assis)
Márcia Regina Rodrigues (USP)
Márcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA)
Maria Alzguir Gutierrez (USP)
Maria das Graças Villa da Silva (UNESP –
Araraquara)

Maria do Rosário Lupi Bello (Universidade
Aberta de Portugal)
Maria Dolores Aybar Ramirez (UNESP –
Araraquara)
Mariana Veiga Copertino Ferreira da Silva
(UNESP – Araraquara)
Ney Piacentini (ESACH – Escola Superior de
Artes Célia Helena – SP)
Orna Messer Levin (UNICAMP)
Patrícia Resende Pereira (UFSCar)
Paulo Cunha (UBI – Universidade da Beira
Interior – Portugal)
Pedro Maciel Guimarães (UNICAMP)
Penha Lucilda de Souza Silvestre (UENP –
Jacareizinho)
Renata Soares Junqueira (UNESP –
Araraquara)
Renato de Souza (Prefeitura Municipal de
Joaquim – SC)
Robson Teles Gomes (UNICAP – PE)
Rodolfo Pereira Passos (UNESP – Araraquara)
Rodrigo Valverde Denubilla (UNESP –
Araraquara)
Rubens Pereira dos Santos (UNESP – Assis)
Sandra Aparecida Ferreira (UNESP – Assis)
Sergio Gabriel Muknicka (UNESP –
Araraquara)
Silvana Maria Pessoa de Oliveira (UFMG)
Sílvia Beatriz Adoue (UNESP – Araraquara)
Sílvia Maria Azevedo (UNESP – Assis)
Simone Rossinetti Rufinoni (USP)
Sonia Vido Pascolati (UEL)
William Pianco dos Santos (Universidade do
Algarve – Portugal)

Normalização

Jessica Romanin Mattus

Revisão do português

Jessica Romanin Mattus

Revisão do inglês

Nathalia Sorgon Scotuzzi

Editoração eletrônica

Eron Pedroso Januskeviciutz

Itinerários – Revista de Literatura / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de
Ciências e Letras. – Vol. 1, n. 1 (1990) - - Araraquara : Faculdade de Ciências e Letras,
UNESP, 1990–

Semestral
Online
ISSN 0103-815x

I. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

CDD 800

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp – Araraquara.

Indexada por: /Indexed by:

Web of Science (Thomson Reuters)
Emerging Sources Citation Index (Thomson Reuters)
LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts (Ulrichsweb :
<https://ulrichsweb.serialsolutions.com>)
MLA – International Bibliography (Modern Language Association/
EBSCOhost, ProQuest)
OCLC – WorldCat - Clase and Periodica
Academic Search Alumni Edition (EBSCOhost)
Academic Search Elite (EBSCOhost)

Fuente Academica Plus (EBSCOhost)
Dietrich's Index Philosophicus (De Gruyter Saur)
IBZ – Internationale Bibliographie der Geistes und
Sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliterature
(De Gruyter Saur)
Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes und
Sozialwissenschaftlicher Literatur (De Gruyter Saur)
GeoDados

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

PRESENTATION

Gilberto Figueiredo Martins e Renata Soares Junqueira 9

O CINEMA E OS SEUS DUPLOS

THE CINEMA AND ITS DOUBLES

- *Corda bamba*: a adaptação da obra literária para o cinema e a representação da infância.

Tightrope: the representation of childhood in the adaptation of the literary work to the cinema.

Alice Atsuko Matsuda e Alcioni Galdino Vieira 13

- Entre as *Primeiras* e as *Outras estórias*: uma análise da transcrição do sertão rosiano no filme de Pedro Bial.

Between the Primeiras and the Outras estórias: an analysis of the transcreation of Rosa's backwoods in the film by Pedro Bial.

Andreia Carla Lopes Aredes 29

- Maximilian Kolbe em cena: a problemática da testemunha em *O mártir da caridade* e *As aves da noite*.

Maximilian Kolbe on the stage: the problematics of witness in Maximilian Kolbe: martyr of charity and The birds of the night.

Carlos Eduardo dos Santos Zago 47

- *Presente angolano, tempo mumuila*: para além do filme etnográfico.

Angolan present, mumuila time: beyond the ethnographic film.

Christian Fischgold 63

- *Estorvo*: uma metáfora visual para a modernidade líquida.

Estorvo: a visual metaphor for liquid modernity.

Danielle Ferreira Costa e Maria Luiza Berwanger da Silva 79

- A música de Rogério Duprat na filmografia de Walter Hugo Khouri: *Noite Vazia e As amorosas*.
 Rogério Duprat's music in Walter Hugo Khouri's filmography: *Noite vazia and As amorosas*.
Itamar Vidal Junior e Paulo José de Siqueira Tiné 97
- Joaquim Pedro de Andrade e o Modernismo.
Joaquim Pedro de Andrade and Modernism.
Ivan Francisco Marques 115
- Desfigurações em *Dead Man*, de Jim Jarmusch.
Disfigurements in Dead man, by Jim Jarmusch.
Lilian Reichert Coelho 135
- A ambiguidade artístico-industrial do cinema: discussões em torno de estética, mercado, indústria e autoria.
Cinema's artistic-industrial ambiguity: discussions about aesthetics, market, industry and authorship.
Paula Regina Siega 151
- Cinema, literatura e pintura em *São Bernardo*, de Leon Hirszman.
Cinema, Literature, and Painting in São Bernardo, by Leon Hirszman.
Paulo Roberto Ramos 169
- A montagem como procedimento construtivo em *Boquitas Pintadas*, de Manuel Puig, e em *Onde estará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu.
Montage as constructive procedure in Boquitas pintadas, by Manuel Puig, and Onde estará Dulce Veiga?, by Caio Fernando Abreu.
Wanderlan Alves 185

VARIA

- O papel da iconografia na escrita de *As tentações de Santo Antônio*, de Gustave Flaubert.

The role of iconography in The Temptation of Saint Anthony, by Gustave Flaubert.

Andrei Fernando Ferreira Lima 205

- A ficção-crítica da diferença e repetição em *Memorial do fim*.

The critical fiction of difference and repetition in Memorial do fim.

Paulo Alberto da Silva Sales 223

ÍNDICE DE ASSUNTOS 239

SUBJECT INDEX 241

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX 243

APRESENTAÇÃO

O dossiê que ocupa este nº 49 da revista *Itinerários*, “O cinema e os seus duplos”, vem especialmente ao encontro dos interesses de uma das linhas de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP em Araraquara: a linha de Relações Intersemióticas, que decididamente vem lançando este Programa entre os pioneiros, no Brasil, no que concerne à abertura interdisciplinar e valorização dos estudos de outras linguagens artísticas no âmbito dos Estudos Literários.

Contemplando o cinema e as suas relações com a literatura e com outras artes, o dossiê abre espaço para as teorias da adaptação fílmica e para análises de procedimentos formais de cineastas cuja criatividade joga potentes luzes interpretativas sobre o texto matricial – quando se trata de adaptação para o cinema –, seja ele o texto literário ou o discurso historiográfico, como se vê nos artigos de Alice Matsuda e Alcioni Vieira – que comentam *Corda bamba*, livro (1979) da gaúcha Lygia Bojunga e filme (2012) de Eduardo Goldenstein; Andreia Aredes – que analisa o filme *Outras estórias* (1999), de Pedro Bial, adaptado das *Primeiras estórias* (1962) de Guimarães Rosa; Danielle Ferreira Costa e Maria Luiza Berwanger da Silva – que fazem uma leitura sociológica da modernidade no filme *Estorvo* (2000), de Ruy Guerra, adaptado do romance homônimo (1991) de Chico Buarque; e Lilian Reichert Coelho – que vê no filme *Dead man* (1995), do cineasta estadunidense Jim Jarmusch, certos deslocamentos relativamente ao gênero *western* e ao discurso historiográfico oficial sobre a nação americana.

No sentido inverso, também são contempladas as influências que a linguagem cinematográfica exerce sobre a literatura contemporânea, como se pode ver no artigo de Wanderlan Alves, que observa a montagem como procedimento construtivo nos romances *Boquitas pintadas* (1969), do argentino Manuel Puig, e *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), do gaúcho Caio Fernando Abreu.

Um espaço alargado é ocupado por Joaquim Pedro de Andrade, sobre cuja obra cinematográfica se leem dois artigos: o de Ivan Marques, que ilumina as relações do cineasta com os escritores da primeira geração do modernismo brasileiro, e o de Paulo Roberto Ramos, que convoca a pintura para esclarecer especificidades do filme *S. Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, extraído do romance homônimo (1934) de Graciliano Ramos.

Completam o dossiê, também com claro perfil interdisciplinar, o artigo de Carlos Eduardo Zago, que confronta duas representações distintas do martírio do padre franciscano Maximilian Kolbe (executado no campo de concentração de Auschwitz): a da peça teatral de Hilda Hilst, *As aves da noite* (1968), e a do filme polonês *Maximilian Kolbe: mártir da caridade* (1991), dirigido por Krzysztof

Zanussi; o de Christian Fischgold, que trata da articulação de antropologia e imagem cinematográfica na série de documentários *Presente angolano, tempo mumula*, realizada na década de 1970 pelo cineasta e antropólogo angolano Ruy Duarte de Carvalho; o de Paula Siega, que retoma, olhando para a história do cinema, algumas discussões teóricas sobre o estatuto ambíguo da sétima arte na sua oscilação permanente entre arte e indústria; e o de Itamar Vidal e Paulo José de Siqueira Tiné, que, analisando as trilhas sonoras compostas por Rogério Duprat para dois filmes de Walter Hugo Khouri – *Noite vazia* (1964) e *As amorosas* (1968) –, chamam a atenção para um aspecto essencial do Cinema Novo brasileiro, qual seja, a participação, na criação filmica, de compositores ligados à vanguarda musical do país.

Para arrematar o volume, incluem-se finalmente, na seção *Vária*, os artigos de Andrei Ferreira Lima e Paulo Alberto Sales. O primeiro mostra influências da iconografia – medieval, renascentista e barroca – em *As tentações de Santo Antônio* (1874), de Gustave Flaubert; o segundo comenta a narrativa de Haroldo Maranhão, *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis* (1991), à luz de conceitos caros às teorias pós-estruturalistas, como os de diferença e repetição.

Gilberto Figueiredo Martins (UNESP – Assis)
Renata Soares Junqueira (UNESP – Araraquara)



O CINEMA E OS SEUS DUPLOS
THE CINEMA AND ITS DOUBLES

CORDA BAMBA: A ADAPTAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA PARA O CINEMA E A REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA

Alice Atsuko MATSUDA*
Alcioni Galdino VIEIRA**

- **RESUMO:** Pode-se considerar que a adaptação literária para o cinema parte do conceito de intertextualidade. A teoria intertextual propõe que todo discurso está interligado com outros discursos e, nesse sentido, a adaptação apresenta-se como uma grande rede de discursos entrelaçados, objetivo que o presente artigo pretende demonstrar por meio de um estudo comparativo entre a obra e a adaptação ao filme de *Corda bamba*. Além disso, a obra e o filme trazem a representação da infância de modo emancipatório. Para alcançar esse intuito, primeiramente, serão trazidas para discussão algumas questões teóricas que irão fundamentar este estudo e, em seguida, será apresentada uma análise crítica do filme *Corda bamba* – história de uma menina equilibrista, produzido em 2012, pelo diretor Eduardo Goldenstein, uma adaptação do livro *Corda bamba*, de Lygia Bojunga (1979). Verifica-se que o filme funciona como um hipertexto, com links que impulsionam o leitor-espectador a percorrer um verdadeiro mapa rizomático e atribuir sentido ao texto de acordo com seu universo perceptivo.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Corda bamba. Gênero filmico. Intertextualidade. Lygia Bojunga. Semiótica.

Introdução

Adaptações filmicas de obras literárias são muito comuns em meio aos vários recursos tecnológicos existentes na atualidade e com isso surge uma multiplicidade de gêneros textuais de várias esferas sociais e de tipos de leitores. Há leitores de imagem, em desenho, pintura, gravura, fotografia; leitor de jornal, de revistas; leitor de gráficos, mapas, sistemas de notações; leitor da cidade, leitor da miríade de signos, símbolos e sinais; leitor-espectador da imagem em movimento, no cinema,

* UTFPR – Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Campus Curitiba – Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação – Curitiba – PR – Brasil. 80230-901 – alicem@utfpr.edu.br.

** UTFPR – Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Campus Londrina – Departamento Acadêmico de Ciências Humanas e Sociais – Londrina – PR – Brasil. 86036-370 – alcionig@utfpr.edu.br.

televisão e vídeo; leitor das imagens evanescentes da computação gráfica; leitor de texto escrito que, do papel, saltou para a superfície das telas eletrônicas; leitor de telas eletrônicas que transita pelas infovias das redes, constituindo-se em um novo tipo de leitor que navega nas arquiteturas líquidas e alineares da hipermídia no ciberespaço (SANTAELLA, 2004, p. 18).

Dessa forma, conhecer quais são as habilidades cognitivas que esse leitor contemporâneo precisa ter para poder ler os vários gêneros textuais presentes nas esferas sociais se faz necessário. De acordo com Santaella (2004), tendo como base de classificação os tipos de habilidades sensoriais, perceptivas e cognitivas que estão envolvidas nos processos e no ato de ler, de modo a configurar modelos cognitivos de leitor, há basicamente três tipos de leitores: o contemplativo, o movente e o imersivo.

O leitor contemplativo, meditativo da idade pré-industrial, seria o leitor da era do livro impresso e da imagem expositiva, fixa, que surge no Renascimento e perdura hegemonicamente até meados do séc. XIX. É aquele que tem diante de si objetos e signos duráveis, imóveis, localizáveis, manuseáveis: livros, pinturas, gravuras, mapas, partituras, o mundo do papel e do tecido em tela. Esse leitor não sofre, não é acossado pelas urgências do tempo, é um leitor que contempla e medita.

O leitor movente, fragmentado, é o leitor do mundo em movimento, dinâmico, mundo híbrido, de misturas sígnicas. Surge na Revolução Industrial, no período do aparecimento dos grandes centros urbanos: o homem na multidão. Nasce com a explosão do jornal e com o universo reprodutivo da fotografia e do cinema, atravessa não só a era industrial, mas mantém suas características básicas quando se dá o advento da revolução eletrônica, era do apogeu da televisão.

O leitor imersivo, virtual, emerge nos novos espaços incorpóreos da virtualidade. É o leitor do séc. XXI que navega numa tela, programando leituras, num universo de signos evanescentes e eternamente disponíveis, contanto que não se perca a rota que leva a eles. É um leitor em estado de prontidão, conectando-se entre nós e nexos, num roteiro multilinear, multissequencial e labiríntico que ele próprio ajudou a construir ao interagir com os nós entre palavras, imagens, documentação, músicas, vídeo etc. (SANTAELLA, 2004).

Portanto, ao se constatar que o conceito de intertextualidade é o ponto fulcral da adaptação literária para o cinema e verificar como isso ocorre, visto que uma rede de discursos se interliga com a contribuição do leitor contemporâneo, que precisa dar conta de ler vários tipos de texto, como no caso do gênero filmico. Assim, o presente artigo objetiva realizar uma análise crítica do filme *Corda bamba* – história de uma menina equilibrista, produzido em 2012, pelo diretor Eduardo Goldenstein, uma adaptação da obra literária *Corda bamba*, de Lygia Bojunga (1979). Além disso, pretende verificar como a criança está representada nos dois gêneros textuais: filmico e literário. Para tanto, como embasamento teórico serão discutidos conceitos de semiótica peirceana (PEIRCE, 2005; SANTAELLA,

2005), intertextualidade (KRISTEVA, 2005); dialogia (BAKHTIN, 1988); morte do autor (BARTHES, 2004); adaptação (HUTCHEON, 2011); obra aberta (ECO, 1991), representação da infância (ZILBERMAN, 2003), entre outros. Verifica-se que o filme funciona como um hipertexto (texto derivado) da obra *Corda bamba* (hipotexto¹- texto fonte), com *links* que impulsionam o leitor-espectador a percorrer um verdadeiro mapa rizomático e atribuir sentido ao texto de acordo com seu universo perceptivo.

Relações de hipertextualidade

O tema da representação da infância pela literatura e pelo cinema remete à concepção peirceana de signo e seu caráter triádico. Para Peirce, o signo está sempre no lugar de algo, representa alguma coisa e faz a mediação entre o objeto representado e seu interpretante. Para representar algo, na perspectiva de um símbolo, um signo deve ter a característica de uma convenção, um caráter de lei como, por exemplo, o uso no cinema de técnicas de enquadramento de câmera que atuam como signos estruturados por convenções cinematográficas e servem de mediação entre alguma intenção específica do cineasta e o sentido atribuído pelo espectador em relação a uma cena do filme (SANTAELLA, 2005).

No centro da semiótica peirceana está a ideia de interpretação. Peirce (2005) argumentou que a relação signo-referente não é capaz, por si só, de manter uma explicação completa da representação, a qual é triádica, pois envolve um signo, um objeto e um interpretante. Este vai além da noção de intérprete, já que o signo carrega em si potenciais interpretativos; trata-se do interpretante imediato, da interpretabilidade do signo. Há também o interpretante dinâmico, ou seja, qualquer interpretante real formado, e o interpretante final, isto é, a interpretação ideal desse signo para seu propósito. Por fim, o interpretante lógico final, que sinaliza para uma mudança de hábito.

Santaella (2005) explica que cada aspecto da relação de representação – signo, objeto, interpretante – ressoa como um dos elementos da divisão central de signos proposta por Peirce em termos de ícones, índices e símbolos. Um ícone é um signo que exhibe seu objeto em virtude de uma semelhança. Um índice é um signo que exhibe seu objeto de uma maneira causal, significa o objeto por estar realmente conectado a ele. A qualidade essencial de um índice é sua capacidade de atrair a atenção ao apontar para seu objeto. Por fim, um símbolo é um signo porque é usado e entendido como tal, isto é, depende de uma regra convencional, e cresce através do uso e da experiência.

¹ Termo empregado por Gérard Genette na obra *Palimpsestos – a literatura de segunda mão*, referindo-se a uma obra anterior que se une a uma outra posterior, “do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (2010, p. 18).

A terminologia intertextualidade, criada por Julia Kristeva, que, nos anos 1960, introduziu as ideias de Mikhail Bakhtin na França, tem seus antecedentes no conceito bakhtiniano de dialogismo, apresentado inicialmente em *A poética de Dostoiévski*, obra publicada em 1929.

Dentro da perspectiva bakhtiniana, Morson e Emerson (2008) explicam o caráter dialógico alcançado por todo ato de fala. Para os autores, qualquer discurso sugere uma resposta ao texto expresso anteriormente, e toda afirmação é formulada como resposta a outras declarações e de acordo com a expectativa de resposta a ela. Assim, o dialogismo traduz-se em tipologias diversas de linguagens, discursos sociais e vozes individualizadas que se organizam em forma de diálogo.

O conceito de intertextualidade cunhado por Kristeva resulta do dialogismo interno da palavra, concebida como instituição ambivalente. A autora apoia um pragmatismo na análise textual, o que a leva a ponderar o processo mental envolvido no decorrer desse tipo de avaliação. Além disso, constitui relações entre dialogismo e intertextualidade e propõe que a relevância do conceito bakhtiniano reside particularmente no fato de imputar dinamismo às proposições existentes até então sobre os sistemas textuais.

Segundo Kristeva, o diálogo e a ambivalência levam à ideia de que “a linguagem poética no espaço interior do texto, tanto quanto no espaço dos textos, é um duplo” (KRISTEVA, 2005, p. 65). A palavra, de acordo com a autora, devido à sua característica de ambivalência, possui dois significados: o que adotou de outra palavra originária de um discurso alheio e o que já possuía. Nesse sentido, a autora define texto como um dispositivo translinguístico apto a redistribuir a ordem à língua relativa ao discurso comunicativo, cujo objetivo é a informação direta, com múltiplos enunciados anteriores ou contemporâneos. Portanto, texto é produtividade. Uma espécie de produtividade capaz de provocar o intercâmbio de textos, a intertextualidade: no espaço de um texto determinado, diversos enunciados, emprestados de outros textos, entrecruzam-se e neutralizam-se uns aos outros. A função intertextual materializa-se nos diferentes níveis estruturais de cada texto, de forma que os enunciados se transformam numa totalidade inserida no contexto histórico e social (KRISTEVA, 2005, p. 65-75).

A concepção barthesiana de texto também inclui a intertextualidade como o principal elemento para a diferenciação entre obra e texto. Barthes (2004) pressupõe que o texto representa um campo metodológico, enquanto uma obra significa um fragmento a ocupar espaços nos livros. Ao delimitar essa diferença entre obra e texto, o autor esclarece que as relações intertextuais se dão a partir do texto e não da obra. Tal como a língua, o texto apresenta-se de maneira estruturada, porém descentralizada, sem fronteiras. Por ser plural, o texto resulta da pluralidade dos significantes que o abarcam. Tal distinção é favorável ao entendimento do conceito de hipertexto, pois, de acordo com Barthes, todo texto é o intertexto de outro, estando, assim, imerso na intertextualidade. Mais uma diferença entre a obra e o

texto reside no fato de que um autor é visto como “pai e proprietário de sua obra”. Por isso, “a ciência literária ensina então a *respeitar* o manuscrito e as intenções declaradas do autor, e a sociedade postula uma legalidade da relação do autor com sua obra (são os ‘direitos autorais’)”. Por outro lado, o texto é lido “sem a inscrição do Pai”. A obra reflete, então, a “imagem de um organismo que cresce por expansão vital [...] o Texto tem a metáfora da rede”, e seu desenvolvimento se dá como uma operação combinatória (BARTHES, 2004, p. 72-73).

Tais pressupostos unem Barthes, Kristeva e Bakhtin. Todos propõem o texto como uma composição fundamentalmente constituída por outros textos com os quais mantém relação, ou seja, como uma rede intertextual. O que constitui o fundamento básico do dialogismo bakhtiniano e da intertextualidade kristeviana. Barthes, assim como Bakhtin, também defende que os textos dialogam entre si e são compostos de citações.

Barthes (2004) propõe, ainda, “a morte do autor”, isto é, o entendimento de autor como única possibilidade para a produção literária. Na concepção barthesiana, cabe ao autor somente imitar algo precedente, pois originalidade plena é algo impossível de se alcançar. Assim, a literatura contemporânea gira em torno de uma figura autoritária de autor, o qual, sob o ponto de vista linguístico, possui como única função ser o sujeito que se ocupa de escrever. Por isso, Barthes substitui essa ideia de autor pela de *scriptor*, pois “um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (BARTHES, 2004, p. 62-64). Sugere, ainda, que o leitor, diante da ausência do escritor, ocupe um lugar de importância vital na criação e compreensão do texto.

Whelehan (2006) explica que, durante muito tempo, o debate sobre adaptação de obras literárias para o cinema foi dominado pelas questões de fidelidade à fonte e tendências de priorização da obra original sobre suas versões cinematográficas. Segundo Hutcheon (2011), adaptações foram vistas pela maioria dos críticos como inferiores por carecerem da riqueza simbólica dos livros e de seu “espírito”. Entretanto, conceber as adaptações a partir de uma perspectiva de fidelidade à obra original revelou-se uma visão muito limitante. Nas últimas décadas de pesquisas, segundo Stam (2003), tem havido uma mudança significativa em direção a essa atitude de não hierarquização. Os debates “passaram de um discurso moralista sobre fidelidade ou traição para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade” (STAM, 2003, p. 234). Adaptações são agora analisadas como produtos de criatividade artística dentro de um fluxo contínuo de variações intertextuais, em processos constantes de reciclagem e transformação.

De acordo com a teoria de uma obra aberta, proposta por Umberto Eco (1991), significados podem ser vistos como acontecimentos que tiveram lugar no tempo e na imaginação do leitor. Por conseguinte, torna-se necessário enfatizar de maneira diferente não a fonte, mas o caminho em que os significados foram reconstruídos

no processo de recepção. Nessa perspectiva, o cineasta passa a ser visto como leitor com seus próprios direitos, e cada adaptação torna-se o resultado de processos da leitura individual.

Adaptações filmicas contextualizam livros em um ambiente visível e audível e convidam o leitor a descobrir caminhos insuspeitados de se ver e ouvir coisas. Uma combinação específica de imagens e sons pode fornecer *insights* sobre a natureza dos significados que não se prestam facilmente à exploração verbal. As ideias e referências codificadas em signos e os diferentes aspectos da vida, uma vez decodificados de modo particular, mostram uma nova perspectiva, e o leitor aprende a apreciar um texto literário em um nível diferente, começa a perceber que muitos de seus elementos obtêm uma nova vida quando interpretados no contexto da especificidade do novo meio. Essa oscilação entre diferentes meios de comunicação é de grande importância para a percepção individual do mundo, pois localiza obras de arte no campo energético entre os diferentes modos de comunicação e para além dos limites de um meio particular.

A representação da infância na obra *Corda bamba* e na adaptação filmica *Corda Bamba – história de uma menina equilibrista*

O filme abre com um prólogo, uma apresentação de vários palhaços num circo com plateia, trata-se de um funeral de um palhaço. O autor parece querer retratar, logo de início, a realidade muitas vezes triste e sofrida dos artistas circenses. Por meio de metalinguagem, o funeral expressa a vida árdua de um palhaço, que precisa representar e promover o riso quando, ao contrário disso, está triste, com o coração enlutado.

Há referências diretas ao filme *Os palhaços*, de Federico Fellini, especialmente à cena do funeral de um palhaço apresentada nesse filme. Concomitantemente, há a referência também a um episódio do seriado *Chaves*, intitulado *A morte do Seu Madruga*; este, por sua vez, é também uma referência ao cinema felliniano.

O filme une-se especificamente ao seriado televisivo por meio da trilha sonora, com uma execução estilizada da *Marcha fúnebre* por intermédio do uso de instrumentos musicais regionais, tais como acordeom, zabumba e rabeca. Há também, ali, uma forte referência ao cancionero popular, mais especificamente uma canção gravada por Tonico e Tinoco intitulada *Vida de palhaço*, a qual retrata a dor de um palhaço que precisa continuar seu show apesar da notícia da morte de sua mãe.

O aporte barthesiano propõe que o texto não pode ser hierarquizado, tampouco se limitar à literatura, pois se caracteriza, especialmente, por sua força subversiva em relação às classificações precedentes. Desse modo, a obra atua como um signo geral e representa uma classe institucional do desenvolvimento do signo. De maneira oposta, o campo do texto é o significante, em que o significado é posto

de forma indefinida. Não é função do texto definir o que a obra significa, mas trabalhar sobre associações e referências cruzadas que revelam a carga simbólica dos elementos textuais. A obra é moderadamente simbólica, enquanto o texto é radicalmente simbólico. A partir do espaço de tensão da obra e das interferências externas, surgem arranjos complexos que moldam o discurso e marcam suas camadas semânticas.

Assim, por intermédio dos entrecruzamentos textuais, da intertextualidade, é suprimida a concepção de autoria única, principalmente no que concerne à noção de posse sobre o texto. Abolindo-se a figura do autor, o texto passa a não necessitar de uma autoridade paterna, já que tem origem em textos anteriores, competindo ao *scriptor* redigi-lo. Esse autor intertextual é consciente dos textos que precedem a sua própria produção e da forma como deve comunicar o texto ao leitor. Desse modo, o patrimônio intertextual da obra torna-se acessível ao leitor.

A análise de produtos cinematográficos, a partir da abordagem semiótica, tem como foco o estudo da dinâmica dos signos, considerando-se as especificidades da linguagem fílmica. O cinema é, sem dúvida, um sistema de significação; a arquitetura de um filme é projetada para mediar sentidos entre o objeto representado e uma mente interpretante. Particularmente, a semiótica peirceana considera um modelo triádico de signo, em que o signo conecta não apenas um significante a um significado, mas também a um interpretante, ou seja, uma instância que assume a relação entre a parte visível do signo e o referente. A semiótica de Peirce leva em conta também o contexto, no qual os três componentes do signo são projetados. Por isso, qualquer sistema de significação congrega um lugar geográfico e uma temporalidade.

Ao trazer a temática da morte já na abertura do filme, de certa forma, indica que o assunto terá importância crucial na narrativa, enquanto na obra literária isso não é indicado ao leitor. A narração inicia *in media res*, momento em que Maria está sendo levada pelos amigos Barbuda e Foguinho à casa de sua avó. Depois, por meio da analepse, que o leitor, ao juntar as peças do quebra-cabeça, vai entendendo o que houve com a garota.

No contexto da semiótica peirceana, é possível pensar que a obra *Corda bamba* é signo que representa uma determinada realidade, isto é, seu objeto. Há um objeto imediato contido no signo, ou seja, a história narrada pelo livro, com todas as suas particularidades. Ela passa a ser objeto da adaptação fílmica que atua também como signo de outro signo, isto é, o livro – o hipotexto. Porém, num contexto mais amplo, que seria o do objeto dinâmico representado pelo signo, a obra delinea uma determinada representação da infância, dos acontecimentos e conflitos típicos dessa fase da vida. Por exemplo, a criança retratada na obra de Lygia Bojunga e em sua adaptação cinematográfica precisa aprender a lidar com o luto decorrente da perda dos pais e com todas as dores daí resultantes. Para tanto, ela se apoia na construção de um universo paralelo, um mundo de fantasias, e tem o respaldo de

todos os elementos lúdicos do cenário circense, exatamente em busca de lidar com sua difícil realidade.

Ao contrário da imagem fixa, a imagem cinética possui uma duração, o componente temporal é imediatamente nela inscrito. Em alguns casos, esse jogo com o tempo tem impacto na narrativa e na percepção do intérprete, podendo até mesmo servir a uma visão de mundo. É possível, ainda, distinguir entre tempo individual e coletivo. O tempo individual refere-se à percepção da mente interpretante, por exemplo, enquanto para alguns o tempo passa rapidamente, para outros ele se arrasta. Esse efeito é alcançado, principalmente, pelo uso de câmera subjetiva e planos dedicados às reações dos personagens. O tempo coletivo diz respeito às percepções advindas de um padrão cultural socialmente estabelecido, ele considera todos os ritmos e normas concebidos pela cultura e fornece as possibilidades referenciais.

Nesse sentido, Maria é representada em grande parte como uma criança inserida em uma temporalidade individual, seu próprio tempo, indicando a vivência em um mundo fechado, imaginário, no qual os laços parentais estão ausentes. Os diferentes tamanhos de planos colocam o espectador a uma distância maior ou menor daquilo que ele observa, o que afeta seu envolvimento psicológico. Em *Corda bamba*, há o uso extensivo de planos fechados para mostrar a personagem infantil protagonista, de maneira a evocar no espectador uma maior empatia por essa personagem. Por outro lado, se a protagonista fosse apresentada exclusivamente por planos amplos, o espectador teria de imediato uma vasta contextualização da personagem, mas seu interesse por ela possivelmente diminuiria em função do distanciamento visual.

Como todas as linguagens, a cinematográfica caracteriza-se por um conjunto de elementos, materiais e abstratos, estruturais ou formais, cujas articulações apontam para as estratégias retóricas em ação nos filmes. Essa linguagem híbrida incorpora imagens fotográficas em movimento, múltiplas e serializadas; notações gráficas, como legendas e referências internas à imagem; som fonético, isto é, as vozes; som musical; som analógico, ou seja, os ruídos. Oferece, portanto, um alto grau de heterogeneidade em comparação ao livro impresso.

A imagem filmica apresenta duas características materiais importantes: é plana, ou seja, composta de duas dimensões, e delimitada por um enquadramento. Esses recursos aparentemente inócuos têm consequências importantes para a semiose. Apesar de seu aspecto bidimensional, a ilusão de profundidade é possível graças ao uso das técnicas de perspectiva monocular e profundidade de campo. Desse modo, o que dá fundamento ao filme para que funcione como signo são os componentes estruturais que normatizam a linguagem cinematográfica e audiovisual. Por atuar como lei, a face da significação, isto é, o signo em si mesmo, apresenta-se como um legi-signo e, em sua relação com o objeto representado, atua como símbolo. Consequentemente, a linguagem cinematográfica, por seu alto grau

de generalização, é apreendida pelo interpretante dinâmico, o intérprete, como um signo argumentativo.

Após a abertura com a encenação do funeral pelos palhaços, o filme inicia com a menina Maria a observar o ambiente de um circo. A câmera faz um giro de 360° ao redor da criança e na sequência um *contra-plongée*, ou seja, o teto do circo visto sob a perspectiva da criança. A sequência é interrompida pelos personagens Barbuda e Foguinho, que pedem para a menina pegar sua bolsa para, então, levá-la ao seu novo lar, isto é, a casa da avó. Ao chegarem à casa, encontram a avó com outras crianças. A avó logo avisa que Maria não vai mais viver e trabalhar no circo. Um plano fechado (*close-up*) da janela marca a noite escura; a câmera retorna à janela, agora com um *close-up* em Maria, que observa aquele novo mundo visto a partir da janela da casa, e não mais na perspectiva do circo. Maria, triste, fecha a janela, como se estivesse também ela fechada àquela mudança em sua vida.

A noção de plano, exclusiva dos produtos cinematográficos e audiovisuais, abrange vários parâmetros, tais como dimensão, quadro, ponto de vista, movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens. A perspectiva monocular implica um único ponto de vista e, portanto, uma determinada distância da cena observada. A distância entre o observador e a coisa observada se traduz em tamanhos de planos, os quais variam de *close-up* ao plano de larga escala. O corpo humano serve aqui de padrão de referência. Os tamanhos dos planos afetam a possibilidade de contextualizar ou não o que é observado, bem como incidem na percepção do espectador. Desse modo, uma imagem animada apresenta um assunto que pode ser contextualizado ou descontextualizado. No primeiro caso, o grau de indexicalidade do signo é suficiente para que a imagem esteja relacionada a um existente, o público consegue identificar o local em que o assunto está inserido. No outro caso, há ausência de signos indiciais, o assunto não está inscrito em um espaço particular, predominando o caráter qualitativo do signo. Obviamente, quanto mais estreito é o campo, como no *close-up*, quanto menor a distância entre o observador e o sujeito, menos provável que o mesmo seja contextualizado, o espaço em torno dele é muito pequeno para conter pistas espaciais suficientes. Em um filme, a predominância de cenas descontextualizadas pode fazer com que uma personagem infantil pareça desconectada de qualquer vida coletiva e que o escopo de suas ações seja limitado.

Em uma cena subsequente do filme, Maria retira debaixo de sua cama seu vestido de equilibrista e sua boneca de pano. Adormece abraçada à boneca e tem um sonho. Neste, uma música de ciranda é cantada com uma voz feminina em *off*: “Perdi meu anel no mar, não pude mais encontrar e o amor me trouxe a concha de presente pra te dar”. Ainda no sonho, a figura de um mágico manuseia sua caixa e a abre, a câmera “entra” por essa abertura da caixa, por intermédio de um *zoom in*, e a imagem abre-se no corredor de outra casa, com muitas portas, indicando lembranças do passado de Maria.

No café da manhã, a avó anuncia que já matriculou a menina na escola, mas Maria diz querer voltar para casa. E continua a observar o mundo lá fora através da janela. Ela observa as crianças que brincam de bola, e um *contra-plongée* de Maria inverte a ótica do observador: agora é o mundo que, da janela, observa Maria. Um mundo que, visto de cima, parece tão pequeno, como mostra o ângulo de câmera alta ao apresentar a perspectiva da menina a partir do alto da janela, é como se esse novo universo não tivesse o mesmo encantamento daquele vivenciado por Maria no circo durante sua primeira infância.

Um plano aberto mostra a menina debruçada na janela. Sua vida, suas memórias, seu conhecimento tornam amplos os espaços observados por ela, apesar das restrições impostas pela nova realidade e materializadas naquele estreito espaço de observação.

A memória perdida vai se recuperando nos sonhos que Maria tem, neles ela monta seu próprio picadeiro, esticando a corda de um prédio a outro, na qual se equilibra. Assim, a janela do prédio vizinho revela a vida de seus pais, o confronto deles com a avó que não apoiava seu namoro. Um relógio sem ponteiros é apresentado em plano detalhe, a todo o momento ele sinaliza as ações.

Verifica-se a predominância de planos ultrafechados, que chegam inclusive a posicionar partes da face dos personagens fora do campo abrangido pela câmera. Entretanto, *Corda bamba* explora de forma contundente uma gama de emoções complexas corporificadas na personalidade introspectiva extremada da menina protagonista. Tal aspecto contribui para que o espectador localize a personagem em um contexto mais amplo.

Existem várias maneiras de sugerir espaço fora da tela em um filme, incluindo desde saídas de campo, recortes diretos fora de campo, como uma parte do rosto da personagem fora do quadro, objetos dos quais apenas uma parte está incluída em cena, entre outras. A delimitação da imagem sugere uma escolha do cineasta, ele faz uma distinção entre os elementos que farão parte do enquadramento e os que não serão nele incluídos. Essa escolha se dá com base em aspectos estéticos, ideológicos ou narrativos e necessariamente interfere diretamente na semiose. A produção analisada, ao optar por um tipo de montagem em que predominam os planos fechados e o corte de partes dos sujeitos em cena, faz com que sobressaiam os índices, pois tudo aquilo que está localizado fora do quadro aponta para uma existência, uma vida que se prolonga e ultrapassa as fronteiras tanto da personalidade introspectiva da menina quanto dos recortes das imagens.

Assim sendo, a noção de enquadramento pressupõe que uma imagem filmica não é constituída apenas por aquilo que está dentro do campo delimitado, há ainda um espaço para além do enquadramento, e o espaço do filme é, então, constituído por duas instâncias. Embora invisível, aquilo que está fora da câmera é de suma importância, adquire valor exatamente por sua invisibilidade. Portanto, a dialética campo e fora de campo cria uma tensão com a qual o cineasta pode brincar. Por

exemplo, em *Corda bamba* é comum que as passagens de uma cena a outra sejam demarcadas por um campo vazio que se estende para aumentar a tensão entre o espaço da tela e o espaço fora do campo, este, inclusive, adquire preponderância em relação ao espaço do quadro.

Após retomar sua memória, Maria lembra-se de como seus pais, famosos equilibristas de um circo, morreram ao sofrer um acidente quando se apresentavam sem a rede de proteção por exigência do dono do circo. Então ela escreve para Barbuda e conta como tem tentado a cada dia se acostumar com sua nova realidade, buscando adaptar-se à escola e à vida com a avó. Cabe ressaltar que, no livro, Barbuda conversa com Maria por telefone, e não por carta.

O filme termina com um plano aberto de um cenário de mar do Rio de Janeiro, a voz em *off* da avó diz que a menina tem mania de se equilibrar, mas Maria responde que gosta de se equilibrar. Em primeiro plano, a menina anda na areia como se estivesse se equilibrando na corda bamba, como quem vai em busca do equilíbrio, de adaptar-se a essa espécie de corda bamba que é a vida.

Aqui, um elemento torna-se primordial: o hipertexto. Para Pierre Lévy, “dar sentido a um texto é o mesmo que ligá-lo, conectá-lo a outros textos, e, portanto, é o mesmo que construir um hipertexto” (LÉVY, 2002, p. 72). Assim, a adaptação de *Corda bamba* para o cinema é, em sua amplitude, um hipertexto que congrega inúmeros *links* e *hyperlinks*. Trata-se de uma obra de caráter intertextual sob vários aspectos, e nesse sentido o termo ideal para sintetizar esse projeto é multiplicidade.

A obra possui uma proposta de abordagem educacional na perspectiva dialógica, tanto em sua estrutura interna, como em seus produtos derivados (site, material de apoio ao ensino, oferta de palestras em escolas), pois o ensino é proposto a partir da multiplicidade de vozes, e o filme como um hipertexto que serve de catalisador desse processo de formação do jovem leitor.

A adaptação é posicionada como “Um filme para toda a família”. Desse modo, o diretor busca alcançar a diversidade de público por meio de inúmeras referências cinematográficas. O que funciona como um hipertexto, com links que impulsionam o *leitor-scriptor* a desenvolver uma forma de leitura imersiva e atribuir sentido ao texto, de acordo com seu universo perceptivo.

O filme estabelece um diálogo entre literatura e cinema intrinsecamente, de forma legítima, pois a ideia de realizar uma adaptação da obra literária *Corda bamba* para o cinema não surgiu de uma motivação mercadológica, mas de um diretor que desde a infância é também um leitor de Lygia Bojunga. *Corda bamba* para o cinema cria múltiplas possibilidades de leitura no âmbito do universo cinematográfico por intermédio de um rico hipertexto que inclui “toda a família”, e firma-se, com isso, uma nova dinâmica de ensino-aprendizagem para além das fronteiras da escola, ou seja, os pais e outros responsáveis pelo jovem são estimulados a participar de sua formação. Por fim, a obra vai muito além dos limites mercadológicos da indústria do cinema, pois seus produtores colocam

explicitamente a sétima arte como ferramenta a serviço do ensino da literatura e da formação de leitores.

Temas de especial relevância na atualidade também são abordados, direta ou indiretamente, como a questão do transgênero, colocada sutilmente no filme quando se faz a opção por um ator do sexo masculino para interpretar a Barbuda, preservando certa masculinidade na caracterização física da personagem, apesar de seus trajes femininos e de sua personalidade extremamente maternal. Também a diversidade de formas de união afetiva é apresentada, por meio do casal Foguinho e Barbuda, sem que haja nenhum estranhamento por parte dos demais personagens, incluindo as crianças que reagem ao casal de forma bastante carinhosa.

O filme, apesar de apresentar Maria como uma menina que sofre com a perda dos pais e mergulha em suas angústias e incertezas, coloca maior ênfase em sua natureza infantil, em seu encantamento com a vida circense. A garota órfã não é capaz de suprimir a menina criativa e sonhadora, toda a sua aprendizagem tem como base as experiências lúdicas. Portanto, Maria aparece quase exclusivamente como uma pessoa com desejos e ideias, alguém que vence barreiras e medos para alcançar seus objetivos. A história não está focada em ressentimentos, mas em desafios e conquistas.

Ao retratar uma criança como personagem principal de uma história e inseri-la no mundo do circo, cujas características evocam o universo infantil de qualquer indivíduo, *Corda bamba* desloca seu foco do aspecto puramente qualitativo de ser criança, categoria de primeiridade, dos quali-signos icônicos remáticos para uma semiose de terceiridade, em que predominam não apenas os elementos sugestivos, mas também os indicativos e genéricos, fazendo com que a representação da infância se dê prioritariamente no âmbito dos legi-signos simbólicos argumentativos².

Por fim, a análise da representação da infância no filme *Corda bamba* demonstrou que valores como inocência, espontaneidade, vulnerabilidade e direito à proteção, tão importantes para o conceito de criança evocado pela contemporaneidade, estão também presentes no filme. Porém, tanto na obra impressa como em sua adaptação para o cinema, outros valores são articulados com a noção tradicional de infância de modo a ampliar seu entendimento dentro de um espectro no qual diversidade, tolerância, inclusão e respeito às individualidades prevalecem.

² Para desenvolver o sistema triádico de signo, Peirce baseou-se em uma fenomenologia geral, que diferencia as experiências em três níveis. Trata-se das três categorias ontológicas peirceanas, as quais abarcam a realidade como qualidade ou primeiridade, relação ou secundidade e representação ou terceiridade. A tríade do signo, isto é, fundamento, objeto e interpretante, leva Peirce às três divisões fundamentadas nas características do próprio signo, na relação do signo com seu objeto e na maneira como a produção de sentidos ocorre no âmbito do interpretante. Essas divisões deram origem às categorias peirceanas de signo, sendo as três principais caracterizadas por quali-signos icônicos remáticos, sin-signos indiciais dicentes e legi-signos simbólicos argumentativos. Refletindo os níveis fenomenológicos de primeiridade, secundidade e terceiridade (PEIRCE, 2005).

Pode-se afirmar que em *Corda bamba*, o modelo emancipatório de família está retratado, visto que objetiva a “ênfase na emancipação do ser humano, condição para a mudança das circunstâncias que produziram tais aparelhos de dominação” (ZILBERMAN, 2003, p. 221). A própria Maria é quem encontra meios de solucionar seu trauma de culpa pela morte dos pais, empregando a memória ou sonho. Ela reconquista o passado e desprende-se dele também, desenvolvendo recursos para viver autonomamente o futuro, abrindo novas portas coloridas (ZILBERMAN, 2003).

Considerações finais

A análise comparativa da obra e do filme, adaptação da obra – *Corda bamba*, de Lygia Bojunga –, possibilitou verificar que ele se apresenta como uma grande rede de discursos entrelaçados, comprovando a tese de que a adaptação literária para o cinema parte do conceito de intertextualidade. Além disso, o quanto, em um como em outro gênero, a representação da criança como ser emancipatória está presente. Nos dois gêneros textuais, Maria é quem vai superando seus traumas e encontrando a solução. De acordo com Zilberman (2003, p. 220),

é Maria quem demonstra a medida da emancipação, sem recorrer seja a circunstâncias que são tão-somente uma pergunta (a escola, o grupo de artistas), seja ao conformismo, ainda que temporário, determinando a rota de uma possível representação da existência burguesa na literatura infantil fora da camisa-de-força de seus valores ideológicos, promovidos pelos adultos.

Observou-se também as várias intertextualidades presentes no filme e um diálogo constante com a obra literária de Lygia Bojunga, necessitando de um leitor movente, do mundo em movimento, dinâmico, do mundo híbrido, de misturas sígnicas (SANTAELLA, 2004). Tanto o leitor do filme como o da obra literária precisam ser participativos, necessitando fazer os links com os outros textos presentes no filme. Quanto mais o leitor tiver a capacidade de dialogar com outros textos presentes na adaptação filmica, mais aprofundamento terá da obra cinematográfica. Além disso, de acordo com o que já foi comentado, a adaptação filmica não invalida a leitura da obra, visto que muitas questões, por causa do próprio gênero filmico, são impossíveis de serem aprofundados. Já na obra literária é possibilitado ao leitor contemplativo, meditativo, ao leitor da era do livro impresso e da imagem expositiva, fixa, segundo Santaella (2004), realizar as inferências que a narração solicita.

No livro, a volta de Maria ao seu passado é feita entre o sonho e a realidade, em que a garota vai abrindo as portas, cada uma de uma cor, representando a fase de sua vida. As portas abrem de acordo com a cronologia dos acontecimentos vivenciados

por Maria, possibilitando recuperar a sua memória e passar por um processo terapêutico, encontrando a sua identidade e se afirmando como pessoa, tornando uma menina segura de suas convicções e de seu futuro, por meio da iconicidade das portas coloridas. No filme, esse retrocesso ao passado é sugerido por intermédio da figura de um mágico que manuseia a sua caixa e a abre como se fosse uma câmera em que o *zoom* dá ao corredor de outro prédio, e não é representado de forma tão aprofundada como na obra.

Outras questões são trazidas na obra, que no filme não são tão aprofundadas, como a diferença social gritante que há na sociedade, por meio das histórias de vida das personagens a Velha da História e a Dona Maria Cecília, além de Márcia e Marcelo. O livro aborda também a questão da segurança de trabalho e a relação patrão e empregado, forçando, muitas vezes, o artista a arriscar a sua vida para que o dono do circo tenha lucro.

Portanto, pode se afirmar que Eduardo Goldenstein foi feliz na sua produção, sabendo elaborá-la muito bem esteticamente. O filme pode ser considerado um hipertexto, com links que incentiva o leitor-espectador a elaborar um mapa rizomático, atribuindo sentidos, conforme as experiências e leituras vivenciadas, enfim, sua biblioteca vivida. Já o livro, o texto fonte, é o hipotexto.

MATSUDA, A. A.; VIEIRA, A. C. *Tightrope: the representation of childhood in the adaptation of the literary work to the cinema*. **Itinerários**, Araraquara, n. 49, p. 13-27, jul./dez. 2019.

■ **ABSTRACT:** *One can consider that the literary adaptation to the cinema starts from the concept of intertextuality. Intertextual theory proposes that all discourse is intertwined with other discourses and, in this sense, adaptation presents itself as a great network of intertwined discourses, an aim that the present article intends to demonstrate through a comparative study between the book and the movie adaptation of Tightrope. In addition, the work and the movie bring the representation of childhood in an emancipatory way. In order to achieve this, at first, some theoretical questions will be discussed to support this study, and then a critical analysis of the film Maria's Tightrope, produced in 2012 by Eduardo Goldenstein, an adaptation of the book Tightrope, by Lygia Bojunga (1979) will be presented. It has been verified that the movie functions as hypertext, with links that impel the reader-spectator to traverse a true rhizomatic map and give meaning to the text, according to their perceptual universe.*

■ **KEYWORDS:** *Intertextuality. Lygia Bojunga. Movie genre. Semiotics. Tightrope.*

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **The dialogic Imagination**. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1988.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOJUNGA, Lygia. **Corda Bamba**. 20. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1998.
- CHATMAN, Seymour Benjamin. **Story and discourse: narrative structure in fiction and film**. Nova Iorque: Cornell University P, 1980.
- CORDA Bamba – história de uma menina equilibrista. Direção de Eduardo Goldenstein. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2012. 1 DVD (80 min.).
- ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestos – a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis, Editora da UFSC, 2011.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semiótica**. 2. ed. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002.
- MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SANTAELLA, Lucia. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo**. São Paulo: Paulus, 2004.
- WHELEHAN, Imelda. “Adaptations: the contemporary dilemmas”. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. **Adaptations: from text to screen, screen to text**. Nova Iorque: Routledge, 2006. p. 3-19.
- ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 11. ed. rev., atual. e ampl. São Paulo: Global, 2003.



ENTRE AS *PRIMEIRAS* E AS *OUTRAS ESTÓRIAS*: UMA ANÁLISE DA TRANSCRIÇÃO DO SERTÃO ROSIANO NO FILME DE PEDRO BIAL

Andreia Carla Lopes AREDES*

- **RESUMO:** Os debates sobre a apropriação que o cinema faz de obras literárias não são recentes, tampouco podem ser considerados como um caso superado ou resolvido. A partir disso, o presente trabalho consiste na análise da transposição de alguns elementos da narrativa literária de cinco contos da obra *Primeiras estórias* (1962), de João Guimarães Rosa, para a narrativa fílmica *Outras estórias* (1999), dirigida por Pedro Bial, considerando-se, principalmente, a caracterização dos personagens; a estruturação, o aproveitamento e entrecruzamento dos enredos; além das presenças das vozes narrativas. Como resultado de tal análise, pretende-se demonstrar como a tensão dos diversos dramas humanos foi transposta para os elementos essencialmente cinematográficos, para os quais colaboram a narrativa pela imagem, a fotografia, os planos e o enquadramento, entre outros, bem como os apontamentos dos recursos que Bial utilizou para recriar em linguagem cinematográfica o universo rosiano.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Guimarães Rosa. Literatura e cinema. *Outras estórias*. *Primeiras estórias*. Transcrição.

Introdução – “*Eles vêm!*”

“– Pai, a vida é feita só de traiçoeiros altos-e-baixos?
Não haverá,
para a gente, algum tempo de felicidade, de verdadeira
segurança?
– Faz de conta, minha filha... Faz de conta...”
João Guimarães Rosa, 2001, p. 132.

* UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura e Vida Social – Assis – SP – Brasil. 19806-900 – aclaunesp@hotmail.com

Publicada em 1962, *Primeiras estórias* pode ser considerada a quarta obra de João Guimarães Rosa e consiste num conjunto de vinte e um contos (BOSI, 2006, p. 458). Ressalta-se, entretanto, que, antes da publicação de sua obra inaugural na literatura brasileira, *Sagarana* (1946), Rosa produziu *Magma*, um volume de poemas, vencedor do Prêmio da Academia Brasileira de Letras em 1936, publicado postumamente apenas em 1997. Como já sugerido pelo título da obra em estudo, esses contos, denominados “estórias”, fazem referência direta ao mundo da imaginação, em contraposição à palavra “história”, que sugere fatos concretos, reais, com designação tempo-espacial mais definida. Nesse sentido, verifica-se na obra a abordagem de um ambiente rural não específico, no qual suas personagens, em diferentes situações e contextos, buscam soluções para os questionamentos da existência humana e da inevitabilidade da morte.

Exemplo disso é a indagação que Felícia dirige a seu pai, Tio Man’ Antônio, em “Nada e a nossa condição”, durante o velório de sua mãe, também utilizada como epígrafe do presente artigo, uma vez que pode ser considerada a síntese da busca de todas as personagens das estórias por um momento de segurança, estabilidade e certezas. É este o aspecto central que caracteriza o desenrolar das várias estórias presentes na obra, cada uma com sua tensão, seu conflito, seu clímax, seus contextos particulares, mas todas com personagens em busca de algo que possa funcionar como resposta à pergunta: “Não haverá, para a gente, algum tempo de felicidade, de verdadeira segurança?” (ROSA, 2001, p. 132).

O pai, por sua vez, ao responder à filha caçula, sem ter ele próprio o argumento definitivo, afirma “Faz de conta, minha filha... Faz de conta...” (ROSA, 2001, p. 132). Esse “faz de conta”, no qual se baseia a resposta, pode ser interpretado, entre outras acepções, como um dos elementos que estabelecem uma relação quase direta entre a narrativa em si, que caracteriza uma das formas de produção literária, e sua concepção como possibilidade cinematográfica. Assim, caberia às artes o papel de trazer ao ser humano tentativas de respostas a esses questionamentos filosóficos, metafísicos e existenciais que o próprio cotidiano em si é incapaz de responder.

Nesse sentido, o longa-metragem *Outras estórias* (1998), dirigido por Pedro Bial, não pode ser visto como mera transposição de obra literária em filme, na medida em que são utilizadas técnicas, linguagens e recursos cinematográficos que, juntamente com os enredos e personagens aproveitados da literatura, resultam numa produção artística independente, com métodos, estratégias e formas próprias de existência, produção e divulgação.

Para compor o filme, foram recriados cinco contos do livro *Primeiras estórias* (1962), apresentados aqui numa sequência diferente do que consta da obra literária. São eles: “Nada e a nossa condição”, “Os irmãos Dagobé”, “Famigerado”, “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “Substância”.

Vale ressaltar que a polêmica sobre a apropriação que o cinema faz de obras literárias não é recente, tampouco um caso superado ou resolvido. Entretanto,

entendemos que “a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito” (BAZIN, 1991, p. 94). Além disso, considera-se neste trabalho a noção de que “quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir de acordo com um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo” (BAZIN, 1991, p. 95).

É nesse contexto que pode ser analisada a produção cinematográfica que Pedro Bial dirigiu das estórias já mencionadas de João Guimarães Rosa. Assim, o objetivo deste trabalho consiste na análise da transposição de alguns elementos da narrativa literária para a narrativa fílmica, considerando-se principalmente a caracterização dos personagens; a estruturação, o aproveitamento e entrecruzamento dos enredos; além das presenças das vozes narrativas. Como resultado de tal análise, pretende-se demonstrar como a tensão dos diversos dramas humanos foi transposta para os elementos essencialmente cinematográficos, para os quais colaboram a narrativa pela imagem, a fotografia, os planos e o enquadramento, entre outros, bem como os apontamentos dos recursos que Bial utilizou para recriar em linguagem cinematográfica o universo rosiano.

Primeiras estórias: uma “opinião explicada” das estórias e “personagens” do sertão

Por ser *Primeiras estórias* um conjunto de contos, são nele apresentadas diversas situações cotidianas para os moradores do sertão e, de modo universalizante, comuns também aos seres humanos localizados em diferentes espaços e que igualmente buscam soluções para suas próprias questões, podendo ser estas, portanto, de natureza autobiográfica, psicológica, cômica ou trágica. Essa multiplicidade de tons decorre também da pluralidade advinda não só do tema das estórias, mas também, e principalmente, da vida. De toda forma, serão apresentadas aqui as principais características das estruturas narrativas dos contos que serviram de inspiração para a recriação realizada por Pedro Bial em *Outras estórias*. De acordo com a ordem com que aparecem no filme, serão analisados os contos “Nada e a nossa condição”, “Os irmãos Dagobé”, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “Famigerado” e “Substância”.

Em “Nada e a nossa condição”, por meio de um narrador homodiegético, é apresentada a história de Tio Man’ Antônio, que trabalha intensamente para construir seu patrimônio, uma vez que este resulta “menos de herança que por compra” (ROSA, 2001, p. 129). Após a morte da esposa, Tia Liduína, o protagonista inicia um processo de reforma/reconstrução de sua fazenda como tentativa de se desfazer dos laços de saudade. Tomado por um sentimento de imensa solidão, principalmente após o casamento e a mudança para longe de suas três filhas, Tio Man’ Antônio inicia um processo de distribuição, entre os criados, do patrimônio,

que, com muito trabalho, passou quase a vida toda para constituir. Restando-lhe unicamente a imensa casa, o tio morre deitado numa rede, no menor dos quartos da residência. Na noite, durante o seu velório, a casa pega fogo, restando apenas cinzas de tudo o que outrora representava o projeto de uma vida inteira.

Como se pode supor pela forma com que são tratados o protagonista e sua esposa (tio/tia), a estória é narrada pela sobrinha, o que caracteriza, então, a narração homodiegética, uma vez que esta tenha “participado da história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central” (REIS; LOPES, 1994, p. 266). Essa familiaridade existente entre narrador e protagonista é importante para o processo de construção dessa narrativa, na medida em que lhe permite revelar aspectos da natureza mais íntima de seu tio, como o “faz de conta” em que ele passou a viver após a viuvez e uma das grandes lições que se pôde obter de tudo isso: “O grande movimento é a volta” (ROSA, 2001, p. 137), seguida da mais dura constatação para um senhor de posses como ele: “Agora, pelos anos adiante, ele não seria dono de mais nada” (ROSA, 2001, p. 137).

A ideia da “volta” como predominante de todo movimento é materializada no conto a partir da apresentação linear, cronológica, dos fatos, que mostra a luta e a conseqüente ascensão do protagonista, as transformações psicológicas pelas quais passou, principalmente após a morte de sua esposa, e as seguidas práticas de desapego material que teve, com a distribuição de suas posses, o que, aos olhos de muitos, pode ser encarado como um fracasso, um momento de decadência, de redução a “nada”.

Tal “volta” manifesta-se não só no retorno à sua condição inicial em que praticamente não tinha posses. A “volta ao nada” ficou simbolicamente marcada no texto quando sua casa, único bem que lhe restou, sua fortaleza, pegou fogo na noite de seu velório e ele, “defunto, consumiu-se a cinzas – e, por elas, após, ainda encaminhou-se, senhor, para a terra, gleba tumular, só; como as conseqüências de mil atos, continuamente” (ROSA, 2001, p. 140).

O tempo desse conto pode ser considerado segundo duas perspectivas: o da ação e o da narração. A ação propriamente dita não tem um tempo cronológico limitado em anos, meses ou dias; entretanto, é possível identificá-lo com os processos de ascensão, transformação, decadência e morte do protagonista. Já a narração é realizada de forma ulterior, ou seja, só depois de encerradas todas as ações que compõem a trama, só depois de encerrada a história propriamente dita, “o narrador, colocando-se perante esse universo diegético por assim dizer encerrado, inicia o relato, numa situação que é a de quem conhece na sua totalidade os eventos que narra” (REIS; LOPES, 1994, p. 256). Desse procedimento resultam possibilidades de manipulação do que está sendo narrado, estando a cargo do narrador não só a organização dos fatos, segundo uma seqüência lógica ou não, mas também e principalmente a seleção do que será apresentado.

Com uma estrutura narrativa diferente dessa, apresenta-se o conto “Os irmãos Dagobé”. Isso porque a narração tem início com a descrição do velório de Damastor Dagobé e só depois são relatados os eventos que resultaram nesse momento. *In medias res* é o procedimento formal responsável por alterar a ordem dos eventos da história ao nível do discurso. Nele, “o narrador inicia o relato por eventos situados num momento já adiantado da ação, recuperando depois os fatos anteriores por meio de uma analepse” (REIS; LOPES, 1994, p. 199), ou *flashback*.

Nesse momento de retomada dos fatos que antecederam o velório, são apresentados o assassino Liojorge e os outros temíveis irmãos que, juntamente com o falecido, formavam o quarteto que assustava a todos por seu histórico de violência, assassinatos e confusões por onde passavam. Nas palavras do narrador,

[...] demos, os Dagobés, gente que não prestava. Viviam em estreita desunião, sem mulher em lar, sem mais parentes, sob a chefia despótica do recém-finado. Este fora o grande pior, o cabeça, ferrabrás e mestre, que botara na obrigação da ruim fama os mais moços – ‘os meninos’, segundo seu rude dizer (ROSA, 2001, p. 73).

Assim, o contraste entre os Dagobé e Liojorge era evidente. Considerado um “lagalhé pacífico e honesto, [...] estimado de todos” (ROSA, 2001, p. 74), este, ciente da quase loucura que praticara, assassinando o chefe do bando, manteve ainda seu caráter correto ao ficar no vilarejo, explicar que cometeu o ato num momento limite em que sua própria vida estava em risco e ainda se oferecer para ajudar a carregar o caixão no momento do sepultamento. Entretanto, a tensão do conto se dá de maneira gradativa, à medida que o tempo passa e todos ficam na expectativa de uma vingança por parte dos outros irmãos do defunto.

Sabendo que o momento limite para a vingança seria após o sepultamento, a tensão aumenta entre todos os presentes nessa cena. Entretanto, o narrador heterodiegético, “que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (REIS; LOPES, 1994, p. 263), onisciente, que organiza os fatos narrados como melhor lhe convém, dá algumas pistas de que algo pode acontecer diferente do esperado pela maioria. A começar pela cordialidade com que cumprimentavam aqueles que se faziam presentes no velório, passando pela demora dos Dagobés vivos em falar de vingança, até chegar à frase que de fato antecipa o final inusitado deste conto: “A gente vê o inesperado” (ROSA, 2001, p. 77).

O inesperado, como se sabe, foi a redenção dos Dagobés ao absolverem o assassino de seu irmão, já que este sim tinha má fama e era considerado terrível. Como se não bastasse tal surpresa, Derval, o caçula, Dismundo, o do meio, e Doricão, agora o mais velho, anunciaram também a mudança total de vida, comunicando a todos que iriam morar na cidade grande. É esse anticlímax um dos maiores efeitos

narrativos dessta estória, uma vez que contraria toda a tensão e expectativa pelo acerto de contas entre os Dagobés e Liojorge, criadas gradativamente enquanto sucediam-se os momentos, quase que numa contagem regressiva, até o momento do enterro. Tensão e expectativa duplamente frustradas pelo perdão do assassino e pela mudança de vida dos três irmãos sobreviventes.

O conto termina no exato momento em que simbolicamente “outra chuva começava” (ROSA, 2001, p. 78), representando, por sua vez, um momento de expiação e, conseqüentemente, renovação tanto para os Dagobés, que decidiram mudar de vida, quanto para Liojorge, que ganhara nova chance de continuar a respirar sobre a Terra.

A terceira estória apresentada no filme é “Sorôco, sua mãe, sua filha”, centrada no sentimento de solidão que predomina no personagem que nomeia o conto. Viúvo, passando a vida a cuidar da mãe e da filha, que apresentam sinais evidentes de algum problema mental intensamente agravado com o tempo, Sorôco se vê obrigado a afastar-se delas, já que não possui mais condições de cuidar das duas. Com a ajuda do Governo, foi enviado um carro, tipo de um vagão de trem como os especialmente preparados para o transporte de presos, com grades nas janelas, que, atrelado à composição, levaria as “duas mulheres para longe, para sempre” (ROSA, 2001, p. 62).

O drama humano retratado aqui se evidencia também pela forma com que as personagens são descritas. Sorôco era um “homenção, brutalhudo de corpo, com a cara grande, uma barba, fiosa, encardida em amarelo, e uns pés, com alpercatas: as crianças tomavam medo dele” (ROSA, 2001, p. 63). Já da filha são apresentadas algumas características comportamentais que se refletem na forma desajeitada como se vestia e se portava nesse momento derradeiro de caminhada até a estação:

[...] a moça punha os olhos no alto, que nem os santos e os espantados, vinha enfeitada de disparates, num aspecto de admiração. Assim com panos e papéis, de diversas cores, uma carapuça em cima dos espalhados cabelos, e enfunada em tantas roupas ainda de mais misturas, tiras e faixas, dependuradas – virundangas: matéria de maluco (ROSA, 2001, p. 63-64).

A mãe de Sorôco, por sua vez, diferenciava-se de sua neta apenas pelas cores do trajar, “[...] a velha só estava de preto, com um fichu preto, ela batia com a cabeça, nos docementes. Sem tanto diferentes, elas se assemelhavam” (ROSA, 2001, p. 64). Apesar da dificuldade do momento e das precárias condições em que se instaurava a vida para essas personagens, Sorôco demonstra o devido respeito com tal circunstância ao vestir-se, à sua maneira, de forma especial para a despedida das duas mulheres e para a sua grande revelação: “Ele hoje estava calçado de botinas, e de paletó, com chapéu grande, botara sua roupa melhor, os maltrapos. E estava reportado e atalhado, humildoso” (ROSA, 2001, p. 64).

O tempo da ação propriamente dita é relativamente curto, uma vez que, já no primeiro parágrafo, o narrador faz uma breve descrição do carro que chegou na noite anterior, “véspera”, e termina revelando o objetivo de tal transporte, tão incisivo a ponto de especificar a hora da partida: “O trem do sertão passava às 12h45m” (ROSA, 2001, p. 62). Assim, tudo o que se passa no intervalo desses dois momentos resume-se à curiosidade com que as pessoas aguardavam o desfecho de tal questão familiar, à chegada dos agentes responsáveis pelos cuidados com as duas durante a viagem, à descrição prévia das personagens, aos delírios da filha e da mãe de Sorôco, aos comentários de cumplicidade das pessoas (que de certa forma representavam uma “opinião pública”) sobre a decisão de Sorôco de mandar a Barbacena as mulheres para terem melhores cuidados e à despedida em si.

A organização dessas ações, como se estivessem numa contagem regressiva até a partida do trem, é evidenciada por alguns marcadores temporais que insinuam não só a aproximação do fim do tempo dos três juntos, como também, e principalmente, a aproximação da tensão maior e a resolução do conflito, que aconteceria com a partida das duas mulheres. Tem-se, com isso, o uso das palavras “véspera”, para se referir à chegada do vagão na noite anterior à partida; “hoje”, para apresentar o modo como Sorôco chegou à estação e se vestiu para a ocasião; “agora”, utilizada pelo narrador quando o trem já está prestes a partir. Dessa forma, as palavras “véspera – hoje – agora” sugerem a evolução de um tempo cronológico manifesto na forma de contagem regressiva, o que contribui para a criação e manutenção da tensão do conto, bem como da expectativa do leitor quanto ao desfecho dele.

O tom dessa caminhada do trio até a estação é apresentado de forma muito contrastante, o que revela também o conflito interior que poderia existir na alma de Sorôco, já que, ao mesmo tempo em que se liberta de um problema e resolve uma questão tão delicada, obriga-se a se afastar das únicas pessoas que compõem seu núcleo familiar e, conseqüentemente, fada-se a um isolamento desolador. Num primeiro momento, a caminhada até a estação, “em mentira, parecia entrada em igreja, num casório” (ROSA, 2001, p. 64), pois vinham os três juntos, braços dados, Sorôco ao centro, com sua mãe e sua filha, uma de cada lado, para, em seguida, o narrador estabelecer o tom contrastante que melhor definia aquele momento: “era uma tristeza: parecia enterro” (ROSA, 2001, p. 64).

Dadas as condições psicológicas precárias das personagens centrais dessa estória, além da total ausência de diálogos entre eles e a quase nulidade de vocabulário formal e articulado, foi imperativa a opção por um narrador heterodiegético, onisciente, em terceira pessoa, já que este teria condições mais concretas e propícias de narrar cronologicamente as ações que envolviam a trama e apresentar o drama humano daqueles que se manifestavam por frases desconexas ritmadas num canto ilógico e continuado. Por isso, em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, a escassez de discurso direto pode ser interpretada não só como uma questão de ignorância, falta de conhecimento formal de gente que se sente rebaixada, sendo

possível constatar que Sorôco, “o triste do homem, lá, decretado, embargando-se de poder falar algumas suas palavras” (ROSA, 2001, p. 66), por exemplo, tendo muito a falar e não tendo meios para isso, após a partida das duas, passa a entoar a mesma cantiga que caracterizava, entre outras coisas, a demência de sua mãe e sua filha.

Esta é, portanto, a grande revelação do conto, embora já pudesse ser pressentida. Assim, tal estória não termina, como era de se esperar, pela partida das duas no trem com destino a Barbacena, mas com a apresentação ao leitor da presença, em Sorôco, das mesmas perturbações psicológicas que evidenciavam os distúrbios mentais de sua mãe e sua filha. Pensando-se especificamente na questão da hereditariedade, ficava a dúvida sobre a sanidade mental de Sorôco no decorrer do conto. Esse personagem sempre foi apresentado em ação, tentando conter as crises de sua filha e as tentativas de sua mãe em acompanhá-la, havendo, nessas ocasiões, total ausência de diálogo entre eles. Permanecendo em silêncio, portanto, durante toda a narrativa, criava-se um ar de indagação em torno de sua própria sanidade. Uma vez que sua mãe e sua filha tinham tais problemas, por que ele, elo hereditário direto entre as duas, também não os teria? Tal suspeita só é confirmada ao final da narrativa, quando “num rompido – ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si – e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando” (ROSA, 2001, p. 66). Disso, é possível depreender que, mesmo distantes, elas e os problemas mentais delas ainda se faziam presentes nele e assim seria, enquanto continuasse vivo.

A quarta estória aproveitada no filme de Pedro Bial é “Famigerado”, cujo enredo é baseado num duelo entre duas autoridades desse sertão deslocado no tempo e no espaço. Uma das autoridades é o médico que, estando em sua casa, é abordado pela visita de um jagunço temido nas redondezas, acompanhado por três testemunhas, que, a seus olhos, são considerados “prisioneiros, e não seus sequazes” (ROSA, 2001, p. 57), solicitando-lhe que seja esclarecido o significado da palavra que nomeia a estória. Segundo Pacheco, “o narrador-personagem de ‘Famigerado’ tem uma cultura cidadina, que vem dos livros e da formação de médico, de um amor pelas palavras difíceis e afiadas. Na situação, elas lhe salvam a pele, poupando também as testemunhas e o moço do Governo, autor da desqualificação” (2009, p. 134).

Assim, configura-se, portanto, o encontro da autoridade conquistada pelo conhecimento das palavras, pela formação acadêmica obtida na “cidade”, praticada e reconhecida no local, em oposição à autoridade representada pela violência, marca registrada de Damázio, dos Siqueiras, “um brabo sertanejo, jagunço até na escuma do bofe” (ROSA, 2001, p. 57), “o feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo” (ROSA, 2001, p. 58).

O narrador é autodiegético, ou seja, “relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história [...] e estrutura a perspectiva narrativa, organiza o tempo e manipula diversos tipos de distância” em relação ao episódio

narrado (REIS; LOPES, 1994, p. 259). Assim, o médico assume essa voz narrativa e apresenta, à sua maneira, de acordo com suas percepções, toda a organização dos elementos da narrativa, desde a apresentação dos personagens, o objetivo de Damázio com sua aflição diante da dúvida que o atormenta e sua relativa submissão diante do médico que, para ele, é a autoridade capaz de lhe sanar tal indagação. O narrador apresenta também suas próprias inseguranças e incertezas por estar diante de figura tão temida, ao mesmo tempo em que revela suas artimanhas para afastar de Damázio os sentidos pejorativos que tal expressão poderia ter. Por isso, sai vitorioso desse embate entre forças desiguais, na medida em que apresenta uma resposta que se torna satisfatória aos olhos de seu interlocutor, que, enganado, vai embora agradecido e, de certa forma, considerando-se ingênuo demais por permitir que uma palavra aparentemente tão simples tenha lhe tirado o sossego de tal forma.

Por fim, “Substância” é o quinto e último conto de *Primeiras Estórias* retratado na produção cinematográfica de Pedro Bial. Seu início dá o tom de conciliação que predomina nessa narrativa: “Sim, na roça o polvilho se faz a coisa alva: mais que o algodão, a garça, a roupa na corda. Do ralo às gamelas, da masseira às bacias, uma polpa se repassa, para assentar, no fundo da água e leite, azulosa – o amido – puro, limpo, feito surpresa” (ROSA, 2001, p. 205).

Com essas palavras, o narrador apresenta dois elementos que se relacionam tanto no plano físico quanto no plano simbólico desse conto. Sabe-se, de pronto, que as ações narradas aconteceram em uma fazenda onde se produzia polvilho que, diferentemente de outros elementos de cor branca num ambiente rural, como o “algodão”, a “garça” ou a “roupa limpa na corda”, resultava de um processo de decantação, de onde se extraía a “polpa”, o “amido”, “puro, limpo, feito surpresa”.

Assim, de maneira muito semelhante ao processo de produção do polvilho, também se procedeu à Maria Exita, cuja figura na fase adulta “não lembrava a menina, feiosinha, magra, historiada de desgraças, trazida havia muito para servir na Fazenda” (ROSA, 2001, p. 205). Sua mãe, “leviana”, estava “desaparecida de casa”; o irmão, “perverso”, estava “na cadeia por atos de morte”, e o pai, “razoável homem-bom, delatado com lepra, [foi] prosseguido, decerto para sempre, para um lazareto” (ROSA, 2001, p. 206). Dessa forma, com uma família marcada por chagas talvez irreparáveis à época, Maria Exita foi levada à Fazenda pelas mãos de Nhatiaga e lá recebeu “o ingrato serviço, de todos o pior: o de quebrar, à mão, o polvilho, nas lajes” (ROSA, 2001, p. 206).

Maria Exita, tão alva quanto tudo o que é feito pelo polvilho na roça, atraiu os olhares de Sionésio, o patrão, “a quem faltavam folga e espírito para primeiro reparar em transformações” (ROSA, 2001, p. 205). Atraído, então, pela beleza de Maria Exita, Sionésio tomou contato com sua história de vida, seus afazeres na Fazenda e, após algumas reflexões sobre os perigos que a hereditariedade poderiam exercer sobre a moça, sendo esses os principais motivos que a afastavam de qualquer pretendente, resolve pedir-lhe em casamento, “– Você, Maria, quererá, a

gente, nós dois, nunca precisar de se separar? Você, comigo, vem e vai?”, ao que ela prontamente respondeu: “– Vou, demais” (ROSA, 2001, p. 212).

Com este desfecho, o conto “Substância” apresenta uma conciliação não só de Maria Exitá com sua própria história de vida, que a diferenciava das demais moças da Fazenda pelo temor dos outros em relação à sua hereditariedade (falta de juízo da mãe, doença do pai e violência do irmão), fazendo com que brotasse, de todas essas mazelas, a polpa mais pura da moça, mas também com a questão de classe vigente para a época, na medida em que ela, a trabalhadora mais miserável do lugar, casa-se com o patrão, “dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros” (ROSA, 2001, p. 212).

Esses, entre outros aspectos apresentados na narrativa, reforçam o aspecto simbólico do “branco do polvilho”, já que essa cor, entre outros, em sentido *latu*, também tem o significado da purificação, estabelecendo um forte contraste entre esta e as demais estórias selecionadas para o filme, cujo tom predominante é o marrom, referenciando-se, assim, às terras do sertão.

Das “Primeiras” às “Outras estórias”: algumas relações do “faz de conta”

A obra literária que serviu de inspiração para o filme *Outras estórias* foi publicada em 1962, ao passo que este teve seu lançamento em 1999, o que representa uma distância temporal de trinta e seis anos entre as duas produções. Isso evidencia, de certa forma, que “escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto” (XAVIER, 2003, p. 62).

Na tentativa de caracterizar o aspecto visual do sertão rosiano, *Outras estórias* foi filmado nos arredores de Montes Claros – MG. Com todas as cenas gravadas num prazo de sete semanas, esta produção cinematográfica contou com verbas advindas das leis de incentivo à cultura e de investimentos do próprio diretor. Sem pretensões de ser um sucesso comercial, mas com expectativas de emplacar num determinado nicho de mercado, uma das prioridades que o diretor Pedro Bial estabeleceu para seu filme foi a de manter nele a riqueza linguística da obra de João Guimarães Rosa, que criou quase um idioma próprio. Segundo Bial, em entrevista a Mariana Scalzo, “toda adaptação é complexa. Cada um faz suas escolhas. No meu caso, optei por não abusar do sotaque regional e mantive o texto original dos diálogos” (SCALZO, 1997, p. 1).

Dessa forma, embora o enredo pudesse parecer cansativo para o público em geral, por conter uma linguagem considerada erudita, com diálogos difíceis, baseados em neologismos e construções sintáticas fora do uso comum, a opção pela manutenção da linguagem literária na narrativa fílmica em nada prejudica o conjunto da produção. A presença da linguagem original dos contos não compromete a compreensão geral dos textos, uma vez que o filme conta com outros recursos para

recriar o ambiente e a tensão apresentados na literatura apenas por palavras. No filme, recursos como o tom de voz, a materialização visual do ambiente e a sonoplastia, dentre outros, contribuem para a compreensão geral das estórias por parte do público que não seja especialista da obra de João Guimarães Rosa, permitindo que a narrativa visual (imagética) contribua para a compreensão do filme.

A trilha sonora, assinada por Marco Antônio Guimarães, do grupo Uakti, é baseada em músicas instrumentais compostas a partir de sons de viola, violão e outros instrumentos que indicam os sons típicos do sertão. O ritmo dessas composições se alterna conforme a tensão do enredo em cada momento do filme, o que contribui para a criação da expectativa no público, ou mesmo para a comoção em certos momentos de drama mais intenso.

Além da trilha sonora, a ênfase na captação dos sons durante a movimentação e a interação das personagens, como os sons dos passos enquanto se caminha ou dança, das corridas agitadas dos cavalos, por exemplo, e dos sons quase guturais emitidos nos momentos críticos protagonizados pelos jagunços, também contribuem para a criação da tensão da história e para o aumento da expectativa do público em relação ao desfecho de cada drama apresentado.

Em entrevista concedida a José Geraldo Couto, Pedro Bial revela muitos detalhes sobre a produção de *Outras Estórias*. A seleção dos contos para o filme foi baseada em temáticas universais, como a morte, o medo da morte, a sede de justiça, o amor e a loucura, que permeia todas as demais, bem como em enredos que possibilitassem uma recriação de outros gêneros, linguagens e vocabulários típicos do cinema, “desde o banguê-banguê até uma história de amor, até um ‘musical’, como seria o ‘Sorôco’” (COUTO, 1999, p. 1).

Bial também afirma a Couto (1999, p. 1) que a inspiração para a fotografia do filme, baseada nas cores e tons pastéis, veio do artista francês Edgar Hilaire Germain Degas (1834-1917). Além disso, foi uma ideia inicial estabelecer vários contrastes entre cenas claras e escuras, o que pode ser observado no enquadramento das janelas, realizado de dentro dos ambientes fechados, como a casa extremamente escura, por exemplo, para fora, revelando um ambiente externo marcado pela iluminação imperativa do sol do sertão. Esse contraste fica ainda mais evidente no conjunto das ações do filme quando se tem início o conto “Substância”, cuja ênfase recai sobre a brancura do polvilho, a pureza da essência de Maria Exita e o seu casamento, realizado “dentro da luz”. Na sequência da narrativa fílmica, surge repentinamente uma luz branca tão forte que chega a incomodar os olhos, contrastando com os tons pastéis predominantes no cenário e nas vestimentas das personagens das estórias anteriores.

Entendendo, portanto, que a literatura e o cinema possuem recursos conceituais, estruturais e constitutivos próprios para suas formas específicas de contar histórias, pode-se afirmar que o filme de Pedro Bial não é uma mera transposição das estórias do livro de João Guimarães Rosa, uma vez que no filme, a organização do enredo

se dá de forma diferente da que é apresentada no livro, o que exige um processo de criação artística também por parte do cineasta. Segundo Xavier,

a interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens (2003, p. 61-62).

Pedro Bial, ciente desse “direito à interpretação livre”, embora tivesse respeitado a obra de João Guimarães Rosa em seus aspectos essenciais, entre os quais se destaca a linguagem, valeu-se de vários outros recursos para transcriar o sertão rosiano, presente nos cinco contos das *Primeiras estórias*, segundo sua própria perspectiva, o que permite uma “apreciação do filme como uma nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito” (XAVIER, 2003, p. 62). Assim, serão apresentados alguns elementos que caracterizam esta “transcrição”.

Em *Primeiras Estórias*, os contos são apresentados de forma isolada, cada um com narrador, enredo, tempo e personagens próprios, ao passo que no filme existe a interação dessas personagens, permitindo que estas, embora envolvidas em seus próprios dramas, também se comovam com o drama alheio. Isso é resultado da articulação entre as cinco estórias, localizadas num mesmo espaço físico e geográfico.

Tal localização é apresentada logo no início do filme. A primeira imagem que o espectador vê é feita a partir de um enquadramento baixo, em que a câmera evidencia as botinas de um personagem, até então desconhecido, que percorre um ambiente escuro. Aos poucos, vê-se que o personagem caminha por um grande quarto em direção à janela, abre, uma a uma, todas as três janelas desse espaço, o que ocasiona uma intensa entrada de luz por cada uma delas. Esse contraste de iluminação é uma das principais características da fotografia do filme, como apresentado anteriormente, com a luz vindo predominantemente das janelas e portas.

No momento em que esse personagem abre a primeira janela e observa através dela o que se passa do lado de fora da casa, aparece escrita a primeira referência à obra de João Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias*, no filme. Isso é relevante por ficar evidentemente demonstrada a fonte de inspiração para a criação desta história que será apresentada. Ainda durante esse momento, em que o personagem está na primeira janela do cômodo, ouvem-se os sons de seus passos durante a caminhada nesse curto trajeto e os sons dos cantos dos pássaros. Quando o personagem abre a segunda janela, ouve-se ao longe o soar dos sinos da igreja local. Ao abrir a terceira e última janela, já com o cômodo iluminado, ouvem-se, ainda que baixinho, os

soluções de um choro. Essa gradação vai aproximando o espectador do fato que será apresentado naquele ambiente. Trata-se de um velório presenciado apenas por quatro pessoas: o marido, agora viúvo, que é o homem referido nas ações iniciais do filme, e suas três filhas. Ele se posiciona em pé, na cabeceira do caixão, e encara-as. A mais nova lhe dirige a pergunta que dará o tom de todas as narrativas apresentadas a seguir: “– Pai, a vida é feita de traiçoeiros altos-e-baixos? Não haverá, para a gente, algum tempo de felicidade, de verdadeira segurança?”, ao que o pai responde “– Faz de conta, minha filha... Faz de conta...”

Nesse primeiro diálogo, é possível afirmar que existe um plano próximo, definido como “enquadramento da figura humana da metade do tórax para cima” (MACHADO, s.d., p. 4). Assim, as filhas aparecem em cena, mas o caixão da mãe não. Com o mesmo plano, o pai também é focalizado quando emite a primeira resposta. Entretanto, o enquadramento muda quando repete “Faz de conta...”, pois, nesse momento, aparecem tanto o seu rosto quanto o de sua esposa morta, ficando a tela dividida entre as duas feições, podendo significar um dos grandes dilemas humanos que seria apresentado no filme: o questionamento sobre a vida e a morte. Por ser o momento de abertura que sugere, por meio de imagens, sons e palavras, o tom do filme que se seguirá, essa cena pode ser interpretada como uma epígrafe. Isso também pode ser pensado na medida em que ela não é continuada, funcionando, assim, como uma citação. Cortada abruptamente, em seguida tem-se o início da apresentação da história propriamente dita, começando pela ambientação do espaço. Essa cena inicial, que pode ser interpretada como a epígrafe do filme, é um elemento de originalidade em relação à obra literária, já que esta não apresenta epígrafe no seu conjunto, nem nos contos isoladamente.

Após esse momento de abertura, ocorre um corte de imagem, deslocando a focalização de um ambiente fechado, triste e comovente, devido ao que se passava ali, para um ambiente externo e iluminado. Com isso, inicia-se um plano-sequência com a câmera posicionada na parte superior do espaço, voltada para baixo, com um *close* nas mãos de outro personagem sentado à frente de sua casa, que segura a Bíblia aberta no “Livro do Eclesiastes”.

Sem cortes na imagem, a câmera se movimenta lenta e ininterruptamente, focalizando primeiramente a Bíblia nas mãos do personagem, depois, com um posicionamento mais baixo, ela se distancia do personagem e mostra sua casa por meio de um enquadramento frontal. Continuando o seu deslocamento, a câmera sobe seu enquadramento e passa a apresentar o que existe para além do telhado daquela casinha. Focalizando, agora, o horizonte, a imagem é dividida pelas duas cores predominantes naquele espaço: o verde, representando a vegetação, e o azul do céu, intensamente iluminado pelo sol e marcado pela presença de algumas nuvens. Paralisada nesse cenário, a câmera continua filmando o que acontece ali. É com esse enquadramento da paisagem num plano geral que aparece escrito, pela primeira vez, o nome do filme, com letras maiúsculas, como se estivesse

datilografado sobre as linhas de algum manuscrito ilegível. Em seguida, são apresentados os nomes dos atores e dos principais responsáveis por esta produção. Simultaneamente a isso, é tocada uma música que representa o lado tranquilo e sossegado daquele vilarejo, perdido no tempo e no espaço. Esse enquadramento apresenta o espaço sertanejo como o elemento unificador de todas as histórias, um ambiente rural não especificado, habitado por diversos personagens que vivem seus conflitos pessoais.

Durante todo esse tempo, a câmera fica parada, focalizando a mesma paisagem e o que se passa por ali. Ao fim da apresentação dos nomes, surge no horizonte, de forma quase imperceptível, quatro cavaleiros que se dirigem ao vilarejo. A câmera retoma seu deslocamento, acompanhando-os. Enquanto os cavaleiros seguem o caminho físico traçado para chegarem à cidade, a câmera se desloca mais rapidamente no espaço superior e, assim, chega (aproxima-se) do vilarejo antes deles, tendo tempo suficiente de registrar os momentos de paz que antecederam o alvoroço, a perturbação e o medo que eles causaram na população local. Nesse momento, finaliza-se o plano-sequência, que é entendido como a filmagem de uma cena de longa duração, em movimento contínuo, sem cortes, em apenas uma única tomada. Esse recurso mostra-se muito importante para o filme porque não só apresenta o espaço em que as ações acontecerão, mas também antecipa alguns dos conflitos que serão desenvolvidos nele.

Assim, tem-se o início do conto “Os irmãos Dagobé”, seguido por “Famigerado”. No filme, os dois contos têm o mesmo protagonista, Damastor Dagobé, ao passo que na narrativa literária o protagonista de “Famigerado” é Damázio, dos Siqueiras. Colocar o mesmo protagonista para as duas histórias foi o modo que o diretor encontrou para uni-las e estabelecer uma lógica entre os enredos, além de atribuir a Damastor Dagobé a função de representar o jagunço violento, que impõe o medo a quem cruza seu caminho. Após um desentendimento, o religioso, que apareceu no início do filme segurando a Bíblia em suas mãos, dá dois tiros em Damastor, tirando-lhe a vida. Já no velório, como num *flashback*, a câmera focaliza a feição estática do defunto e tem-se o início de “Famigerado”, como que para ilustrar a vida de valentia que ali se encontrava encerrada.

O início de “Famigerado” constitui mais um entre vários momentos em que se evidencia a presença da literatura no filme, pois aparecem em destaque as teclas da máquina de escrever do médico, registrando na folha branca as mesmas palavras com que o conto se inicia na narrativa literária. Tal recurso também pode ser interpretado como uma referência direta à presença do autor de *Primeiras histórias*, médico e literato, no filme.

Uma característica da narrativa fílmica que merece destaque é o modo como foi organizada e apresentada a voz do narrador e o tempo da narrativa literária nesse momento do enredo. Se no conto o tempo da narrativa é ulterior, ou seja, a narrativa teve início quando as ações em si já haviam sido encerradas, e o

narrador em primeira pessoa era onisciente e organizava a sequência das ações de acordo com a sua perspectiva, no filme, tem-se simultaneamente a presença de, pelo menos, dois tempos e duas vozes: o presente, marcado pela própria voz do narrador, representada pelo diálogo direto estabelecido entre o médico e o jagunço (nesses momentos, tem-se o médico como personagem, atuando diretamente); e o passado, marcado pela presença da voz *over* (aqui, tem-se o médico como narrador), relatando os acontecimentos de acordo com sua perspectiva, bem como os pensamentos mais sinceros sobre seu interlocutor e que, por questões óbvias, de forma alguma poderiam ser abertamente revelados. Essa recriação das vozes narrativas e do tempo representa uma possibilidade que o diretor do filme utilizou para recriar em linguagem cinematográfica toda a tensão e a complexidade do universo rosiano presente no conto. Entretanto, assim como na narrativa, o filme, em vários momentos, marca a superioridade do médico em relação ao jagunço no enquadramento apresentado dos personagens, colocando o médico em espaços superiores, como a varanda de sua casa, e o jagunço em espaços inferiores, como o quintal, por exemplo.

Solucionada, então, a questão que levava Damastor Dagobé até a casa do médico, a narrativa fílmica retorna ao seu velório, dando continuidade à história dos “Irmãos”. Ainda no contexto desse conto, quando todos caminham em direção ao sepultamento de Damastor, surgem no filme os personagens de “Sorôco, sua mãe e sua filha”. Assim, o trio permeia outras narrativas ainda, até chegar ao seu próprio desfecho, que coincide com o fim do filme.

A filha de Sorôco, que sofre de problemas mentais, entoia repetidamente algumas cantigas em todos os momentos em que aparece no filme. Em uma delas canta, quase grita, “Tudo que ajunta, espalha”. Essas cantigas também são elementos de criação no filme, uma vez que na obra literária apenas existe a informação de que ela entoava uma cantiga e não há registro, nem referência, a que tipo de cantiga seria. Por isso, outro elemento que merece atenção nesse filme é a inserção de elementos da religião católica como um aspecto da cultura popular representada pela fé. “Tudo que ajunta, espalha” soa como um eco no filme e sugere a apropriação simplista por parte da personagem, que, ressalta-se, sofre de problemas mentais, de uma passagem bíblica que diz “Quem não é comigo é contra mim; e quem comigo não ajunta, espalha” (Lucas 11:23).

O final desse conto no filme é bastante significativo na medida em que, apesar da revelação de Sorôco também possuir os mesmos problemas que o levaram a se afastar de sua mãe e filha, em termos de recriação artística, agrega ainda outros gêneros, como o musical e algumas cenas dramatizadas. Estas, representadas principalmente pela figura de um cego, que declarava frases pertencentes ao narrador literário, e aquele, que agregou todos os personagens de todos os contos representados no filme, inclusive os que já haviam falecido. Esse final teatralizado, além de reunir todos em torno do problema de um, coloca todas as pessoas na

mesma condição. Todas as pessoas, inclusive o espectador do filme: todos querem um momento de segurança, apesar dos problemas vividos e enfrentados, mesmo que seja nesse diálogo do “faz de conta”.

Considerações Finais – “E quem é que apaga a vela?”

O presente artigo teve a intenção de mostrar, por meio da análise de alguns aspectos estruturais, como uma obra literária pode ser transposta para o cinema sem necessariamente ser considerada uma mera simplificação ou, de certa forma, desfavorecer o texto que lhe serviu de inspiração. Quando o suporte de arte é alterado, deve-se reconstruir a essência de uma na outra. No caso da literatura e do cinema, portanto, assim como em outras artes, a discussão sobre a validade baseada na fidelidade ao original é praticamente descartada, pois o processo de transcrição em si, longe de ser cópia ou uma atividade artística menor, exige também complexos processos de criação.

As cinco histórias escolhidas de *Primeiras histórias* para compor o filme quase homônimo tiveram muito não só de seus enredos, mas também de sua linguagem e elementos narrativos mantidos, respeitados e recriados na produção de Pedro Bial. Devido aos limites físicos impostos para a composição de um artigo, muitos desses elementos não puderam ser abordados ou mesmo desenvolvidos com a profundidade desejada. Entretanto, acreditamos que os aspectos mencionados aqui dão uma dimensão, ainda que incipiente, da riqueza do universo rosiano presente em *Outras histórias*, da mesma forma que apresentam um pouco do trabalho de criação, de cuidado, de tentativas de colocar as técnicas do cinema a serviço e à altura da linguagem e da obra de João Guimarães Rosa.

Sendo, portanto, uma via de mão dupla, é desnecessário o debate sobre a qualidade de um e de outro, já que temos aqui uma experiência de leitura, no caso da obra literária, transformada em experiência visual e auditiva, também a partir do diálogo com outras artes, como a pintura, o teatro e a música, todas elas permeadas pelas escolhas de um diretor, o que em muito se distancia da mera simplificação ou rebaixamento da obra literária.

Numa carta dirigida a Paulo Rónai, João Guimarães Rosa disse sobre sua obra: “são palavras apenas mágicas. Queira bem a elas” (ROSA *apud* RÓNAI, 2007, p. 377). Embora se referisse especificamente à novela “Campo Geral”, é possível aceitar por “palavras mágicas” toda a obra de João Guimarães Rosa, e o pedido feito a Rónai pode ser estendido a todos aqueles que, de alguma forma, debruçam-se sobre sua obra, seja para explicar, traduzir ou transformar em filme. Assim, como desejava Rosa, Pedro Bial também as quis bem.

De toda forma, para além da linguagem, tem-se o sertão, muito mais ligado ao drama humano apresentado do que ao espaço geográfico propriamente dito, e nele todos, personagens ou não, são colocados na mesma condição de busca por

si mesmo ou por um momento de tranquilidade, e por isso, talvez, não queiramos apagar a vela. Deixemos as “palavras apenas mágicas” encantarem a nós e a outros, independentemente do tipo de arte, seja na literatura ou no cinema.

AREDES, A. C. L. Between the *Primeiras* and the *Outras estórias*: an analysis of the transcreation of Rosa’s backwoods in the film by Pedro Bial. **Itinerários**, Araraquara, n. 49, p. 29-46, jul./dez. 2019.

- **ABSTRACT:** *The discussions about the appropriation that cinema makes of literary works are not recent, neither can be considered as a passed or solved case. From this, the present work consists in the analysis of the transposition of some elements of the literary narrative of five short stories from Primeiras estórias (1962), by João Guimarães Rosa, to the film narrative Outras estórias (1999), directed by Pedro Bial. We took into consideration, mainly, the characterization of the characters; the organization, the exploitation and the intersection of the plots; besides the presence of the narrative voices. As a result of such analysis, we intend to demonstrate how the tension of several human dramas was transposed to the essentially cinematographic elements, to which the image, the photography, the plans and the framework, among others, collaborate with the narrative, as well as the resources used by Bial to re-create in cinematographic language Rosa’s universe.*
- **KEYWORDS:** *Guimarães Rosa. Literature and cinema. Outras estórias. Primeiras estórias. Transcreation.*

REFERÊNCIAS

- BAZIN, A. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: BAZIN, A. **Ensaio**s. Trad. Elisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 82-104.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- COUTO, J. G. Cinema – “Outras Histórias”. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada, 14 maio 1999. (Entrevista de Pedro Bial concedida a José Geraldo Couto). Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq14059943.htm>. Acesso em: 20 maio 2017.
- MACHADO, J. (Org.). **Dicionário e glossário sobre roteiro e cinema**. Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>. Acesso em: 28 set. 2017.
- OUTRAS ESTÓRIAS**. Direção e roteiro Pedro Bial. 1999. Colorido. (115min).

PACHECO, A. P. Astúcia de classe: “Famigerado”, de Guimarães Rosa, e o lugar do escritor. **Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, Ano XIII, n. 21, p. 131-139. ago./dez. 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/issue/view/724>. Acesso em: 15 set. 2017.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de narratologia**. 4. ed. rev. e aum. Coimbra: Almedina, 1994.

RÓNAI, P. Palavras apenas mágicas. In: AREDES, A. C. L. **Um estrangeiro entre nós**: a produção crítica de Paulo Rónai (1907-1992) no “Suplemento Literário” d’*O Estado de S. Paulo*. 2007, 532f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Vida Social) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SCALZO, M. Os nomes do Rosa. **Folha de S. Paulo**, 30 nov. 1997. TV Folha. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/11/30/tv_folha/14.html. Acesso em: 18 set. 2017.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-87.



MAXIMILIAN KOLBE EM CENA: A PROBLEMÁTICA DA TESTEMUNHA EM *O MÁRTIR DA CARIDADE E AS AVES DA NOITE*

Carlos Eduardo dos Santos ZAGO*

*“Ora, meus filhos, a santidade não é nenhum luxo: ela é simplesmente uma obrigação”
Maximilian Kolbe apud Walter Nigg, 1982, p. 83.*

*“Gostaria de encontrar-te. // Falar das cousas/
que já estão perdidas. //Tuas mãos trementes/ se
desmanchariam/ na sonoridade/ dos meus ditos.//
Faria de teus olhos/ luz,/ de tua boca/ um eco.//
Nos teus ouvidos/ eu falaria de amigos.// Quem
sabe se amarias escutar-me.”*

Hilda Hilst, 2017, p. 20.

- **RESUMO:** O martírio do padre franciscano Maximilian Kolbe, assassinado no campo de concentração nazista de Auschwitz, é representado no filme polonês *Maximilian Kolbe: mártir da caridade* (1991) e na peça teatral brasileira *As aves da noite* (1968). Com isso, tendo como base reflexões de Giorgio Agamben sobre o conceito de testemunha, este artigo procura analisar como tal conceito é formalizado nas duas obras, levando em consideração a matéria temática comum, a diferença entre seus gêneros e a linguagem adotada em cada produção.
- **PALAVRAS-CHAVE:** As aves da noite. Maximilian Kolbe. Maximilian Kolbe: mártir da caridade. Testemunha.

Em 15 de agosto de 1941, o polonês Maximilian Maria Kolbe, padre franciscano, foi assassinado pelos soldados nazistas em Auschwitz. A morte de um cativo, embora infelizmente corriqueira em tal contexto, fez-se notável pelas

* UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-graduação em Letras – Assis – SP – Brasil; UNISAGRADO – Centro Universitário do Sagrado Coração – Letras – Bauru – SP – Brasil. 17011-160 – caduszago@yahoo.com.br.

circunstâncias em que se deu, pois, como represália à fuga de um prisioneiro do campo de concentração, outros dez foram arbitrariamente escolhidos para definharem no porão da fome – um *bunker* subterrâneo em que os condenados permaneciam sem alimentação e água até a morte¹. Ao ser, sadicamente, indicado como um dos confinados pelo comandante Fritsch, relata-se que o sargento judeu Francisco Gajowniczek caiu em prantos, bradando por sua mulher e por seus filhos. Nesse momento, sensibilizado pelo sofrimento alheio, o sacerdote franciscano se ofereceu para assumir o seu lugar, contrariando qualquer expectativa dos soldados e dos outros habitantes do campo de extermínio.

O que ocorreu no porão da fome com os dez prisioneiros dificilmente pode ser exatificado, justamente pelo fato de não ter restado testemunha que possa se contrapor ao discurso dos torturadores que visitavam o *bunker*, já que a experiência radical de sofrimento e barbárie a que Maximilian Kolbe e seus companheiros foram submetidos não permitiu sobreviventes. Dessa forma, os últimos momentos de suas vidas impõem uma problemática cara à história dos campos de concentração nazistas, perscrutada por Giorgio Agamben (2010) e comentada por Jeanne Marie Gagnebin, que, na apresentação da obra do autor italiano, afirma:

[...] não pode haver nem verdadeira testemunha nem verdadeiro testemunho, porque os únicos que poderiam ser testemunhas autênticas foram mortos [...] o testemunho do sobrevivente somente repousa sobre essa impossibilidade, sobre a consciência aguda de que aquilo que pode – e deve – ser narrado não é essencial, pois o essencial não pode ser dito. (GAGNEBIN, 2010, p. 15-16).

A complexidade discursiva dos relatos e narrações das testemunhas está presente também em duas produções artísticas, que partem dos últimos momentos de vida de Maximilian Kolbe, personagem focalizado na obra cinematográfica do polonês Krzysztof Zanussi, *Maximiliano Kolbe: Mártir da Caridade* (1991), e na peça teatral *As aves da noite*, escrita pela autora brasileira Hilda Hilst em 1968.

¹ A descrição do porão da fome é sempre destacada nas biografias que apresentam Maximilian Kolbe aos leitores brasileiros. Seguem alguns trechos: “O *Bunker* fora escavado no subsolo do bloco 13. Aqueles que lá descessem deviam considerar-se sepultados vivos, pois, divididos nas celas desprovidas, algumas delas, até de uma janelinha para arejamento, lá permaneciam sem nenhuma comunicação. Uma vez por dia, os soldados desciam ao *Bunker* para fazer a contagem daqueles que agonizavam e recolher os cadáveres, que eram levados para os fornos crematórios. Jamais alguém que fosse condenado à morte por fome e sede poderia sair vivo daquele *Bunker*.” (FUIITEM, 2011, p. 82). “O *bunker* era uma coisa pavorosa. Era um quartinho, às vezes com uma pequena fresta para entrar um pouco de ar e um pouco de luz. Era sujo, imundo [...] No acampamento contavam-se coisas horrorosas sobre os condenados ao *bunker*. Eram ouvidos os gritos e urros deles durante a noite, apesar das grossas paredes de concreto. A angústia tornava esses condenados verdadeiras feras. Até os próprios carcereiros tinham pavor deles.” (MONTANHESE, 2012, p. 38-39).

Sendo assim, a intenção deste artigo é analisar como o mesmo referencial temático pode ser representado artisticamente por duas linguagens diferentes, o cinema e a dramaturgia teatral, levando em conta a especificidade de cada produção e a problemática imposta pelo conteúdo comum, mormente ao que diz respeito às concepções de testemunha, lembrando que:

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (*terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso. (AGAMBEN, 2010, p. 27).

É principalmente a segunda concepção da palavra que impõe maiores desafios à representação, sobretudo à arte narrativa que desejar assumir realisticamente o ponto de vista de um daqueles condenados ao *bunker* da morte, como veremos ao prosseguir a leitura.

Sobre as lentes de Zanussi: o ponto de vista católico

O filme de 1991 não se restringe ao episódio do ato sacrificial de Maximilian Kolbe, mas parte dele para reconstruir sua caminhada até à canonização. Assim, as principais passagens da vida do padre polonês são retratadas na longa metragem, tal como ocorre nas biografias que o apresentam aos leitores brasileiros². Comumente os documentos relatam um marcante acontecimento de sua infância, uma lenda registrada por sua mãe, Maria Dabrowska. Trata-se da aparição da Virgem Maria oferecendo duas coroas, aceitas na época pelo, até então, jovem Raimundo – nome de batismo do franciscano morto em Auschitz³. Walter Nigg registra a passagem:

[...] De Kolbe se narra que nossa senhora lhe teria aparecido, mostrando-lhe duas coroas, com estas palavras: “A branca é a coroa da castidade, sendo a vermelha a coroa do martírio. Ambas se destinam a ti. Tu as queres?” (NIGG, 1982, p. 20-21).

² Refiro-me a: FUITEM (2011); NIGG (1982); e MONTANHESE (2012).

³ O noviciado de Raimundo Kolbe é registrado da seguinte maneira: “Como era de costume naquele tempo, foi lhe dado outro nome para significar o rompimento com o passado e o compromisso com um novo tempo de vida; o nome escolhido para ele foi Maximiliano. Daí em diante se chamaria frei Maximiliano: nome considerado real e imperial na Áustria de então. Ao nome Maximiliano o jovem acrescentou Maria, como expressão de sua intensa devoção mariana.” (FUITEM, 2011, p. 25).

Outros acontecimentos biografados e filmados são a fundação da *Militia Immacolatae* em 1917⁴; a construção do convento de Niepokalanów⁵, que abrigava bons equipamentos de imprensa, permitindo a impressão da revista mensal “Cavaleiro da Imaculada”⁶; a peregrinação e a criação da nova Niepokalanów em Nagasaki no Japão⁷; e a primeira passagem pelos campos de concentração nazista, quando Maximilai Kolbe permaneceu em Amlitz por três meses.

Entretanto a primeira sequência que vemos no filme é a de um rio, no qual um cão salta em busca de um pedaço de osso⁸. Logo em seguida, um soldado aparece em cena, mostrando-se seu dono. Só então percebemos que a paisagem faz parte de um campo de concentração nazista, justamente porque a câmera recua, e a imagem ampliada passa a ser cortada por prisioneiros que caminham em fila. Dessa maneira, uma linha diagonal de cima para baixo e da direita para a esquerda é construída na tela pelo caminhar de homens uniformizados – recurso, aqui, utilizado constantemente ao ser focalizado o trabalho forçado em Auschwitz. Soma-se ao corte da imagem outro recurso cinematográfico: um incômodo som produzido pelas rodas enguiçadas das carrinhas empurradas pelos cativos.

Com as primeiras cenas, portanto, somos introduzidos em um ambiente desagradável e hostil, cuja fluência das imagens e do som é incessantemente entrecortada⁹. Após estar clara a ambientação, assistimos à fuga do prisioneiro que

⁴ Sua criação, em 16 de outubro, ocorreu na Itália, como uma atitude contrária ao crescimento das Lojas Maçônicas italianas, que celebravam seu ducentésimo aniversário e eram, em 1917, anticlericais (NIGG, 1982, p. 30).

⁵ A obra foi fundada em 1927 e se transformou em um dos maiores conventos do mundo moderno, já que “[...] Dez anos mais tarde, moravam nele 700 sacerdotes, Irmãos e Seminaristas” (NIGG, 1982, p. 36).

⁶ Walter Nigg chama a atenção para o impulso modernizador do franciscano: As máquinas tipográficas para imprimir suas revistas deviam, inicialmente, ser manobradas à mão, o que constituía um serviço pesado, exigindo muito das forças dos seus Irmãos. Percebeu logo que precisava de máquinas tipográficas modernas e rendosas. Decidiu comprá-las de fato, pois tinha grande abertura para as conquistas técnicas do tempo moderno. Instalou uma estação de rádio própria e pensou até em construir um aeroporto perto de Niepokalanów. Era também de opinião: “O cinema pode e deve promover o progresso social. Neste ponto, nós devemos ajuda-lo” (NIGG, 1982, p. 37).

⁷ A volta de Kolbe do Japão costuma marcar a mudança física retratada em duas recorrentes imagens suas, também representadas no filme de Zanussi. Na primeira (anexo 1) está de barbas longas e hábito, já na segunda (anexo 2), usada pela iconografia católica, é mostrado sem a barba.

⁸ Ao longo das biografias citadas neste trabalho, as imagens de cães de guarda são recorrentes: “De longe, dos pântanos, chegavam os latidos dos cães policiais, mostrando que a caça ao preso fugitivo estava em andamento. Os minutos passavam, porém nada! Uma hora, duas horas...” (FUITEM, 2011, p. 86). Os cães também estão representados na arte popular polonesa, como se observa na imagem do terceiro anexo.

⁹ Nas cenas iniciais, outra ação simbólica é destaca pela câmera de Zanussi. Trata-se de soldados alemães que espantam pássaros de ninhos construídos em rochedos próximos ao rio, aludindo ao extermínio de qualquer possibilidade libertária naquele contexto.

acarretou o sádico sorteio que confinaria dez homens ao *bunker* da morte e, a partir daí, nós os acompanharemos ao longo da narrativa.

O primeiro lugar em que ele chega, já distante de seu cativeiro, é a casa de uma família, que, amedrontada com a sua presença, indica-lhe, como abrigo, um mosteiro próximo à vizinhança. É nesse novo local, com algum tempo de convívio entre os padres, que toma conhecimento sobre a história de Maximilian Kolbe. Assim, movido por um sentimento de culpa, resolve sair à procura de relatos sobre o ocorrido. Os diálogos futuros, que terá com as testemunhas de Auschwitz encontradas pelo caminho, permitem-lhe, além de ter acesso a dados informativos sobre o *bunker*, confessar-se como o homem que levou indiretamente outros dez à morte, numa clara tentativa de expurgar seus “pecados”.

O filme, portanto, a partir do exposto, parece movido por duas linhas de força principais, ambas ligadas ao catolicismo: a representação da culpa cristã, reiteradamente demonstrada pelo esforço confessional que encaminha o fugitivo a uma conversão religiosa; e o martírio que leva Maximilian Kolbe à canonização, exposto já em seu subtítulo: “Mártir da caridade”.

O percurso biográfico do padre polonês é assim apresentado ao telespectador, por meio de vários relatos ouvidos pelo ex-prisioneiro, sejam eles de testemunhas que sobreviveram ao campo de concentração de Auschwitz ou de pessoas que conviveram com o sacerdote católico, sobretudo na Niepokalanów polonesa. A obra de Zanussi permite, dessa maneira, um longo recorte da vida de Kolbe, que vai da infância à fase adulta e à morte, o que se dá estilisticamente por um recurso repetitivamente utilizado: começa-se o relato, que, em seguida, deixa de ser narrado apenas verbalmente por um personagem e passa a ser mostrado, encenado cinematograficamente pelo ponto de vista do relator.

As ações do mártir em Auschwitz, sobretudo no momento do “sorteio” e de sua entrega, são relatadas, principalmente, por um advogado judeu que esteve no campo de concentração e que assistiu à condenação dos dez prisioneiros. É esse mesmo personagem que aconselha o fugitivo a se encaminhar até o convento de Niepokalanów para dar seu testemunho. Com tal recorte, o filme opta por contar a história por pontos de vista variados, encenando o relato de testemunhas.

A escolha de um advogado, portanto, é representativa dentro do campo testemunhal, já que seu relato trata de injustiça, colaborando, ao mesmo tempo, para a presença de personagens simbólicas, representantes de variadas classes sociais. Tanto é que a outra testemunha ouvida pelo fugitivo é um carpinteiro, que lhe conta sobre a construção do convento, a ida de Kolbe ao Japão e sobre os sermões em que ele pregava o amor ao próximo como entrega incondicional. Nas cenas de homilia, é curioso que a atuação de Edward Zentara, ao interpretar o mártir, insista na ação de tossir, revelando outro dado biográfico do sacerdote polonês, as mazelas sofridas pela tuberculose.

Já em Niepokalonów, o ex-prisioneiro escuta os relatos de um frei que havia sido muito próximo a Maximilian Kolbe e que, assim como o carpinteiro, o defende, junto aos mandamentos católicos, de possíveis ataques e dúvidas quanto a sua santidade. Seus relatos, portanto, estão mais ligados aos episódios que indicam o caráter excepcional de Kolbe ou, ao menos, a sua sensibilidade para perceber os caminhos do destino que lhe foi traçado. Merecem destaque, pois, duas passagens narradas em sequência. A primeira diz respeito à premonição que Maximilian teve de sua prisão, ocorrendo-lhe uma forte inquietação na noite anterior à chegada dos soldados alemães em seu convento. Já a segunda, parece anunciada como história complementar, como reforço ao seu destino, à sua sabedoria e aceitação missionária, pois trata da lenda das duas coroas, quando o martírio lhe foi oferecido como caminho.

O ex-prisioneiro – cada vez mais inquieto por ter levado dez homens, indiretamente, à morte – é gradativamente aproximado das práticas cristãs, o que pode ser exemplificado na cena em que procura uma igreja para se confessar, institucionalizando a prática e revelando, metonimicamente, um dos motivos de *Maximilian Kolbe: Mártir da Caridade*: a divulgação dos dogmas católicos e a aceitação da fé.

Na tentativa, ainda, de esquecer o seu tormento, após a queda nazista, o ex-prisioneiro volta à sua antiga casa, onde encontra alguns vizinhos para quem anuncia sua ida aos Estados Unidos. São esses amigos que lhe mostram um jornal onde se encontra a notícia sobre Francisco Gajowniczek, o homem salvo por Kolbe, e que lhe questionam: “Como esquecer o passado após Auschwitz?”. Tal interrogação acompanha o personagem até o fim, já que ainda se depara com mais dois importantes relatos: o de um antigo colega, sobrevivente do campo de concentração, que conviveu, em seu cativeiro, com o mártir polonês, e outro, já em solos norte-americanos – a programação de um telejornal que anuncia a canonização de Maximilian Kolbe. Nessa última cena, enquanto assiste à TV, o ex-prisioneiro, que não consegue esquecer seus traumas, ajoelha-se, numa espécie de conversão sugestiva ao “mártir da caridade”. Nota-se que o relato televisivo já não é de uma testemunha, mas da visão institucional da igreja, transmitido pela imprensa oficial.

Após traçar o caminho percorrido pelo homem que escapou do campo de concentração de Auschwitz, não podemos nos esquecer de outro importante percurso filmado por Zanussi, o daquele frei já citado, auxiliar de Maximilian Kolbe, cujo objetivo é transformar seu mestre em santo. Este outro foco da película se dá simultaneamente ao tempo em que o ex-prisioneiro sai de Niepokalanów até sua chegada às terras norte-americanas.

Para alcançar sua meta, o jovem franciscano de Niepokalanów precisa recolher provas que sejam aceitas pelas mais altas patentes do clero católico. Na tentativa de registrar autênticos relatos de Auschwitz, segue em busca de um jornalista que lá esteve e que acaba de publicar um artigo contando a história do martírio de

Maximilian Kolbe. Para sua surpresa, entretanto, o repórter não é, como imaginava, Francisco Gajowniczek, mas um crítico ferrenho aos escritos publicados na revista “Cavalheiro da Imaculada”.

Com isso, a nova testemunha, além de não acreditar na história do martírio, tendo usado a palavra em seu artigo como metáfora apenas, critica a igreja católica por não ter se declarado oficialmente contrária ao nazismo. Sem contar que classifica os escritos de Kolbe como antissemita e que questiona sua canonização, ao final do filme, como um ato em que a igreja levaria vantagens políticas.

A obra cinematográfica, portanto, para dar a impressão de veracidade às passagens que reconstroem a biografia do “mártir da caridade”, opta por apresentar uma variedade de pontos de vista, dando voz às testemunhas, inclusive àquelas que apontam falhas no comportamento de Kolbe e imprecisão em seu ato heroico.

Essa diversidade, entretanto, não colabora para uma visão heterogênea e, por assim dizer, mais completa e complexa do caso, justamente pela presença de um ponto de vista que paira sobre todos os outros, capaz de apresentar o fugitivo de Auschwitz imerso em um sentimento de culpa, da qual parece aliviar-se apenas pela sugestiva conversão religiosa. Tal olhar superior se dá, ainda, em níveis mais profundos, relacionados ao segundo conceito da palavra testemunha, apresentado no início deste texto, cuja origem latina é *superstes*. Vejamos.

Ao longo do filme de Krzysztof Zanussi, enquanto são filmados os percursos já indicados – a caminhada do ex-prisioneiro rumo à conversão ao catolicismo e a luta do jovem franciscano para a canonização de seu mestre –, outras cenas são representadas e correspondem às ações localizadas no campo de concentração de Auschwitz, sobretudo as que ocorrem no *bunker* onde Maximilian Kolbe e seus nove companheiros foram assassinados. São essas últimas, portanto, que poderiam ser responsáveis pela focalização das testemunhas integrais da barbárie, aquelas que vivenciaram o horror em seu grau mais avançado.

O filme, porém, busca retratar os últimos momentos do mártir polonês sem nenhuma problematização, assumindo um ponto de vista onisciente, realista e ilusionista. Dessa forma, contrapõe-se a qualquer dúvida ou questionamento sobre o ato heroico de Kolbe, como ocorre, por exemplo, na cena em que o jornalista desacredita que Fritsch tenha aceitado a proposta do padre para morrer no lugar de Francisco Gajowniczek, pois, logo em seguida, a câmera filma um diálogo entre o comandante nazista e seu ajudante, explicando os motivos que o levaram a permitir a troca dos prisioneiros encaminhados ao bunker da morte.

Mas a soberania de tal ponto de vista não para por aí, e a última cena apresentada pela película parece exemplar. Filma-se Maximilian sozinho, quando não havia mais prisioneiros vivos e os soldados já teriam se retirado da cela, após aplicar-lhe uma injeção letal¹⁰. Assim, a câmera retrata o que ninguém poderia ter

¹⁰ No ensaio *Maximiliano Kolbe*, Walter Nigg registra a morte do padre polonês ao descrever o

visto, ela enxerga o que ninguém mais enxergou. A última cena, ainda, mantém um enquadramento em que se pode ver o mártir de Auschwitz morrer enquanto uma luz invade o *bunker*, ao ponto de tomar toda a tela do cinema.

Dito isso, o ponto de vista da obra de Krzysztof Zanussi opta por retratar Maximilian Kolbe como santo inquestionável, assumindo para si o discurso da autoridade católica, em um claro final catártico para o telespectador, capaz de lhe emocionar, colocando-o, pela mediação da tela cinematográfica, frente a um ato heroico de caridade.

Por fim, a película não enfrenta a complexa problemática das testemunhas, e sua finalidade parece ser a de divulgar aos fiéis a vida e a obra do santo martirizado em Auschwitz.

Sobre a imaginação de Hilda Hilst: o ponto de vista da arte

Ao longo deste artigo, verificaremos que há mais diferenças do que semelhanças entre o filme polonês e a peça teatral *As aves da noite*, mesmo que Maximilian Kolbe seja mantido como personagem de destaque nas duas obras. As divergências já podem ser notadas a partir do recorte escolhido para a construção de cada enredo, pois, enquanto a película de 1991 abrange um longo período da biografia do mártir cristão, o texto de Hilda Hilst concentra-se em seus últimos instantes, que seguem do ato sacrificial, quando se ofereceu para tomar o lugar de Francisco Gajowniczek, até o momento em que seus companheiros de cela começam a morrer.

Tais recortes parecem estar de acordo com os gêneros a que pertencem e imbricam outras escolhas, que levam, por exemplo, a fixação de um único cenário na peça, enquanto a câmera cinematográfica pode “viajar” por vários tempos e espaços, contextualizando as cenas de *Maximilian Kolbe: mártir da caridade* em ambientes variados, notados desde os conventos e casas familiares até o campo de concentração de Auschwitz e seu *bunker* da morte, avançando e recuando no tempo pelo processo de montagem – uma das principais técnicas do cinema. São essas mesmas possibilidades que permitem a realização de um ponto de vista soberano, capaz de desfazer dúvidas sobre fatos e questionamentos ligados a seu protagonista, como foi descrito anteriormente.

relato do prisioneiro judeu Bruno Borgowiec, que exercia, no campo de concentração de Auschwitz, a função de intérprete e cozeiro: “[...] Borgowiec devia todos os dias entrar na cela, para tirar os mortos. Depois de quinze dias de sofrimento, precisava-se do espaço para outras vítimas. Mas quatro presos ainda estavam vivos: três deles estavam inconscientes, deitados no chão; só o Padre Kolbe estava sentado, encostado na parede, totalmente esgotado, mas plenamente consciente. Junto com o intérprete, um médico desceu e entrou na cela da morte. O Padre Kolbe que, de tão magro, parecia um esqueleto, sem dizer palavra alguma, ofereceu o braço esquerdo ao assassino em traje branco, a fim de receber dele a mortal injeção de Fenol.” (NIGG, 1982, p. 68).

Entretanto, a principal diferença que se pretende discutir aqui está posta na linguagem de cada produção, o que acarreta diretamente, como veremos a seguir, o tratamento dado às testemunhas. Assim, enquanto a produção polonesa opta por um registro realista, que jamais se deixa assumir como ficção, como criação artística, a peça de Hilda Hilst se mostra, a todo tempo, como dramaturgia, adotando um caráter metalinguístico e anti-ilusionista.

Na obra de Kryzstof Zanussi, como já exposto, acompanhamos percursos de personagens que não presenciaram a cela da fome, o que permite a compilação de relatos de testemunhas que se colocam, no máximo, na posição de *testis*, ou seja, “[...] de um terceiro entre duas partes que pode ajudar a julgá-las, segundo a distinção latina evocada por Agamben” (GAGNEBIN, 2010, p. 13), fato que torna simbólico o testemunho do advogado e que ajuda a tomada de partido, a reafirmação do ponto de vista católico. Em *As aves da noite*, entretanto, os personagens são todos habitantes do *bunker* da morte, visto que este se dá como cenário dramatúrgico¹¹, e aproximam-se, dessa maneira, da posição de *superstes*, daqueles que vivenciaram algo radical. Junto a Maximilian Kolbe, fazem parte da obra de Hilda Hilst os personagens ficcionais a seguir:

Poeta: 17 anos, aspecto extremamente frágil.

Carcereiro (também um dos prisioneiros judeus): 40 anos, aspecto vigoroso.

Estudante: 20 anos.

Joalheiro: 50 anos, aspecto frágil.

Mulher: 50 anos, forte.

SS

Hans: ajudante do SS.

(HILST, 2018, p. 39).

A peça, após uma cena inicial que representa o momento em que o mártir franciscano se oferece para assumir o lugar do outro prisioneiro – realizada apenas por sons, em blackout –, traz uma importante nota:

Quando a peça se inicia, os personagens já estão há algum tempo na cela da fome. Portanto, os estados de debilidade, comoção intensa, desespero e delírio fundem-se frequentemente. (HILST, 2018, p. 39).

¹¹ “CENÁRIO: Cilindro de altura variável, dependendo da altura do teatro. Altura do interior da cela: 1,90 m. Na cela, porta de ferro baixa, com pequeno visor. Janela à volta do cilindro recoberta de material transparente (arame, acrílico etc.). Cadeiras individuais à volta do cilindro, isoladas uma das outras por divisões” (HILST, 2018, p. 31).

Assistimos, pois, à representação de seres próximos a um estado (des)humano indescritível, próprio dos campos de concentração¹², quando os corpos já não mais reagiam, movimentando-se apenas por reações involuntárias, atingindo uma degradação impossível de ser relatada por quem a vivenciasse. Em Auschwitz havia um jargão para nomear essas vítimas: mulçumanos, cuja definição derivou do fato de que:

Quando ainda eram capazes de se mover, isso se dava em câmera lenta, sem que dobrassem os joelhos [...] Observando de longe um grupo de enfermos, tinha-se a impressão de que fossem árabes em oração [...] O mulçumano não causava pena a ninguém, nem podia contar com a simpatia de alguém [...] Para os prisioneiros que colaboravam, os mulçumanos eram fonte de raiva e preocupação; para as SS eram apenas inútil imundície [...] A história – ou melhor, a não-história – de todos os “mulçumanos” que vão para o gás é sempre a mesma: simplesmente acompanharam a descida até o fim, como os arroio que vão até o mar [... são eles] a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, dos não-homens que marcham e se esforçam em silêncio; já se apagou neles a centelha divina, já estão tão vazios que nem podem realmente sofrer. Hesita-se em chamá-los vivos; hesita-se em chamar “morte” à sua morte, que eles nem temem, porque estão esgotados demais para poder compreendê-la. (AGAMBEN, 2008, p. 51-52).

Com esse terrível estado, que passa a ser representado pelas cenas hiltianas/, o drama, como gênero, encontra barreiras para se desenvolver¹³. Mas, ao mesmo tempo, pelos recursos que a escritora terá que utilizar, toca profundamente a questão das testemunhas. Vejamos.

Como drama, refiro-me à conceituação descrita por Peter Szondi em sua obra *Teoria do drama moderno*, ou seja, ao gênero teatral surgido no Renascimento, quando o homem voltava-se a si mesmo para construir, “[...] partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar” (SZONDI, 2001, p. 29). É essa relação intersubjetiva, pautada no diálogo, como “[...] único componente da textura dramática” (SZONDI, 2001, p. 30), que se enfraquece em *As aves da noite*, justamente pelo fato de as personagens estarem em estado de debilidade, desespero e delírio, lutando para não tornarem-se, como no jargão dos soldados, “mulçumanos”.

¹² Já que: “Em Auschwitz não se morria: produziam-se cadáveres. Cadáveres sem morte, não-homens cujo falecimento foi rebaixado à produção em série. É precisamente a degradação da morte que constituiria, segundo uma possível e difundida interpretação, a ofensa específica de Auschwitz, o nome próprio do seu horror.” (AGAMBEN, 2008, p. 78).

¹³ Ver WALDMAN (2007).

Pela certeza do futuro, já que as *personas* são cadáveres em potência, desprendendo, assim, a fábula da linearidade do enredo formado por ações de causa e consequência, o que resta para o desenvolvimento do texto são discursos e recursos que se contrapõem à espera da morte, o que atinge outra base do drama, seu caráter absoluto, pautado unicamente no presente¹⁴. Fazem parte, ainda, desse caráter: a ausência de tudo que lhe for externo; o apagamento da figura do dramaturgo, já que as palavras “[...] de forma alguma devem ser concebidas como provenientes do autor” (SZONDI, 2001, p. 30); e o ilusionismo do palco, que impede as falas de serem dirigidas ao público e a peça de se revelar como artifício e construção estética.

Por tudo isso, nota-se um produtivo adentramento épico e lírico no texto hilstiano, o que permite a existência de falas que remetem a tempo e espaço de fora da cela; a metalinguagem, e a possibilidade da escritora se expressar por meio de recursos cênicos e de seus personagens, que tendem muito mais ao simbólico, assim como o cenário indicado¹⁵.

As aves da noite forma-se, portanto, por uma variedade discursiva que (re) arranja diálogos esparsos, dados biográficos de Maximilian Kolbe referentes à sua passagem por Auschwitz e colocados em nota de abertura¹⁶, relatos, canções e poemas entoados pelos prisioneiros que, pouco a pouco, caminham para a morte dentro do *bunker*.

Todos esses tipos de discursos procuram transcender o degradante estado (des)humano a que assistimos, permitindo o compartilhamento de experiências entre as vítimas confinadas e reforçando o coletivo contra o sistema opressor que lhes subjuga. Frente à extinção do indivíduo, resta resistir à morte por meio da memória coletiva, não deixando que tempos e espaços mais belos e justos caiam no esquecimento, assim como traços de uma cultura comum universal e, por assim

¹⁴ “[...] o drama é primário. Ele não é a representação (secundária) de algo (primário), mas se representa a si mesmo, é ele mesmo. Sua ação, bem como cada uma de suas falas, é ‘originária’, ela se dá no presente. [...] O que não indica absolutamente que é estático, senão somente que há um tipo particular de decurso temporal no drama: o presente passa a se tornar passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. Ele passa produzindo uma mudança, nascendo um novo presente de sua antítese. O decurso temporal do drama é uma sequência de presentes absolutos. Como absoluto, o próprio drama é responsável por isso; ele funda seu próprio tempo. Por esse motivo, cada momento deve conter em si o germe do futuro, deve ser ‘prenhe de futuro’. O que se torna possível por sua estrutura dialética, baseada por sua vez na relação intersubjetiva” (SZONDI, 2001, p. 31-32).

¹⁵ Ver nota 12.

¹⁶ “Auschwitz, 1941: Do campo de concentração fugiu um prisioneiro. Em represália os SS, por sorteio, condenaram alguns homens a morrer no Porão da Fome. Figurava entre os sorteados o prisioneiro nº5659, que começou a chorar. O padre católico franciscano, Maximilian Kolbe, prisioneiro nº 16.670, se ofereceu para ocupar o lugar do nº 5.659. Foi aceito. Os prisioneiros foram jogados numa cela de concreto onde ficaram até a morte. O que se passou no chamado Porão da Fome ninguém jamais soube” (HILST, 2018, p. 37).

dizer, humana. É recorrente, como ação de resistência, entre os personagens, a frase “Eu sou você” e a entoação coral de uma canção^{17, 18}.

Pelo enfraquecimento intersubjetivo, imposto pelas condições que condenaram as personagens, a linguagem tende a se dobrar em si mesma, o que leva a reflexão dramática para as suas próprias estruturas, atribuindo um caráter metalinguístico à peça de Hilda Hilst.

O primeiro movimento que chama a atenção do público para a própria peça é uma espécie de distanciamento anti-ilusionista e irônico, que ocorre quando, após a já referida cena inicial que representa o momento em que Kolbe pede para assumir o lugar do outro prisioneiro, a autora acrescenta a nota sobre a debilidade dos personagens, cujo início é: “Quando a peça se inicia [...]” (HILST, 2018, p. 39).

Outros momentos em que a metalinguagem pode ser percebida se dão em meio às reflexões dos personagens. Parece exemplar o trecho em que, ao se interrogarem sobre a função da palavra, suas falas projetam questionamentos propícios à própria peça:

POETA (*tentando acreditar no que diz*): Um dia quem sabe a palavra se transforma em matéria... e tudo o que ela falar vai ficar assim... imagem... viva, isso mesmo, imagem viva diante dos olhos de todos... e então os que vierem serão obrigados a se lembrar de nós... (*para o Carcereiro*) Não é isso?

CARCEREIRO (objetivo): É isso [...]

ESTUDANTE (*olhando à volta da cela*): Esta cela terá vida. Palavras vivas. (HILST, 2018, p. 62-63).

Tomando a linguagem como centro da reflexão, a ideia de encenação, entendida aqui como o processo intersemiótico de passagem do texto para o palco, pode ser focalizada no trecho acima, que lança ao público a possibilidade de construção da memória. Se assim o for, a peça alcançaria uma importante função ética: não deixar que a barbárie seja repetida – resistência alcançada pela permanência da reminiscência.

¹⁷ “Que dia tão claro/ Sobre o meu coração/ Que dia tão claro/ Quantas flores/ Quanto amor sobre o meu coração/ Que dia tão claro/ Vou andando, vou cantando/ Abraçado/ Com a minha namorada./ Vou andando/ Vou cantando/ Abraçado, abraçado/ Com a minha namorada” (HILST, 2018, p. 74).

¹⁸ O próprio cenário (descrito na décima segunda nota de rodapé deste trabalho) lembra o universo da arte popular polonesa, como a construção cilíndrica da cela e seu revestimento de arame. Assim, ao observarmos a escultura, disponibilizada como anexo 3, podemos notar Maximilian Kolbe representado com uma coroa de arame farpado, dado também presente em *As aves da noite*: “MAXIMILIAN (ainda desembulhando o pacote): Para mim?/ SS: É, para você, você vai gostar./ MAXIMILIAN (acabando de desembulhar. Vê-se que é uma coroa de arame farpado): Mas... eu não sou digno. Não, eu não sou digno. (HILST, 2018, p. 100-101).

Entretanto, a construção da memória não é certa, assim como também não é certo o alcance de uma obra de arte. Por isso *As aves da noite* possui uma forma aberta, que funciona mais como interrogação do que afirmação, mais como porvir do que mundo fechado, já que para sua total fruição ocorrer são necessários leitores, artistas da cena e público. Mais uma vez a peça formaliza a dúvida:

JOALHEIRO (*tensão crescente*): Eles vão se lembrar. Daqui a vinte anos eles vão se lembrar de nós. Cada um, a cada dia, a cada noite, vai se lembrar de nós. (*Estudante começa a sorrir*) Você está sorrindo?

ESTUDANTE: Estou sorrindo sim.

JOALHEIRO (desesperado): Você não acredita? (*pausa*) Você não acredita?

ESTUDANTE: No começo... eles se lembrarão. Depois... sabe, há uma coisa no homem que faz com que ele se esqueça de tudo... (*pausa. Lentamente*) O homem é... (*voz baixa*) Voraz... voraz.

(HILST, 2018, p. 94).

Os personagens, entretanto, não possuem a ciência ficcional como os pirandelianos¹⁹, por isso toda reflexão pode ser vista como inquietações projetadas pela consciência autoral, que, por meio da Mulher, interroga: “[...] (*como se falasse consigo mesma*): Eles me deixarão viva... vendo o que eu vejo?” (p. 62).

Não se pode esquecer, portanto, que *As aves da noite* foram escritas em 1968, tempo em que também passávamos por um período civil-militar autoritário, cujas torturas, censuras e outras práticas de nulificação do sujeito eram praticadas, sobretudo aos mais jovens, questionadores e sensíveis, pertencentes às classes intelectualizadas, artísticas e estudantis. Dados que refletem a escolha de personagens jovens, como o Poeta e o Estudante, e explicam a interrogação da personagem referida no parágrafo anterior como se fossem de sua própria autora e que se estende, de forma geral, aos produtores de bens simbólicos do período. A peça, nesse sentido, é uma forte e provocativa alusão do contexto em que foi escrita.

Com os exemplos, podemos dizer que Hilda Hilst, por meio de seus personagens, “desce ao bunker da morte” para tentar se comunicar com o seu público, que, por extensão, também testemunha a barbárie. É assim que o caráter ficcional da obra de arte não se afasta do horizonte da criação, e é assim que a peça se diferencia do filme de Krzysztof Zanussi, inventando possibilidades mais potentes para a representação das testemunhas.

Voltando aos escritos de Giorgio Agamben sobre o campo de concentração de Auschwitz, lembramos que suas:

¹⁹ Refiro-me, por exemplo, aos personagens de *Seis personagens à procura de um autor*.

[...] ‘verdadeiras’ testemunhas, as ‘testemunhas integrais’ são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que ‘tocaram o fundo’, os mulçumanos, os submersos [...] Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar. Isso, porém, altera de modo definitivo o valor do testemunho, obrigando a buscar o sentido em uma zona imprevista. (AGAMBEN, 2010, p. 43).

A única possibilidade, então, de dar voz às “testemunhas integrais” parece se dar por meio da ficção. Com isso, a fim de poder representar o absurdo dos poderes totalitários com maior complexidade, Hilda Hilst alça personagens simbólicas, sua própria consciência autoral e a figura de um mártir²⁰, de um testemunho histórico do *bunker* da morte, à categoria ficcional. Dessa maneira, parece exemplar uma das notas iniciais da peça:

Com As aves da noite, pretendi ouvir o que foi dito na cela da fome, em Auschwitz. Foi muito difícil. Se os meus personagens parecerem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE. Só em situações extremas é que interrogamos esse GRANDE OBSCURO que é Deus, com voracidade, desespero e poesia. (HILST, 2018, p. 32).

Frente às dificuldades e complexidades que a temática das testemunhas de Auschwitz impõe à sua representação, novas formas artísticas devem ser testadas. Assim, a peça de Hilda Hilst parece enfrentar à problemática com mais vigor e consciência, abrindo sua linguagem aos questionamentos de suas próprias tentativas. Já Krzysztof Zanussi opta por um registro menos experimental, assumindo um tom realista.

Por fim, *As aves da noite* é construída enquanto rompe os limites de seu gênero, aplicando, ao drama, recursos épicos e líricos, optando pelo tom metalinguístico. Portanto, para representar quase “não homens”, Hilda Hilst escreve uma peça quase “não drama”, assumindo sua construção como ficcionalidade.

ZAGO, C. E. S. Maximilian Kolbe on the stage: the problematics of witness in *Maximilian Kolbe: martyr of charity* and *The birds of the night*. **Itinerários**, Araraquara, n. 49, p. 47-62, jul./dez. 2019.

²⁰ “No grego, testemunha é *martis*, mártir. Os primeiros padres da Igreja derivam daí o termo *martirium*, a fim de indicar a morte dos cristãos perseguidos que, assim, davam testemunha de sua fé” (AGAMBEN, 2010, p. 35).

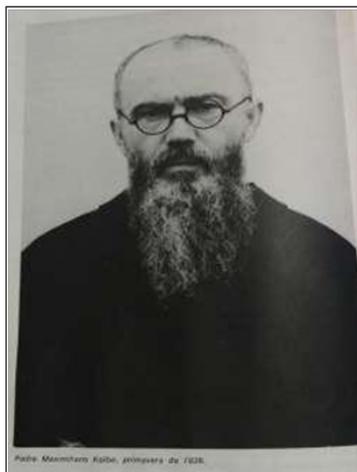
- **ABSTRACT:** *The martyrdom of Franciscan priest Maximilian Kolbe, assassinated in the Nazi concentration camp in Auschwitz, is represented in the Polish film Maximilian Kolbe: martyr of charity (1991) and in the Brazilian play The birds of the night (1968). Therefore and according to Giorgio Agamben's reflections on the concept of witness, this work intends to analyze how this concept is formalized in both compositions, taking into account the common thematic matter, the difference between their genres and the language adopted in each production.*
- **KEYWORDS:** *Maximilian Kolbe. Maximilian Kolbe: martyr of charity. The birds of the night. Witness.*

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz:** O arquivo e a testemunha. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2010.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém.** São Paulo: Paulus, 2002.
- FUITEM, Frei D. L. **Vida de São Maximiliano Maria Kolbe.** São Paulo: Loyola, 2011.
- GAGNEBIN, J. M. Apresentação. In: AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz:** O arquivo e a testemunha. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 9-17.
- HILST, H. **Da poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HILST, H. **Teatro completo volume 1:** As aves da noite seguido de O visitante. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- LIMONGI, M. M. **Maximiliano Kolbe.** São José do Campos: Com Deus, 2004.
- MAXIMILIANO Kolbe: **Mártir da Caridade.** Produção de Krzysztof Zanussi. Polônia: Paulinas, 1991. DVD.
- MONTANHESE, I. **O santo que esteve no inferno:** vida de São Maximiliano Kolbe. Aparecida: Santuário, 2012.
- NIGG, W. Maximiliano Kolbe: **O mártir de Auschwitz.** Trad. Francisco Van de Water. São Paulo: Loyola, 1982.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno.** São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- WALDMAN, B. **Sobrevoando Auschwitz:** “as aves da noite”. Remate de males. Campinas: Unicamp, v. 27.2, 2007.

ANEXOS

1.



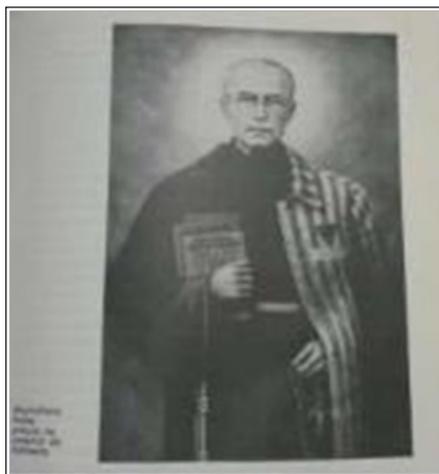
(Fonte: NIGG, 1982, p. 16).

3.



(Fonte: NIGG, 1982, p. 17).

2.



(Fonte: NIGG, 1982, p.64).



PRESENTE ANGOLANO, TEMPO MUMUÍLA: PARA ALÉM DO FILME ETNOGRÁFICO

Christian FISCHGOLD*

- **RESUMO:** Este artigo apresenta a série de documentários *Presente angolano, tempo mumuila*, realizada na década de 1970 pelo cineasta, poeta, antropólogo e ficcionista angolano Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010). Dado como perdido por muitos anos, somente há pouco tempo esse importante (e pouco conhecido) material voltou a ser disponibilizado. A obra de Ruy Duarte de Carvalho reflete os debates ocorridos no âmbito da imagem cinematográfica e da teoria antropológica, e adianta possibilidades e propostas interdisciplinares para esses campos. Essa produção audiovisual, realizada entre os povos nômades do sudoeste angolano, oferece subsídios para uma discussão, sobre novas bases, de debates conceituais ainda não definitivamente superados.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Antropologia. Cinema. Ruy Duarte de Carvalho.

Introdução

Ruy Duarte de Carvalho notabilizou-se pela transversalidade e interdisciplinaridade de suas propostas artísticas, estéticas, intelectuais e acadêmicas. Destas, sua produção literária é a que ganhou maior notoriedade no Brasil, lançada por grandes editoras, e cuja influência na literatura brasileira já foi investigada em artigos, dissertações, teses e livros. Sua obra antropológica é reconhecida em diversos países (especialmente na França, Portugal e Alemanha), por conta dos estudos de povos africanos – especialmente os Hereros, Ovakwanyamas, Ovanyanekas e Ganguelas - localizados na região sul de Angola, na fronteira com a Namíbia.

Sua produção cinematográfica, no entanto, permanece pouco conhecida, reflexo de má conservação e de décadas de acesso restrito para a maioria de suas produções filmicas. Esse quadro tende a mudar nos próximos anos com a disponibilização de uma parte considerável desse material em uma página na internet intitulada *RDC Virtual*¹. Dedicada ao autor, trata-se de um importante trabalho de conservação e

* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Literatura Comparada. UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Estudos da Linguagem – Campinas – SP – Brasil. 13083-859 – chrisfischgold@gmail.com.

¹ O colóquio *Paisagens Efêmeras* (2015), realizado em Lisboa, reuniu pesquisadores que trabalham com a obra do autor angolano e lançou um canal na internet (<https://vimeo.com/rdcvirtual>) com os

divulgação realizado pelas pesquisadoras portuguesas Manuela Ribeiro Sanches, Marta Lança, Ana Balona e Inês Ponte.

Apresenta-se uma oportunidade de visitar e refletir sobre esse material (ainda) pouco conhecido, e contribuir com os debates acerca das relações entre a imagem cinematográfica, a teoria antropológica e, principalmente, entre diferentes campos artísticos e epistemológicos. É importante, também, visitar seus textos publicados na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), como parte de seu doutorado em antropologia realizado nos anos 1980. Salvo engano, essa é a primeira tentativa de sistematização e análise desse material, cujo valor transcende as questões etnográficas e aponta para um diálogo efetivo acerca da imagem cinematográfica e suas relações com a antropologia.

Este artigo é dividido em duas partes e uma conclusão. A primeira parte contextualiza os debates em torno do chamado “cinema-etnográfico”, base teórica para a segunda parte, que consiste na apresentação dos filmes que compõem a série de documentários *Presente angolano, tempo mumuila*.

CINEMA ETNOGRÁFICO E CINEMA AFRICANO

Ideologicamente, o incipiente cinema africano da década de 1960 surgia em oposição a duas vertentes cinematográficas ligadas ao colonialismo: o filme colonial e o filme etnográfico. O cinema colonial tinha produção consistente nas então colônias inglesas² e, em menor escala, também nas (ex) colônias portuguesas, especialmente após a década de 1950³.

O cinema etnográfico evoluiu discursivamente em outra direção crítica em relação ao cinema colonial. Uma das características dessa vertente cinematográfica, consolidada pelo realizador francês Jean Rouch (1917-2004), é a sua dificuldade de definição.

Em seu ensaio *Cinema e antropologia: para além do filme etnográfico*, apresentado em 1983 na EHESS, Rui Duarte (nome com o qual Ruy Duarte de Carvalho assinou seus filmes) ressalta que os contornos do filme etnográfico são estabelecidos sobretudo através das suas insuficiências e dificuldades. O cineasta David MacDougall (1978, p. 405 *apud* CARVALHO, 2008, p. 394) afirma que o fato de não ter lugar definido quanto ao inquérito e à exposição dos resultados, além de ser

filmes disponíveis do autor. Trata-se de excelente iniciativa que disponibiliza filmes pouco vistos e de grande valor histórico, etnográfico e cinematográfico.

² Parte desse acervo pode ser visualizado em projetos como *CFU - Colonial Film Unit*, que reúne produções audiovisuais realizadas pela Inglaterra em suas antigas colônias – <http://www.colonialfilm.org.uk/>.

³ A pesquisadora portuguesa Maria do Carmo Piçarra tem aprofundado seus estudos na temática da produção colonial audiovisual portuguesa como produto discursivo de apoio ao Estado Novo português salazarista.

particularmente confuso no que diz respeito aos seus fundamentos metodológicos, fazem com que o filme etnográfico “não constitua uma disciplina com princípios unificados e uma metodologia estabelecida”.

Duarte parte da definição do “filme etnográfico” pelos debates suscitados na antropologia e pelo lugar que ocupa. Lembra que o estatuto científico (quer como meio de investigação, quer como via de exposição de resultados) era frequentemente posto em causa. Tampouco seus fundamentos metodológicos constituíam qualquer unanimidade. Sua natureza e sua especificidade, no entanto, quase sempre podiam ser resumidas na fórmula estabelecida por Jean Rouch (1968, p. 432 *apud* CARVALHO, 2008, p. 392), na qual “o filme etnográfico deve conciliar o rigor do inquérito científico à arte de exposição cinematográfica”.

As teorias e conceitos que atravessavam (à época) a história das filmagens cujos materiais destinavam-se a fins etnológicos podem ser divididos em duas grandes categorias: o filme concebido para aliar uma investigação – quer venha a ser utilizado na exposição dos resultados ou não –, e o filme ao qual se atribui um papel nesta fase do trabalho do investigador. O primeiro destina-se ao estudo dos comportamentos humanos que não podem ser avaliados de maneira satisfatória por meio da simples observação direta; o segundo aplicar-se-ia à recolha de documentos com caráter mais geral, destinados a arquivo para posterior tratamento. É nessa segunda grande categoria que se insere o que se denomina de filme etnográfico, subdividido em outras duas categorias, o filme *ilustrative*, no qual a imagem é utilizada ora como informação a ser elucidada por um comentário, ora como suporte visual para um discurso falado, e o filme *revelatory*, modalidade na qual se inclui deliberadamente a palavra do etnografado, e acaba-se por propor um novo tipo de filme, o “*film-as-text*” (CARVALHO, 2008, p. 395).

Há uma tipologia ainda mais detalhada proposta por Claudine De France. A autora também divide o filme etnográfico em duas grandes categorias – filme de exposição e filme de exploração; no entanto, subdivide a primeira em outras três subcategorias.

O filme de exposição, uma forma de encará-lo como meio de investigação, seria subdividido em: (1) uma tentativa de analisar o processo dos resultados da observação direta ou da conversação, guiado pelas hipóteses implícitas (filme descritivo); (2) condução do processo pelas hipóteses ou as interrogações explícitas com que o cineasta se ocupa em verificar umas e responder às outras graças à ação conjugada da observação direta, do controle rigoroso das formas de registro e da análise das imagens (filme demonstrativo); (3) quando a observação direta constitui por si só todo o inquérito e “faz aparecer o filme propriamente dito, que nela se inspira como epifenômeno” (filme Ilustrativo) (1982, p. 271-304 *apud* CARVALHO, 2008, 395-396).

Claudine de France prossegue afirmando que a reprodução filmica simula então a observação direta, que ela constitui a montagem dos elementos mais

significativos. O filme é, assim, concebido mais como ação de reconhecimento do que de descoberta (CARVALHO, 2008, p. 396).

Essas seriam as formas clássicas de investigação que De France procura substituir por todo um processo metodológico e técnico capaz de tirar o maior rendimento do audiovisual. Esse processo seria evidenciado no filme como meio de exploração, isto é, filme de descoberta *sui generis*, que remete ao cineasta estadunidense Robert Flaherty (1884-1951) – considerado, juntamente com o russo Dziga Vertov, um dos fundadores do cinema documentário – e que MacDougall (1978, p. 415 *apud* CARVALHO, 2008, p. 403) chama de “método de esboços”:

Algumas experiências, entre as quais *Crônica de Um Verão*, de Rouch e Morin, permitiram admitir uma atitude inteiramente diferente, se não oposta, segundo a qual se reconhece e admite que os comportamentos estimulados pela câmara podem tornar-se efeitos dominantes. Um filme passaria então a ser não apenas revelador mas também auto-revelador, fornecendo a evidência do encontro que o torna possível e deixaria de ser representado como uma representação definitiva de comportamentos, desligada do processo que a produziria.

Para além disso, Rui Duarte (2008, p. 396) questiona o caráter eurocêntrico da expressão “filme etnográfico”, apontando para o papel demonstrativo, mero “complemento” e não “instrumento”, que as imagens desempenham nesse tipo de filme. Privadas do texto, as imagens teriam pouco a dizer, existiria um império das palavras sobre a imagem, afirma o autor. Duarte (2008, p. 400) reconhece que os etnólogos-cineastas sabem que a imagem não poderá nunca substituir a palavra, mas que a palavra impõe à disciplina limites que o cinema está em condições de ultrapassar. Sabem também que, se o cinema quiser fornecer uma contribuição importante e indiscutível à antropologia, deve descobrir a linguagem adequada aos elementos que manipula, num contexto que não é da palavra falada ou escrita. Esta contribuição está na subjetividade inerente a qualquer documentação cinematográfica que desloca o problema filmado para o realizador, como afirma Edgar Morin (1962, p. 3 *apud* CARVALHO, 2008, p. 404) no prefácio para a obra de Luc de Heusch:

Ao aperfeiçoamento técnico vem juntar-se o resultado da reflexão levada a cabo durante os últimos quarenta anos, tanto sobre cinema e a antropologia como em relação ao próprio cinema etnográfico. É assim que o som síncrono vem permitir e de certo modo impor a utilização do discurso do observado e pôr em causa, de maneira progressiva e por vezes radical, a prática corrente, tantas vezes mistificadora e sobretudo totalitária e dominadora, do comentário em *off*.

Ao mesmo tempo em que deve descobrir a linguagem imagética adequada para se expressar, a narrativa em *off* utilizada nos filmes etnográficos clássicos deve ser problematizada em seu caráter determinista. O cinema etnográfico encontra-se assim em uma complexa problemática, na qual é simultaneamente confrontado aos códigos e às exigências de uma arte e de uma ciência, não se adequando aos moldes prefixados nem de uma, nem da outra. Torna-se, como afirma Olivier de Sardan (1971, p. 1-2 *apud* CARVALHO, 2008, p. 406), “uma espécie de parente pobre dos dois ao mesmo tempo”, ou seja, seu estatuto científico é questionado, e sua audiência é restrita. “Cada um lhe dedica a sua atenção e, no entanto, nem o cinema nem a antropologia o levam a sério”.

Em outra ponta, a própria definição do “específico cinematográfico” – situado em dois níveis: o discurso fílmico e o discurso imagético – encontra-se também em um paradoxo de difícil superação. Para Christian Metz (1977), o discurso fílmico é específico devido à sua composição enquanto totalidade. No seio dessa totalidade, no entanto,

[...] há um núcleo mais específico ainda, e que, contrariamente aos outros elementos constitutivos do universo fílmico, não existe isoladamente em outras artes: o discurso imagético. Aqui a perspectiva se inverte: a sequência das imagens é antes de mais nada uma linguagem. (METZ, 1977, p. 76).

A especificidade do cinema seria a presença de uma linguagem que quer se tornar arte no seio de uma arte (a imagem pictórica-fotográfica isolada) que, por sua vez, quer se tornar linguagem.

Foi explorando alguns limites dessa situação verdadeiramente paradoxal que Jean Rouch conseguiu avançar alguns passos. Filmes como *Jaguar* (1967), *Moi, un noir* (1958), *Crônica de um verão* (1961), dentre outros, exploraram justamente alguns desses paradoxos nos quais estava inserido o chamado filme etnográfico. As duas maiores contribuições originais do realizador francês para o cinema são justamente o seu modo de trabalhar com a câmera (os longos planos sequência com câmera à mão, e o som direto) e as experiências narrativas assentes no jogo entre improviso e provocação. Para o teórico português José Manuel Costa (2011, p. 15), “é então decisivo compreender que todo o seu cinema nasceu colado a uma ideia de precipitação temporal, e de valor da *take* única, que tinha tudo a ver com as experiências-limite de filmagem dos rituais de possessão”. Rouch costumava referir-se ao processo de filmagem como um cine-transe de um filmando o transe real do outro. Esse típico plano imagético *rouchiano* é um plano feito de tensão, tensão desejada, construção surgida de uma prática etnográfica que pressupõe naturalmente a ênfase na alteridade do ente filmado.

Enquanto Rouch colecionava os principais prêmios nos festivais de cinema europeus, aumentava a resistência a seus filmes pelos realizadores africanos.

Rui Duarte aponta que o fazer cinematográfico africano, especialmente o angolano (mas não só), ao qual pertencia, estava assentado sobre um duplo embate: as relações entre cinema e antropologia, e as relações dos cineastas africanos com a antropologia e, conseqüentemente, com o “cinema etnográfico”. Essas relações caracterizam-se pela tensão entre os polos.

A maioria, quiçá a totalidade dos cineastas africanos da época, opunham-se frontalmente ao cinema etnográfico. Não era uma recusa apenas ao gênero, mas também, e principalmente, à antropologia e à forma como foi utilizada pelo discurso colonial em seus primórdios. Uma vez que Jean Rouch assinou grande quantidade de filmes que se ocuparam, nessa forma, com a África, não é surpresa que o realizador francês constitua um dos principais alvos das críticas dos cineastas africanos ao cinema etnográfico. As críticas a Rouch buscavam atingir não apenas o realizador, elo visível entre os gêneros da antropologia e do cinema, mas o gênero como um todo. “Rouch havia se tornado em grande medida a própria personificação do filme etnográfico, e por conta disso muitas vezes o alvo das críticas a Rouch é, na verdade, uma crítica ao gênero”, reconhece Rui Duarte (2008, p. 409).

Os cineastas senegaleses Ousmane Sembène (1923-2007) e Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987) foram algumas das principais vozes do cinema africano a criticar o gênero na figura de Rouch. Sembène encontrou o realizador francês em 1965, e o diálogo realizado entre os autores ficou na história pela maneira como os argumentos utilizados evidenciam as razões nas quais se funda o repúdio ao filme etnográfico por parte dos cineastas africanos. Quando Rouch pergunta a Sembène por que ele não gosta de seus filmes “puramente etnográficos”, que mostram a vida tradicional, o cineasta senegalês retruca:

*You say seeing. But in the domain of cinema, it is not enough to see, one must analyze. I am interested in what is before and after that which we see. What I do not like about ethnography, I'm sorry to say, is that it is not enough to say that a man we see is walking; we must know where he comes from, where he is going. [...] What I hold against you and the Africanists is that you look at us as if we were insects.*⁴ (SEMBÈNE, 2008, p. 4-5).

A resposta de Sembène marca o tom de uma disputa por autonomia discursiva no âmbito da linguagem cinematográfica. Apesar de algumas críticas permanecerem válidas, o tempo moderou a reação à produção cinematográfica de Jean Rouch, e o colocou em uma posição de respeito, e não mais de combate e desconstrução.

⁴ “Você diz ‘ver’, mas no domínio do cinema não basta ver, é preciso analisar. O que me interessa é o que está antes e o que está depois do que se vê. O que me desagrada na Etnografia, me desculpe, é que não basta dizer que o homem que se está a ver caminha, é preciso saber de onde ele vem, para onde ele vai... [...]O que eu lhes reprovo [aos filmes etnográficos] é de nos olhar como insetos” (SEMBÈNE, 2008, p. 4-5) (tradução livre).

Atualmente, cineastas africanos e da diáspora sublinham que não se pode falar de produção audiovisual sobre a cultura africana sem tomar em consideração a extensa produção cinematográfica realizada por Jean Rouch⁵.

Entre as críticas a Rouch que persistiram no tempo estão “a presença do mito do regresso ao estado de natureza”, a qual se poderia confundir com o culto de um primitivismo reacionário, e ao fato de recusar “assentar as suas investigações sociológicas sobre os mecanismos políticos que fundam a realidade”, o que levaria Rouch a cair em armadilhas “culturalistas” (CARVALHO, 2008, p. 411).

PRESENTE ANGOLANO, TEMPO MUMUÍLA

É no contexto desses debates que a obra cinematográfica de Rui Duarte se desenvolve. Sua atuação consiste numa série de quinze documentários, realizados nos anos 1970, além de dois longas e dois média-metragens, produzidos nos anos 1980, nos quais procura dialogar com as discussões então em voga. Foi nesse período que o autor angolano desenvolveu o campo e as problemáticas às quais toda a sua obra posterior (antropológica, poética e literária) estaria vinculada. Para Rui Duarte (2008, p. 389), a cinematografia angolana desse período estava marcada pela característica da urgência:

Urgentes também se revelavam para nós, em fevereiro de 1976, a necessidade e a vontade de mergulhar atrás das tropas angolanas que retomavam o território aos Sul-africanos, num país que iríamos redescobrir, então, destruído, paralisado, mas no entanto fremente de excitação: era a independência, era o começo de uma nova era, longamente aguardada. A mesma euforia de um extremo a outro de Angola e que tamanha diversidade, no entanto, entre os actores dessas manifestações, de todo inéditas, que pouco a pouco tentaríamos fixar apoiados nos meios operacionais de que dispúnhamos.

Rui Duarte relata com admiração que, nos três mil quilômetros de Luanda até o interior do deserto do Namibe, atravessou quatro das nove áreas linguísticas do país e quinze populações etnicamente diferenciáveis.

O autor já havia realizado cinco filmes⁶ quando, no início de 1977, expôs a intenção de levar a cabo um projeto de realização de filmes com a ajuda das

⁵ O ensaísta e cineasta malinês Manthia Diawara, cuja filmografia gira em torno dos temas da África e da diáspora, realizou dois filmes com o objetivo de resgatar e reler criticamente os termos desse debate. *Sembène: the Making of African Cinema* (1994) e *Rouch in Reverse* (1995) – filme no qual aponta a câmera para o realizador francês em uma perspectiva que Diawara chama de “antropologia reversa”.

⁶ São eles: *Uma festa para viver* - retratando em contagem decrescente as expectativas de diferentes pessoas pela oficialização da independência anunciada para o dia 11 de novembro -; a série documental

famílias locais do sul e sudoeste angolano, a partir do cotidiano vivido por eles. Desse projeto resultaria a série de dez documentários realizados entre 1977 e 1979, intitulada *Presente angolano, tempo mumuila*, composta pelos filmes *Makumukas* (junho de 1977); *Kimbanda Kambia – o curandeiro* (fevereiro de 1978 e agosto de 1978); *Pedra sozinha não sustém panela* (entre fevereiro e julho de 1978); *Ondywelva – festa do boi sagrado* (26, 27 e 28 de julho de 1978); *Ekwenge: festa de iniciação dos rapazes* (1979); *Ofícios* (1979)⁷. Rui Duarte (2008, p. 389) afirma que

[...] para realizar um trabalho adaptado à realidade nacional impunha-se-nos assumir uma consciência alargada ao conjunto de componentes que faziam da totalidade do país o lugar de uma única euforia. Uma euforia perante a qual, no entanto, nós não podíamos deixar de experimentar um sentimento ambíguo de encantamento e angústia, espanto e entusiasmo, tão numerosas e particulares se revelavam as suas expressões locais.

À medida que amplia o contato com as pessoas que habitavam o sul de Angola, o cineasta experimenta sentimentos ambíguos e eufóricos com a independência. A estruturação e a montagem desses documentários, com duração média entre vinte e sessenta minutos, impõem uma reflexão que rapidamente conduziu o autor para além do domínio do cinema, encaminhando-o para o contexto dos debates antropológicos analisados anteriormente. Apesar de os filmes realizarem uma abordagem preliminar e global do presente da população mumuila, do grupo étnico linguístico Nyaneka-Humbe, eles também evidenciavam os limites de sua nomeação como “cinema etnográfico”:

Cinema etnográfico? Sê-lo-á também aquele cinema que, ocupado com situações actuais e problemas pontuais, não pode por isso dispensar a referência, a fixação e o tratamento de elementos ou dados culturais afectos aos domínios da antropologia, mas vivos e portanto actuaes no terreno do confronto (cultural, social e político) entre um passado cujas fórmulas se mantiveram para além e apesar da acção colonial (de memória ainda recente) e as propostas de futuro (actualização, modernização, progresso) que o tempo, os tempos, inexoravelmente impõe, impõem? (CARVALHO, 2008, p. 390).

em três episódios intitulada *Angola 76: É a vez da voz do povo*; o longa metragem *Faz lá coragem, camarada*; e o curta *O deserto e os mucubais*, todos do ano de 1976.

⁷ Alguns filmes do autor são atualmente considerados perdidos ou não disponíveis. Credita-se o desaparecimento de alguns a um incêndio que teria ocorrido nos arquivos em Luanda. Da série *Presente Angolano, Tempo Mumuila*, não conseguimos acesso aos filmes: *A Huila e os Mumuilas*. 20', p/b, 16 mm, TPA; *Lua da seca menor*. 60', p/b, 16mm, TPA; *Hayndongo - o valor de um homem*. 40', p/b, 16 mm, TPA; *Kimbanda*. 20', cor, 16 mm, TPA.

Rui Duarte esforça-se por evitar o “primitivismo culturalista” ao qual alguns críticos acusaram Jean Rouch de ter cedido. O realizador angolano não busca sobrevivências culturais nem a sua subestimação, mas uma linha de equilíbrio entre dois dinamismos: o tempo mumuila e o presente angolano. Interessava-lhe

[...] garantir ao filme uma autonomia que lhe permita simultaneamente revelar-se válido como cinema, útil como referência (criar, encontrar nele um clima de síntese que facilite a leitura e a avaliação das situações) e fiel como testemunho. Talvez assim se consiga estabelecer uma delicada zona de compromisso entre quem fornece os meios, quem os maneja e quem depõe, se expõe perante os mesmos. (DUARTE, 2008, p. 391).

É nessa “delicada zona de compromisso” que o autor aponta caminhos alternativos para a realização de filmes com base material etnográfica. Em *Presente angolano, tempo mumuila*, a substância que produz os filmes permanece basicamente a mesma: a curiosidade, a desierarquização cultural, a procura por compreender as pessoas que retrata e a tentativa de demonstrar a co-habitação em um espaço-tempo angolano que emergia no pós-independência. Sua intenção era saber “que pensam, uns dos outros, do lugar que ocupam no mundo e do próprio mundo que ocupam aqueles que, perante a câmara, são chamados a depor” (CARVALHO, 2008, p. 390).

É o que faz em *Makumukas*, filmado em junho de 1977, o primeiro filme da série entre os que se encontram atualmente disponíveis. O filme foi realizado na região da Chíbia, na Huila, com pessoas do grupo étnico Nyaneka-Humbe. Em *Makumukas*, um adivinho detecta a presença de um espírito mucubal – herero que desassossega uma das mulheres da aldeia. O espírito exige o sacrifício de animais sagrados, como um boi e um carneiro, para que sua vontade seja apaziguada. Por cerca de oito horas, outros espíritos incorporam em outras mulheres, e a cerimônia é realizada com oferendas de animais e orientada por meio do som de palmas e tambores (MAKUMUKAS, 1979a).

O segundo filme, *Kimbanda Kambia: o curandeiro*, foi filmado em dois encontros na região do Jau, na Chíbia; o primeiro, em fevereiro de 1978 e o segundo, em agosto do mesmo ano. O Kimbanda é um curandeiro tradicional das regiões rurais do sul de Angola. O primeiro encontro demonstra o curandeiro tratando pessoas que apresentam sinais de epilepsia e loucura, compreendidas pelo curandeiro e por seus conterrâneos como doenças que são possessões de espíritos ou feitiços. Em uma passagem do filme, o curandeiro afirma: “não enfeitiço ninguém, eu curo”. Nesse primeiro encontro, o personagem do curandeiro apresenta sua família, descreve as funções de seu ofício e como realiza os processos de tratamento dos pacientes que estão possuídos. Em outro momento, apresenta ao realizador e sua equipe um colar de “antepassados” que o protege caso alguém queira enfeitiçá-lo.

O segundo encontro é ainda mais ilustrativo das intenções do realizador. Rui Duarte leva o psiquiatra Africano Neto de Luanda até o Jau para assistir aos tratamentos realizados pelo Kimbanda e colocá-los em diálogo sobre suas práticas. Ao colocar a psiquiatria e o curandeirismo em diálogo, Rui Duarte realiza, no cinema, procedimento similar ao realizado pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009) em texto em que aproxima as funções do xamã e da psicanálise. Lévi-Strauss (2008, p. 217) expõe a forma invertida como operavam (e ainda operam) a psiquiatria e o xamanismo. “Na cura da esquizofrenia, o médico realiza as operações, e o paciente produz seu mito. Na cura xamânica, o médico fornece o mito, e o paciente realiza as operações”. Ao final do texto, o antropólogo francês indica que a psicanálise havia sido aproximada do xamanismo e iluminado questões deste último, faltando agora que o processo inverso fosse realizado. No diálogo com o curandeiro e na entrevista realizada pelo cineasta, Africano Neto considera a prática do Kimbanda em vários níveis – psicológico, ritual, transcendental e biológico –, e não somente fitoterapêutica. Para o Kimbanda, há uma diferença entre o que ele faz (curandeirismo) e a feitiçaria. O primeiro trata as doenças do corpo e da cabeça para salvar; o segundo é realizado para causar malefícios. O curandeiro não exclui as possibilidades de conhecimentos médicos ocidentais e afirma que “quando não pode curar, manda o paciente para o hospital”. Outra importante diferença cosmo-sociológica explicitada pelo filme é que o curandeiro não trata o indivíduo em si, mas suas relações sociais com humanos e espíritos. Essa visão marca uma profunda diferença entre a sociedade ocidental e o meio africano retratado. Na sociedade ocidental, o indivíduo é independente; no meio africano, o indivíduo pertence ao grupo e, quando há uma doença, é sinal que algo no todo se encontra perturbado. Na sociedade ocidental, qualquer um pode ser médico; nas sociedades africanas dessa região, não é qualquer um que pode ser curandeiro. Rui Duarte avança, por meio da realização cinematográfica, naquilo que Claude Lévi-Strauss indicou como possibilidade em seu artigo, ou seja, colocar em diálogo dois estatutos distintos: o Kimbanda de um lado e a psiquiatria de outro, com vias a iluminar questões desta última (O KIMBANDA, 1979b).

Ondywelva, a festa do boi sagrado foi realizado nos dias 26, 27 e 28 de julho, pouco antes do segundo encontro, no qual leva o psiquiatra ao encontro do curandeiro no antigo reino do Jau. Trata-se de um cortejo realizado por altos dignitários do antigo reino a quem foi dado o boi sagrado, depositário dos espíritos que habitam a região. O realizador afirma, em voz *off*, que o tempo do cortejo é compreendido como uma pausa no tempo das colheitas, uma pausa no tempo mumuíla (ONDYELWA, 1979c). A explicitação das diferenças na relação com o tempo (angolano e mumuíla) impede qualquer determinismo positivista e aponta para o diálogo entre diferentes princípios míticos, metafísicos e científicos.

Pedra sozinha não sustém panela, outro filme realizado no Jau, entre o primeiro e o segundo encontro com o curandeiro, também é emblemático dessas intenções.

O filme coloca em diálogo duas visões diferentes de mundo, uma pertencente aos “mais velhos” do Jau e outra identificada pelos alunos da Faculdade de Letras do Lubango (PEDRA, 1979d). A pesquisadora Marissa Moorman (2001) afirma que o trabalho de Rui Duarte demonstra seu desejo de cultivar e privilegiar o visual sobre a narrativa por meio de uma meditação sobre a dinâmica entre identidade cultural e a consciência nacional. Para Moorman,

*In Angolan Present . . . this occurs through the interaction of two different systems of time: that of the ethnolinguistic group the Nyaneka-humbe of southern Angolan, characterized as a cyclical time of myth, and that of the linear, historical time associated with revolution, history, and progress (Carbonnier 127). Some films in the series deal only with one sense of time or the other while others take up the temporal tension directly.*⁸ (MOORMAN, 2001, p. 114-115).

A tensão entre sistemas cosmogônicos distintos marca os filmes da série e constitui, posteriormente, uma das características da produção intelectual do autor.

Em fevereiro de 1980, Rui Duarte conclui a última operação que se prendia à realização do *Tempo mumuíla*: a projeção de todos os documentários para os povos locais que haviam sido retratados. Rui Duarte informa uma diferença entre sua equipe e os fotógrafos, cineastas e demais profissionais da imagem enviados anteriormente pelo regime colonial. Interessados em recolher imagens mais ou menos folclóricas, esses enviados compensavam os participantes monetariamente (com maior ou menor generosidade) e partiam com seu material, sem deixar maiores resquícios de sua passagem. Para o autor, o que a sua equipe pretendia filmar – e isso ficou claro às pessoas contatadas àquela altura – diferia muito explicitamente da temática perseguida pela ótica colonial, uma vez que não eram apenas os corpos e os objetos que os interessavam, mas, ao contrário, foi dado destaque à palavra e ao testemunho, o que constituía procedimento inédito naquele período. Outra diferença estava no retorno dos profissionais com o material filmado. Essa atitude alterou os sinais de reserva, ironia e indiferença notados nos primeiros contatos. Essa mudança de procedimento e de postura teria garantido o interesse da equipe que o realizava e do Estado, que lhe garantia os meios de produção. Para além disso, Rui Duarte (2008, p. 439) também informa que não realizavam compensações monetárias “como forma de legitimação do nosso trabalho”.

Foi no retorno da equipe para a projeção dos filmes que o realizador expôs àquelas populações a ideia de rodar a ficção *Nelisita: narrativas nyaneka*, seu filme

⁸ “Em *Presente angolano, tempo mumuíla*, isso ocorre através da interação de dois sistemas diferentes de tempo: o do grupo etnolinguístico Nyaneka-humbe do sul angolano, caracterizado como um tempo cíclico do mito, e o tempo linear e histórico associado à revolução, à história e ao progresso (Carbonnier, 127). Alguns filmes da série tratam apenas de um senso de tempo ou outro, enquanto outros tomam a tensão temporal diretamente.” (MOORMAN, 2001, p. 114–115) (tradução livre).

mais conhecido, obtendo “não só o seu acordo, mas também o seu empenho”, afirma (CARVALHO, 2008, p. 436). Rui Duarte conhecia os intérpretes que viriam a atuar em *Nelisita* desde o início de 1977, quando apresentou a ideia para o projeto da série documental. Esses “atores não profissionais” foram escolhidos em sua maioria dentro da família alargada do mais velho Tyongolola, chefe de linhagem, figura patriarcal que protagoniza o documentário *Lua da Seca Menor*. A figura de Nelisita é interpretada por Francisco Munyele, sobrinho herdeiro do velho Tyongolola. Além dele, praticamente toda a família do velho Tyongolola está representada no filme, seja como atores ou figurantes. Todos esses intérpretes estão, segundo o próprio autor, na base da ideia de fazer o filme, ou seja, naquela exibição pública da série.

A mesma geografia, a mesma sociedade, o mesmo tempo. E também os mesmos intérpretes: solicitados ali para desempenharem o curso da sua própria existência e aqui para agir na pele de algumas personagens... [...] A mesma realidade, tratada no entanto segundo registos diferentes, o registo do directo e o do imaginário, através de instrumentos filmicos também diferenciados: o documentário e a ficção. Abordagens diversas, portanto, correspondendo porém ao mesmo testemunho: os Mumuilas e a Huila entre 1977 e 1981. (DUARTE, 2008, p. 436).

Se os intérpretes do filme eram conhecidos da equipe, a personagem mitológica tampouco era desconhecida. Nelisita já havia sido citado em *Pedra sozinha não sustém panela*. Através do confronto entre duas visões do mundo – a dos mais velhos do Jau e a dos alunos da Faculdade de Letras do Lubango – debate-se se o misticismo é intrínseco ou não ao africano e se se deve conhecer a cultura local da forma como se conhece a cultura científica, entre outros temas. O confronto acontece porque os mais velhos do Jau correspondem a povos que mantiveram – até o início da década de 1980 – suas formas de organização política (estrutura de poder centralizado), econômica (agricultura de subsistência e criação de gado) e social (repartição do trabalho segundo o sexo e a idade e manutenção da exogamia clânica) pouco alteradas, a despeito da presença de comerciantes, missionários e da administração colonial (CARVALHO, 2008, p. 438). Em determinado momento do filme, um dos personagens questiona se o fato de os mais jovens não ouvirem os mais velhos é fruto da influência da cultura europeia ou do choque entre gerações normal em cada sociedade. Essas questões permeiam o filme em toda a sua duração, intercalando duas locações, uma ambientada na zona rural e a outra em uma atmosfera acadêmica.

Isso demonstra o quanto Rui Duarte estava interessado em pensar a coexistência de modos de pensar, viver e sentir diferentes e não nas bases de uma teoria positivista que prevê a superação e ou recriação do velho pelo novo.

O contato com a heterogeneidade do território angolano deixara claro que um país que havia recém conquistado sua independência necessitava conhecer sua diversidade. Para melhor realizar essa tarefa, fazia-se necessário, na perspectiva do autor, recorrer ao conhecimento de especialistas, o saber dos antropólogos. Os filmes desse período (1975-1982), especialmente o *Tempo mumuila*, impuseram uma reflexão que transcendeu os limites do cinema e convergiu para um contexto representado nas vertentes do cinema, da antropologia e do “fazer cinema em África”. Apesar dos paradoxos a princípio intransponíveis entre essas vertentes, Rui Duarte (2008, p. 409) afirma ser necessário “persistir na via do encontro entre cinema e antropologia [no entanto] fora dos contornos formais e teóricos do filme etnográfico”. Para o autor, seria inviável realizar uma análise da complexa e plural realidade africana (e angolana) fazendo “tabula rasa de um sector do conhecimento que se ocupa em profundidade de problemas africanos apenas e tão-só devido a dificuldades em ultrapassar o ódio e o desprezo que a sua história suscita” (CARVALHO, 2008, p. 415). Duarte parte de uma perspectiva na qual a aquisição de certa cultura antropológica é indispensável ao cineasta africano, o que não significa pretender que todo cineasta africano se torne um antropólogo:

É sem dúvida necessário que a antropologia saiba desfazer-se das suas roupagens imperialistas para que a contradição evocada por Ki-Zerbo encontre menos oportunidades para manifestar-se. Mas é preciso reconhecer que esta mesma contradição não será inteiramente ultrapassada antes que os intelectuais africanos assumam também um esforço no sentido de tirar partido daquilo que a antropologia lhes pode fornecer, o que normalmente recusam por princípio, por não serem capazes de perdoar-lhe ter servido os dominantes do passado e se prestar ainda hoje a manipulações por parte dos dominadores do presente. (DUARTE, 2008, p. 416).

Rui Duarte (2008, p. 392) explicita a contradição sobre a qual está assentado enquanto cineasta que recorre a materiais que constituem “o próprio objecto e a substância do filme etnográfico” e, simultaneamente, acena com a recusa firme da classificação determinista do “cinema etnográfico”. O realizador acredita, no entanto, que há potencialidades na antropologia que podem ser úteis aos intelectuais africanos no momento em que a neutralidade científica da disciplina é posta em xeque por aqueles que são seu próprio “objecto de estudo” (2008, p. 418). Marc Piaux (1982, p. 195 *apud* CARVALHO, 2008, p. 428) afirma ter sido por meio do cinema que o

[...] objecto do discurso etnológico se transformou em sujeito e passou a exprimir-se, quando a imagem directamente apreendida fez aparecer a totalidade de uma expressão em que se revelam ao mesmo tempo o gesto e a palavra, o

tempo e o espaço das relações sociais. Desde então - processo irreversível - o objecto-sujeito da interrogação põe por sua vez outras interrogações e relativiza o observador, que se situa no próprio campo da observação. Isto constitui uma brecha decisiva no campo epistemológico e, uma vez proposta por uma ciência do homem, uma transformação qualitativa da problemática científica.

Para o realizador, o cinema exerceu papel fundamental na virada ontológica da antropologia em direção a si mesma ao explicitar as relações entre observador e observado. Esse processo adiantaria debates que se estabeleceram no campo antropológico, na década de 1980, e literário, nas décadas seguintes, com a chamada “antropologia interpretativa” – que tinha (tem) nas figuras de Clifford Geertz e James Clifford seus nomes mais representativos – e o “retorno do autor e a virada etnográfica” na literatura.

É nessa linha de tensão que a produção de Rui Duarte dará uma guinada, distanciando-se da perspectiva etnográfica dos filmes realizados na década de 1970 para uma produção que aproximava os elementos antropológicos da potencialidade da imagem e da poesia, expressas em suas obras realizadas na década de 1980. Foi a poesia, passando pela ponte do cinema, que o transportou para a antropologia – “à apreensão fundamentada no conhecimento dito objetivo disponível sobre a substância humana” – e foi a antropologia, embora sem programa prévio, mas sempre como via também de expressão e de intervenção, que o transportou para a ficção (CARVALHO, 2008, p. 22).

CONCLUSÃO

É por meio da elaboração dessa tensão que o autor pretende superar esse triplo paradoxo (ou levá-lo ao extremo) entre antropologia, cinema e representações das culturas africanas. Duarte afirma que o registro que realiza da cultura dos mucubais deve algo à etnografia, mas que seu interesse está integrado em uma perspectiva mais ampla, a da “expressão cultural do angolano no presente”. Para Maria do Carmo Piçarra (2015, p. 120), o cineasta não se preocupou só com o registro das práticas culturais ancestrais, mas quis focar-se numa visão integradora destas por meio de um paralelo com um “programa de desenvolvimento socialista”, o que procurou fazer isolando e sublinhando continuidades, à procura de um equilíbrio transitando por uma geografia de afetos. Rui Duarte encontrava-se implicado não apenas na construção de suas obras – as quais ela chama de poesia-cinema e filmes-poema –, mas na construção de um país. Para a autora (2015, p. 120-121), Duarte “assume que quem depõe, quem se expõe perante a câmara é um agente ativo na criação e não um objeto de estudo a que um ‘cinema etnográfico’ os converte, por via do olhar contemplativo e não analítico e integrador”.

Destacam-se alguns aspectos vanguardistas na obra de Rui Duarte – seja na abordagem dos filmes da série *Presente angolano, tempo mumuila*, seja nas relações entre ficção e etnografia –, expressos em filmes posteriores como *Nelisita: narrativas Nyaneke*, adaptado de um conto mitológico dos povos Ovanyaneke e representado pelos próprios membros da comunidade. Tal experiência só seria repetida anos depois e, no Brasil, só seria plenamente realizada no premiado *As hiper mulheres* (2011), dirigido por Leonardo Sette, Carlos Fausto e Takumã Kuikuro. Para além disso, *Nelisita* é o primeiro filme inteiramente falado numa língua africana, o Mumuila, o que nem Ousmane Sembène, Paulin Vieyra ou Djibril Diop Mambéty haviam realizado até então.

Embora recuse a nomenclatura de “cinema etnográfico” para os seus filmes, o autor reconhece que, para compreender Angola (e a maioria dos territórios em África), a tendência natural é recorrer ao “saber dos antropólogos” (2008, p. 392). Jean Rouch e Rui Duarte caminham em sentido oposto, mas encontram-se na mesma matéria, como na volta de um círculo que se fecha. Rouch afirma que “para fazer etnologia era preciso ser estranho à realidade olhada”, enquanto Rui Duarte sustenta que não basta ser angolano para compreender Angola. A diferença, para Rui Duarte, é que não é no estranhamento completo proposto por Rouch que se encontra a melhor maneira de compreender o território africano. Tampouco o autor afirma que um pressuposto essencialismo identitário fosse suficiente (ou mesmo necessário).

FISCHGOLD, C. *Angolan present, mumuila time: beyond the ethnographic film. Itinerários*, Araraquara, n. 49, p. 63-78, jul./dez. 2019.

■ **ABSTRACT:** *This article presents the series of documentaries Angolan present, mumuila time, made in the 1970s by the Angolan filmmaker, poet, anthropologist and fiction writer Ruy Duarte de Carvalho. Considered lost for many years, only recently this important (and little-known) material has been made available again. The work of Ruy Duarte de Carvalho reflects the debates that took place within the scope of cinematographic image and anthropological theory and indicates interdisciplinary possibilities and proposals for these fields. This audiovisual production, carried out among the nomadic peoples of the Angolan southwest, offers subsidies for a discussion on new bases of debates not yet definitively overcome.*

■ **KEYWORDS:** *Anthropology. Cinema. Ruy Duarte de Carvalho.*

REFERÊNCIAS

- CARVALHO, R. D. de. **A câmara, a escrita e a coisa dita**. Lisboa: Cotovia, 2008.
- COSTA, J. M. **Jean Rouch**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2011.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MAKUMUKAS**. Direção: Rui Duarte. Angola. 1979a. 27 min, 16mm. Disponível em: <https://vimeo.com/156526564>. Acesso em: 10 nov. 2019.
- METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- MOORMAN, M. J. **Of westerns, women, and war: Re-situating Angolan Cinema and the nation**. *Research in African Literatures*, v. 32, n. 3, p. 103–122, 2001.
- NELISITA: narrativas Nyaneka**. Direção: Rui Duarte. Angola. 1982, 64min, 16mm. Disponível em: <https://vimeo.com/154832740>. Acesso em: 10 nov. 2019.
- O KIMBANDA Kambia**. Direção: Rui Duarte. Angola. 1979b. 41 min, 16mm. Disponível em: <https://vimeo.com/160074405> Acesso em: 10 nov. 2019.
- ONDYELWA, Festa do Boi Sagrado**. Direção: Rui Duarte. Angola. 1979c, 42 min, 16mm. Disponível em: <https://vimeo.com/161777666>. Acesso em: 10 nov. 2019.
- PEDRA Sozinha Não Sustém Panela**. Direção: Rui Duarte. Angola. 1979d, 36 min, 16mm. Disponível em: <https://vimeo.com/160867328>. Acesso em: 10 nov. 2019.
- PIÇARRA, M. do C. **Angola: o cinema da independência**. Lisboa: Guerra e Paz, 2015.
- SEMBÈNE, O. **Interviews**. Edited by Annetu Busch and Max Annas. University Press of Mississippi, 2008.



ESTORVO: UMA METÁFORA VISUAL PARA A MODERNIDADE LÍQUIDA

Danielle Ferreira COSTA*

Maria Luiza Berwanger da SILVA**

- **RESUMO:** As reflexões empreendidas neste artigo têm como objetivo demonstrar que a narrativa do filme *Estorvo*, de Ruy Guerra, deve ser entendida como uma metáfora visual da liquidez na qual está assentada a sociedade contemporânea. Além disso, pretende-se problematizar como, nessa produção cinematográfica, o cineasta, ao realizar o trânsito da linguagem literária para a cinematográfica, compactua da mesma concepção de tradução de teóricos como Walter Benjamin e torna-se um tradutor fiel do seu tempo. Por fim, almeja-se identificar como *Estorvo* capta as principais forças sociais e as canaliza para uma figuração alegórica de uma modernidade líquida, nos moldes descritos por Zygmund Bauman.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Linguagem cinematográfica. Modernidade Líquida. Ruy Guerra. Tradução.

Introdução

“Há uma gota de literatura em cada cinema”. Essa afirmativa, que aparece como título de um ensaio de José Carlos Avellar (1986), é talvez o melhor aforismo da produção cinematográfica brasileira. Nele o crítico afirma que, “de um certo modo, nos textos modernistas, é que nasceram os roteiros de filmes que fizemos a partir da década de 1960” (AVELLAR, 1986, p. 216). Sendo a partir desse período que obras literárias, como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, transpostas para o cinema, tornaram-se as principais fontes de elaboração de roteiros dos cineastas brasileiros. Processo que teve início na década de 1960, com o Cinema Novo, mas observado, também, em outro momento decisivo do cinema brasileiro: o *Processo*

* UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Programa de Pós-Graduação em Letras – Porto Alegre – RS, Brasil. 90040-060 – danielle.costa@ifma.edu.br

** UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Programa de Pós-Graduação em Letras – Porto Alegre – RS, Brasil. 90040-060 – marialuizaberwanger@gmail.com

de *Retomada*, que acontece na década de 1990. São desse segundo momento as produções filmicas *Quincas Berro d'água*, de Sérgio Machado, *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho e *Memórias Póstumas*, de André Klitzel. Pode-se, na verdade, dizer que foi essa conexão entre projeto cinematográfico e projeto literário, que ocorre no Brasil desde o Cinema Novo, que deu modernidade à linguagem cinematográfica brasileira, aproximando-a de uma prática comum do cinema internacional.

Para diretores formados nesse contexto de travessias entre texto filmico e texto literário, como o cineasta Ruy Guerra, é difícil separar palavra e imagem. Para eles, a palavra é visual, tem um aspecto e um som. Guerra afirma que ao escrever um roteiro de cinema, primeiro constrói o texto literariamente pela palavra, buscando expressar o sentimento que as imagens precisam transmitir, o olhar e a intenção dos personagens: “A palavra é a justeza do teu olhar. Se você não tiver uma palavra certa não estou olhando direito. Não posso olhar sem a palavra certa” (GUERRA *apud* BARROS, 2009, p. 262). Em seguida, retira todas as expressões literárias, deixando o roteiro claro e conciso para o elenco. Para o diretor de *Estorvo*, a literatura serve apenas para pensar a imagem: “Eu penso a minha imagem através da palavra. A palavra é a imagem da própria imagem. A imagem virtual, para mim, se espelha na palavra. Se eu não tiver a palavra não tenho a imagem” (GUERRA *apud* BARROS, 2009, p. 262). Conforme Guerra, a imagem precisa ser materializada primeiro na palavra e só depois na própria imagem: “a única coisa que segura a imagem é a palavra. Tu não seguras a tua imagem como imagem. Pode tê-la como mecanismo de consciência, mas, sem a palavra, ela se perde” (GUERRA *apud* BARROS, 2009, p. 262). Assim, fiel a essa perspectiva, Ruy Guerra realiza em suas produções cinematográficas o constante trânsito entre a linguagem literária e a cinematográfica.

Diante disso, cabe investigarmos de que maneira o trabalho cinematográfico produzido por esse cineasta se aproxima da concepção de tradução como criação, ou recriação, e o transforma em um tradutor de linguagens, ou um poeta da imagem. Isso porque, para o filósofo Walter Benjamin, tradução deve ser vista muito mais como uma criação, ou recriação, do que como uma mera cópia da estrutura do original. O filósofo indaga ainda: “[...] aquilo que está numa obra [...], para além do que é comunicado, não será isto aquilo que se reconhece em geral como o inapreensível, o misterioso, o “poético”? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta?” (BENJAMIN, 1996, p. 288-289). Na mesma linha de raciocínio, Haroldo de Campos defende o conceito de transcriação, pois, segundo o crítico e escritor literário brasileiro, “A tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (CAMPOS, 2004, p. 24). Para ambos, quanto mais inçado de dificuldades um texto, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação.

No entanto, utilizamos aqui o conceito benjaminiano de tradução numa concepção mais abrangente, pois, em nossa análise, tratamos de textos que transitam não entre línguas, mas entre linguagens. Acreditamos que isso seja possível se explorarmos apenas o sentido da teoria sobre tradução de Walter Benjamin, que assemelha o ofício de tradutor ao de um poeta. A partir dessa perspectiva, pretendemos demonstrar como, e se, o cineasta Ruy Guerra pode ser considerado um tradutor fiel, que capta as principais forças sociais e as canaliza para uma figuração alegórica, por meio de um diálogo entre as linguagens cinematográfica e literária. Por fim, investigaremos de que forma o filme de Ruy Guerra traduz a riqueza interpretativa da linguagem literária contemporânea, espelhando-se nessa arte que em grande medida comporta a proeminência da imagem. Assim como analisaremos, também, de que maneira a imagem filmica que o cineasta constrói em seu filme *Estorvo* (2000) capta ao mesmo tempo todas as temporalidades e mais aquelas do espectador, problematizando de que maneira essa narrativa pode ser tomada como metáfora de uma modernidade líquida.

Do cinema de Ruy Guerra

Em *Estorvo*, filme que antecede o movimento de retomada da indústria cinematográfica brasileira na década de 1990, Ruy Guerra aproxima-se da literatura de Chico Buarque e produz um filme que consegue retratar um universo difuso, que mostra o empobrecimento de um homem por causa do processo de decomposição da sociedade. O cineasta cria, nessa produção cinematográfica, uma atmosfera imagética que reflete um complexo de situações que desajusta o personagem principal socialmente, porque este não soube se corromper a ponto de saber viver dentro da “m.” que o mundo se tornou. Ou seja, o filme, assim como o romance chicobuarqueano, conta a história de um ser desprotegido que pega as doenças daquela sociedade. *Estorvo* é um filme que retrata almas penadas da sociedade contemporânea, almas que, em outra época, seriam fruto de um trauma de guerra, mas que na época atual não perderam e não têm nada a perder na vida. Se a coragem é feita sempre de um pensamento de inconsciência ou do desejo de autodestruição, a história desse filme reflete a alma daqueles que sobrevivem ao desejo suicida.

Nas palavras de Ruy Guerra, o que se tenta reproduzir nesse filme é a ideia de que: “O ato de heroísmo [...] é um ato de desajuste total” (GUERRA *apud* BARROS, 2009, p. 263), sendo, assim, necessário construir para essa narrativa uma linguagem com a mesma intencionalidade, na qual o desajuste fosse o seu principal elemento. Talvez por isso *Estorvo* tenha sido o filme que Guerra mais preparou: “escrevi, esperei, reescrevi, depois li, depois fiz não-sei-o-quê... Levei nove anos para poder fazer esse filme, esquecer o filme, e filmar um filme esquecido” (GUERRA *apud* AVELLAR, 2007, p. 169). Além disso, diante do desafio de realizar uma adaptação cinematográfica de um romance anticonvencional na construção

de uma temporalidade moderna, o diretor de *Estorvo* precisou encontrar os recursos técnicos e estéticos certos para que seu filme potencializasse os elementos peculiares de uma nova concepção de tempo. Algo complexo e desafiador para qualquer cineasta, mas que para Ruy Guerra, como será explicitado ao longo deste artigo, é fruto de um projeto de escritura³ que começou a ser delineado já nos seus primeiros filmes.

Nesse projeto de escritura, encontramos filmes que, apesar de bastante claros, podem ter diversas leituras, sem serem necessariamente herméticos ou fechados em si mesmos. O cineasta afirma que, quando conta uma história, procura a clareza dentro das contradições que a história oferece, sem que essas contradições sejam sacrificadas. Portanto, há certos hermetismos em seus filmes que vêm da própria história, pois contar tudo acaba reduzindo a história em alguma coisa que não é. Conforme o diretor de *Estorvo*, suas histórias são contadas de formas dúbias, mas não de formas herméticas. Ruy Guerra defende que: “se não fosse esse hábito que as pessoas têm de encontrar soluções para tudo e vissem um filme só pelo prazer da história, meus filmes não seriam nada complicados. As pessoas procuram encontrar soluções quando não há soluções.” (GUERRA *apud* BARROS, 2009, p. 275). O cineasta acredita que o filme deve ser visto como objeto de prazer, que se os espectadores encarassem os seus filmes dessa maneira o entenderiam mais, e que assim poderiam emitir um juízo de valor que extrapolasse aquele que apenas separa o filme comercial do não comercial. Segundo Guerra, “O que acontece é que o cinema tem essa vertente imposta de uma relação causal. Mas conto uma história de uma forma um pouco diferente” (GUERRA *apud* BARROS, 2009, p. 275).

Adentrando nesse projeto de escritura, percebemos ainda que tanto as concepções de tempo e espaço quanto a anarquia ao cinema comercial norte-americano e o multiculturalismo do Terceiro Mundo são marcas desse cineasta e estão presentes em diversos dos seus filmes: *Os cafajestes* (1965), *Os fuzis* (1968), *A queda* (1978), entre outros. Essas marcas, ou traços, que perpassam quase todas as produções de Guerra, delineiam o seu projeto de escritura, ao qual se soma, ainda, outra marca: a anarquia que se apresenta pela exploração do sexo. *Os cafajestes*, primeiro longa-metragem de Guerra, escrito em colaboração com Miguel Torres, é um exemplo disso, pois é reconhecido como o primeiro grande impacto do Cinema Novo, movimento que reunia cineastas “transgressores” para o período, que queriam retratar em seus filmes um Brasil que existia fora do universo do carnaval,

³ “A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *kamasutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura)” BARTHES, 2004, p. 11. Em Barthes, “a *escritura* substitui, historicamente, a *literatura* (a literatura é representativa, a escritura é apresentava; a literatura é reprodutiva, a escritura é produtiva; o sujeito da literatura é pleno, pessoal, o da escritura é flutuante, impessoal; etc). Em outro paradigma operacional barthesiano, a *escritura* se opõe a *escrevência*: a primeira é intransitiva (não é uma “comunicação”), a segunda é transitiva (transmite uma “mensagem)” (PERRONE-MOISÉS. 1980, p. 79).

das mulatas, do samba e do futebol. Conforme Guerra, *Os cafajestes* é um filme transgressor para a época porque retrata a dissolução dos valores morais na família, o uso da maconha, que naquele período só existia nos guetos, pois ainda não tinha entrado na “sociedade”, a zona sul. Nesse filme, o diretor explora – além da objeção, como pudemos perceber no universo que o filme retrata – o sexo, por meio do nu da Norma Bengell, em um *take* único. *Take* que, assim como foi filmado, foi exibido, de forma anárquica a um tipo de produção comercial de uma sociedade na qual a pornografia é organizada e comercializada.

A anarquia é o elemento chave também de *Os fuzis* (1968), filme síntese do Cinema Novo e que foi “tema de um encontro das ‘censuras’ do continente como modelo de filme subversivo, anos depois [de seu lançamento]” (GUERRA *apud* BARROS, 2009, p. 280). A anarquia está, conforme nos expõe Guerra, no fato de que “quem precisa criar precisa fazê-lo contra alguma coisa?” (GUERRA *apud* BARROS, 2009, p. 258), e o Cinema Novo fez contra a imagem de Brasil que retratava apenas as “alegrias” brasileiras. A câmera na mão é outra forma de transgressão do cinema da década de 1960, e Guerra utilizou-a tanto em *Os cafajestes* quanto em *Os fuzis*. Chegou a fazer dois filmes inteiros com câmera na mão, que são *Os deuses e os mortos* [1970] e *A queda*. Dessa maneira, quando alguém escreve um artigo sobre os projetos de filmes nos anos 1960 e não cita *Os fuzis*, Guerra se sente extremamente ofendido e chega a classificar o fato não de lapso, mas de incompetência. No entanto, o diretor de *Estorvo* afirma que, apesar de seus filmes estarem sempre ligados artisticamente a movimentos que se posicionam contra a corrente, são muito parecidos, pois têm uma série de valores ideológicos que não mudam. Para Guerra:

A sociedade de hoje é tão reprimida quanto era naquele tempo [anos 60], não internamente como mecanismo político nacional, mas por mecanismos políticos gerais da vida, do mundo moderno e pela configuração da sociedade. Eu acho que se nós pensarmos com certa objetividade – na medida em que isso for possível –, os parâmetros gerais são parecidos em termos de violência. A sociedade hoje é mais inquieta, inquietante. É mais destruída e mais perigosa do que até naquele momento da ditadura militar, por causa, hoje, do sentimento de impotência em lutar contra o sistema de repressão. Naquela época, a repressão estava próxima. O ditador estava na esquina. Agora, está no nevoeiro da distância. (GUERRA *apud* BARROS, 2009, p. 258-259).

Além da anarquia, existem pesquisadores que apontam outro eixo central da produção cinematográfica desse cineasta que revolucionou com *Os fuzis*, o fato de apenas fazer filmes adaptados. Em entrevista concedida em 18 de março de 2009, é o próprio diretor quem derruba essa tese. Nesta entrevista, Ruy Guerra cita alguns de seus filmes que se baseiam em narrativas literárias, a saber: *Erendira*, *Ópera do*

malandro, *A fábula da bela Palomera*, *Estorvo* e *O veneno da madrugada*, para em seguida defender que esses filmes extrapolam as narrativas de origem. O cineasta ressalta que não se prende ao livro: “A adaptação não tem a ver com o romance. É outro meio de expressão. *O veneno da madrugada*, por exemplo, não tem nada a ver com o livro. [...] É praticamente um roteiro original a partir de personagens existentes no livro” (GUERRA *apud* BARROS, 2009, p. 282).

Entre esses exemplos de filmes adaptados de Guerra, um dos que destoam das demais produções desse cineasta é *Kuarup*. Segundo a crítica, apesar de trabalhar com um roteiro cinematográfico que, à primeira vista, é bastante fiel aos personagens e situações de *Quarup*, romance de Antonio Callado, e de contar com fartos recursos materiais, que viabilizaram a filmagem na selva do Xingu, o resultado, porém, está aquém da expectativa. “Tenho a impressão [...] que a estrutura narrativa, apesar de ser *flashback*, é um pouco tradicional. E talvez isso descaracterize o meu cinema [...] A minha trajetória de cineasta fazia com que esperassem outra coisa” (GUERRA, 2002, p. 73-74).

O diálogo que o cinema de Ruy Guerra trava com a literatura vai muito além das adaptações de textos literários que o cineasta realizou. Esse diálogo ocorre devido à preocupação que Guerra sempre demonstrou ter em desenvolver uma narrativa fílmica que se apropria de uma estética literária para melhor contar suas histórias. Mesmo em *Kuarup*, criticado por ter uma narrativa mal estruturada que dificulta o entendimento da trama, as situações confusas que o filme apresenta são fruto, como vimos anteriormente, muito mais de dilemas do mercado cinematográfico brasileiro do que ocasionadas pelo trânsito entre linguagens, que tem marcado a produção desse cineasta. Se Ruy Guerra utiliza textos literários como fontes para a produção de roteiros é justamente porque sabe como são poucos os limites que existem entre essas duas artes. Se ultrapassa esses limites, faz intencionalmente, para subverter e aumentar a tensão contemporânea que existe entre cinema comercial e “cinema arte”.

Diante do exposto, percebemos que a produção cinematográfica de Ruy Guerra resulta em um projeto de escritura, pois o cineasta possui alinhamentos estéticos e teóricos que percorrem todos os seus filmes. Alinhamentos que o impulsionam a desenvolver uma escrita que realiza processos de transferências entre discursos, narrativas anárquicas, transgressoras, ou seja, que caminham contra a corrente e delineiam a sua assinatura escritural. Ressaltamos, ainda, que o cinema de Guerra se aproxima da literatura de Chico Buarque de Holanda ao se firmar enquanto travessia, isso porque o cinema desse cineasta também ocupa – seja por seu caráter anárquico, seja por seu diálogo com outras formas de conhecimento da história, seja por sua apropriação dos recursos de outras linguagens artísticas, como a literária –, uma zona limítrofe na cultura brasileira.

Em *Estorvo*, Guerra utiliza todo esse conhecimento cinematográfico e sua paixão pela língua portuguesa na elaboração dessa produção fílmica, que visa

transpor para as telas todo o caos e o niilismo presentes no romance homônimo de Chico Buarque. Nesse filme, Ruy Guerra tenta retratar a indefinição do espaço geográfico do texto de Chico Buarque, uma metrópole qualquer na América do Sul, mas também todas, condensadas alegoricamente na cidade do Rio de Janeiro. No filme, as locações ocorrem no Rio de Janeiro e em Havana, mas fogem dos cenários que poderiam nos dar pistas geográficas, pois a intenção de Guerra é construir a partir dos fragmentos desses lugares uma cidade anônima. Em suma: desenvolver um acontecimento de todos os lugares e de nenhum, talvez em busca da estrangeiridade que muitas vezes sentimos em vista da globalização, por exemplo. A versão cinematográfica de *Estorvo*, nesse ponto, transgride a versão literária ao acentuar a indefinição espacial. Isso porque, enquanto no texto chicobuarqueano ainda podemos suspeitar que a história se passe no Rio de Janeiro, no filme não há elementos que possibilitem este norte. Segundo Ruy Guerra:

Isto são decorrências do processo da produção, muitas vezes. O filme tinha uma proposta que já vinha do livro de não se passar em nenhum lugar do mundo e de os personagens não serem caracterizados. Durante o processo de montagem da produção, em que eu interceptei o Jorge Perugorria, surgiu a possibilidade de filmar em Cuba, país que eu conheço muito bem e onde já até filmei. Então isto acrescentou mais ainda a esta mistura de locais. Ou seja, foi tudo um processo de opção estética e decorrência de produção. Eu até tentei filmar em Portugal para misturar mais ainda, mas por problemas de produção isto não foi possível. (GUERRA, 2000).

A escolha de diferentes nacionalidades para compor o elenco do filme mostra outra transgressão da versão cinematográfica em relação à versão literária, que ocorre na maneira diferente com que o diretor Ruy Guerra expressa a fluidez da narrativa chicobuarqueana. Ao buscar refletir a atmosfera fluida de *Estorvo*, o cineasta cria uma identidade com o livro, que se descola deste quando Guerra decide escalar um time global para atuar em seu filme: no papel do protagonista está Jorge Perugorria (cubano), ao lado de atores brasileiros, moçambicanos e portugueses. No filme *Estorvo*, somos apresentados a uma metrópole cheia de sotaques, o que, aliado a um cenário formado por múltiplos lugares e a uma fotografia turva, nos revela a concepção que o diretor teve do romance de Chico Buarque. cremos que o alto grau de alegoria e o caráter difuso da escritura permitiram ao cineasta atualizar, talvez, eventos que mais tarde Buarque acentuaria no seu romance *Budapeste* (2003), como esse aspecto babélico, representado pelos atores e suas nacionalidades. De acordo com Guerra: “foi tudo um afloramento de intenções. Quer dizer, eu tinha a intenção de fazer uma coisa assim. [...] Eu podia ter dublado os atores, não era nada impossível, mas eu preferi acentuar a falta de caracterização dos personagens” (GUERRA, 2000), pela mistura:

[...] de sotaques, territórios, temporalidades, acentuando o aspecto terrificante desse desmanche de fronteiras. O protagonista se vê perseguido e começa uma perambulação pelas cidades do Rio de Janeiro, Havana e Lisboa; ele procura um ínfimo instante de coerência e ordem num mundo que perdeu a consistência (de espaço, de tempo, de identidade), assombrado de solidão e angústia. O mundo *de Estorvo* tem muita lama e é povoado por indivíduos grotescos, criaturas miseráveis (negros, índios, viciados, obsessivos, anões) que encarnam uma terra denegrida e violenta, uma espécie de Terceiro Mundo mesclado de tecnologia moderna. Ruy Guerra integra parte da Europa ao seu filme, desnaturalizando a ideia tradicional de um Terceiro Mundo localizado geograficamente. O Terceiro Mundo aqui é difuso, desigualmente espalhado, onde a língua mistura territórios e sotaques, criando uma zona de indiscernibilidade, um não-lugar, que desmancha os discursos de afiliação à terra geográfica. (MASCARELLO, 2006, p. 409).

Para concretizar essa concepção marcada pela indefinição espacial e temporal, Ruy Guerra aposta ainda em uma iluminação toda feita em contraluz, utilizada com o intuito de tirar a cor do filme. Apesar de ser um filme colorido, a impressão de *Estorvo* que fica na memória, com exceção da cena do café da manhã, é a de que estamos assistindo a um filme em preto e branco. Esse resultado só foi possível porque a película ainda recebeu, no laboratório, um tratamento para descolorir mais. A ideia de Guerra era que o filme refletisse uma atmosfera formada por um tempo unificado, no qual o passado, o presente e o imaginário coexistissem, ou seja, um tempo antinatural. O cineasta traduz para o cinema a mesma sensação que temos na versão literária de *Estorvo*, a de um personagem degradado tentando reunir as temporalidades no presente, como se obedecesse a uma lógica interna, sem perceber que a lógica vem de fora, isto é, do processo de liquefação – velocidade – da vida, que lhe é imposta pelas forças mercadológicas.

Já para transmitir o universo opressivo e a instabilidade presente no romance chicobuarqueano, o cineasta produziu o filme todo com o recurso da câmera na mão, empunhada pelo diretor de fotografia Marcelo Durst. Deixando de lado a estabilidade do tripé, Durst poderia aproximar a câmera da cena quando precisasse refletir um sentimento de opressão, e movimentá-la de diferentes maneiras quando fosse preciso demonstrar instabilidade. A câmera parada é utilizada apenas na cena em que o protagonista caminha em direção a cancela que permite a entrada no sítio. O recuso da câmera na mão possibilitou a predominância do hiperclose, que serve para acentuar a distorção do mundo em torno do protagonista. A principal técnica empregada nesse filme é a da câmera atuante e nervosa, baseada nas emoções do personagem, que transmite muito mais o ambiente do filme do que uma que funcionasse como uma câmera de movimentos descritivos, o que enfatiza de maneira perfeita o personagem de *Estorvo*, que se apresenta como um andarilho sem rumo.

O resultado disso é uma fotografia fundamentada em uma concepção de atmosfera turva e inebriante, que imita o efeito produzido pela névoa, o que rendeu a Marcelo Durst uma série de indicações e algumas premiações. No entanto, Ruy Guerra esclarece que Durst é responsável apenas pelo desenvolvimento da técnica, ou seja, é o responsável por concretizar, por meio dos recursos cinematográficos, as intenções do cineasta. Guerra assume o conceito fotográfico, que deveria ser realizado com cores parecidas com o preto e branco, e atribui a Durst a genialidade de saber como fazer, ou seja, saber quais seriam os meios técnicos para chegar ao efeito. Além disso, essa atmosfera turva é construída também com o auxílio da trilha sonora de Egberto Gismonti, o mesmo autor da trilha de *Kuarup* (1989). Gismonti busca transmitir a instabilidade do personagem e do mundo a sua volta utilizando ruídos distorcidos e uma música formada por sons que nem sempre seguem a harmonia clássica, que nos são apresentados em momentos inesperados na narrativa filmica. A trilha sonora acentua o estranhamento do filme, pois possui uma sintonia com a imagem distorcida que domina toda a narrativa, cuja metonímia, a lente, o olho mágico, é apresentada a nós como uma espécie de óculos para o romance.

Outro ponto a ser destacado em *Estorvo* é o seu roteiro, também de Ruy Guerra. Apesar de não contemplar todos os fatos do romance, consegue transmitir seus principais questionamentos, utilizando para isso o discurso indireto livre em vez do indireto, como no romance, intercalado por voz em *off* e por letreiros. Ruy Guerra ficou sete anos trabalhando no roteiro, sem realizar nenhum outro filme nesse tempo, visando transformar *Estorvo* em um exercício de adaptação. Nesse filme, Guerra consegue acentuar o universo caótico, opressivo e fragmentado do livro de Chico Buarque utilizando com maestria os recursos artísticos da linguagem cinematográfica e ainda assim manter a sua produção fiel à identidade do romance.

Da convergência de tempos em *Estorvo*

O filme *Estorvo*, assim como sua versão literária, é fruto de uma modernidade na qual a imagem cinematográfica coincide com o advento do tempo dinâmico, ou simultâneo⁴, ou seja, com o advento da modernidade líquida⁵. Nesse contexto, os valores sociais estão sendo realocados, assim como o texto linear, que assume um

⁴ No qual: “a distância pode ser abolida, e os mais diferentes e longínquos lugares aparecem postos em contiguidade. Trata-se da bidimensionalidade, nova categoria usada na representação do mundo, tornada possível pelos recursos da montagem.”(PELLEGRINI, 2003, p. 24).

⁵ “O ‘derretimento dos sólidos’, traço permanente da modernidade, adquiriu, portanto, um novo sentido, e, mais que tudo, foi redirecionado a um novo alvo, e um dos principais efeitos desse redirecionamento foi a dissolução das forças que poderiam ter mantido a questão da ordem e do sistema na agenda política. Os sólidos que estão para ser lançados no cadinho e os que estão derretendo neste momento, o momento da modernidade fluida, são os elos que entrelaçam as escolhas individuais em projetos e ações coletivas – os padrões de comunicação e coordenação entre as políticas de vida

processo de simbiose com a imagem cinematográfica, ou um processo de tradução, pois, ao ser transferido para a imagem, o texto linear é recriado. Devemos levar em consideração que, em *Estorvo*, a imagem que vemos na tela foi vista primeiro mentalmente pelo seu diretor, o que revela o olhar que Ruy Guerra editou sobre essa modernidade líquida, vista como o mal estar contemporâneo.

Diante disso, cabe investigar de que maneira a tecitura de *Estorvo*, ao tentar representar a sociedade contemporânea, problematiza em sua montagem questões como: tendo uma comunicação que ocorre principalmente por meio de imagens, podemos afirmar que o mundo representado continua o mesmo? Ou como nos coloca Tânia Pellegrini no final do seu artigo, “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”, “determinados valores, ancorados em séculos e séculos de cultura verbal, continuarão a ter o mesmo sentido [?]” (PELLEGRINI, 2003, p. 34). Além de entender a influência que o cinema teve na espacialização do elemento temporal, que: “Em primeiro lugar, ele perde seu caráter estático, passa a ser dinâmico, fluído e ilimitado, heterogeneamente construído e descontínuo, como o tempo que agora o conduz” (PELLEGRINI, 2003, p. 24). Como representante desse contexto híbrido, o filme de Ruy Guerra segue o mesmo processo de espacialização do elemento temporal, realocando valores e promovendo a fusão das categorias de tempo e de espaço. Por isso, *Estorvo*, apesar de ser um filme complexo e realmente difícil para o grande público, é um filme que precisava ser feito, pois é uma alegoria do momento atual, já que para Guerra:

[...] estamos num “pré-pós-guerra”, dentro da época da globalização. O que é isto? É a falta de perspectivas individuais e coletivas, é a crise das ideologias e das utopias, e o existencialismo abarca todo esse comportamento, onde o indivíduo é obrigado a se posicionar dentro de uma realidade onde não consegue encontrar o seu espaço, gerando uma angústia no seu projeto próprio de vida. Isto me parece estar inteiramente em sintonia com o momento em que o Chico escreveu o livro, mesmo que ele não tenha escrito sob esta égide do existencialismo. (GUERRA, 2000).

Ressalte-se que, em *Estorvo*, Guerra constrói essa alegoria por um viés crítico, no qual busca explorar todas as possibilidades do caráter fluído, simultâneo e ilimitado do espaço. Busca representá-lo por meio da fusão de diversos tempos, que nos revelam como a estrutura do próprio cinema transformou a nova forma de organização da sociedade. As ruínas históricas são reveladas e salientadas por Ruy Guerra em *Estorvo* por meio das diferentes linguagens cinematográficas que este utiliza na composição de

conduzidas individualmente, de um lado, e as ações políticas de coletividades humanas, de outro” (BAUMAN, 2001, p. 12).

seu filme. Isso porque Guerra busca mostrar de forma literal, e sem cortes, as ruínas sociais que nos rodeiam. Assim, a análise empreendida, neste artigo, mostra-nos a existência de uma linha de fuga da arte cinematográfica brasileira, representada pelo filme de Ruy Guerra, que busca problematizar o contexto social em que vive, produzindo uma arte que vai contra a corrente. O estranhamento que *Estorvo* nos causa é o estranhamento que deveríamos ter em relação a presente modernidade se não estivéssemos acomodados dentro desse contexto que nos modifica a uma velocidade asfixiante, mas que é, a todo o momento, revalidada pela imagem, principalmente a imagem cinematográfica.

Afinado com a postura crítica da narrativa de Chico Buarque, Ruy Guerra constrói uma linguagem cinematográfica que, ao recontar à narrativa de *Estorvo*, reafirma a relação que o cenário brasileiro, sob o impacto da nova ordem tecnológica mundial, mantém com a ideia de modernidade líquida de Zigmunt Bauman (2001). Dessa maneira, é a mesma concepção de tempo fluído, que se caracteriza pela fusão com outros tempos, que encontramos na narrativa cinematográfica de Guerra. Entretanto, nessa narrativa, essa convergência de presente, passado e futuro é marcada, também, pelo diálogo que o cineasta realiza em seu filme entre a linguagem cinematográfica moderna e a linguagem clássica do cinema de Hollywood. Esse diálogo aparece em diversos momentos do filme e refere-se a diferentes estilos abordados pelo cinema da primeira metade do século XX. Entre esses estilos, o cinema mudo⁶ aparece na produção de Ruy Guerra quando este utiliza em sua narrativa alguns substitutos para os efeitos sonoros, abrindo mão, em alguns momentos, dos recursos do cinema falado. Entre esses substitutos, encontramos o uso de primeiro plano, responsável por construir a significação presente na cena em que a irmã passa o cheque para o protagonista, o *close-up* que acompanha o encontro das mãos releva, metonimicamente, a relação incestuosa que existe entre os personagens. O letreiro é outro recurso que Guerra utiliza em seu filme para substituir algumas passagens da narrativa, o cineasta opta pelos do tipo de continuidade, pois servem para esclarecer as imagens que os procedem.

⁶ “O cinema mudo é, antes de tudo, uma época do cinema, terminada por volta de 1930; de um ponto de vista estético e crítico, é uma forma de arte diferente do cinema falado. A ausência de falas audíveis caminha com o desenvolvimento de procedimentos visuais que o cinema falado utiliza pouco ou nunca. Tal especificidade estética do cinema mudo cabe em alguns pontos: expressividade gestual e mímica dos atores; importância do aspecto visual, notadamente do enquadramento e da composição dos planos; importância da montagem, em razão, primitivamente, da necessidade de explicitar o sentido das imagens – naturalmente ambíguas na ausência da fala –, mas tornando-se, pouco a pouco, um princípio significante em si: correlativamente, busca de um “ritmo” visual (“o cinema, música da luz”, Gance); privilégio concedido a certos objetos (paisagem, rosto, objetos em primeiro plano), a certos temas (sonho, fantástico, cósmico), a certos tons ou gêneros (lírico, melodramático, burlesco); recorrência de certos sucedâneos dos efeitos sonoros (letreiros, primeiros planos, inserções muito breves, efeitos gráficos)” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 202-203).

Inclusive a ideia das palavras escritas na tela não existia no roteiro, surgiu no processo de formatação da linguagem, na montagem, já num processo adiantado.

Eu vi que o filme não se completava: “está faltando um elemento!” e o que é que faltava? Rupturas de tempo. Daí a inserção dessas cartelas, texto escrito, para dar outra dimensão de tempo, outra dimensão do personagem. Dá um recuo crítico e ao mesmo tempo uma introspecção do personagem. Vai dentro de um outro espaço e tempo: o espaço de tempo da cartela é um espaço frio. Botei lá umas sujeiras, para integrar, num certo sentido visual, mas é um espaço frio. (CINEMAIS, 2000, p. 12).

No entanto, o cineasta Ruy Guerra, assim como Ernst Lubitsch e Billy Wilder, utiliza-se do som como um recurso a mais que dispõe para transmitir significados fundamentais para a compreensão da narrativa. O que se observa, na produção cinematográfica de Guerra, é uma reiteração de que a linguagem do cinema já havia se aprimorado antes mesmo do surgimento do som. Conforme Jullier, “[...] ainda que raramente lhe seja endossado esse papel de prestígio, os ruídos podem apoiar significados de ordem simbólica, pelo desvio de associações regidas na maioria das vezes por hábitos culturais” (JULLIER, 2009, p. 40). Buscando construir, por meio de alguns ruídos, significados simbólicos, o diretor de *Estorvo* insere em sua narrativa o som de uma campainha que revela a insistência do outro em penetrar a intimidade do protagonista; o latido dos cães, que demonstram que o dono do sítio tornou-se o invasor; e o ronco dos motores das motos, que mostram o caos instalado.

Com o surgimento do cinema falado, ganhou destaque um tipo de recurso que tem a finalidade de aproximar ainda mais a figura do narrador do espectador da narrativa. Ruy Guerra faz novamente referência a esse período do cinema ao descolar narrador e protagonista, que são a mesma pessoa no romance de Chico Buarque, colocando o primeiro em voz *off*, a qual ele mesmo faz, e o segundo representado por Jorge Perugorria, um ator cubano que fala um arrastado portunhol. Já a referência ao *film noir*⁷ ocorre na sequência em que o protagonista imagina

⁷ “As ficções policiais americanas da década de 1930 [...] caracterizaram-se por sua violência e sua visão amarga, e até mesmo desiludida da sociedade liberal na era da depressão. Recebidas na Europa com uma certa defasagem, essas produções tocaram por seu aspecto sombrio, e esse traço se tornou o sinônimo de todo um período do gênero policial. [...] No filme noir, a investigação é menos interessante pelas capacidades de dedução de que dá provas o investigador do que pela maneira com que ele mergulha no meio do mistério, mesmo correndo o risco de levar alguns golpes pesados. Esse gênero foi muito comentado, tanto por seus aspectos sociológicos (detetives privados viris, mas sentimentais, ‘prostitutas’ perigosas e sedutoras, colusão dos meios da política e do crime etc.) quanto por seus aspectos narratológicos (arte de confundir as pistas, e, às vezes, simplesmente, a compreensão, como exemplarmente em *The big sleep*, de Hawks, 1946).” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 212-213).

estar sendo perseguido pelo homem de terno e gravata. Os cenários e os figurinos utilizados nessa sequência refletem a composição em preto e branco e o alto contraste, característicos dos filmes *Noirs*. Ruy Guerra utiliza o preto e as variações de cinza no figurino e no cenário que corresponde ao protagonista do filme, e o branco e tons claros na roupa e no cenário em que se encontra o perseguidor. Além disso, o terno que o homem de gravata usa se assemelha ao terno branco usado por Al Capone no filme *Os Intocáveis* (Brian De Palma, 1987), que por sua vez faz referência ao *film noir* dos anos 1940.

Nessa sequência, o espectador do filme é convidado a participar da cena, em um primeiro momento como espião escondido na escada em que ocorre o início da perseguição, ou seja, a câmera coloca “o espectador como testemunha, proporcionando-lhe o ponto de vista imparcial, invisível e privilegiado da testemunha da cena” (JULLIER, 2009, p. 23). Em um segundo momento, como companheiro de fuga do protagonista, no qual o espectador o observa como se estivesse correndo ao seu lado, nesse caso, adota “o ponto de vista de um personagem, mais ou menos subjetivamente (ou seja, imitando mais ou menos a ‘filragem’ pelo seu olhar)” (JULLIER, 2009, p. 23). Tudo isso em um tempo asfixiante, levando o espectador a sentir como se vivesse todas essas experiências ao mesmo tempo, percebendo de forma concreta a força da simultaneidade.

Esses aspectos do filme, que dialogam com o estilo de *film noir*, encontram-se de forma mais condensada em sua sequência inicial; no entanto, estão presentes, de forma mais diluída, ao longo de toda a narrativa fílmica, pois norteiam a concepção de fotografia desenvolvida em *Estorvo*. Ruy Guerra apostou em uma fotografia fundamentada no preto e branco pois queria mostrar uma realidade turva, melancólica e obscura, acreditou nos efeitos que a luz pode proporcionar na construção de uma narrativa fílmica, sendo o ápice desse recurso as cenas em que apenas a efervescência de luzes difusas são utilizadas para representar a sociedade atual. Recurso cinematográfico que, conforme de Laurent Jullier, é capaz de criar uma atmosfera, ou mesmo enriquecer um perfil psicológico:

A própria direção da luz pode apoiar a história, em virtude das conotações ligadas em certa tradição histórica aos conceitos de sombra (o reino das sombras em oposição ao conhecimento platônico, por exemplo). Além da direção na qual ele cai, a própria quantidade de luz que cai sobre o sujeito pode enriquecer um retrato psicológico (JULLIER, 2009, p. 38).

Da mesma maneira, outro recurso bastante utilizado nesse filme de Ruy Guerra são os chamados movimentos de câmera panorâmicos (que correspondem à ação de virar a cabeça), responsáveis por construir sequências que seguem a cenografia do tipo tribunal. Em mais um diálogo com a linguagem clássica, Guerra opta por um movimento de câmera – o panorâmico – que assuma sucessivamente

os lugares do acusado, do júri e do juiz. O cineasta usa esse tipo de cenografia para apresentar os personagens que rondam a narrativa, indivíduos deslocados que transitam aleatoriamente todos os lugares de um tribunal. Conforme Laurent Jullier: “É a cenografia soberana da época de ouro de Hollywood, aquela que mostra ‘que todo mundo tem suas razões’, aquela que também permite que o espectador juiz decida. Ela se baseia em geral no campo contracampo” (JULLIER, 2009, p. 51). No entanto, na produção de Ruy Guerra, assim como no romance chicobuarqueano, as razões que movem esses personagens não são apresentadas. A escolha desse tipo de cenografia é apenas um recurso, utilizado pelo diretor, para revelar-nos o derretimento, ou esvaziamento, dos valores sociais que transformam os indivíduos da sociedade contemporânea em seres perdidos e sem um projeto de identidade definido. A cenografia do tipo tribunal transmite também ao espectador o *voyeurismo* do protagonista, o que torna esse espectador cúmplice dos personagens.

O expressionismo⁸ – outro diálogo que o diretor realiza com o passado – está presente na falta de enquadramento que alguns planos, ou até mesmo sequências, apresentam para representar o desequilíbrio interno vivido pelo protagonista. Herança desse movimento característico do cinema alemão da década de 1920: “Dependendo do contexto, o desenquadramento pode dar a conotação de desequilíbrio ou embriaguez de um personagem” (JULLIER, 2009, p. 28). Além disso, na primeira sequência de *Estorvo*, a câmera que imita o efeito do olho-mágico promove o jogo “enviesado” dos atores, o que é típico desse cinema expressionista. Esse mesmo efeito é produzido por meio do olhar câmera, que é o enquadramento em que a câmera se encontra no lugar de um personagem, marcado pelo olhar do narrador, que se apresenta de forma distorcida. Exemplo disso é o plano em que o protagonista se vê no espelho.

O uso de *close-up* acentua essa atmosfera distorcida que o protagonista vê e sente, sintoma desse mal-estar contemporâneo. Não é à toa que o primeiro plano do filme é um *close-up* de um olho que logo perde o foco até se desmanchar, metáfora da identidade contemporânea, que tem como principal característica a liquidez. O diretor concentra nesse plano o tipo de olhar que irá marcar todo o filme: um olhar que, de tão perto que se encontra o objeto observado, não consegue enxergá-lo com nitidez. O filme de Ruy Guerra reflete, dessa maneira, a falta de clareza que o protagonista, assim como sociedade contemporânea, tem em distinguir realidade,

⁸ “A corrente expressionista, no sentido restrito, só agrupa bem poucos filmes alemães mudos. Ela deve, sem dúvida, sua importância nas histórias do cinema ao choque provocado por *O gabinete do Doutor Caligari*, de Robert Wiese (1919), no qual três pintores procuraram, de maneira consciente, criar cenários expressionistas. As diversas definições de expressionismo cinematográfico que foram dadas, as quais se inspiraram nas definições pictórica e teatral, são, geralmente, bastante arbitrárias, mas todas elas retomam sempre alguns elementos: o tratamento da imagem como “gravura” (forte contraste preto e branco); os cenários bem gráficos, onde predominam as linhas oblíquas; o jogo ‘enviesado’ dos atores; o tema da revolta contra a autoridade.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 113).

sonho e devaneio. Essa é a essência da Modernidade Líquida, de Zygmund Bauman, que Guerra transpõe para uma linguagem cinematográfica por meio da imagem metafórica do olho, o que deve ser entendido como uma alegoria da presente fase da sociedade contemporânea.

Essa outra técnica utilizada por Guerra para realçar essa falta de clareza do protagonista também faz referência ao cinema clássico, pois, nessa concepção de cinema, “ligando o fundo à forma, a profundidade de campo fraca permite representar um personagem perdido em seus pensamentos, ou que deixe de prestar atenção no que se passa à sua volta para se concentrar em algo determinado” (JULLIER, 2009, p. 31). Em determinadas cenas de *Estorvo*, nossa visão pausa primeiro no protagonista e depois no que ele observa, o que se apresenta de forma desfocada. Como tudo no filme de Ruy Guerra, esse tipo de plano tem uma intencionalidade: mostrar como a realidade do protagonista é a todo o momento entrecortada pelo seu devaneio, além de ser uma alegoria da sociedade atual em sua alienação imagética. Conforme Jullier, “Um espaço fora de foco pode também servir aos interesses da ‘subjatividade’ narrativa – observa-se o personagem se desvanecendo ou começando a sonhar, como no cinema clássico hollywoodiano” (JULLIER, 2009, p. 32).

Dessa maneira, Ruy Guerra utiliza diversos recursos técnicos oriundos tanto do cinema clássico quanto do cinema moderno para expressar a leitura que realiza do texto chicobuarqueano. Em sua leitura, o cineasta explora, por meio desses recursos, além de nos dar o texto de Chico Buarque, a convergência de tempos e o apagamento das fronteiras geográficas. O filme *Estorvo*, assim como o romance chicobuarqueano, reflete uma atmosfera turva, fragmentada e difusa da sociedade moderna. No entanto, o mal estar que a modernidade líquida provoca nos indivíduos e que a narrativa de Chico Buarque transmite para seus leitores, no filme de Ruy Guerra, assume um peso maior. A sensação que esse filme nos provoca é a de uma opressão muito mais física do que mental. Sensação reforçada pela frase presente apenas na versão filmica: “não vejo nada, ou é o túnel, ou morri”.

Diante do exposto, percebemos que a relação que a angústia vivida pelo protagonista de *Estorvo* representa é a condição humana de cunho não metafísico, trágico, que percebe o estado de aporia em que o homem se meteu. Por isso concordamos com o cineasta quando este diz que *Estorvo* é um filme que precisava ser feito, pois intensifica o mal estar social que Chico Buarque já anunciara em seu livro. Dessa maneira, Guerra disponibiliza para a sociedade mais uma produção artística que problematiza a nossa época. No entanto, com Ruy Guerra temos uma apreensão complexa e crítica dessas linhas de forças que dominam a modernidade líquida. O intuito da narrativa desse cineasta é levar o indivíduo da sociedade contemporânea a se reconhecer como um ser fragmentado, desorientado e alienado da situação presente.

Além disso, defendemos que o uso de elementos do cinema clássico na narrativa cinematográfica *Estorvo* é uma crítica à ideia de que a modernidade líquida é algo extremamente novo, ou seja, fruto unicamente da época contemporânea. Ruy Guerra mostra, por meio de sua produção cinematográfica, metonimicamente representada neste estudo por *Estorvo*, que a sociedade atual é na verdade uma reunião de tempos e de elementos de diversas sociedades, o que é corroborado ao construir sua narrativa em um constante diálogo com outros filmes, por retomadas, empréstimos e trocas. Por fim, percebemos, com *Estorvo*, que a arte nasce da arte, ou seja, cada produção nova, seja ela filmica ou literária, é uma continuação, por consentimento ou contestação, de obras anteriores, de gêneros e temas já existentes. Narrar é dialogar com textos anteriores e com contemporâneos.

COSTA, D. F.; SILVA, M. L. B. da. *Estorvo: a visual metaphor for liquid modernity. Itinerários*, Araraquara, n. 49, p. 79-95, jul./dez. 2019.

■ **ABSTRACT:** *The reflections undertaken in this article aim to demonstrate that the narrative of Ruy Guerra's film Estorvo should be understood as a visual metaphor of the liquidity on which contemporary society is based. In addition, it is intended to question how, in this film production, the filmmaker, making the transition from literary to film language, concurs with the same conception of translation of theorists as Walter Benjamin and becomes a faithful translator of his time. Finally, we aim to identify how Estorvo captures the main social forces and channels them into an allegorical figuration of liquid modernity, in the mold described by Zygmund Bauman.*

■ **KEYWORDS:** *Cinematographic language. Liquid Modernity. Ruy Guerra. Translation.*

REFERÊNCIAS:

AUMONT, J; MARIE, M. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

AVELLAR, J. C. **O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

AVELLAR, J. C. Há uma gota de literatura em cada cinema. *In: O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

BARROS, E. P. **O cinema de Ruy Guerra: um imaginário autoral na pós-modernidade**. 2009. Tese (doutorado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade dos Meios de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2009.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Coleção Elos: 2004.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. Tradução: Suzana Kampf-Lages. In.: Kampf- Lages. **Tradução e melancolia**: Walter Benjamin e a “tarefa do tradutor”. Tese (doutorado em letras). Programa de estudos pós-graduados em comunicação e semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: 1996.

CAMPOS, H. de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CINEMAIS. Conversa com Ruy Guerra — trabalhar com o oculto e com o que já se esqueceu. **CINEMAIS** — Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais, Rio de Janeiro: Editora UFF, n. 21, 21 jan. 2000.

ESTORVO. Direção e roteiro: Ruy Guerra. Produção: Bruno Stroppiana e Bruno Cerveira. Fotografia e câmera: Marcelo Durst. Montagem: Mair Tavares. Direção de arte: Raúl Oliva, Cláudio Amaral Peixoto e Tony de Castro. Música: Egberto Gismonti. [s.l]: Sky Light Cinema c2000. 1 DVD (95 min.), color.

GUERRA, R. **Entrevista com Ruy Guerra**. Entrevista realizada por Christian Caselli, no dia 20 de julho de 2000. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/19/ruyguerraentrevista.htm>. Acesso em: 20/01/2019.

GUERRA, R. **Entrevista**. In: Comunicação & Educação, São Paulo, (24): 60 a 78, maio/ago. 2002.

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

PELLEGRINI, T. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In.: PELLEGRINI, T. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: SENAC/ Instituto Itaú Cultural, 2003.

PERRONE-MOISÉS, L. Posfácio. In: BARTHES, R. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.



A MÚSICA DE ROGÉRIO DUPRAT NA FILMOGRAFIA DE WALTER HUGO KHOURI: *NOITE VAZIA E AS AMOROSAS*

Itamar Vidal Junior*
Paulo José de Siqueira Tiné**

“A regra geral é a de que ninguém pode violar impunemente as leis da vida. Por um princípio científico, e não apenas moral e religioso, os princípios familiares tem de ser preservados. [...] Ao que nos parece a história focaliza bem os aspectos da corrupção moral, da insatisfação, mas não contraponhe nenhum valor ético à degradação ambiente. Nenhuma dificuldade surge na vida irreal e aventureira dos que procuram a vida egoística e barbara. Daí a maior dificuldade surgida na liberação da película [Noite Vazia]. [...] O Censor improvisado não tem os conhecimentos adequados para a crítica cinematográfica. A impressão que o filme produz em sua apresentação fotográfica, no jogo dos símbolos, na concepção artística, é realmente notável. Êste fator nos leva a esta série de considerações, pois si assim não o fosse, simplesmente teríamos declarado: “Manter a proibição”. Em homenagem ao produtor e à película é que estamos avançando nesta análise, para a qual não estamos preparados. [sic]”

*Parecer do censor enviado ao Serviço de
Censura às Diversões Públicas (SCDP) do
Departamento Federal de Segurança Pública*

- **RESUMO:** Apoiado na partitura original de Rogério Duprat e em recentes publicações sobre cinema brasileiro dos anos 1960, este texto procura investigar os procedimentos técnicos e artísticos adotados pelo compositor na gravação da trilha sonora dos filmes

* UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes – Departamento de Música – Campinas – SP – Brasil. 13083-970 – itavidal@yahoo.com

** UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes – Departamento de Música – Campinas – SP – Brasil. 13083-970 – paulotine70@gmail.com

Noite vazia (1964) e *As amorosas* (1968), ambos de Walter Hugo Khouri. Com base em depoimentos dos profissionais envolvidos na gravação e montagem das obras, procuramos também revelar alguns aspectos sobre as questões políticas e artísticas evidenciadas em um período de censura e repressão das liberdades individuais no qual compositores brasileiros ligados à música concreta, à música eletrônica e à música popular colaboraram de forma efetiva nas transformações da cinematografia brasileira.

- **PALAVRAS-CHAVE:** As amorosas. Cinema Novo. Noite vazia. Rogério Duprat. Walter Hugo Khouri.

Introdução

Rogério Duprat (1932-2006) descreveu Walter Hugo Khouri (1929-2003) como “um sujeito corajoso” que lhe confiou, pela primeira vez, uma trilha para cinema (VOLPE; DUPRAT, 2012, p. 214). *A ilha* (KHOURI, 1962) arrebatou os principais prêmios de direção e de composição musical, iniciando a parceria de Khouri e Duprat, que se estendeu por 22 anos, de 1962 a 1984. Quando recebeu o convite de Khouri para compor a partitura de *A ilha*, Rogério Duprat acabara de ter a sua composição *Organismo*, 1961, apresentada na VI Bienal de São Paulo, em concerto televisionado pela TV Excelsior. *Organismo*, construída sobre o poema homônimo de Décio Pignatari (1927-2012), foi também o primeiro de uma série de trabalhos reunindo os jovens compositores de vanguarda e os escritores paulistas ligados ao movimento da poesia concreta. Foi na revista *Invenção*, Revista de Arte de Vanguarda, número 3, dirigida por Décio Pignatari com colaborações dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, entre outros¹, que foi publicado o Manifesto Música Nova (1963)². A mesma citação de Maiakóvski “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”, que encerra o Manifesto Música Nova, havia sido acrescentada por Décio Pignatari em 1961 como *post-scriptum* ao Plano Piloto Para Poesia Concreta (*Noigandres*, 4, 1958). Em polêmica com os CPC (Centros Populares de Cultura), que postulavam a utilização de “formas populares sem mediação”, o grupo paulista propõe uma “poesia engajada, mas que não por isso abandona as conquistas das vanguardas e a experimentação” (AGUILAR, 2005, p. 364). *Organismo*, para cinco vozes solistas e orquestra de câmara, influenciada pela obra de Pierre Boulez (1925-2016), pertenceria, segundo Duprat, a “uma etapa intermediária entre o serialismo ortodoxo, bouleziano, a música aleatória e o *happening*” (GAÚNA, 2001, p. 119).

¹ Revista *Invenção*, Ano II, n. 3, junho de 1963. Revista de Arte de Vanguarda. Diretor: Décio Pignatari. Equipe: Augusto de Campos, Cassiano Ricardo, Edgard Braga, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald, Mário da Silva Brito, Pedro Xisto, Ronaldo Azeredo.

² Manifesto Música Nova (STUANI, 2015, p. 22). Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/1318471>. Acesso em: 14 fev. 2019.

Em julho de 1962, motivado pela visita de Boulez ao Brasil, Duprat consegue aporte financeiro do Ministério da Educação e parte para a Alemanha, para frequentar o curso de verão de Darmstadt, que naquele ano seria ministrado por Boulez e pelos compositores Henri Pousseur (1929-2009) e Karlheins Stockhausen (1928-2007) (GAÚNA, 2001, p. 51). Em Darmstadt, Duprat encontrou-se com Willy Correia de Oliveira (1938) e Gilberto Mendes (1922-2016), que moravam em Santos e viajaram juntos para o curso. Havia ainda outros músicos procedentes do Brasil: Eládio Perez Gonzalez (1926), barítono paraguaio radicado no Brasil desde 1947, e o maestro e arranjador Júlio Medaglia (1928) que, na época, estudava em Friburgo (RJ). Nesse ano, Damiano Cozzella (1929-2018) não iria ao Festival, pois já havia participado no ano anterior (BARRO, 2009). Esse encontro estabeleceria a base para a criação do grupo Música Nova. Também frequentou o curso de Darmstadt em 1962 o compositor François Bayle (1932). Por influência de Bayle, que em 1975 sucederia a Pierre Schaeffer (1910 – 1995) na direção do GRM³, Duprat pôde permanecer ainda mais um mês em Paris estagiando, em caráter informal, no laboratório da *Radio Television Française* (ORTF). No laboratório da ORTF, Duprat trabalhou com pianos preparados e teve contato direto com as mais modernas técnicas de manipulação sonora, com os processos de montagem, filtragens e outras alterações de frequência e edições em fitas magnéticas (GAÚNA, 2001, p. 55).

De volta ao Brasil, após esse período de imersão no pensamento teórico-estético e com a prática no manuseio dos equipamentos mais avançados das vanguardas musicais mundiais, Rogério Duprat seria convidado por Khouri para fazer a música de *Noite vazia* (1964), um de seus mais importantes trabalhos.

Cinema Novo

Noite vazia é considerado pelo crítico Inácio Araújo (1948) como a “pedra no sapato” do Cinema Novo. Esse incômodo decorreria de dois fatores: primeiro pelo fato de *Noite vazia* ter sido um grande sucesso de público e de crítica⁴, e segundo porque, apesar da admiração que Glauber Rocha admitia ter por Walter Hugo Khouri, *Noite vazia* era um filme fora dos parâmetros do cinema novo (ARAÚJO,

³ **GRM (*Groupe de Recherches Musicales*)** foi criado por Pierre Schaeffer em 1951 e funcionou durante anos vinculado ao ORTF (*Office de Radiodiffusion Télévision Française*). Em 1975, com o desmembramento do ORTF, o GRM foi incorporado ao INA (*Institut National Audiovisuel*).

⁴ Prêmio Saci 1964: Melhor Filme, Melhor Direção - Walter Hugo Khouri, Melhor Argumento - Walter Hugo Khouri, Melhor Ator - Mário Benvenuti, Melhor Atriz - Odete Lara, Atriz Secundária - Marisa Woodward. Prêmio Governador do Estado de São Paulo 1964: Melhor Produtor - Walter Hugo Khouri, Melhor Direção - Walter Hugo Khouri, Melhor Roteiro - Walter Hugo Khouri, Melhor Ator - Mário Benvenuti, Melhor Atriz - Norma Bengell, Melhor Fotografia - Rudolph Icsey, Melhor Composição - Rogério Duprat. Júri Municipal de Cinema: Prêmio Cidade de São Paulo, 1964. Festival de Cannes 1965: Participou da Mostra Competitiva e Concorreu à Palma de Ouro.

2007). *Noite vazia* foi lançado no mesmo período de *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964). A convivência dessas correntes opostas, “que brigavam como cães e gatos, não indica mau funcionamento e sim dá conta da tremenda vitalidade do cinema brasileiro, que naquela época se impunha como uma atividade intelectual” (ARAÚJO, 2006). Para Araújo, o cinema de Khouri, em sua universalidade inerente, nunca deixou de se reportar à temática brasileira, embora talvez fosse paulistano demais para seus colegas do Cinema Novo.

Para o pesquisador Jaison Castro Silva, os representantes do Cinema Novo, que se autoproclamavam autores em busca da identidade nacional, veriam em Khouri um antagonista, acusando-o de “herdeiro de um cinema industrial e de importar temáticas sem a devida assimilação crítica” (CASTRO SILVA, 2007, p. 32). Em *Noite vazia*, Khouri retrata a capital paulista como estereótipo universal de metrópole, como nicho da diversidade. Não a retrata como o lugar do **novo**, mas como o local de um círculo infernal de repetição:

Uma ressaca precoce do clima de otimismo-desenvolvimentismo presente na década de 1950 instala-se em parte do cinema brasileiro. O cinema paulista, no entanto, reage a essa crise de uma forma diferente. Nessa esfera, encontrava-se Walter Hugo Khouri, um dos cineastas a administrar o legado do humanismo europeu e a crise das perspectivas de progresso existente no Brasil de forma peculiar. (CASTRO SILVA, 2007, p. 29).

Essa dissensão manifestar-se-ia em vários aspectos da dramaturgia cinematográfica da época, entre os quais a relação dos diretores e realizadores com a música e com os compositores brasileiros.

Em seus estudos sobre a música extradiegética⁵ no cinema brasileiro moderno, o pesquisador Guilherme Maia destaca a presença de Villa-Lobos como o compositor brasileiro cuja obra foi mais utilizada nas trilhas sonoras do movimento *cinemanovista*. Villa-Lobos consta como autor de trilha adaptada nos filmes *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966), *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1970) e *Lúcia McCartney* (Davi Neves, 1971). Segundo Maia, o Cinema Novo buscava estabelecer com o público uma relação diferenciada e de caráter marcadamente didático. Glauber Rocha, em *O dragão da*

⁵ Diegese é um conceito que se reporta à dimensão ficcional de uma narrativa. A diegese é a realidade própria da narrativa (mundo ficcional, vida fictícia), à parte da realidade externa de quem lê (o chamado mundo real ou vida real). Por exemplo, uma música de trilha sonora incidental que acompanha uma cena faz parte do filme, mas é externa à diegese - é extradiegética -, pois não está no contexto da ação. Já a música que ouvimos quando um personagem está escutando rádio é diegética, pois está dentro do contexto ficcional.

maldade contra o Santo Guerreiro (1969), agrega “em uma mixagem descontínua e fragmentada, música do folclore de Minas Gerais, Pixinguinha, canções originais de Sérgio Ricardo e Walter Queirós e a música de concerto atonal de Marlos Nobre” (MAIA, 2002, p. 72):

Antes do Cinema Novo, a música no cinema brasileiro seguia, de uma maneira geral, os cânones clássicos. De *Ganga bruta* (Cinédia, Humberto Mauro, 1933), marco da transição do cinema mudo para o sonoro, a *Os apavorados* (Atlântida, Ismar Porto, 1962), último longa-metragem produzido pela Atlântida, a trilha sonora do cinema brasileiro é marcada pela ampla presença de canções no plano diegético e por música extradiegética de caráter clássico-romântico. Uma análise das fichas técnicas dos filmes produzidos pelas três companhias cinematográficas que mais se destacaram na produção cinematográfica brasileira desse período revela que os “italianos” como Radamés e Alexandre Gnatalli, Lyrio Panicali, Leo Peracchi, Gabriel Migliori e Enrico Simonetti, herdeiros da tradição romântica e operística italiana, dominaram a cena nacional no campo da música extradiegética. (MAIA, 2010, p. 76).

Para Glauber Rocha, a estética revolucionária teria uma função didática e épica de “alfabetizar, informar, educar e conscientizar as massas ignorantes e as classes médias alienadas” (ROCHA, 1981, p. 67). A presença de Villa-Lobos nas trilhas sonoras do Cinema Novo estaria, então, mais ligada à questão do nacional, do cinema autóctone, e menos a uma opção estética pelo estilo do compositor. A opção por Villa-Lobos, nesse viés ideológico nacionalista do cinema dos anos 1960, seria definida por Guerrini Junior como uma “alegoria da pátria”:

[...] a busca de uma identidade nacional, uma das condições básicas para uma proposta de superação do subdesenvolvimento, é uma característica muito marcante da produção cultural dos anos sessenta. O Cinema Novo despontaria como uma das expressões máximas desse resgate de “projeto de nação”, já presente entre os modernistas/nacionalistas. De certa forma, pode-se dizer que o modernismo chega ao cinema nos anos sessenta. Assim, Villa-Lobos, o mais celebrado compositor modernista/nacionalista, era uma escolha natural. (GUERRINI, 2009, p. 127).

Nelson Pereira dos Santos, que em filmes anteriores como *Rio, 40 graus* (1954) e *Rio, zona norte* (1957) havia empregado a música extradiegética de Radamés e Alexandre Gnatalli e canções interpretadas por Zé Keti, rompe com esse modelo tradicional de outra maneira: no lugar de uma mixagem fragmentada, opta por não usar música convencional na trilha de *Vidas secas* (1963). Engendrado pelo sonoplasta Geraldo José, “o rangido de um carro-de-boi, apresentado nas primeiras

imagens da abertura do filme, percorre toda a narrativa, ora justificado visualmente pela imagem do carro-de-boi, ora exclusivamente no nível extradiegético” (MAIA, 2002, p. 70). As impressões do compositor Jorge Antunes (1942) e do pesquisador Hernani Heffner⁶, alinhadas por Maia, sobre o ruído de carro-de-boi em *Vidas secas*, expõem dois pontos de vista distintos. Para Heffner, o uso recorrente do ruído do carro-de-boi na abertura de *Vidas Secas*, “tradução sinestésica e quase metafísica do tema do filme”, estaria relacionado, em parte, à falta de recursos financeiros. Ainda no verbete **som** da Enciclopédia de Cinema Brasileiro, Heffner escreve: “sem ter à disposição as facilidades da Vera Cruz, que vão desaparecendo com o tempo, e os recursos da unidade carioca do Bonfanti, que pega fogo em 1957, o nascente Cinema Novo troca a qualidade técnica por certo efeito de estranhamento” (RAMOS; MIRANDA, 2012, p. 670). Para Jorge Antunes, se Nelson Pereira dos Santos contasse com um compositor ligado à música concreta e à música eletrônica, poderia extrair muito mais do material sonoro:

O objeto sonoro era rico: duração longa, timbre incisivo e penetrante, comportamento contínuo e cheio de melismas e glissandos. Mas faltou a presença de um compositor para construir objetos musicais com aquele objeto sonoro; para fazer música com aquele ruído. (grifos no original). (apud MAIA, 2002, p. 70).

Esse distanciamento, observado por Jorge Antunes, entre o Cinema Novo e os compositores da música de vanguarda brasileiros ligados à música concreta e eletrônica, é corroborado por Maia, apoiado na classificação e catalogação de Ramos & Miranda:

[...] a vanguarda musical que eclodiu nos anos 60, e que revelou compositores como Ricardo Tacuchian, Willy Correa de Oliveira, Edino Krieger, Marlos Nobre, Esther Scliar, Rogério Duprat, e outros, foi de certa forma ignorada pelo Cinema Novo. Foram registrados apenas dois casos de aproximação entre os dois movimentos: o filme *Noite vazia* (W. H. Khouri, 1964) com música de Rogério Duprat e *A Derrota* (Mario Fiorani, 1966) com música assinada por Esther Scliar. [...] Nas fichas técnicas da filmografia Marginal, entre sessenta e nove filmes relacionados, apenas cinco têm música original composta por representantes das “vanguardas”: *Trilogia do Terror* (J. Mojica Marins, O. Candeias e S. Souza, 1968), filme em três episódios com música de Damiano Cozzella e Rogério Duprat, *O Anjo Nasceu* (J. Bressane, 1969), com música de Guilherme Vaz, *O Profeta da Fome* (Maurice Capovilla, 1969) com música de

⁶ Curador Adjunto e Conservador-Chefe da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Curador da Temática Preservação da Mostra de Cinema de Ouro Preto e Professor do Curso de Cinema da Puc-Rio.

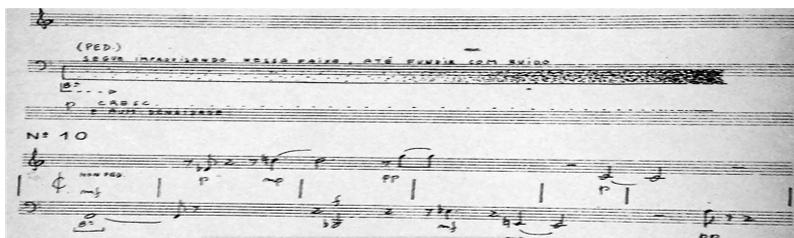
Rinaldo Rossi, *Assuntina das Américas* (Luiz Rosemberg, 1975) com música assinada por Cecília Conde e *O Segredo da Múmia* (Ivan Cardoso, 1985) com música de Júlio Medaglia. Houve também o caso do filme *São Bernardo* (Leon Hirschman, 1977) no qual o compositor Caetano Veloso utilizou ruídos de Música Concreta e instrumentos do compositor Walter Smetak. (MAIA, 2002, p. 76).

Esse argumento, no entanto, é rebatido por Irineu Guerrini Junior, que lista 25 filmes brasileiros, realizados entre 1962 e 1970, com trabalhos de compositores ligados à vanguarda musical definida por Maia e Antunes. Embora nem todos esses 25 filmes (tabela anexa) se enquadrem na estética que delimita o campo *cinemanovista* na literatura crítica e acadêmica, 13 têm música de Rogério Duprat, quatro deles dirigidos por Walter Hugo Khouri (GUERRINI, 2009, p. 84).

Noite vazia

Noite vazia inicia com uma abertura de 4min 40s de duração, que pode ser dividida em duas partes: os primeiros 3 min compõem-se de imagens estáticas de estátuas e bustos clássicos, com *close-ups* das faces dessas esculturas sobre fundo negro. Os seguintes 1 min 40s mostram cenas noturnas da cidade de São Paulo, com planos fechados explorando em fotografia preto e branco a simetria e o grafismo de prédios, viadutos e janelas. Duprat pontua claramente esses dois momentos, usando, nos primeiros 3 min, sobre as imagens de rostos, arpejos⁷ e *clusters*⁸ que exploram toda a extensão do piano. No restante 1 min 40s, sobre as imagens da cidade, propõe uma improvisação de piano e percussão restrita à região grave dos instrumentos.

Figura 1 – Trecho da partitura de Rogério Duprat para o filme *Noite vazia*.



Fonte: Acervo família Duprat.⁹

⁷ Um arpejo é a execução sucessiva de notas. Se num acorde tradicional, ou num *cluster*, as notas são tocadas simultaneamente, no arpejo essas mesmas notas são tocadas sequencialmente.

⁸ *Clusters* – em inglês, aglomerados – são grupos de notas muito próximas tocadas simultaneamente. No piano isso é possível pressionando várias teclas ao mesmo tempo com a mão espalmada.

⁹ As figuras 1 e 2 são fac-símiles da partitura original para o filme *Noite vazia*, os quais foram cedidos pela família Duprat para este artigo.

O ruído, ao qual Duprat se refere no recorte da figura 1 – “seguir improvisando nessa faixa, até fundir com ruído” –, é a buzina de um automóvel que encerra a abertura de modo estridente e abrupto, em 00:04:40.

A cidade de São Paulo, em *Noite vazia*, é doadora de sons. Embora a maior parte do filme se passe em um apartamento, a cidade será retratada em seus nichos – boates, bares, galerias –, onde as pessoas podem ser vistas como iguais no desespero e na solidão. A música diegética estabelecerá os ambientes das sofisticadas boates ou dos inferninhos. As montagens de Duprat, utilizando os sons da cidade (do trânsito do início da noite às sirenes das fábricas ao amanhecer), marcarão a passagem do tempo.

Noite vazia foi um filme pioneiro como produção técnica e realização cinematográfica. Mauro Alice (1925-2010), montador de *Noite vazia*, relatou ao Prof. Máximo Barro (1930) alguns detalhes da pré-produção da obra:

[...] Khouri me procurou, contou-me o esboço de uma nova relação comercial dele com o estúdio, que entrava em co-produção com o seu novo filme. Contou-me que abandonava de vez a dependência total ao filme de encomenda, absorvia o seu estro autoral, tentaria um novo padrão mais coerente com as suas vivências, tomando a batalha dos autores europeus (principalmente) pela liberdade de abordagem de temas, assuntos proibidos pelo decálogo moral de certa fatia da sociedade, e que, entre nós, camuflava a existência de órgãos de segregação e punição de abordagens pelo menos incômodas. (apud BARRO, 2009, p. 85).

Essa nova relação de produção, que permitiu autonomia para o cineasta, teria também influência direta sobre a qualidade técnica de gravação e mixagem de *Noite vazia*. Para Máximo Barro, montador de *A ilha*, a insatisfação demonstrada por Khouri quanto à baixa qualidade de som no cinema brasileiro, cujas queixas “começavam no equipamento e terminavam nos técnicos”, parece ter-se resolvido. Ernest Hack, engenheiro de som da Vera Cruz, que, segundo Khouri, “havia prejudicado, com seu conservadorismo germânico, os efeitos expressionistas que *Estranho encontro* [1957] exigia [...]” (BARRO, 2009, p. 86), é apresentado, cinco anos depois, como um dos principais responsáveis pelo elevado nível técnico alcançado na sonorização de *Noite vazia*.

Segundo Mauro Alice, Ernest Hack havia trabalhado em países europeus nos quais a gravação era feita com “diversos microfones direcionados a captar preferencialmente o ambiente sonoro, o palco da ação principal sob o ponto de vista subjetivo do espectador”. Hack buscava contornar a violenta compactação do som na banda sonora da película realizando as gravações com o máximo possível de qualidade, para preservar a fidelidade e a perspectiva dos itens contidos nas trilhas (BARRO, 2009, p. 90).

Duprat utilizaria a formação original do *Zimbo Trio* para gravar a trilha sonora: Amilton Godoy ao piano, Luiz Chaves ao Contrabaixo e Rubinho (Rubens Barsotti) à bateria e percussão. O próprio Duprat executaria as linhas de Violoncelo:

O clima era da mais franca liberdade entre o vetusto alemão Hack, Duprat no celo e o brasileiríssimo trio, na média dos 25 a 30 anos. Dos improvisos às correções. Eu [Mauro Alice] estava lá no papel de assistente meu. Anunciava o número do trecho a ser gravado, providenciava anéis de imagem no caso de algumas que eram gravadas ou checadas com projeção. [...] Khouri conseguiu um brilhantismo tal que suplantou o tempo e as modificações tecnológicas por muitos e muitos anos. Sabe-se que ele aproveitou a música de *Noite vazia* até no seu último filme. (apud BARRO, 2009, p. 90).

Khouri e Duprat passavam horas à moviola¹⁰ e recorriam a Mauro Alice para as questões técnicas mais delicadas, para os cortes e as demarcações precisas de tempo. Além disso, recorda Alice, havia as questões de forma. “A forma. [...] Estava-se na era dos pingos. A música não poderia ser mais que pingos” (ALICE apud BARRO, 2008, p. 88).

¹⁰ Moviola é uma marca de equipamento de montagem cinematográfica que em muitos países tornou-se sinônimo de mesa de montagem. O dispositivo original, inventado por Iwan Serrurier em 1917, era constituído de dois rolos (um de entrada e um de saída), uma manivela para movimentá-los, uma série de engrenagens por onde passava o filme e um visor, permitindo ao montador ver o filme em movimento para selecionar, cortar e colar pedaços da película.

Figura 2 – Fac-símile da partitura para a abertura do filme *Noite vazia*.

NOITE VAZIA - FILME DE W.H. KHOURY - MÚS. · ROGÉRIO DUPRAT 1964

Nº 1 (TÍTULOS) *(recorded for the film, but I didn't keep the copy)*

PIANO SOLO

N.B. - OS NÚMEROS QUE NÃO CONSTAM DESTA PARTITURA SÃO OS DE MÚSICA ELETRÔNICA E MONTAGENS EM GERAL OU MÚSICA INCIDENTAL

(This is not the complete score; there are too some pieces of electronic music and manipulated material of sound)

Fonte: Acervo família Duprat.

Os arpejos que Duprat escreveu para o piano de Amilton Godoy, na abertura de *Noite vazia*, não obedecem à lógica harmônica tonal ou a quaisquer simetrias seriais estritas. São construções sobre intervalos distantes entre si, principalmente progressões de sétimas maiores e nonas menores, mantendo uma sensação de tensão e conflito pela quantidade de harmônicos diferentes que esses intervalos geram. O compositor solicita, na partitura, que o pedal de sustentação do piano esteja sempre acionado. Quando esses intervalos são transpostos para a mesma oitava e tocados simultaneamente, eles geram segundas menores e, eventualmente, compõem *clusters*. Na Abertura do filme, esses *clusters* estão sincronizados com as imagens de mãos (00:01:06). Quando duas imagens de mãos se aproximam, mas não se tocam, Duprat executa dois *clusters* simultâneos, um na região grave e outro na região aguda do piano (00:01:18).

Duprat reserva as intervenções com tempo métrico, ou periódico, para a música diegética: o samba, o blues, a bossa-nova e outros arranjos curtos e sofisticados executados pelo *Zimbo Trio*, ocorrem sempre que os músicos estão em cena (00:16:30) ou quando o rádio do carro ou o toca-discos é acionado (00:29:09). Em contrapartida, o tempo de execução da trilha extradiegética é sempre o tempo dramático, ou aperiódico, no qual a mesma lógica intervalar da abertura é desenvolvida com a adição do violoncelo e do contrabaixo com arco. Uma progressão dissonante de sétimas maiores conclui em segundas menores na região grave desses instrumentos (00:36:44). É irresistível não associar essa construção sonora aos personagens do filme, que se mantêm em conflito mesmo que fisicamente muito próximos.

Mauro Alice relata à pesquisadora Sheila Schvarzman:

Khouri procurou uma forma nova. [...] tem conflito de classes, de sentimentos, atração, repulsa e condições sociais: uma mulher que só quer dinheiro e outra que só quer amor, um homem que tem dinheiro e outro que não tem nada e joga tudo fora. Era um mundo incrível. *Noite vazia* foi para mim a primeira entrada do cinema brasileiro na contemporaneidade. (SCHVARZMAN, 2008, p. 206).

Na primeira das 13 páginas que compõem o conjunto de partituras que Duprat escreveu para *Noite vazia*, o compositor alerta que “os números que não constam dessa partitura são os de música eletrônica e montagens em geral” (fig. 2). Entre as montagens realizadas por Duprat, Khouri e Alice, várias *mixam* os ruídos da cidade com manipulações das gravações dos músicos em estúdio. Em 00:06:39 há a superposição de sons do piano e baixo com os sons do bonde, cuidadosamente gravados em frente ao edifício Zarvos. E, em 01:16:22, o som das sirenes das fábricas ao amanhecer está *mixado* a uma longa sessão de improviso coletivo do grupo.

A cena na qual Duprat utiliza os sons gerados por equipamentos de síntese sonora, com recursos da música eletrônica disponíveis à época, inicia-se em 01:19:46, próximo ao final do filme. A trilha acompanha imagens de uma revista sobre o projeto espacial norte-americano e, em seguida, sobre o recente assassinato de John F. Kennedy. O personagem que abre a revista, para ocupar um tempo livre, parece se dar conta do infinito vazio no qual habita, o que, de certa forma, expressa o tema do filme. Ouve-se novamente o som da agulha tocando o vinil no toca-discos em 01:21:21, seguido de um breve ataque de contrabaixo e bateria, mas o som que se segue não é a bossa-nova sofisticada do *Zimbo Trio* e sim mais uma sequência de segundas menores sintetizadas e efeitos de percussão que prolongam a tensão. Essa cena encerra a noite no apartamento, e os quatro personagens se separam numa metrópole que amanhece, sabendo que na próxima noite o mesmo ciclo se repetirá.

As amorosas

Em 1964, Duprat é convidado pelo compositor Cláudio Santoro (1919-1989) para assumir o cargo de professor-assistente no Departamento de Música da Universidade Nacional de Brasília (UnB). Muda-se com a família para Brasília, mas a experiência acadêmica dura pouco mais de um ano. No dia 9 de abril de 1964, nove dias após o golpe de Estado, tropas do Exército e da Polícia Militar de Minas Gerais tomam de assalto o *campus*. Em 13 do mesmo mês, por meio de decreto presidencial, são extintos os mandatos dos membros do Conselho Diretor da FUB (Fundação Universidade de Brasília), inclusive o do reitor Anísio Teixeira (1900-1971). Em outubro de 1965, em ato de solidariedade à demissão arbitrária de 29 docentes, 223 professores se demitem (ROITMAN, 2017), entre eles Rogério Duprat, seu irmão Régis Duprat (1930), Damiano Cozzella e Décio Pignatari. De volta a São Paulo e em difícil situação econômica, Duprat se junta a Cozzella e passam a trabalhar intensamente produzindo todo tipo de trilha para teatro, televisão e cinema, tentando recolocar-se no mercado depois do período em Brasília. Duprat se afastaria definitivamente de qualquer atividade acadêmica e também abandonaria por um longo período a produção de obras ligadas à tradição europeia, a então chamada música erudita.

Em *As amorosas* (1968), Khouri e Duprat realizariam mais uma parceria. Novamente o trabalho abordaria de maneira nada convencional a situação política do país, dividindo e confundindo a crítica. Dessa vez, Duprat convidaria o grupo Os mutantes para tocar na trilha sonora, repetindo a estratégia de trabalhar com um grupo já formado (em *Noite vazia* foi o *Zimbo Trio*) do qual poderia extrair, mais rapidamente, os efeitos de timbres e improvisos coletivos, propiciando coerência e agilidade à produção musical.

Assim como em *Noite vazia*, a estrutura de *As amorosas* é circular. O primeiro plano do filme parece uma extensão de seu final e o protagonista, Marcelo¹¹ (Paulo José), parece condenado a um ciclo niilista que o opõe, na mesma medida, a Ana (Anecy Rocha), militante universitária de esquerda, e a Marta (*Jacqueline Myrna*), estrela ascendente de televisão:

Estes dois fatos (convulsão política e crescimento dos meios de comunicação) não estão necessariamente vinculados um ao outro, ainda que culturalmente se combinem ou se sobreponham com frequência. Para os grupos radicais de esquerda, os meios de comunicação de massa constituíam uma acentuação das assimetrias da cena pública, e um dos instrumentos mais poderosos para alienar os atores sociais e dominá-los. De modo oposto, os grupos que provinham do modernismo vanguardista, como é o caso dos poetas concretos, não viam esses meios somente como um instrumento do poder: para eles, eram um cenário no qual era preciso interferir e transformar a partir de dentro, porque seu aparecimento implicava uma modificação profunda nos mecanismos da cena pública e na criação de imagens culturais. (AGUILAR, 2005. p. 118).

Julio Medaglia, Cozzella e Rogério Duprat, principalmente, tiveram a oportunidade de trabalhar diretamente com os músicos formados nos meios de comunicação de massa e perceberam sua capacidade de transitar naturalmente pelas novas mídias. A trilha diegética de *As amorosas*, com Os mutantes tocando ao vivo, foi filmada em setembro de 1967, em um bar na Galeria Metrôpole, cerca de um mês antes da final do III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record (21 de outubro de 1967), quando defenderiam o premiado arranjo que Duprat escreveu para *Domingo no parque* (CALADO, 1995). Duprat havia se encantado com Os mutantes meses antes, especialmente com Arnaldo Baptista (1948), que lia música e tocava vários instrumentos. Duprat chegou a declarar que a música brasileira poderia ser dividida em antes e depois de Arnaldo Baptista (LOKI, 2008).

Também impressionou Duprat o fato de Cláudio César Dias Baptista (1945), irmão de Arnaldo e Sérgio, construir alguns dos instrumentos e aparatos eletrônicos usados pelo grupo, o que fazia com que os músicos já tivessem conhecimento e explorassem os efeitos sonoros da música eletrônica em seus arranjos. A confiança de Duprat no trabalho dos jovens era tanta que, segundo Arnaldo Baptista, as sessões de gravação da música incidental de *As amorosas* foram dirigidas pelo próprio Khouri. As imagens sobre as quais o grupo improvisaria (trilha extradiegética)

¹¹ O personagem **Marcelo** percorrerá grande parte da filmografia de Khouri. Será o personagem principal em *As amorosas* (1968), *O último êxtase* (1973), *O desejo* (1975), *Paixão e sombras* (1977), *O prisioneiro do sexo* (1979), *Convite ao prazer* (1980), *Eros, o Deus do amor* (1981), *Eu* (1987), *Forever* (1989) e *Paixão perdida* (1999). Sobre o tema, recomendamos o trabalho de Stigger (2007).

foram transmitidas por um aparelho de televisão instalado em estúdio (BAPTISTA, 2019).

Marcelo (Paulo José) e Ana (Anecy Rocha) são literalmente hipnotizados pela presença de Os mutantes em 00:51:01, quando eles tocam “Misteriosas rosas brancas”, compostas por Khouri (letra) e Duprat especialmente para essa cena. O arranjo começa como uma ária renascentista, em um elaborado contraponto de flauta doce (Rita Lee) e voz (Arnaldo Baptista) que se transforma em uma balada no estilo do *The animals*¹², porém com arranjos vocais muito precisos.

Figura 3.



Fonte: Fotograma extraído do filme *As amorosas*.¹³

O artista plástico Antonio Peticov (1946) entrega uma flor a Marcelo, enquanto Os mutantes executam, em 00:48:08, outra parceria de Khouri e Duprat: *O Tigre*¹⁴. Gradualmente essa canção também se transforma num improviso com adição de sintetizadores e sons pré-gravados. Assim como em *Noite vazia*, Duprat utiliza, na trilha de *As amorosas*, gravações dos sons ambientes da cidade mixados a instrumentos musicais tradicionais, sons modificados e sons produzidos por instrumentos eletrônicos. Há uma longa cena musicada apenas com sons de rua, bateria e percussão em 01:11:15. Em 00:31:58 e 01:19:30, enquanto Marcelo caminha solitário pelo campus da Universidade de São Paulo (USP), são reproduzidos trechos do tema da abertura de *Noite vazia*.

¹² *The animals* foi uma banda de rock britânica dos anos 1960 formada por Eric Burdon, Alan Price, Hilton Valentine, John Steel e Chas Chandler.

¹³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=E_YYHaCnE14. Acesso em: 16 fev. 2019.

¹⁴ Também citada como “*Tigre do inferno*” em CALADO (1995, p. 104).

Sem se encantar pelo milagre econômico, pela era das comunicações e ou pela militância planfletária, em *As amorosas*, o personagem Marcelo reforça mais uma vez os argumentos da crítica que veria em Khouri um cineasta alienado, contracorrente e distante da realidade brasileira. Mas, como escreve Stigger (2007), embora haja muitas produções sobre o período da ditadura militar que denunciam as práticas de tortura e os assassinatos, poucos conseguem representar a angústia, a falta de esperança e a violência daqueles anos como Khouri em *As amorosas*.

Duprat e Khouri, primos em primeiro grau e que dividiam desde a infância interesse pela linguagem cinematográfica, fariam juntos um total de 15 filmes.

VIDAL JUNIOR, I.; TINÉ, P. J. S. Rogério Duprat's music in Walter Hugo Khouri's filmography: *Noite vazia* and *As amorosas*. **Itinerários**, Araraquara, n. 49, p. 97-113, jul./dez. 2019.

- **ABSTRACT:** *Based on Rogério Duprat 's original score (1932 - 2006) and recent publications on Brazilian cinema of the 1960s, this text seeks to investigate the technical and artistic procedures adopted by the composer in recording the soundtrack of the films Noite vazia (1964) and As amorosas (1968). Based on the testimonies of the professionals involved in the recording and editing of the works, we also seek to reveal some aspects of the political and artistic issues evidenced in a period of censorship and repression of individual freedoms in which Brazilian composers linked to concrete music, electronic music, and popular music collaborated effectively in the transformations of Brazilian cinematography.*
- **KEYWORDS:** *As amorosas. Cinema Novo. Noite vazia. Rogério Duprat. Walter Hugo Khouri.*

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, G. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.
- ARAÚJO, I. Filme de Khouri reflete ano fértil do nosso cinema. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 nov. 2006. Ilustrada, pag. 1.
- ARAÚJO, I. Noite vazia “desnorтеou” o cinema novo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 set. 2007. Ilustrada, p. 2.
- BAPTISTA, A. **Perguntas sobre As amorosas** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por itavidal@yahoo.com em 15 fev. 2019.
- BARRO, M. **Rogério Duprat**: ecletismo musical. Coleção aplauso. Série música Coordenador geral Rubens Edwald Filho. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

- CALADO, C. **A divina comédia dos Mutantes**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- CASTRO SILVA, J. **Urbes Negra**: Melancolia e representação urbana em “Noite Vazia” (1964), de Walter Hugo Khouri. 2007. 191 p. Dissertação (Mestrado em História). – Universidade Federal do Piauí (UFPI) – Teresina, PI, 2007.
- GAÚNA, R. **Rogério Duprat**: sonoridades múltiplas. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- GUERRINI Jr, I. **A música no cinema brasileiro**: os inovadores anos sessenta. São Paulo: Terceira Margem, 2009.
- LOKI – Arnaldo Baptista. Direção: Paulo Henrique Fontenelle. Produção: Canal Brasil. DVD (120 min) NTSC, São Paulo, 2008.
- MAIA, G. **A música extradiegética no cinema comercial brasileiro contemporâneo**. Um estudo sobre as funções da música nos filmes brasileiros indicados ao Oscar nos anos 90. 2002. 141 p. Dissertação (Mestrado) - UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO – Centro de Letras e Artes – Rio de Janeiro, 2002.
- MAIA, G. Alguns Aspectos da música no Cinema Moderno Brasileiro. **CineCachoeira – Revista de Cinema e Audiovisual da UFRB.**, ano I, n. 1, 2010.
- RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (Org). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3a Edição ampliada e atualizada. Editora SENAC: São Paulo, 2012.
- ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. Alhambra/Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981.
- ROITMAN, I. **UnB 55 anos**: Ciência e Ousadia. UNB Notícias, 2017. Disponível em: [20https://noticias.unb.br/artigos-main/1454-unb-55-anos-ciencia-e-ousadia](https://noticias.unb.br/artigos-main/1454-unb-55-anos-ciencia-e-ousadia). Acesso em: 16 fev. 2019.
- SCHVARZMAN, S. **Mauro Alice**: um operário de filme. Coleção aplauso. Série cinema Brasil/coordenador geral Rubens Edwald Filho. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- STIGGER, H. M.: **O imaginário burguês de Walter Hugo Khouri**: comunicação e psicanálise no cinema. 2007. 136 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, PUCRS. Porto Alegre, 2007.
- STUANI, R. A. **A escrita para percussão dos compositores do Grupo Música Nova**: a busca pelo novo analisada a partir da notação. Dissertação (Mestrado). Universidade estadual Paulista – UNESP – São Paulo 2015.
- VOLPE, M. A.; DUPRAT, R. Rogério Duprat (1932-2006): pós-pronunciamentos. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 209-217, 2012.

ANEXO

Fac-símile de tabela impressa em “A Música no cinema Brasileiro: os inovadores anos sessenta”.

ANO	TÍTULO	DIREÇÃO	MÚSICA
1962	A ilha	W. H. Khouri	Rogério Duprat
1964	Noite vazia	W. H. Khouri	Rogério Duprat
1966	Amor e desamor	Gerson Tavares	Rogério Duprat
1966	As cariocas	Fernando de Barros	Damiano Cozzella e outros
1967	A derrota	Mario Fiorani	Ester Scliar
1967	O mundo alegre de Hélo	C. Alberto de S. Barros	Duprat/Cozzella
1967	As amorosas	W.H. Khouri	Rogério Duprat
1968	Agnaldo, perigo à vista	Reynaldo Paes de Barros	Julio Medaglia
1968	Anuska, manequim e mulher	F Ramalho Jr.	Rogério Duprat
1968	Capitu	P César Saraceni	Marlos Nobre
1968	Fome de amor	N. Pereira dos Santos	Guilherme Vaz
1968	O homem nu	Roberto Santos	Rogério Duprat
1968	Panca de Valente	Luiz S. Person	Damiano Cozzella
1968	Trilogia do terror	Marins, Candeias e Person	Duprat/Cozzella
1969	Brasil, ano 2000	Walter Lima Jr.	Duprat e outros
1969	O cangaceiro sanguinário	O. Oliveira	Damiano Cozzella
1969	O cangaceiro sem Deus	O. Oliveira	Damiano Cozzella
1969	O dragão da mal dade contra o santo guerreiro	Glauber Rocha	Marlos Nobre e outros
1969	Em cada coração um punhal	Vários	Rogério Duprat e outros
1970	A arte de amar bem	Fernando de Barros	Rogério Duprat
1970	Azylo muito louco	N. P. dos Santos	Guilherme Vaz
1970	Família do barulho	Julio Bressane	Guilherme Vaz
1970	O palácio dos anjos	W.H. Khouri	Rogério Duprat
1970	Parafernália, o dia da caça	Francis Palmeira	Duprat/Cozzella
1970	Verão de fogo	W. H. Khouri	Rogério Duprat

Fonte: GUERRINI (2009, p. 84).



JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE E O MODERNISMO

Ivan Francisco MARQUES*

- **RESUMO:** Este ensaio propõe uma reflexão acerca dos nexos existentes entre o Cinema Novo e o Modernismo. Decisiva para a formação do cinema brasileiro moderno, a retomada do legado literário vanguardista a partir da década de 1960 se deu em múltiplas frentes: na experimentação formal, vinculada ao desejo comum de atualização; na adoção de uma ideologia nacionalista e anticolonialista; no envolvimento dos artistas com a cultura popular e com a luta política; nas leituras críticas a respeito do país e dos dramas enraizados na história brasileira. A reflexão se concentra em Joaquim Pedro de Andrade, diretor que realizou, do começo ao fim de sua obra, uma exploração contínua dos personagens, do ambiente, do ideário e das inquietações modernistas. No lugar do romance realista de 1930, tão caro ao Cinema Novo em sua primeira fase, o que inspirou a produção filmica de Joaquim Pedro foi a atitude transgressora, paródica, e as visões consideradas míticas, utópicas (mas, paradoxalmente, pessimistas) da geração de 1922.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Cinema Novo. Joaquim Pedro de Andrade. Literatura e Cinema. Modernismo brasileiro.

Considerado “o grande momento” da produção cinematográfica do Brasil – o mais inventivo e de maior repercussão internacional –, o movimento cinemanovista foi também responsável pelo diálogo mais importante e radical já estabelecido no país entre as linguagens do cinema e da literatura. A história do cinema brasileiro foi atravessada por uma série de dificuldades e condicionada pelo subdesenvolvimento. Nas palavras de Paulo Emílio Salles Gomes, “o fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita vicissitude nacional”, ilustrando de modo agudo “a penosa construção de nós mesmos” que sempre marcou as manifestações culturais do país, “incluindo sua mais fina literatura e com mais razão o tosco cinema” (GOMES, 1980, p. 29 e 77). Aos olhos do crítico, o cinema, em sua sucessão de ciclos interrompidos, tal como a própria nação brasileira, parecia estar sempre em formação. A falta de antecedentes (salvo Humberto Mauro, cujo nome foi invocado) e o esforço de eliminar o velho complexo de inferioridade em relação às

* USP – Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – São Paulo – SP – Brasil. 05508-090 – ivanmarques@usp.br

outras artes também contribuíram para que os diretores do Cinema Novo tomassem como referência escritores dos decênios de 1920 e 1930, enraizando seus filmes ao mesmo tempo “numa realidade concreta e numa realidade literária”, conforme a expressão de Jean-Claude Bernardet (2007, p. 168-170).

Além do aproveitamento de títulos e enredos, o Cinema Novo buscou na moderna literatura do país os fundamentos de sua luta estética e política, engajando-se, como outras manifestações artísticas do período, na construção de uma cultura nacional-popular. Tanto na literatura como no cinema, a atualização artística foi pensada em sintonia com a busca da identidade nacional (daí a importância, em ambos os contextos, da “ida ao sertão”), que, em última instância, seria responsável pela contribuição original do país à cultura moderna. O intuito dos cineastas era descolonizar a produção de filmes, retratar a verdade do Brasil, filmar o povo usando uma linguagem condizente com a realidade do país, exatamente como propunha Mário de Andrade.

Com sua inquietação ao mesmo tempo estética e política, o Cinema Novo, em sua fase inicial, acabou por constituir uma exceção nas hostes da “arte participante”, pois aliou a pesquisa da cultura popular à experimentação de linguagem e à leitura crítica da realidade brasileira, esquivando-se das propostas simplistas dos militantes do Centro Popular de Cultura. A ruptura com a linguagem tradicional, mesmo nas produções mais comportadas, acabou dificultando o diálogo com o público. Mais que o ideal de comunicação, predominou entre os cineastas a atração pela dimensão expressiva, pelo “cinema de poesia”, construído à distância dos ditames da indústria, alvo que seria acentuado no final da década, com a eclosão do Cinema Marginal. Na definição desse estilo, pesou não apenas a influência de outros movimentos estrangeiros de renovação do cinema, mas sobretudo o retorno das preocupações modernistas.

Do curto-circuito entre “a retomada criativa do Modernismo e a pedagogia política”, resultou, no juízo de Ismail Xavier (2007, p. 7), “o enorme saldo positivo do movimento”, pois foi “a adoção do princípio de autoria que definiu – em nítida tensão com as cobranças pela ‘correção’ do recado político urgente – a forma dos seus melhores filmes, sua estética”. A respeito de Deus e o diabo na terra do sol (1964), observou o crítico: “A incorporação de Villa-Lobos liga de modo mais explícito projetos de natureza semelhante, pertencentes a uma tradição comum no processo cultural brasileiro” (2007, p. 115). Daí o íntimo parentesco entre o texto “Uma estética da fome”, publicado em 1965 por Glauber Rocha, e o “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, que data de 1928, ambos afirmando a existência de um imaginário “bárbaro e nosso” que deveria ser o crivo das relações políticas e culturais do país com o mundo.

A história do Modernismo brasileiro costuma ser dividida em duas fases. Considerada heroica tanto por suas lutas como pelos mitos que teria produzido, a primeira fase se estenderia de 1922 até 1928, quando são publicados o livro

Macunaíma, de Mário de Andrade, e o “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade. A partir da Revolução de 1930, esse “momento estético”, na expressão de João Luiz Lafeté (2000), daria lugar a uma literatura mais enraizada e madura, o “momento ideológico” do Modernismo brasileiro. De modo análogo, mas com sentido contrário ao da cronologia modernista, a história do Cinema Novo também é comumente dividida em duas fases. Antes do golpe militar de 1964, os diretores construíram uma visão épica do Brasil, ambientada em sertões e favelas, embebida das discussões sobre o nacional e o popular, ainda que a liberdade do “cinema de autor” e a radicalidade da nova linguagem pudessem entrar em desacordo com os princípios da arte engajada. De acordo com Randal Johnson (1982, p. 67-68), o período iniciado no governo de Juscelino Kubitschek – caracterizado por expansão econômica, nacionalismo e agitação política – não é muito diferente dos anos 1920, tendo o Cinema Novo acrescentado ao ideário modernista a “consciência do subdesenvolvimento”, surgida na década de 1930, após a fase inicial do movimento¹.

Depois do golpe, entretanto, o malogro da experiência política e do nacionalismo populista provocou nos cineastas um movimento fortemente autocrítico e iconoclasta, conduziu à destruição das formas e reconsideração dos valores inicialmente defendidos. Apenas nesse segundo momento, ocorreu pela primeira vez uma relação direta com o ideário de 1922. Nos primórdios do Cinema Novo, também em sintonia com a experiência do cinema neorrealista italiano, o diálogo privilegiou o romance realista dos anos 1930. Eis a conhecida formulação do manifesto glauberiano:

O que fez do *cinema novo* um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. (ROCHA, 1981, p. 16, grifo do autor).

Ao comentar, nos anos 1960, a nova arte cinematográfica brasileira, Otto Maria Carpeaux recorreu à mesma expressão que havia empregado antes para definir a obra de Graciliano Ramos: “realismo crítico da situação nacional”. O Cinema Novo, na visão de Carpeaux, apresentava-se como uma “síntese de poesia e de crítica engajada” (*apud* BERNARDET, 2007, p. 15).

¹ Na configuração do projeto nacional-popular, conforme observou Renato Ortiz (1994, p. 45-50), foi decisiva a mediação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), cujo pensamento de oposição ao colonialismo e à alienação serviu de baliza para toda a produção cultural vinculada à esquerda nos anos 1960, estando também na base de dois documentos fundamentais do Cinema Novo: os textos “Uma situação colonial?”, de Paulo Emilio Salles Gomes, e “Uma estética da fome”, de Glauber Rocha.

Na segunda metade da década de 1960, a metamorfose do Cinema Novo, resultante de duros embates com a história e das dificuldades cada vez maiores impostas ao realismo e à prática do engajamento, provocou o abandono da interlocução com o romance de 30 em favor de uma aproximação com o ideário iconoclasta de 22. Nesse período, tudo passou a estar contaminado pela influência de Mário e, especialmente, de Oswald de Andrade, visto então como o espírito mais anarquista, “dadaísta”, da geração. Em 1969, Glauber Rocha considerou “o Tropicalismo, a Antropofagia e seu desenvolvimento a coisa mais importante na cultura brasileira”. Apesar da sua preferência anterior pelo romance regionalista de 30, passou a ver na Semana de 22 “o início de uma revolução cultural no Brasil”, tendo sido Oswald, a seu ver, o expoente principal do Modernismo, com sua obra “verdadeiramente genial” (*apud* PARANAGUÁ, 2014, p. 157).

Tanto nos anos 1920 como nos anos 1960, o ponto de inflexão teria sido marcado pela experiência da derrota, obrigando os artistas dos dois períodos à superação das utopias ingenuamente concebidas a respeito do país. Com outra trama histórica, repete-se o mesmo enredo: a substituição da esperança pelo desencanto, o esvaziamento do horizonte de transformações. Diferentemente do período anterior ao golpe, marcado pelo engajamento e pelo desenvolvimentismo, no desfecho da década de 1960, com a “crise das totalizações históricas” (expressão de Ismail Xavier para definir a inflexão de Terra em transe), o diálogo dos cineastas se fez de preferência com o espírito crítico de Mário de Andrade em *Macunaíma* e *Amar*, verbo intransitivo, com a antropofagia e o deboche carnavalesco de Oswald de Andrade, ou com a visão negativa da aristocracia rural exposta nos romances *São Bernardo* e *Crônica de uma casa assassinada*, adaptados respectivamente por Leon Hirszman e Paulo César Saraceni. Todas são obras críticas, melancólicas, desencantadas. No que diz respeito à retomada do Modernismo, parece ter interessado aos cineastas mais a sua crise (ou transe) do que as ilusões do projeto vanguardista instalado em um país cuja modernização, seja no início do século XX, seja nos tempos do “milagre econômico”, trazia sempre os vícios da tradição e os obstáculos do atraso.

O Modernismo renasceu e floresceu em plena ditadura, atualizado em diversas frentes. Como observou Frederico Coelho (2012, p. 99), “foi contraditoriamente na ascensão de um governo ditatorial que a Semana de Arte Moderna e seu caráter iconoclasta contra uma ordem estabelecida ganharam destaque”². De acordo com Sylvie Pierre (1993, p. 22), “toda a dinâmica modernista verdadeira é uma dinâmica de explosão das formas”, que teria se instalado no Cinema Novo como resultado da violência da ditadura, presente em filmes como *Terra em transe*, *Macunaíma*,

² A observação faz lembrar o dado paradoxal registrado em 1970, no ensaio “Cultura e política: 1964-1969”, por Roberto Schwarz (2008, p. 71): “apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país”.

Os inconfindentes, Azylo muito louco, entre outros. Podemos acrescentar à lista O desafio, de Paulo César Saraceni, primeira reflexão sobre o malogro da esquerda, no qual um dos personagens desabafa: “somos destruidores como os escritores da Semana de Arte Moderna”. A destruição, essa pulsão tão associada ao Modernismo (a despeito de o movimento ter sido também construtivo), agora se impunha como algo dominante, voltando à cena porque os filmes mencionados eram obras de vanguarda que nasceram “impedidas, constrangidas”, algo inexistente nos primórdios do Cinema Novo, quando estavam franqueadas a participação do artista e a possibilidade de ser realista, claro e objetivo.

Na verdade, no que diz respeito à consideração das produções iniciais do Cinema Novo como realistas e pedagógicas, o que a análise dos filmes revela, contrariamente, é a tendência ao uso da alegoria desde a primeira fase, como se pode constatar em filmes seminais como Deus e o diabo na terra do sol, de Glauber Rocha, e Os fuzis, de Ruy Guerra. Como observou Robert Stam, o Cinema Novo foi sempre alegórico, um discurso fragmentário que, a partir de situações microcósmicas, evoca a totalidade do país (STAM; JOHNSON, 1995, p. 419). Aliado à pesquisa formal, esse traço, que lhe valeu a acusação de hermetismo, é que o distancia dos outros setores da produção cultural vinculada ao projeto nacional-popular.

De modo análogo, o propalado otimismo dos primeiros filmes não resiste a uma análise mais cuidadosa: a crença no futuro é problemática mesmo em Deus e o diabo, no qual a forma filmica revela um hiato entre o “sertão” (o presente) e o “mar” (o futuro) dos sertanejos (XAVIER, 2007, p. 91). Antes de Terra em transe, o diagnóstico da “nação-problema” já se apresenta no filme que precede o golpe militar e o fracasso da esquerda. Em Vidas secas, Nelson Pereira dos Santos conservou o caráter cíclico da obra original de Graciliano Ramos, indicando a ausência de movimento dos retirantes, mesmo em sua marcha esperançosa, e por meio dela a imobilidade da história social brasileira. Contrariamente à interpretação convencional da simbologia da estrada, o que essa imagem indica, em filmes tão diferentes como Os cafajestes, de Ruy Guerra, e O padre e a moça, de Joaquim Pedro de Andrade, é a falta de rumos, a impossibilidade de ação, a indecisão dos personagens.

Assim, desde a primeira fase, dita otimista, do Cinema Novo, observam-se em embrião as características que serão radicalizadas depois da desilusão histórica, a saber, a tendência ao discurso alegórico, fragmentado, e a problematização do destino nacional. Tais traços estão evidentemente relacionados (a alegoria é um modo de exprimir a crise provocada pela descoberta do “país real”) e fazem ver como a produção cinemanovista, desde os seus primórdios, esteve profundamente enraizada no Modernismo. Se depois de 1964, em contexto adverso, o aproveitamento desse legado ficou ainda mais evidente, isso não se deve a nenhuma ideologia nacionalista, àquela altura definitivamente superada, mas ao fato de a crença no

futuro e o impulso formativo também terem sido anteriormente postos em questão pela geração de 1922, especialmente pelo autor de Macunaíma.

Entre as trajetórias do Modernismo e do Cinema Novo, podemos dizer então que há uma diferença importante e uma notável inversão: a plena retomada do Modernismo que veio antes, o de 22, ficou para depois na trajetória do Cinema Novo, para a fase mais dilacerada e aguda do movimento. A guinada dos jovens diretores, deixando o neorrealismo em favor de um discurso francamente vanguardista, põe às avessas o sentido da evolução histórica do Modernismo entre as décadas de 1920 e 1930, fazendo a experimentação suceder à mimese realista do romance de 30 e a “rotinização” (institucionalização) do Modernismo aparecer antes da recuperação de seu “heroísmo”, de seu espírito de ruptura. Os filmes produzidos a partir de meados dos anos 1960, na segunda etapa do Cinema Novo, priorizam o diálogo com os escritores da primeira etapa do Modernismo, neles buscando lições de iconoclastia e inspirações para pensar “apocalípticamente” o país. O que essa inversão revela? O Modernismo de 22 seria menos ingênuo e acrítico do que se tem falado, isto é, teria superado as esferas do mito e da utopia na construção de suas imagens do Brasil? O romance de 30, por sua vez, a despeito do “realismo crítico” de autores como Graciliano Ramos e Dyonélio Machado, conteria um repertório de mitos mais adequado ao exercício da arte política, da arte como instrumento, sendo menos crítico do que supõem os historiadores da literatura brasileira?

Os estudiosos do romance de 30 têm enfatizado como traços fundamentais do período a superação do ímpeto progressista e das visões de caráter mítico e abstrato (a metrópole, a selva, o caráter nacional etc.), produzidas no decênio anterior, em favor de construções mais realistas e engajadas. Para essa leitura, contribuíram em parte os próprios modernistas: Mário de Andrade, ao acusar o absentismo de sua geração na conferência “O movimento modernista”, de 1942, e Oswald de Andrade, ao repetir as palavras do prefácio de Serafim Ponte Grande (1933) num discurso pronunciado em 1944, em Belo Horizonte, advertindo que o Modernismo, “com seus compromissos de classe no período áureo-burguês”, teria sido “um diagrama da alta do café, da quebra e da revolução brasileira” (*apud* FONSECA, 2007, p. 281).

No entanto, convém lembrar que o aparecimento de Macunaíma (1928), essa combinação de mitologia e sátira, bem como dos volumes Brás, Bexiga e Barra Funda (1927), de Antônio de Alcântara Machado, e Os contos de Belazarte (escritos por Mário de Andrade entre 1923 e 1926, mas só publicados em livro em 1934), todos com personagens fracassados, vivendo às margens do “futurismo paulista”, já indicavam claramente o esvaziamento dos ideais utópicos da geração de 1920. A mesma negatividade pode ser colhida nos romances paródicos e autocríticos de Oswald de Andrade, bem como na poesia dramática e pessimista do jovem Carlos Drummond de Andrade, obcecado pelas imagens do gauche, da “vida besta” e da

“pedra no meio do caminho”. A temática da inércia, da indefinição e da derrota é recorrente na literatura modernista.

Esses traços do Modernismo tornam-se bastante evidentes na investigação dos filmes de Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), o diretor mais direto, e mesmo umbilicalmente, ligado à herança do Modernismo. Essa ligação ocorre ao longo de toda a sua carreira como cineasta e se estabelece de múltiplas formas, não só por meio de adaptações de obras literárias de Mário e Drummond, mas também pela realização da cinebiografia de Oswald de Andrade, seu último longa-metragem, e de documentários e reportagens a respeito de Manuel Bandeira, Gilberto Freyre e Pedro Nava, além das produções de naturezas diversas que focalizam aspectos centrais da cultura modernista – seus antecedentes históricos, mitos e utopias, como o futebol e a cidade de Brasília. Como fundamento dessa teia de relações, fazendo par com a pesquisa estética, destruidora e iconoclasta, havia o interesse permanente pela realidade local, tantas vezes reafirmado pelo cineasta: “Só sei fazer cinema no Brasil, só sei falar de Brasil, só me interessa o Brasil” (*apud* PARANAGUÁ, 2014, p. 120).

Se o Cinema Novo foi o “capítulo 2” depois da Semana de Arte Moderna, como exprimiu Glauber Rocha, o diretor mais “modernista” do movimento foi, sem dúvida, Joaquim Pedro de Andrade. Sua obra constitui, do começo ao fim, uma interlocução permanente com o Modernismo. Desde a época em que o Cinema Novo realizava seus filmes realistas e engajados, inspirando-se na literatura de 30, Joaquim Pedro já se dedicava a fazer do seu trabalho cinematográfico um diálogo com o vanguardismo de 22. Essa ligação precede, portanto, a fase final do movimento, quando foi assaltado pela onda antropofágica e tropicalista, e também vai além desse período mais forte de retomada e revalorização do Modernismo, estendendo-se até a década de 1980.

Nascido e criado em berço modernista, o diretor deixaria claro seu pertencimento a essa tradição também em outros filmes, como *Os Inconfidentes* (1972), autocrítica da intelectualidade de esquerda que parece juntar no mesmo barco os poetas do século XVIII, os modernistas e os cinemanovistas, e o curta-metragem *O Aleijadinho* (1978), produzido em parceria com Lúcio Costa. Assim como *O Padre e a Moça*, os dois filmes são ambientados em Minas Gerais e interessados na tradição barroca, fazendo ecoar os valores defendidos pelo pai do cineasta, Rodrigo Mello Franco de Andrade, fundador do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), amigo íntimo dos escritores de 22 e um dos responsáveis pela institucionalização do seu legado nos tempos do Estado Novo. O grupo de intelectuais, artistas e arquitetos que, desde a década de 1930, orbitava em torno do dr. Rodrigo – ao lado da geração de críticos da revista *Clima*, fundada em São Paulo no início dos anos 1940 – foi responsável pela consagração do Modernismo como marco zero da história cultural brasileira. O apoio do SPHAN foi importante para a produção de filmes pioneiros do Cinema Novo – como *Arraial do Cabo* (1959), com

direção de Paulo César Saraceni e produção de Joaquim Pedro. Porém, na época do Estado Novo, o que se pretendia, por meio de órgãos como o SPHAN, o Instituto Nacional do Livro (INL) e o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), era o reconhecimento do passado, a construção da nacionalidade e a celebração da grandeza do país – exatamente os valores contra os quais se voltará o diretor de Macunaíma.

Daquele projeto de modernidade, daquela esperança no futuro do Brasil e da associação com os círculos de poder, pouco ou nada restou na trajetória do cineasta. Defensor do Modernismo, nos filmes ele se apresenta também como seu crítico e contestador – a mesma posição de Mário de Andrade na mencionada conferência de 1942. De modo análogo, o amor pelo Brasil, que considerava sua grande obsessão, não impediu que Joaquim Pedro apresentasse, em todas as fases de sua filmografia, construções negativas do país. É o que se vê em *Garrincha, alegria do povo* (1963), seu primeiro longa-metragem, no qual se mesclam a paixão pelos temas brasileiros e a denúncia da alienação.

No desfecho de sua conferência, Mário de Andrade (1974, p. 255) afirma: “não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição”. Uma declaração semelhante seria dada mais tarde por Joaquim Pedro: “Acho que só teríamos a ganhar se tornássemos a analisar o movimento de 1922 em relação ao que acontece atualmente” (*apud* VIANY, 1999, p. 165). Tal como na conferência de Mário, no depoimento do cineasta o que está em questão é a dificuldade dos artistas para equilibrar suas pretensões intelectuais com o desejo de seguir “processos especificamente brasileiros, comunicativos e desalienantes” – ou, nas palavras do autor de Macunaíma, contribuir para o “amplioramento político-social do homem”. Eis a principal lição assimilada por Joaquim Pedro: o Modernismo é um “processo intelectual complexo”, exatamente como o Cinema Novo, pois na produção dos filmes “há sempre um fator de alienação”. Foi certamente a percepção desse hiato entre o programa modernista e sua efetivação, travada pela expansão do capitalismo no país, que o levou a dirigir o documentário *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967)³.

O filme de estreia de Joaquim Pedro, *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo* (1959), revela a intimidade do cineasta com os escritores que pertenciam ao círculo de Rodrigo Mello Franco de Andrade. Ao mesmo tempo, mantém diálogo estreito com as obras dos retratados – o lirismo “humilde” do “poeta menor”, calcado nas inspirações do cotidiano, e o interesse pela pequena história, que caracteriza a sociologia de Gilberto Freyre, com foco na esfera doméstica,

³ Sobre esse curta, cujo primeiro título foi *O Brasil em Brasília*, declarou o cineasta em entrevista de 1983: “A ideia era mostrar que, por melhor que fosse a intenção dos arquitetos e urbanistas, não se poderia praticar urbanismo de mão cheia num contexto de injustiça social como o brasileiro – o contexto penetra nas fronteiras urbanas” (*apud* VIANY, 1999, p. 265).

informal. Comentando especialmente a parte dedicada a Manuel Bandeira, a poeta Ana Cristina Cesar observou a enorme distância de Joaquim Pedro em relação aos documentários oficiais, que tendem à monumentalização e à concepção da literatura como algo sublime e solene. Ao eliminar o narrador tradicional e as informações biográficas, deixando em destaque apenas a poesia e a voz do poeta, o diretor consegue “refazer, no plano da linguagem cinematográfica, o processo literário” (CESAR, 1999, p. 69).

Já na parte de Gilberto Freyre, embora Eduardo Escorel (2005, p. 89) tenha enfatizado a “reverência filial” e o “tratamento afetuosos” destinado a orgulhar o pai, o que se nota é a construção de um olhar crítico, comum entre intelectuais de esquerda, a respeito do sociólogo visto como representante da sociedade elitista e patriarcal. A visão irônica a respeito do conservadorismo dos intelectuais voltaria mais tarde, com muito mais irreverência, no filme *Os Inconfidentes*. Portanto, podemos afirmar que a obra de Joaquim Pedro, desde o início, tende à dessacralização, atitude típica, aliás, da cultura modernista. Essa tendência marcará também o método empregado em suas adaptações de obras literárias. O procedimento, como ressaltou Gilda de Mello e Souza (1980, p. 195), é sempre o da reelaboração crítica: “prisioneiro da tradição, Joaquim Pedro não pode, no entanto, render-se à leitura respeitosa e submissa do texto”.

A esse dado fundamental, o nexos com Mário, Oswald, Drummond, Bandeira, Lúcio Costa e companhia, possivelmente estarão ligados outros traços que também distinguem a obra de Joaquim Pedro de Andrade no contexto da produção cultural engajada do início dos anos 1960, como a opção por levar às últimas consequências o conceito de “cinema de autor”, formal, refletido, arriscando-se em projetos cheios de obstáculos, sempre em busca de uma linguagem essencial e depurada que, segundo uma opinião recorrente, tornava o seu cinema mais próximo da poesia. O filme *Couro de gato* (1961), que se distancia do panfleto e do populismo predominantes nos demais curtas de *Cinco vezes favela*, foi chamado por Eduardo Escorel de “filme-poema”. Sobre o documentário *Garrincha, alegria do povo* (1963), Glauber Rocha afirmou que se tratava de “um poema épico, maior do que todos até hoje escritos na literatura brasileira”. O *padre e a moça* (1966), por sua vez, levou o crítico Maurício Gomes Leite a considerar Joaquim Pedro como “o primeiro poeta do cinema brasileiro” (*apud* ARAÚJO, 2013, p. 132, 176 e 249).⁴

Nesse seu primeiro longa de ficção, o diretor se arriscou na adaptação de um poema de Carlos Drummond de Andrade, publicado quatro anos antes em *Lição de coisas* (1962), livro que representa em si mesmo uma retomada da experiência modernista, marcando, antes do memorialismo de Boitempo, o retorno do poeta à sua província mineira e à experimentação estética da década de 1920. Em *Lição de*

⁴ A respeito da ligação do cinema de Joaquim Pedro com a arte poética, cf. também o trabalho de Meire Oliveira Silva, *O cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade* (2016).

coisas, após a “estação neoclassicizante” (expressão de Haroldo de Campos) e o lirismo filosófico dos anos 1950, Drummond também relançou, por assim dizer, as bases de sua poesia participante: o verso livre, a fala coloquial, a temática rebaixada, a justaposição de imagens do presente e do passado, à maneira de Pau-Brasil. Ressalte-se ainda a recuperação dos poemas narrativos, a começar pelo próprio “O padre, a moça”, que também indicam a imersão no tempo histórico, uma das marcas de sua poesia social (não por acaso, o livro de 1962 traz composições sobre Mário de Andrade e Charles Chaplin, ambos homenageados em *A rosa do povo*, de 1945). Ocorre aí, portanto, nas palavras de José Guilherme Merquior (2012, p. 274), uma “reintegração do ‘fazendeiro do ar’ nas suas raízes”, espécie de busca arqueológica de um Brasil profundo, caracterizado pela estagnação. Esse cenário e essa temática é que despertaram o interesse de Joaquim Pedro de Andrade. A paisagem mineira pode ser considerada, ao lado do cenário urbano e cosmopolita de São Paulo, como um lócus central do Modernismo brasileiro.

A adaptação, porém, desde o título, apresenta inúmeras dissonâncias. As narrativas não coincidem: o poema começa por onde o filme acaba. O ambiente, o enredo e os personagens criados por Joaquim Pedro (certamente tomando por base também o romance intimista de escritores como Cornélio Penna, Lúcio Cardoso e Autran Dourado) são discrepantes em relação ao poema. O andamento rápido dos versos de Drummond (que imitam a fuga do padre e da moça), bem como a abertura dos espaços, enfatizada por uma sonoridade também aberta, tudo isso se distingue do ritmo lento, dos planos estáticos e do ambiente sombrio que caracterizam a obra cinematográfica. Mas a presença drummondiana no filme é facilmente reconhecível, não só no estilo poético, depurado, como também no ímpeto de revelar uma tradição arcaica e uma sociedade decadente sob as aparências da modernização. Realizado por meio da adaptação da poesia de Drummond, o cruzamento com o Modernismo servia não ao canto otimista do “país novo”, mas à representação crítica do “país parado” e de sua falta de rumos, por meio da qual se atestava a própria crise do Cinema Novo.

É notório o contraste entre *O padre e a moça* e as narrativas épicas da primeira fase do movimento. Em tom intimista, ali se concentravam, no dizer de Glauber Rocha (2004, p. 83), “a tristeza brasileira”, “os horizontes frustrados”, “a impotência dos ciclos precocemente destruídos”. A estrada aberta, símbolo da esperança nos filmes anteriores a 1964, aqui é o cenário de uma fuga incerta e desnordeada, que termina em desistência e rendição dos revoltosos. O enredo “amarrado” (claramente alegórico) e a *mise-en-scène* também aprisionada parecem aludir à própria atmosfera opressiva do golpe militar. Os termos empregados por Glauber – tristeza, frustração, impotência, destruição – são aqueles que irão caracterizar os “filmes desencantados” da segunda fase do Cinema Novo e as produções agressivas do Cinema Marginal. Ao mesmo tempo, Joaquim Pedro põe em evidência os impasses que, mesmo antes de 1964, já marcavam a trajetória

do Cinema Novo, especialmente a teleologia de Deus e o diabo na terra do sol, conforme já foi lembrado. Impasses que igualmente haviam sido experimentados pela geração modernista, com a qual o cineasta, variando drasticamente de estilo, continuaria a dialogar.

No final da década de 1960, como resposta à crise política, Joaquim Pedro filma *Macunaíma*, o maior sucesso de bilheteria do Cinema Novo. A obra mais importante do Modernismo serviu a Joaquim Pedro como base para a reflexão sobre o processo histórico brasileiro e a composição de uma das principais “alegorias do subdesenvolvimento”, expressão de Ismail Xavier (2012), concebidas pelo cinema na época do Tropicalismo e do endurecimento da ditadura. Na fortuna crítica a respeito da adaptação, produziram-se duas ideias fortes e contraditórias entre si: a sugestão de que o filme seria uma obra “antropofágica”, espécie de versão oswaldiana (carnavalizada) do livro de Mário de Andrade, e, em sentido diverso, a interpretação da obra de Joaquim Pedro como mais pessimista e desmistificadora do que o dinamismo alegre supostamente contido na rapsódia. No primeiro caso, ressalta-se o primitivismo; no segundo, sobressai o espírito crítico da adaptação e o rebaixamento da utopia primitivista, à qual o romance, desde sua publicação em 1928 até hoje, tem sido reiterada e imprecisamente associado⁵.

Se Glauber Rocha, José Celso Martínez Correa, Hélio Oiticica e, sobretudo, os artistas do Tropicalismo chegaram a reivindicar o legado da Antropofagia, Joaquim Pedro de Andrade, que se considerava distante da alegria tropicalista, acabou por enfatizar outra possibilidade de leitura do ideário oswaldiano. A comparação com o filme *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, deixa evidente o viés crítico do aproveitamento feito por Joaquim Pedro. Nelson retorna às origens históricas da antropofagia e faz uma crítica ao colonialismo europeu, alinhando--se à proposta original. Já o diretor de *Macunaíma* não faz referência à antropofagia ritual dos tupinambás: as diversas manifestações de canibalismo que ocorrem no filme estão enquadradas numa outra dimensão, não mais de resistência, como no “Manifesto antropófago”, mas, ao contrário, de autodevorção – indicando uma “condição primitiva de luta” (canibalismo como sinônimo de capitalismo selvagem) –, e também, pela via do consumo desenfreado, de capitulação ao inimigo estrangeiro (*apud* HOLLANDA, 2002, p. 99). A modernização destrói culturas e esmaga os mais fracos. O agente da antropofagia não é mais o nativo (o brasileiro), mas o capitalismo internacional, representado

⁵ Em 1928, em carta a Alceu Amoroso Lima, Mário de Andrade não só previu como lamentou a associação do seu livro, ainda inédito, ao “Manifesto Antropófago”, que acabara de ser publicado por Oswald de Andrade: “*Macunaíma* vai sair, escrito em dezembro de 1926, inteirinho em seis dias, correto e aumentado em janeiro de 1927, e vai parecer inteiramente antropófago” (*apud* JOHNSON, 1982, p. 61). A associação com a Antropofagia e a estilística da prosa oswaldiana foi realizada especialmente por Haroldo de Campos no livro *Morfologia do Macunaíma*, cuja origem foi uma tese defendida em 1972, no quinzenário da Semana de Arte Moderna.

no filme pelo empresário Venceslau Pietro Pietra. A afirmação de que a sociedade moderna é ainda antropofágica (arcaica) também serve para a crítica do milagre econômico brasileiro. Na “autofagia” de Joaquim Pedro, não há espaço para ilusão ou utopia, nenhuma visão de futuro, nenhuma crença na história. Tal visão negativa da antropofagia como um fenômeno do capitalismo periférico, que se repete depois em outras produções cinematográficas dos anos 1970⁶, dirigidas pelos egressos do Cinema Novo e também por artistas do chamado Cinema Marginal, parece ter sido introduzida pelo diretor de Macunaíma.

Assim, a presença de Oswald na adaptação parece estar restrita ao humor debochado e irreverente, que seria radicalizado nos últimos filmes de Joaquim Pedro de Andrade. Mas tal alegria, segundo o diretor, nada teria a ver com a “onda tropicalista” (esta, sim, apaixonadamente oswaldiana), que sai desacreditada do filme. Duas providências, portanto, tornam-se necessárias: de um lado, desfazer a confusão entre a rapsódia de Mário de Andrade e a antropofagia, lançadas no mesmo ano de 1928, e, de outro, distinguir o filme de Joaquim Pedro da estética tropicalista, que também surgiram simultaneamente no final da década de 1960.

No que diz respeito ao diálogo com Mário de Andrade, a opinião mais recorrente é a de que a obra cinematográfica estabelece com o original uma relação crítica, desmitificadora, de que seriam provas tanto o enredo e o tratamento mais realistas como o desfecho trágico do “herói sem nenhum caráter”. O próprio diretor ressaltou que “o filme é mais agressivo, feroz, pessimista”, pressuposto reafirmado nos estudos pioneiros da adaptação feitos na década de 1970 por Randal Johnson e Heloísa Buarque de Hollanda:

O livro é mítico e representa uma síntese do nacional, através do folclore. Macunaíma é um herói por quem MA se apaixonou e jamais criticou e que, na sua versão final, sobe glorioso aos céus, onde se transforma numa estrela. Já o filme vê o herói com olhos críticos e o desmitifica, dando-lhe um fim de decadência e descrédito. (*apud* JOHNSON, 1982, p. 175).

A ideia de que, no contexto brasileiro, os modernismos tardios da década de 1960 seriam mais radicais (isto é, realistas e críticos) do que a revolução modernista que lhes havia inspirado é uma constante entre artistas e intelectuais do período. Nas páginas de *Cultura* posta em questão (1964-1965), Ferreira Gullar contrapõe dois Brasis, o de 1922, considerado “lírico” (otimista, superficial, pitoresco), e o de seu próprio tempo, visto como “dramático” e “político” (2002,

⁶ A comparação entre os filmes de Joaquim Pedro de Andrade e Nelson Pereira dos Santos foi feita por Luís Madureira (2005), Lúcia Nagib (2006) e Guiomar Ramos (2008). O depoimento de Joaquim Pedro de Andrade sobre a Antropofagia foi reproduzido no livro de Heloísa Buarque de Hollanda (2002, p. 99-111).

p. 103). No ensaio seguinte, *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969), Gullar observa que aos modernistas, a despeito de seu cosmopolitismo e atualização, teria faltado o “negativismo fundamental” das vanguardas europeias – daí os limites da “objetividade tipo Kodak”, isto é, o lirismo sintético oswaldiano, que não percebia nas coisas sua “contraditória e dramática complexidade” (2002, p. 232).

Contudo, a partir da década de 1970, vários estudos a respeito da obra de Mário de Andrade, a começar pelo ensaio *O tupi e o alaúde*, de Gilda de Mello e Souza, vieram destacar os aspectos negativos da rapsódia – a ironia que Mário de Andrade acaba construindo em relação ao próprio projeto modernista, esfacelado com o herói no encerramento do livro, que é cheio de negativas, assim como o final do romance picaresco de *Brás Cubas*, escrito com galhofa e melancolia. Ao contrário do que afirmou Haroldo de Campos, no estudo *Morfologia do Macunaíma* (1973), realizado na mesma época em que Joaquim Pedro produzia a adaptação, na rapsódia de Mário não há espaço para “utopia primitivista” – e menos ainda para uma retórica nacionalista. Apesar de recuperar seu amuleto (a muiraquitã), o herói fracassa. Ao desacreditar nos próprios mitos, Mário dá um passo em direção ao “realismo crítico” que caracteriza o “modernismo pós-utópico” da década de 1930.

Apesar dos avanços de sua bibliografia crítica, *Macunaíma* ainda hoje é visto como um livro mítico, conciliador, “refúgio sentimental da brasilidade recôndita”, escreveu Francisco Foot Hardman (2016) em artigo recente intitulado “Matem o mito”, sem levar em conta que o mito já havia sido esfrangalhado na própria construção da rapsódia. São ainda raras as opiniões contrárias, como a do escritor e artista plástico Nuno Ramos (2010, p. 16), que, alinhando-se ao pensamento de Gilda de Mello e Souza, classificou o livro como “vingança de Mário contra si mesmo”. Já Bernardo Carvalho (2015), em artigo também recente, considerou *Macunaíma* um “mito negativo”, pois a identidade nacional nele se apresenta incoerente, em oposição à antropofagia de Oswald, que seria um “mito de resistência”, de fundo ainda romântico. Na crítica universitária, a mesma ideia de uma “síntese negativa” pode ser encontrada em um ensaio de José Antonio Pasta Júnior. A metamorfose final de *Macunaíma* em estrela, que Heloísa Buarque de Hollanda interpretou como um desfecho “glorioso”, é vista por Pasta como “a fulguração de um malogro”, que “não resolve o problema do herói incaracterístico” (2011, p. 137-138). Para Mário o inacabado, o aberto, o plural, o indeterminado etc. interessam mais do que a síntese.

Em seu estudo comparativo das vanguardas do Brasil e do Caribe, Luís Madureira observa que, em que pese sua aparência de texto primitivista, *Macunaíma* é um livro na contramão do primitivismo e também do projeto desenvolvimentista. Mais do que um símbolo da mata virgem (do inconsciente nacional), o herói seria um híbrido de nativo e estrangeiro. E seu relato, que é posterior ao desaparecimento de sua gente, põe em primeiro plano a memória do genocídio que outras manifestações do primitivismo tentaram sublimar. Em última instância, *Macunaíma* seria a negação

do próprio nacionalismo: “O antropófago de Oswald requer uma consistência simbólica que Macunaíma estilhaça, por não conter qualquer projeto para o futuro da nação” (MADUREIRA, 2005, p. 92, tradução nossa).

Em suma, o Macunaíma de Joaquim Pedro não é um filme antropofágico; ao contrário, critica a Antropofagia, virando-a do avesso (convertendo sua força em fraqueza, rendição à dominação econômica e cultural). O caráter negativo do filme não resulta de um ponto de vista crítico exterior ao livro; longe de ser uma traição a Mário de Andrade, a recusa do fantástico serve para pôr em evidência o realismo existente no próprio original. O contexto do final dos anos 1960, fazendo proliferar no cinema uma série de personagens fracos, hesitantes, derrotados, foi favorável à recuperação de Macunaíma – e não sua suposta “brasilidade recôndita”, àquela altura superada. Assim, o fato de o filme ser a principal “reavaliação e reelaboração do movimento modernista”, como afirmam Randal Johnson e Robert Stam (1995, p. 82), pode ser explicado pelo fato de ter alcançado e revelado a potência crítica do Modernismo, escondida sob os clichês que, à direita e à esquerda, há décadas se acumulam.

Encerrando um longo diálogo com a geração de 1922, Joaquim Pedro dedicou seu último filme ao prócer do Modernismo que estava mais distanciado do círculo de Rodrigo Mello Franco de Andrade. Se Macunaíma é uma produção pós-AI-5, *O homem do pau-brasil* é lançado nos tempos da abertura política. Dedicado a Glauber Rocha, cuja morte prematura ocorreu no mesmo ano de 1981, o filme empreende, portanto, uma aproximação entre as figuras mais explicitamente vanguardistas dos dois movimentos, Oswald e Glauber, ambos empenhados na luta contra os “racionalismos colonizadores” (palavras do manifesto “Estética do sonho”, de 1971). Dado o pertencimento umbilical de Joaquim Pedro a ambos os movimentos, também se torna evidente no filme o caráter de autocrítica que já havia caracterizado, dez anos antes, o longa *Os Inconfidentes*.

Resultado de longa pesquisa e de uma parceria com o crítico literário Alexandre Eulálio, coautor do roteiro, *O homem do pau-brasil* realiza um exame aguçado da situação do intelectual em sociedades periféricas, apresentando-se como uma espécie de celebração crítica do Modernismo, o que é evidentemente paradoxal. Celebração: o filme reúne praticamente todos os personagens que compõem o elenco modernista, convidando para interpretá-los os atores que, desde o início dos anos 1960, se tornaram símbolos do Cinema Novo (Othon Bastos, Antonio Pitanga, Paulo José, Grande Otelo, Dina Sfat, entre outros), além de integrantes da célebre montagem teatral de *O rei da vela* (Ítala Nandi, Renato Borghi, Ety Fraser, o cenógrafo Hélio Eichbauer, etc.). Crítica: por meio do deboche e da carnavalização, são ridicularizados todos os personagens, de Tarsila a Pagu, de dona Olivia Penteadó a Blaise Cendrars – e, sobretudo, claro, o próprio escritor antropófago.

Como essa cinebiografia de Oswald aparece já na década de 1980, bem depois das retomadas do Modernismo, numa época influenciada pelo debate sobre a cultura pós-moderna, a primeira inclinação do espectador talvez seja considerá-la uma negação do vanguardismo e de suas lutas ultrapassadas. Entretanto, é nítida a inspiração modernista do filme. Trata-se de um balanço crítico que tem por base não só a produção literária de Oswald, mas notadamente a sua atitude iconoclasta e paródica. A mescla de experimentação e sátira social presente nos romances oswaldianos, a exposição da volubilidade, do esnobismo e da esterilidade das elites – elementos que os aproximam, temática e formalmente, dos livros machadianos da maturidade –, tudo isso também serve para dar corpo e substância à obra cinematográfica. As semelhanças entre a biografia *Um homem sem profissão* (1954) e *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) comprovam que, já no romance, que é a primeira ficção modernista, Oswald incluía a si mesmo como alvo de sua leitura corrosiva da burguesia endinheirada. O procedimento se repete em *Serafim Ponte Grande* (1933), em cujo prefácio encontramos fórmulas que também poderiam ser aplicadas ao filme de Joaquim Pedro: “necrológio da burguesia”, “documento do brasileiro à-toa na maré alta do capitalismo” etc.

A desconstrução do Modernismo é feita pelo cineasta com a utilização das próprias armas modernistas. Joaquim Pedro aplica ao Modernismo o mesmo espírito destruidor que, ao lado do elitismo e do absenteísmo (palavras reiteradas em 1942 na conferência de Mário de Andrade), é o traço mais associado à vanguarda de 1922. A exemplo da obra oswaldiana, o filme é picaresco, fragmentado, irreverente. Em outras palavras, Joaquim Pedro critica Oswald sendo, por excelência, oswaldiano. No desfecho, os atores nus encenam a utopia antropofágica do “matriarcado de Pindorama”, que se apresenta como sinônimo de liberdade e subversão – os valores que definem a própria personalidade artística de Joaquim Pedro de Andrade, que por essa razão, segundo Randal Johnson (1984, p. 51), teria encontrado em Oswald o seu “par perfeito”.

Portanto, se Macunaíma desmonta o ideário antropofágico, associando o canibalismo ao capitalismo, em *O homem do pau-Brasil* a atenção do cineasta se volta para o polo positivo da antropofagia, relacionado ao modelo utópico do comunismo e do matriarcado. O filme-testamento de Joaquim Pedro parece propor, então, uma espécie de síntese entre, de um lado, a consagração do Modernismo como estratégia de subversão e, de outro, a identificação de seu aristocratismo e de suas miragens como limitações no enfrentamento da realidade histórica brasileira, discussão feita pela crítica universitária a partir dos anos 1970 – na maioria das vezes sem reconhecer que esse foi também o núcleo da autocrítica dos próprios modernistas.

Digamos então, considerando o conjunto formado por esses filmes e parafraseando Alexandre Eulálio, que o cineasta soube extrair do Modernismo sua “coerência profunda”, isto é, sua feição complexa de movimento ao mesmo tempo

construtivo e destruidor, fixando não apenas os seus mitos e utopias, mas também o canto negativo que emana de suas obras mais significativas.

O “modernismo tardio” de Joaquim Pedro de Andrade não se confunde com o esvaziamento proposto pela cultura pós-moderna, pois se coloca à distância dos discursos a-históricos e de qualquer internacionalismo, mantendo-se atrelado à referência nacional, abalada desde o golpe de 1964, e parecendo mais próximo da noção de modernidade como “projeto inacabado”, defendida por Habermas (1992). Menos do que a luta edipiana contra um pai a ser assassinado (e o dr. Rodrigo, como vimos, é a personificação do Modernismo), a filmografia de Joaquim Pedro parece mais interessada em completar o momento passado, em preparar, nas palavras de Fredric Jameson (2012), o “verdadeiro modernismo”, levando sua dimensão crítica às últimas consequências.

Como não se trata da descoberta de um “país novo”, tantas vezes associada ao imaginário modernista, mas de uma visão crítica do Brasil, seria possível perguntar se o cineasta põe em evidência e atualiza o sentido crítico (pós-utópico, pessimista), pouco reconhecido na vanguarda da década de 1920. Se isso for verdade, o cinema modernista de Joaquim Pedro, além de não endossar a “revalorização Dadá” da vanguarda de 22, constituiria uma espécie de contraponto ao discurso excessivamente crítico a respeito do ideário modernista, que se afirmou desde os anos 1960 e 1970 em diversos setores da crítica universitária. Segundo tal visão, deveriam ser censurados tanto o projeto nacional-popular, por encobrir a percepção dos problemas sociais, como também a síntese do Brasil antigo e do Brasil moderno proposta pela estética Pau-Brasil e retomada pelo Tropicalismo, tida apenas como pitoresca e conciliatória, a exemplo da defesa da mestiçagem. É como se o Modernismo fosse eternamente uma “criança em férias”, aristocrática e sem compromissos, alheia à reflexão, incapaz de reconhecer seus limites e de se desfazer dos próprios mitos. Em resposta às críticas sofridas nos anos 1960 por *O padre e a moça*, o ator Paulo José (s/d) comentou: “não era um filme político, mas não era jamais um filme alienado”. A advertência vale para o Modernismo e talvez ajude a explicar as suas frequentes retomadas, a permanência do seu legado na cultura brasileira.

MARQUES, I. F. Joaquim Pedro de Andrade and Modernism. **Itinerários**, Araraquara, n. 49, p. 115-133, jul./dez. 2019.

■ **ABSTRACT:** *This essay investigates the connection between Cinema Novo and Modernism. Decisive for the formation of modern Brazilian cinema, the revival of the avant-garde literary legacy in the 1960s took place on multiple fronts: in formal experimentation, linked to the common desire for updating; in the adoption of a nationalist and anticolonialist ideology; in the artists' involvement with popular*

culture and political struggle; in the critical interpretations regarding the country and the dramas rooted in Brazilian history. The reflection focuses on Joaquim Pedro de Andrade, director who carried out, from the beginning to the end of his work, a continuous exploration of the modernist characters, environment, ideas and concerns. Instead of the realist literature of 1930, which was so important to Cinema Novo in its first phase, what inspired the film production of Joaquim Pedro was the transgressive and parodist attitude, and the mythical, utopian (but, paradoxically, pessimistic) views of the 1922 generation.

■ **KEYWORDS:** *Brazilian Modernism. Cinema Novo. Joaquim Pedro de Andrade. Literature and Cinema.*

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. de. O movimento modernista. *In:* ANDRADE, M. de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1974. p. 231-255.

ARAÚJO, L. C. de. **Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos**. São Paulo: Alameda, 2013.

BERNARDET, J-C. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPOS, H. de. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CARVALHO, B. Não corrijo, se arranje. **Blog do Instituto Moreira Salles**, 24 de junho de 2015. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/nao-corrijo-se-arranje>. Acesso em: 30 jul. 2018

CESAR, A. C. Literatura não é documento. CESAR, A. C. *In:* **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática/Instituto Moreira Salles, 1999. p. 9-135.

COELHO, F. **A semana sem fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

ESCOREL, E. **Adivinhadores de água: pensando no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

EULÁLIO, A. O homem do pau Brasil na cidade dele. **Remate de Males**, v. 6, p. 77-80, 1986.

FONSECA, M. A. **Oswald de Andrade: biografia**. São Paulo: Globo, 2007.

GOMES, P. E. S. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

- GOMES, P. E. S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GULLAR, F. **Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- HABERMAS, J. Modernidade – um projeto inacabado. In: ARANTES, P. E.; ARANTES, O. B. F. (Orgs). **Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas**. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 99-123
- HARDMAN, F. F. Matem o mito. **O Estado de S. Paulo**, 21 de fevereiro de 2016.
- HOLLANDA, H. B. de. **Macunaíma: da literatura ao cinema**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- JAMESON, F. **A Singular Modernity**. London/New York: Verso, 2012.
- JOHNSON, R. **Literatura e cinema: Macunaíma – do Modernismo na literatura ao Cinema Novo**. Trad. Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- JOHNSON, R. **Cinema Novo x 5: Masters of Contemporary Brazilian Film**. Austin: University of Texas Press, 1984.
- JOSÉ, P. **Entrevista com Paulo José**. (s/d). Disponível em: www.contracampo.com.br/42/entrevistapaulojose.htm. Acesso em: 15 abr. 2018.
- LAFETÁ, J. L. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- MADUREIRA, L. **Cannibal Modernities: Postcoloniality and the Avant-garde in Caribbean and Brazilian Literature**. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2005.
- MERQUIOR, J. G. **Verso universo em Drummond**. São Paulo: É Realizações, 2012.
- NAGIB, L. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PARANAGUÁ, P. A. **A invenção do cinema brasileiro: Modernismo em três tempos**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- PASTA JÚNIOR, J. A. “Três estrelas da Ursa – *Macunaíma*”. In: **Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro** (Tese de livre-docência). São Paulo: FFLCH/USP, 2011.
- PIERRE, S. O Cinema Novo e o Modernismo. Trad. José Carlos Avellar. In: PIERRE, S. (*et al.*). **O Eureka! das artes puras: Mário de Andrade e o cinema**. Rio de Janeiro: UERJ, 1993. p. 8-27.

- RAMOS, G. **Um cinema brasileiro antropófago? (1970-1974)**. São Paulo: Annablume, 2008.
- RAMOS, N. Entre a matéria e a linguagem (entrevista concedida a Ivan Marques). **Cult**, n. 144, p. 15-19, mar. 2010.
- ROCHA, G. Uma estética da fome. **Arte em Revista**. n. 1. São Paulo: Kairós, 1981. p. 15-17.
- ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SILVA, M. O. **O cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade**: passos da paixão mineira. Curitiba: Appris, 2016.
- SOUZA, G. de M. e. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- SOUZA, G. de M. e. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- STAM, R.; JOHNSON, R. (Eds.). **Brazilian Cinema**. New York: Columbia University Press, 1995.
- VIANY, A. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- XAVIER, I. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



DESFIGURAÇÕES EM *DEAD MAN*, DE JIM JARMUSCH

Lilian Reichert COELHO*

- **RESUMO:** Este artigo apresenta uma leitura do filme *Dead man* (1995), do diretor estadunidense Jim Jarmusch, a partir das considerações de Jacques Rancière sobre o regime estético das artes. Considerou-se como categoria de análise a desfiguração, que permitiu concluir que Jarmusch opera deslocamentos significativos não apenas no gênero *western*, mas também na narrativa histórica de construção oficial do discurso sobre a nação por meio de estratégias estéticas, narrativas e discursivas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Audiovisual contemporâneo. Cinema *indie*. Regime estético das artes. *Western*.

“A vida não conhece histórias. Não conhece ações orientadas para fins, mas somente situações abertas em todas as direções. Ela não conhece progressões dramáticas, mas um movimento longo, contínuo, feito de uma infinidade de micromovimentos. Essa verdade da vida encontrou, enfim, a arte capaz de expressá-la.”

Jacques Rancière, 2013, p. 8.

Introdução

Jim Jarmusch é conhecido como um dos principais expoentes do chamado cinema independente ou *indie*, tendência que ganha corpo nos anos 1990, o qual abriga traços tão variados que não é possível mencionar com exatidão quais seriam seus atributos fixos além de serem produções com marca autoral reconhecível pela idiossincrasia, não submetidas aos padrões mercadológicos, narrativos, temáticos e estilísticos da indústria hollywoodiana.

* UFSB – Universidade Federal do Sul da Bahia – Câmpus Jorge Amado – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências – Itabuna – BA. 45613-204 – lilireichert@gmail.com.

Del Corona (2017) entende que o cinema independente surgiu com a própria indústria, particularizando-se pela criação de filmes fora do eixo das três grandes companhias cinematográficas que dominavam a produção nas primeiras décadas no século XX. Eram os chamados filmes B, também produzidos pelos grandes estúdios, geralmente comercializados na forma de “vendas casadas”. Sua principal característica era a realização com baixo, muitas vezes baixíssimo, orçamento.

Filmes experimentais, isto é, menos afeitos às regras estabelecidas pela indústria, foram produzidos durante todo o período de existência do cinema nos Estados Unidos, com altos e baixos. Del Corona (2017, p. 9) aponta, com base em King (2005), que o cinema independente é aquele caracterizado por se posicionar em espaço incerto, entre o cinema comercial do *mainstream* e as práticas mais radicais do chamado cinema de arte ou *underground*. Ainda conforme o autor,

Durante a década de 1990, se tornou o principal movimento cinematográfico nos Estados Unidos, herdando tanto a audiência como a posição mercadológica previamente ocupada pelo cinema de arte e pelo *avant-garde* – como alternativa ao cinema de massa – servindo também como plataforma para lançamento de novos autores, que encontram nas produções independentes uma liberdade criativa maior do que nos grandes filmes de estúdio. (DEL CORONA, 2017, p. 11).

Num trabalho sobre *Melancholia*, de Lars von Trier, Nina Cruz (2014, p. 2) salienta que o cinema de arte (Cf. BORDWELL, 2002) pós-Segunda Guerra se atualizou, a partir dos anos 1990, pela categoria cinema independente ou *indie*, em que a experimentação é não apenas permitida, mas altamente valorizada. Como diretor, Jim Jarmusch lançou seu primeiro filme, *Permanent vacation*, em 1980, o que faz dele, na opinião de muitos críticos, um dos inventores da vertente cinematográfica do *indie*, que também teve expressão na música *rock* dos anos 1990. Em virtude das inovações promovidas pelo diretor, Murillo (2012, p. 3) aponta que, “[...] no nível de independência como discurso, Jarmusch é visto como o arqui-independente.”

No projeto artístico do diretor, observam-se alguns traços reconhecíveis, como a atualização de gêneros cinematográficos tradicionais na forma de paródias e pastiches. Mas não só, pois há também, no cinema de Jarmusch, o diálogo crítico com outras artes, como a escrita, a trilha sonora instrumental não convencional (não utilizada apenas como ambientação, para identificar personagens e situações ou para regular a adesão emocional do espectador) e a identificação do tédio, da apatia e da solidão como chaves da cultura contemporânea (inicialmente pós-*punk*).

Soma-se a isso a contemplação e a duração sobrepostas aos encadeamentos narrativos clássicos, a ausência de heróis convencionais, um certo elogio da não ação, diálogos aparentemente sem sentido ou banais (mas não gratuitamente

verborrágicos, sempre com *timing*), deslocamentos no espaço com presença de personagens (i)migrantes e, principalmente, num modo muito próprio, o questionamento à história de opressão, de violência e aniquilamento louvada pelos discursos oficiais de construção da nação estadunidense e por alguns gêneros cinematográficos como o *western*.

Tudo isso considerado, pretendemos aqui apresentar uma leitura do filme *Dead man* (1995) que, diferente da maioria das produções cinematográficas de Jarmusch, propõe uma narrativa que ocorre na segunda metade do século XIX num ambiente não urbano. Na verdade, trata-se do oposto dos cenários habituais de Jarmusch, pois o filme é ambientado no rincão mais profundo do chamado Velho Oeste, numa pequena vila chamada apropriadamente de Machine. O protagonista, William Blake, é um jovem contador de Cleveland que perde os pais, a noiva e, sem dinheiro, aceita um trabalho na Dickinson Metalworks Co., em Machine.

O filme, de título literal e provocativo, inicia com a viagem de trem durante a qual William Blake é apresentado a um mundo desconhecido que será doravante o seu: um mundo de morte, de putrefação e, principalmente, de violência provocada por armas de fogo. Em suma, um mundo estranho para William Blake, ele mesmo um estrangeiro em Machine, sempre deslocado, perdido e indefeso. Conforme aponta Murillo (2012, p. 8):

In all his films, estrangement has been an ideological tool to attack mainstream tenets. The sense of belonging nationally to a country always appears frail and irrelevant. From his training with Nicholas Ray, he has appropriated the sentence his master used as the working title for all his movies: “I am a stranger here myself” (which is the title of a Kurt Weil song).

Murillo assinala a presença do estrangeiro em diversos filmes de Jarmusch, mas, inesperadamente, não inclui *Dead man*, filme em que há uma crítica muito profunda à narrativa oficial, sobretudo em relação à Segunda Emenda da Constituição dos Estados Unidos da América, de 1791, que institui a liberdade de defesa pelo porte de armas pelos cidadãos. A consequência disso na “conquista do Oeste” foi o extermínio programado das populações indígenas. Essa crítica se interpõe também em outros filmes por vias diversas, às vezes mais contundentes, outras mais sutis, como em *Permanent vacation* (título irônico, menos literal do que *Dead man*), quando o protagonista, Allie, depara-se com um cartaz do filme *The savage innocents* (1960), de Nicholas Ray, no qual Anthony Quinn interpreta um esquimó que vê sua vida tomar o rumo da decadência ao ter contato e se deslumbrar com as armas de fogo apresentadas pelo “homem branco”. No Brasil, o título foi traduzido por *Sangue sobre a neve*.

Jarmusch tem em Ray e seus filmes de aventura, com personagens jovens perdidos ou desviados da moral dominante, uma de suas referências mais evidentes.

Ray é também um dos diretores citados por Rancière em *A fábula cinematográfica*, na defesa do que denomina regime estético das artes, que se contrapõe tanto ao regime ético quanto ao poético-representativo (todas “ideias” de arte), este último predominante a partir de Aristóteles até a “modernidade” (que teria início nos anos 60 do século XVIII), termo que Rancière recusa em razão da “fábula cômoda, mas inconsistente” (Cf. RANCIÈRE, 2012, p. 130) que o sustenta, substituindo-o por regime estético, explicado como

[...] regime que identifica a arte no singular, dissociando-a de qualquer regra específica, de qualquer hierarquia dos temas, dos gêneros e das artes. O que implica destruir a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer da arte de outras maneiras de fazer, separando as suas regras da ordem das ocupações sociais. Este regime afirma a absoluta singularidade da arte e, ao mesmo tempo, destrói qualquer critério pragmático susceptível de identificar essa singularidade. (RANCIÈRE, 2010, p. 25).

Vale pontuar que Rancière entende o regime estético como “um sistema de possíveis que se constitui historicamente, mas que não abole o regime representativo anteriormente dominante. Para ele, num dado momento, vários regimes podem coexistir e confundir-se nas próprias obras.” (ROCKHILL *apud* RANCIÈRE, 2010, p. 59).

A pretendida singularidade da arte (sem distinção entre as diversas técnicas e maneiras de fazer) entra em colisão com a proposta de “partilha do sensível”, que se define pela anulação de antigas hierarquias entre a arte e outras esferas de práticas sociais, estabelecendo-se um “regime igualitário do sensível”. Nessa lógica, *logos* e *pathos*, *muthos* e *opsis* deixam de estar apartados para constituir uma “unidade paradoxal dos opostos” (ROCKHILL, 2010, p. 96), por meio da identificação de um “elemento comum” às artes e a outras práticas, que estariam no mesmo patamar, sem privilégios.

Algo que nos interessa particularmente aqui é a localização, por Rancière, das raízes do regime estético muito anteriormente às vanguardas artísticas do século XX, de modo mais preciso, no realismo literário, que rompe definitivamente com as hierarquias de representação estabelecidas e excludentes entre “os encadeamentos racionais da história” e “a presença bruta” (Cf. RANCIÈRE, 2010, p. 26). Rancière pretende destruir o argumento segundo o qual cada arte teria um próprio, uma especificidade, conforme proposto por Lessing no *Laocoonte*. Sua argumentação ancora-se nas

[...] configurações do visível e do pensável, certas formas de habitação do mundo sensível. Essas configurações, que são ao mesmo tempo simbólicas e materiais, atravessam as fronteiras entre as artes, os gêneros e as épocas.

Atravessam as categorias de uma história autônoma da técnica, da arte ou da política. (RANCIÈRE, 2012, p. 101).

A proposta é nivelar todas as esferas da experiência humana, tornando todos os temas representáveis, a partir de certo senso de historicidade, contra as regras rígidas e restritivas das ordens ética e representativa.

Desse modo, entendemos que um dos fundamentos da argumentação é que esse regime destrói as hierarquias tradicionais da arte, por estabelecerem ruptura radical com o mundo da vida cotidiana, tanto em relação ao artista quanto à obra e ao público. Para Rancière, a autonomia da arte não existe para apartá-la da vida comum, mas para “fazer da arte uma forma autônoma de vida [...]” (RANCIÈRE, 2010, p. 28).

Disso deriva a concepção de que “[...] a revolução estética é, em primeiro lugar, a glória do qualquer - que é pictural e literária antes de ser fotográfica ou cinematográfica.” (RANCIÈRE, 2010, p. 37). Rancière entende por isso “qualquer coisa do mundo” que “[...] esteja disponível para a arte como duplo recurso: como hieróglifo criptografando uma época, uma sociedade, uma história e, ao inverso, como pura presença, realidade nua, ornada com o novo esplendor do significante.” (RANCIÈRE, 2013, p. 14). Nisso está incluída a suposição de que “[...] toda arte do passado esteja disponível, podendo ser relida, revista, repintada ou reescrita.”

Com isso, Rancière defende que o regime estético das artes produz um modo de visibilidade que inclui o que antes não fora digno de visibilidade, posicionando-se radicalmente “contra a separação entre a cena da performance artística e a da vida coletiva.” (RANCIÈRE, 2012, p. 55). Desse modo, “Tudo fala, isso quer dizer também que as hierarquias da ordem representativa foram abolidas. [...] Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo.” (RANCIÈRE, 2015, p. 36-37).

E o cinema proporciona uma das traduções do argumento de Rancière, por ser a arte que tem a capacidade inata de “mudar o próprio estatuto do ‘real’, pois:

Ela não é apenas a arte do visível que teria anexado, graças ao movimento, a capacidade da narrativa. Também não é uma técnica da visibilidade que teria substituído a arte de imitar as formas visíveis. Ela é o acesso aberto à verdade interior do sensível que encerra as querelas de prioridade entre as artes e o sensível, porque encerra, primeiro, a grande querela do pensamento e do sensível. (RANCIÈRE, 2013, p. 8).

A partir disso, pretendemos apresentar uma leitura do filme *Dead man* (1995), do diretor estadunidense Jim Jarmusch, assumindo como categoria do regime

estético das artes diretamente associada ao cinema a desfiguração, que Rancière entende, grosso modo, como a extração de uma fábula a partir de outra. De maneira geral, o autor destaca que, diferentemente das vanguardas artísticas do século XX, não há necessariamente ruptura, mas “o novo, assim pensado, é sempre já prefigurado no antigo” (RANCIÈRE, 2013, p. 114).

Portanto, o objetivo aqui é o de analisar, no filme *Dead man*, as relações entre imagem em movimento, fotografia, música e escrita a partir da proposta de Rancière sobre o regime estético da arte, sem, no entanto, identificar como as diferentes artes se entrelaçam para compor o(s) sentido(s) desse exemplar cinematográfico. A ideia é observar de que modo o filme de Jim Jarmusch se revela como possibilidade de manifestação autoral desse regime, em vigência pelo menos desde o século XVIII e que tem suas diretrizes mais bem executadas no realismo romanesco.

O enredo dessa narrativa cinematográfica distópica é constituído pela viagem de William Blake, um contador desempregado que confia na promessa de uma posição na cidade de Machine, extremo Oeste dos Estados Unidos. Na viagem de trem até lá, ele é introduzido a um mundo extremamente hostil e violento, sem gradações. Sua figura jovem e elegante contrasta com os outros viajantes do trem, num estranhamento mútuo que o mantém isolado até a chegada do maquinista, cuja profecia revela que Blake estaria à beira do inferno.

Ao chegar à cidade, o protagonista descobre que a vaga já havia sido preenchida e, desnorteado e sem dinheiro, depara-se com Thel, uma ex-prostituta agredida por um ex-cliente na rua. Ela o convida para sua casa, onde ele descobre que ela produz flores de papel e esconde uma arma carregada. Eles estão na cama quando Charles, amante de Thel, chega e atira em Blake, mas a moça joga seu corpo na frente deste e morre imediatamente. Blake mata Charles, mas a bala que atingiu Thel trespassa seu corpo e se aloja no coração do rapaz. Ele foge, ferido, e no caminho é encontrado por Nobody, um indígena solitário, mestiço, desprezado pelas nações tanto do pai quanto da mãe, sequestrado pelos brancos, levado para a Europa para ser atração de circo e educado à maneira europeia. O pai de Charles, o rico e poderoso Dickinson, contrata três dos melhores pistoleiros para perseguir Blake.

O filme é a narrativa dessa fuga-perseguição pungente, poética e cômica, numa montagem alternada toda peculiar e com encontros e desencontros marcados pela extrema violência e por cenários em que os signos da morte, da putrefação, estão reiteradamente expostos. Blake é um personagem totalmente passivo, que apenas reage, e pouco, ao que lhe sucede. Nobody é quem o conduz durante o caminho até a aldeia indígena onde encontrarão a canoa certa para levar Blake para “onde estão os espíritos”, no encontro do rio com o mar.

Dead man: um western?

Um *western* estranho. Um morto que não morre. Um indígena letrado que conhece os poemas de William Blake (o verdadeiro, personagem histórico) de cor. Canibalismo e preconceito em um mundo em putrefação. Blake é uma espécie de morto-vivo, alguém com uma bala alojada no coração que crê não estar morto enquanto Nobody lembra o tempo todo de que feneceu, como ao perguntar: “Você matou o homem branco que te matou?”. Essa pergunta não é acidental no filme, pois se trata de uma questão filosófica a trespassar a narrativa, já que William Blake passa quase todo o filme prestes a morrer, na verdade, no gerúndio, morrendo. Isto está posto desde a epígrafe, pela citação de Henri Michaux: “É preferível não viajar com um homem morto.”

Desde a abertura e durante todo o filme, a dinâmica da degradação progressiva da vida que se esvai, do mundo que rui, praticamente, de um mundo de fantasmas, é reiterada pela paisagem dada a ver e pela construção visual dos personagens e dos cenários e ambientes. Trata-se de um mundo já no seu epílogo, mas que Jarmusch apresenta com possibilidade de redenção, ainda que mínima, pelo final inconcluso.

Um dos pontos fundamentais de *Dead man* é a morte *in progress* do protagonista num mundo em preto-e-branco já todo arruinado, embora organizado, em que o aniquilamento pela violência humana constitui a regra até a degradação final. Concomitantemente, a consciência individual e social do protagonista aumenta com o passar do tempo, mas ele se mantém na passividade e na contemplação, como testemunha e vítima desse mundo fantasmagórico. A partir disso, uma questão filosófica se interpõe, em razão da “contínua meditação sobre a morte” (Cf. BAXTROM; GEROUANOS; MEYERS, 2006) a que o filme obriga, tanto pela condição de Blake quanto pelos signos da morte inseridos com minúcia nos quadros.

E não apenas isso: assim como as artes e os temas deixam de ser hierarquizados no regime proposto por Rancière, o mesmo ocorre na narrativa pela indistinção entre mortos e vivos, entre mundo físico e espiritual. Em muitos momentos, o espectador é levado a duvidar do que vê, ainda que a sutileza e a manutenção rigorosa da ordem naquele mundo construído minuciosamente tentem embaçar as ambiguidades ontológicas, por assim dizer.

Associada a isso e derivada da poeticidade que o regime estético permite e do estilo autoral de Jarmusch repetido de filme a filme, observa-se em *Dead man* o elogio da falta de ação, do não fazer, da contemplação, diretamente ligada ao que parece se configurar como constatação do tédio como uma das marcas da contemporaneidade, bem explícito em *Permanent vacation* (1980) e *Stranger than paradise* (1984), por exemplo. No caso de *Dead man*, pela convocação de um gênero tão marcado como o *western*, o tratamento dessa constatação torna-se mais

difícil, pois sugere a ação de um herói destemido que luta por si, pela família ou pela coletividade.

Entretanto, na desfiguração operada por Jarmusch, o que se tem é uma versão patética, algo cômica, de um *western*, comprometida pela estética adotada, que toma traços de outros momentos e movimentos da história do cinema como a *nouvelle-vague*, os filmes mudos do início do século XX (com os *fades* a finalizar e introduzir cenas e sequências, muitas das quais se assemelham a pequenas esquetes) e o próprio gênero *western*.

A tudo isso, soma-se a trilha sonora de Neil Young, cuja guitarra estridente causa estranheza pela dissonância em relação às convenções musicais do *western* clássico, mas com a qual o espectador logo se acostuma devido à manutenção de uma linha sonora única a conferir coerência e também certa monotonia à trilha.

Ao assumir o *western* como referência, inevitavelmente seus traços característicos são invocados e subvertidos, mas, principalmente, é destruída sua função mais fundamental: a reiteração das narrativas oficiais de construção da nação estadunidense, como já apontado anteriormente. Sobre isso, Bromley (2001, p. 50) afirma:

So, I am talking of myths, maps, and material expropriations: a repeated syntax and lexicon that establishes and stabilises a dominant referent and a hegemonic way of decoding that referent. Dead Man takes this same referent, the American West and proceeds to distance and destabilise it by rendering its verbal and visual syntax through pastiche and a series of ironic tropes.

Em *Dead man*, a “desestabilização” não apenas de um gênero cinematográfico, mas da narrativa histórica, é acompanhada de um tom cômico, quase burlesco, que ganha consistência, sobretudo, na construção dos personagens. Entre eles, um indígena que escolhe para si o nome de Nobody (Ninguém), assumindo como dever moral ser o guardião do protagonista moribundo, quase um Virgílio a guiar o personagem, já que William Blake mantém-se quase totalmente passivo, paciente das ações de outros, a quem resta apenas ser conduzido para a morte pelo novo amigo. Vale ressaltar, com Northey (2016), ao menos duas referências para o nome adotado pelo indígena: uma é literária, o texto clássico da *Odisseia*, no episódio em que Ulisses encontra os ciclopes, apresenta-se astutamente como Ninguém e salva a si e à tripulação. O autor também assinala a referência de um filme de *western* intitulado *My name is Nobody*, estrelado por Henry Fonda.

In this film Henry Fonda plays the fastest gun in the west; as he is aging he wishes a peaceful life but is cursed by his reputation, as any aspiring gunmen seek to prove themselves by besting him in mortal combat. An unknown gunman, played by Terence Hill, befriends Fonda's character and also helps him cheat

what seems an inevitable death. In Dead Man, Nobody will not be able to save Blake from death, but he will help him be spared from annihilation.

Os temas da morte pela violência (armas de fogo) e do aniquilamento (das comunidades indígenas principalmente, mas dos indivíduos brancos também) são investidos figurativamente na película por imagens de carcaças de animais, cadáveres, animais empalhados, fumaça, paisagens devastadas pelo fogo e o excesso de revólveres e pistolas. A estética da morte de Jarmusch é mais obscena do que nos filmes tradicionais de *western*, com sua dramatização de tiros à queima-roupa e o desfile de corpos em queda, sem tempo para a adesão emocional do espectador.

Essa é uma das desfigurações provocadas por Jarmusch, pois não se apropria do *western* por meio de uma paródia simples, mas o invoca e desloca seus sentidos mais básicos. Não há um herói do local, não há os índios vilões e, principalmente, não há nada a fazer em termos de representação de uma coletividade, algo que é essencial para o gênero *western*. Trata-se, portanto, de um “*faux western*” (Cf. CHANTOISEAU, 2005), de inautenticidade lúcida e provocativa, construída propositalmente como desfiguração daquilo que não está visível no filme: as narrativas históricas oficiais de fundação.

It is not just a film about the West and death, but it is also an exploration and excavation of the governing (in all senses of the term) images and narratives through which the West has been made both legible and monological. These same images and narratives are used, but they are made dialogical by being presented through an alternative set of lenses and from subverting angles which interrogate the legitimating function of the Western metanarrative, or ‘founding fiction’ – how the West was won. (BROMLEY, 2001, p. 51)

Ao analisar o filme *Winchester 73*, de Anthony Mann, Ranciére (2013, p. 83) aponta que componentes devem ser acionados por “um bom autor de *western*” na construção de “uma fábula exemplar”, o que significa um filme convencional conforme as codificações desse gênero:

[...] uma chegada de cavalheiros forasteiros numa pequena cidade em efervescência, uma provocação num *saloon*, uma demonstração de atirador de elite, uma perseguição no deserto, uma partida de pôquer que acaba mal, a defesa de um acampamento contra os índios, o assalto a uma casa onde bandidos estão escondidos, o assalto a um banco, e um acerto de contas final, entre cactos e rochedos. (grifo do autor).

Em *Dead man*, a maior parte desses elementos está presente, incluindo o temário da viagem, mas subvertidos pelas desfigurações de Jarmusch. William Blake

é o forasteiro que arruma encrenca numa cidade pequena, envolve-se com a mulher proibida, há perseguição, trapaças e assassinatos em profusão, reconhecendo-se “[...] os elementos de uma mitologia” (RANCIÈRE, 2015, p. 36). Portanto, mais do que reproduzir um filme e citar o gênero *western*, desnuda-se a mitologia da nação que, no entanto, o artista desfigura sem tornar visível na tela. “E, nas figuras dessa mitologia, ele dá a conhecer a história verdadeira de uma sociedade, de um tempo, de uma coletividade; faz presentir o destino de um indivíduo ou de um povo.” (RANCIÈRE, 2015, p. 36).

A violência constitui o trauma da nação para Jarmusch, sem possibilidade de remissão. Ainda no início, antes de ser baleado, na cama com Thel, William Blake encontra um revólver sob o travesseiro e pergunta a ela por que tem uma arma, ao que a moça responde com naturalidade: “*Because this is America*” (“Porque aqui é a América”).

Conforme já referido, o gênero é transformado e reduzido a alguns de seus clássicos aspectos essenciais, com a criação de um mundo povoado por armas de fogo à exaustão e atravessado por estranhezas de toda ordem, transformações que caracterizam a desfiguração não apenas por deslocar alguns elementos, mas por implicar, necessariamente, “uma medida de interpretação” (Cf. RANCIÈRE; DAVIS, 2011, p. 296). Desse modo, a arma é o símbolo de um mundo não exaltado no filme como período da conquista do Oeste pelos migrantes corajosos, pioneiros desbravadores, mas pelo capitalismo e pela violência.

Significante fundamental neste filme é o fumo, que pode ser considerado um “detalhe insignificante” a partir de Rancière. O peso da presença nefasta das armas é deslocado para um elemento aparentemente natural e não violento: o tabaco. Quase todos os personagens, na maioria das cenas, inclusive Nobody, perguntam a William Blake se ele tem tabaco, ao que ele responde negativamente, pois não fuma, e todos se enfurecem. Esse ausente que está insistentemente presente nas palavras e também pelo seu índice visual, a fumaça, atua no processo de desfiguração, tornando eloquente justo o que não é mostrado. Conforme Sarikartal (2010, p. 11), “*Le travail de dé-figuration [...] est aussi destiné à creuser cette part inaperçue des choses.*” Nas palavras do próprio Rancière,

The point is that there is an aesthetic transformation; they are no longer parts of a film, they are inhabitants of a kind of kingdom of shadows. Images are no longer elements that you extract from one work and paste into another work. They become shadows in a theatre of memory. And the filmmaker becomes a kind of poet calling the shadows, summoning them from the kingdom of shadows. (RANCIÈRE; DAVIS, 2011, p. 297).

Trata-se de uma ironia de Jarmusch, pois o tabaco também aniquila, tanto por ser uma indústria capitalista quanto pelos prejuízos causados à saúde. Nas cenas,

essa pergunta recorrente, “em seu gosto pela repetição” (“his [Jarmusch] taste for repetition”, Cf. MURILLO, 2012, p. 2), surge como quebra na lógica da narrativa e do próprio gênero, atraindo a atenção do espectador para o banal, para o quase sem sentido, mas que poderia de fato acontecer na vida cotidiana. Essa é uma marca incontestável do cinema de Jarmusch, assumida de modo enfático como razão de ser do filme em *Sobre café e cigarros* (2003). Essa “racionalidade do banal” é identificada por Rancière como elemento do regime estético das artes na cultura ocidental pelo menos desde Balzac. De acordo com Chataignier (2017, p. 262):

O que está em jogo não é uma “intriga”, mas as relações entre o visível e o dizível – os modos do sensível. É, portanto, uma fábula, sim, mas uma “fábula contrariada”. Contrariada, pois a continuidade com as antigas expressões artísticas se mantém, malgrado sua ressignificação. A desfiguração das imagens em movimento (e com som) não se separa da imitação clássica, bem como a obra acabada “filme” não mantém relação estanque com o cotidiano, com os elementos “não artísticos”.

Nesse sentido, o tabaco invocado pela palavra falada é quase invisível ao longo do filme, ausente visual cuja presença pesa e, ao mesmo tempo, diverte. Muitos personagens aparecem fumando cigarros e charutos; a fumaça constitui elemento pervasivo no mundo criado por Jarmusch no filme, o que torna a obsessão pelo fumo ainda mais estranha, quase uma palavra mágica, orgástica. Chantoiseau (2005, s/p) estabelece um contraponto entre o mundo dos brancos e dos indígenas, ressaltando outra lógica para o uso do fumo e associando esse “detalhe insignificante” à poética de Jarmusch de modo mais geral:

Parlant de fumée, une très belle séquence, à la nuit tombée, nous montre Nobody faisant brûler des herbes. Il prend pour seul repas la fumée qui émane de cet embrasement, soit une nourriture on ne peut plus spirituelle. À un William Blake plus substantiellement affamé, il répondra: « La quête de visions est une bénédiction. Pour y arriver, il faut se passer de nourriture et d'eau. Les esprits sacrés reconnaissent ainsi ceux qui jeûnent. Il est bon de se préparer ainsi au voyage. » Comment mieux dire que le cinéma jarmuschien est avant tout et surtout un cinéma de la désincarnation?

A cena é, ao mesmo tempo, pungente, dramática e engraçada, pois Nobody nega alimento ao homem moribundo. E, conforme ingere a fumaça das ervas misturadas, um plano subjetivo mostra o rosto de Blake transformado em uma caveira, que é como Nobody o vê: alguém já morto cuja alma precisa ser encaminhada ao lugar correto para seguir seu curso. Então fumar parece ser uma parte do ritual que conduz a alma de Blake para o “mundo dos espíritos”. Guiar Blake é um dever e

também uma vontade alegre, empática, de Nobody. Não há explicação racional, na narrativa, sobre os motivos que o levam a assumir essa missão.

A dinâmica dos afetos dos filmes de Jim Jarmusch é muito peculiar. Envolve o acaso, o cotidiano, a falta de ação e assume o tédio de uma sociedade e de uma cultura povoadas pelo excesso de imagens, palavras e sons, mesmo nesse pastiche de *western* que é *Dead man*. Em *Permanent vacation*, por exemplo, o protagonista, Allie, vaga pelas ruas de uma Nova York decadente, e muitos planos que constituem o fundo das cenas são construídos por placas, paredes ou muros com inscrições, pichações – algumas são legíveis; outras, não.

A recorrência da palavra escrita no ambiente urbano público chama demasiada atenção nesse filme, não exatamente pelo significado das palavras e desenhos, mas pelo apelo estético que têm em direta associação com os sentimentos e as ações, sempre mínimas, do protagonista. Isso se expressa também em outros filmes do diretor. Em *Dead man*, a tensão estabelecida com a escrita também ocorre desde o início, na viagem de trem, quando o maquinista diz a William Blake que não sabe ler, mas não confiaria numa carta. E, de fato, como aponta Curley (2016), a escrita é sempre a portadora da mentira em *Dead man* e problemática também em outro filme de Jarmusch: *Ghost dog* (1999).

Em *Dead man*, a escrita como engodo é explícita e reiteradamente mostrada como parte da narrativa a partir dos objetos mais diversos: a carta de admissão, as flores de papel produzidas por Thel sem uma explicação sobre sua utilidade, o cartaz de “procurado”, no qual se propaga que William Blake teria assassinado Charles e Thel, o texto bíblico terrivelmente violento lido por Sally para seus comparsas. Todos esses objetos escritos veiculam mentiras. E o mesmo pode ocorrer com o que se pronuncia, como as palavras de Nobody em conversas com Blake, que parecem enigmáticas, confusas ao interlocutor e também ao espectador. Elas não revelam nada; na verdade, parecem meras bobagens.

De qualquer modo, a dúvida permanecerá sem a palavra final que favoreça um desfecho explicativo para as ambiguidades do filme, encarnadas nas palavras pronunciadas sempre com certa solenidade cômica pelo indígena. Ao contrário, a estrutura circular da narrativa, que inicia por uma espécie de profecia e termina com a poesia do ritual da travessia da morte, torna o final inconcluso, marca dos filmes de Jarmusch e do cinema *indie* de modo quase geral.

Considerações Finais

Que relações podem ser estabelecidas entre o momento invocado pelo filme (segunda metade do século XIX) e o presente de produção de *Dead man* (meados dos anos 1990)? O passado não é apenas representado para denunciar os embustes da narrativa oficial, comprovando o argumento do artista. Jarmusch instala-se como herdeiro do passado e precursor do futuro, ressaltando, para além dos temas

e artifícios aqui descritos, a possibilidade de historicidade. Mais que o tempo no cinema, é o tempo histórico que também está inscrito na arquitetura narrativa e no discurso de *Dead man*. Trata-se, portanto, de uma metanarração, que propõe indagações ao tempo presente.

Do ponto de vista da “dupla potência das imagens estéticas”, identificada por Rancière (2012, p. 26) a partir da fotografia como arte e porosa ao cinema ou a qualquer outra arte no regime estético, o cinema de Jarmusch realiza “a inscrição dos sinais de uma história e a potência de afecção de uma presença bruta que não se troca mais com nada”. Assumindo isso, podemos dizer que *Dead man* abarca traços da imageria coletiva criada desde o século XIX sobre a conquista do Oeste e também para a cultura estadunidense não apenas invertendo seus sinais, mas inserindo a presença bruta e visível da violência em contraste com a figura do indígena, que é o verdadeiro herói. A história aparece na tela tanto a partir dos sinais legíveis e visíveis, como testemunho, quanto é atravessada por “puros blocos de visibilidade” que obstruem o sentido da história oficial que critica e a própria narrativa que a contraria (*Dead man*).

A abertura de que fala Rancière e que propusemos como epígrafe para este texto realiza-se plenamente no cinema de Jim Jarmusch não apenas pelos finais inacabados das narrativas audiovisuais do diretor, mas também pelo esforço para fixar a indecidibilidade acerca dos destinos dos personagens e da própria arte. Essa tem sido uma das marcas desse cinema que não se atém nem às regras narrativas do cinema comercial, nem às experimentações audiovisuais da arte, mas que conquista “*l’ambition de Cinéma [qui] procéderait alors d’une rhétorique cinématographique presque absente de la littérature: le remake.*” (FAERBER, 2004, s/p).

COELHO, L. R. Disfigurements in *Dead man*, by Jim Jarmusch. **Itinerários**, Araraquara, n. 49, p. 135-149, jul./dez. 2019.

■ **ABSTRACT:** *This paper presents a reading of Dead Man (1995), a film by the American director Jim Jarmusch, from the position of Jacques Rancière on the aesthetic regime of arts. We considered the disfigurement as the main category, which has allowed us to conclude that Jarmusch operates displacements not only in the western genre but also in the historical narrative of the official construction of the discourse about the nation through aesthetic, narrative and discursive strategies.*

■ **KEYWORDS:** *Aesthetic regime of arts. Contemporary audiovisual. Indie cinema. Western.*

REFERÊNCIAS

BAXTROM, R.; GEROULANOS, S.; MEYERS, T. Quand meurt le mort? **Revue Rue Descartes**, v. 3, n. 53, p. 116-120, 2006. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2006-3-page-116.html>. Acesso em: 31 jan. 2019.

BORDWELL, D. Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film. **Film Quarterly**, v. 55, n. 3, p. 16-28, 2002. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1213701>. Acesso em: 28 out. 2018.

BROMLEY, R. Dead Man tells tale: tongues and guns in narratives of the West. **European Journal of American Culture**, v. 20, n. 1, p. 50-64, abr. 2001. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/249917598_Dead_Man_Tells_Tale_Tongues_and_guns_in_narratives_of_the_West. Acesso em: 31 jan. 2019.

CHANTOISEAU, J-B. Lavements de l’image et évaporation du sujet: Dead Man (1995) de Jim Jarmusch. **Revue Sens Public**, mar. 2005. Disponível em: <http://sens-public.org/article172.html?lang=fr>. Acesso em: 31 jan. 2019.

CHATAIGNIER, G. Contribuição a uma crítica da representação – do diálogo engendrado por distâncias. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, p. 253-267, jan./jun. 2017. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/download/551/529/>. Acesso em: 2 set. 2019.

CRUZ, N. V. Entre cinema, fotografia e pintura: o uso de imagens com movimentos mínimo em Melancolia. **Revista EcoPós**, v. 17, n. 2, 2014. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1319/pdf_31. Acesso em: 31 jan. 2019.

CURLEY, M. A-M. Dead Men don’t lie: sacred texts in Jim Jarmusch’s Dead Man and Ghost Dog: way of the Samurai. **Journal of Religion & Film**, v. 12, n. 2, p. 1-12, 2016. Disponível em: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol12/iss2/2/>. Acesso em: 31 jan. 2019.

DEL CORONA, F. O indie enquanto atualização do cinema moderno. *In*: 40º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2017, Curitiba. **Anais [...]**. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1813-1.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2019.

FAERBER, J. Oeil por Oeil ou la loi du tallion narratif dans Cinéma de Tanguy Viel. **Variations**, n. 12, 2004. Disponível em: <https://www.ingentaconnect.com/content/plg/var/2004/00002004/00000012/art00011?crawler=true>. Acesso em: 3 set. 2019.

HOMEM MORTO (Dead man). Direção: Jim Jarmusch. Roteiro: Jim Jarmusch. Elenco: Johnny Depp, Gary Farmer, Crispin Glover, Lance Henriksen, Michael Wincott, Eugene Byrd, John Hurt, Robert Mitchum, Iggy Pop, Gabriel Byrne, Jared Harris, Mili Avital,

Jimmie Ray Weeks, Mark Bringelson, John North. Música: Neil Young. EUA, Alemanha, Japão: Top Tape, 1995. Duração: 121 min.

KING, G. **American Independent Cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

MURILLO, C. The Limits of Control (^{Jim} Jarmusch, 2009): An American Independent Movie ou a European Film? **InMedia** - The French Journal of Media Studies, 1, 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/inmedia/129>. Acesso em: 31 jan. 2019.

NORTHEY, R. A. W. Seeds of Annihilation in Dead Man, a film by Jim Jarmusch – Reflections of the dead instinct. Essays – **Ottawa Psychoanalytic Society**. 2016. Disponível em: <http://ottawaps.ca/essays> Acesso em 31 de janeiro de 2019.

RANCIÈRE, J. **A fábula cinematográfica**. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papirus, 2013.

RANCIÈRE, J. **Estética e Política**. A partilha do sensível. Trad. Vanessa Brito. Entrevista e Glossário por Gabriel Rockhill. Porto: Dafne Editora, 2010.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (Coleção ArteFíssil).

RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. 2. reimp. São Paulo: Editora 34, 2015.

RANCIÈRE, J; DAVIS, O. Re-visions: Remarks on the Love of Cinema: An Interview. **Journal of Visual Culture**, v. 10, 3, 2011. Publicado online em 2016. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1470412911419747> . Acesso em: 1 set. 2019.

SARIKARTAL, E. Discurs de figural. **Appareil**, n. 6, 2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/appareil/355>. Acesso em: 2 set. 2019.



A AMBIGUIDADE ARTÍSTICO-INDUSTRIAL DO CINEMA: DISCUSSÕES EM TORNO DE ESTÉTICA, MERCADO, INDÚSTRIA E AUTORIA

Paula Regina SIEGA *

■ **RESUMO:** Buscamos, neste artigo, percorrer algumas das transformações pelas quais passou o conceito cinema, ao qual agregaram-se, ao longo do século XX, as noções de arte, mercado, indústria e autor. Partindo do filme mudo, aludimos às primeiras tentativas de “elevação cultural” da forma cinematográfica e, entre elas, à proposição teórica de Ricciotto Canudo, que atestava ao cinema a dupla condição de evento científico e estético. Descrevemos também a ambiguidade autoral na origem de *Cabiria*, clássico hoje creditado a Giovanni Pastrone e, no passado, a Gabriele D’Annunzio. Em seguida, acenamos à afirmação do binômio arte-indústria nas discussões teóricas realizadas pelos *Cahiers do Cinéma* e pela *Nouvelle vague*, indicando suas reverberações no cinema *underground* e na *New Hollywood* americanos. Com base nessas premissas, delineamos a resistência crítica de Alberto Moravia à conciliação entre arte e mercado, assinalando a dicotomia entre o que considerava filmes de autor (os de Morrissey, Markopoulos e Warhol) e filmes comerciais (os de Kubrick, Coppola e Altman). Enfim, chegando à obra de Andy Warhol, contrapomos o pensamento de Moravia ao de Frederic Jameson, observando a confluência de ambos em torno da ideia de reificação, marca da sociedade do consumo fotografada pelo artista americano.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Cinema comercial. Cinema de autor. Cinema mudo. Crítica.

No princípio, era o escritor: Giovanni Pastrone e seu duplo, Gabriele D’Annunzio

Popularmente conhecido como a “sétima arte”, o cinema não nasceu como expressão estética, mas como experiência científica, descendendo diretamente dos aparelhos fotográficos para o estudo do movimento, em fins do século XIX. Na esteira desse desenvolvimento tecnológico, em 1888, Thomas Edison patenteou o kinetoscópio, aparelho para visão individual de uma breve filmagem. Entre

* UESC – Universidade Estadual de Santa Cruz – Departamento de Letras e Artes – Programa de Pós-Graduação em Letras – Ilhéus – BA. 45662-900 – paula.siega@gmail.com

dezenas de outras invenções semelhantes que proliferavam no período, Leon Bouly registrou o seu Cinematographe (1892), derivação das palavras gregas “kinema” (movimento) e “grapho” (grafia), termo que seria reempregado por Auguste e Louis Lumière, no dia 28 de dezembro de 1895, para nomear a invenção que modificaria para sempre a história do espetáculo. Superando os limites de exibição do sistema inventado por Edison, os irmãos Lumière reuniram em uma sala um público pagante e projetaram em uma tela branca as sequências fotográficas impressas na película, ampliando-as enormemente e possibilitando a sua visão coletiva. Nascia assim o cinema que, se ainda não possuía uma identidade definida, transformar-se-ia nas décadas seguintes em uma das formas mais populares de entretenimento da história.

No início, a maior parte dos filmes limitava-se a reproduzir a realidade, numa tendência que satisfazia as exigências dos primeiros espectadores, atraídos pelas imagens em movimento de cenas do cotidiano. Todavia, começavam a manifestar-se os germes daquelas que seriam as características de maior sucesso do cinema até hoje: o efeito especial (o truque de girar a película para trás, por exemplo) e a estruturação narrativa da sequência filmica. Os curtas iam ganhando os contornos de narração na medida em que certas passagens, antes registradas ao vivo, passavam a ser reconstruídas diante da câmera, repondo e afinando situações às quais o espectador respondera positivamente e dando início à realização de cenas episódicas dotadas de início, meio e fim. Nesse processo, afirmavam-se os nomes de Georges Méliès, Edwin S. Porter, Max Linder, Mack Sennett e Buster Keaton, cujas inovações e contribuições iam construindo as bases daquela que viria a ser a linguagem cinematográfica, voltada eminentemente a um público de extração popular.

Após a atividade daqueles pioneiros, a progressiva profissionalização da indústria do filme ia aumentando o seu custo de produção e distribuição, elevando também o preço dos bilhetes, fator que condicionaria de forma determinante o modo de fruição cinematográfica¹. A composição do público se elitizava, e a afluência de faixas mais abastadas, que inicialmente tinham recusado o cinema por causa da sua origem de espetáculo de feira, contribuía a modificar a política industrial das principais casas de produção, que se esforçavam em dar uma aparência mais nobre às películas. Uma das consequências desse percurso seria a massiva participação dos escritores na confecção de novas tramas ou “reduções” à forma cinematográfica dos mais conhecidos trabalhos da literatura, transformada em fonte de ideias e histórias².

¹ Sobre a profissionalização cinematográfica e as tentativas de legitimação cultural do cinema, ver Brunetta (2001; 2004); Rondolino (2000); Bertetto (2002).

² A propósito, considere-se a casa de produção *Film D'Art*, fundada na França em 1908, em cujo nome reflete-se a afirmação da associação distintiva de arte à forma do filme, processo realizado

As novas demandas fizeram com que produtores buscassem nos literatos uma força de trabalho especializada, mas, apesar da boa remuneração, a relação dos escritores com o cinema caracterizava-se pela ambiguidade. Seduzidos por condições econômicas bem melhores do que as oferecidas pela indústria editorial, muitos romancistas passaram a colaborar com a máquina cinematográfica, como Luigi Pirandello ou Gabriele D'Annunzio, mas sentiam esta atividade como degradação, relutando em assumir publicamente os serviços prestados à nova indústria. Tratava-se de uma traição à literatura, que continuava a ocupar o lugar sagrado de autêntica forma de arte, enquanto o cinema, por sua origem industrial, não era capaz de abandonar a sua conformação de entretenimento barato. As casas de produção, porém, exigiam por parte do escritor o reconhecimento de uma união conseguida a pacto de altos pagamentos, solicitando a sua contribuição para dotar o cinema de uma dignidade artística equiparável à literária (BRUNETTA, 2001). O resultado era a convivência de uma postura pública em que o escritor louvava a “nova arte” em triunfais declarações à imprensa e de um vexame íntimo desabafado a amigos e colegas de profissão³.

É nesse ambiente que, em 1911, na Europa, estreava o longa-metragem *O inferno*, dirigido por Giuseppe Liguoro com base na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. O filme obteve não somente sucesso comercial, mas também de crítica, evidenciando como, no início do século XX, estava sendo formado um público especializado na avaliação da produção cinematográfica, que ia se desvencilhando da conotação de espetáculo de “baixo nível” destinado às classes iletradas. Além de extraordinário documento de criatividade foto-cenográfica, o filme de Liguoro explicita a relação embrionária do cinema com a literatura, em diversos fronts: adapta para a tela uma das mais importantes obras da tradição literária europeia; vale-se das famosas ilustrações de Gustave Paul Doré a uma edição francesa da *Divina Comédia*, vindo assim ao encontro das expectativas de um público “instruído”; encerra o filme com uma imagem de Dante e a inscrição “Honrem o altíssimo poeta”, frase que explicita as intenções pedagógicas de massa que a nova forma espetacular vem a adquirir; incorpora graficamente o texto poético à forma do filme.

Na estreia da película, em Paris, estava Ricciotto Canudo, grande entusiasta do cinema e pioneiro nas formulações teóricas que visavam o seu entendimento e promoção cultural. Na ocasião, Canudo leu publicamente *O nascimento de uma sexta arte: ensaio sobre a cinematografia*, assumindo como verdadeira a hipótese de que o cinema fosse uma forma artística. A proposição, arrojada para a época, possuía a duplicidade congênita às primeiras teorizações sobre a forma cinematográfica:

contemporaneamente à adaptação dos clássicos da literatura mundial em roteiros cinematográficos (ABEL, 1994).

³ Sobre a ambiguidade dos escritores em relação ao cinema, ver Brunetta (2004).

se, por um lado, celebrava a absoluta modernidade daquele evento, por outro alicerçava a sua defesa em uma secular tradição filosófica. Para fundamentar suas posições, Canudo partia das Lições de Estética (1980 [1818-1829]) de Georg Hegel, nas quais eram visualizadas cinco formas de arte organizadas hierarquicamente: arquitetura, escultura, pintura, música e poesia. A essa estrutura, Canudo associava a divisão entre as artes do tempo (poéticas) e as do espaço (figurativas), formulada por Gotthold Lessing em *Laocoonte: sobre os limites da pintura e da poesia* (1766). Enfim, transpondo ao cinema a proposta wagneriana de Arte Total, detectava, no evento cinematográfico, a síntese temporal-espacial de todas as artes que se traduzia numa arte em movimento (CANUDO, 1978).

Mais tarde, Canudo reveria a sua tese no “Manifeste des Sept Arts”, publicado na *Gazette des Sept Arts*, em 1923. Nele estava escrita a expressão “sétima arte”, que encontraria favor no resto do mundo. A diferença fundamental em relação à primeira teoria estava na inclusão da dança na classificação hegeliana, fazendo um total de seis artes que se sintetizavam na sétima: o cinema. Salientamos, nesta formulação teórica, a ideia de uma síntese não somente entre as formas artísticas, entre tempo e espaço, mas também entre os polos aparentemente irreconciliáveis da Ciência e da Arte e, portanto, do trabalho industrial e da criação artística, polos esses constantemente retomados pela crítica ao longo do século. Canudo celebrava esta conciliação epocal da seguinte forma: “Nós casamos a Ciência e a Arte, quero dizer, os achados e não os dados da Ciência, e o ideal da Arte, aplicando-as uma a outra, para captar e fixar os ritmos da luz. Isto é o cinema” (CANUDO, 1923, p. 2, grifos do autor, tradução nossa).

Aos esforços de produtores, diretores e críticos em legitimar artisticamente o cinema, somar-se-ia o nome do literato Gabriele D’Annunzio. Não se tratava de uma entrada pela porta dos fundos, como a de muitos escritores de seu tempo, mas de um evento triunfalmente anunciado na campanha publicitária de Cabiria: visão histórica do III século A. C. Maior expoente do decadentismo italiano, D’Annunzio participara da realização do filme na condição não de adaptador ou escritor de letreiros, mas de criador de uma obra cuja autoridade artística era atestada publicamente pela sua assinatura, fotografada e impressa na película. Precedido por uma grande campanha publicitária, o lançamento do filme tornara-se um evento cultural, revelando a visão de longo alcance de Giovanni Pastrone, que preferira obscurecer-se para que mais forte reluzisse o brilho dannunziano sobre a sua obra.

Reveladores são os primeiros letreiros do filme⁴. Em sequência, estes informam o título, a autoria – confirmada pela reprodução da assinatura de D’Annunzio – e, por último, a realização, creditada a Piero Fosco, nome artístico de Giovanni Pastrone. Estabelecendo a diferença “autor/realizador”, os quadros eram dotados

⁴ Uma reprodução do filme pode ser consultada online, no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=gOWicOwtHa8>.

de um acabamento formal que intentavam assinalar a excepcional qualidade estética daquele filme, cuja qualificação como “visão histórica” demarcava a sua singularidade em relação aos demais produtos cinematográficos em circulação: trata-se da “visão” do grande escritor, cuja assinatura em cursivo procurava dotar a película da condição de obra artística, por meio da “marca pessoal” do “gênio”. Em contrapartida, as letras de forma com as quais era grafado o pseudônimo de Pastrone manifestavam a suposta impessoalidade da sua participação. Deste modo, o mérito da obra recaía todo sobre o grande literato: a “visão” de D’Annunzio se realizava “por obra de Piero Fosco”, executor técnico do plano artístico.

A atribuição da autoria de *Cabiria* a D’Annunzio tem consequências importantes para as discussões teóricas acerca do cinema, provocando as primeiras manifestações teóricas acerca da autoria real da obra cinematográfica, questionando se esta caberia ao escritor, que permitia a transposição de suas histórias para o cinema, ou ao diretor, responsável de fato pela realização fílmica (BRUNETTA, 2001). Indicativa desse processo, na película de Pastrone, era a posição do nome de D’Annunzio nos letreiros: colocado entre o título do filme e o nome de Piero Fosco, configurava-se como signo da necessidade de uma figura intermediária que se colocasse entre a obra (de arte) e aquele que ainda era tido como simples operador. Era como se o público, já não de todo estranho à ideia de uma arte cinematográfica, ainda não estivesse preparado para reconhecer na função do diretor a figura do artista, em uma época na qual os filmes eram percebidos como fruto de um trabalho coletivo, no qual se distinguia a figura profissional do organizador da cena, mas não o seu estatuto de criador artístico. Gabriele D’Annunzio, nesse momento, parece cumprir a função transitória de ligar o que já era admitido como obra de arte (o filme) àquilo que permanecia no horizonte do espectador como mero fabricante (o diretor). Se, de um lado, a operação relegava em segundo plano a figura do cineasta, de outro, preparava a sensibilidade dos receptores para a sua futura aceitação no “Olimpo” da arte universal.

O binômio arte-indústria nas discussões cinematográficas

Na década de 1920, os Estados Unidos consolidavam seu domínio no mercado internacional com os estúdios cinematográficos de Hollywood, por meio de uma massiva distribuição e um rígido controle de qualidade, fundamentais para a revolução sonora que impulsionaria o espetáculo para a total mecanização (CARLUCCIO, 2002). Nesse período, muitos cineastas, atores e operadores cinematográficos europeus atuaram no país, num movimento migratório estimulado pelas grandes casas de produção que, para fazer frente à concorrência europeia, contratavam novos talentos e nomes já afirmados no velho continente (BERTETTO, 2002). Destaca-se, num contexto de tensões sociais contemporâneas à ascensão do nazismo, a presença dos diretores alemães que deixariam marcas na linguagem

cinematográfica de Hollywood, como Friedrich Wilhelm Murnau, Carl Mayer Ernst Lubitsch ou Fritz Lang (RONDOLINO, 2000).

Até o fim da Segunda Guerra Mundial, o cinema estadunidense teria sua primazia garantida por uma eficiência econômica que dava ao produtor o controle absoluto de cada fase da realização do filme: do roteirista ao diretor, dos divos aos técnicos da iluminação, todos tinham seus papéis definidos por claras regras contratuais (CARLUCCIO, 2002). Por isso, na cadeia de montagem altamente especializada do *studio system*, era difícil que um diretor conseguisse vencer o controle do produtor para comunicar a sua visão de mundo e de arte com a autonomia e liberdade que se esperava de um artista (RONDOLINO, 2000). Em contrapartida, conforme as discussões teóricas iam naturalizando a ideia do cinema como forma de arte, afirmava-se também a noção de autoria cinematográfica, ou seja, que fosse o diretor – e não o produtor ou roteirista – o verdadeiro criador de um filme, capaz de imprimir nele a sua marca estilística e conceitual. Por intermédio da imprensa especializada, ia sendo formada uma consciência acerca do filme como uma realização individual que derivava da autonomia criativa do cineasta. Que este pudesse ser considerado um artista, no mesmo nível de um autor de romances, transformava-se em um dado comum do pensamento cinematográfico, graças a nomes quais Sergei Eisenstein, Carl Th. Dreyer ou Jean Renoir (TOMASI, 2002). Para essa noção contribuiu também, e de forma significativa, o francês Alexandre Astruc, que, em 1948, no ensaio “Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera estilo”, defendia que o cinema era um meio de expressão como a pintura ou o romance, uma forma de linguagem na qual o artista podia traduzir o próprio pensamento e expressar as próprias obsessões. Para ele, não fazia sentido a distinção entre autoria e direção, já que esta última se apresentava como verdadeira escritura, na qual “O autor escreve com a sua câmera de filmar, como um escritor escreve com a sua pena” (ASTRUC, 1948 apud MARIE, 1998, p. 42).

Embora, a partir do fim da Segunda Guerra, o sistema dos estúdios tenha entrado em crise, sobrevivia a sua dimensão industrial ao mesmo tempo em que, no mercado mundial, afirmava-se a liberdade criativa de autores quais Federico Fellini, Luis Buñuel, Ingmar Bergman ou Akira Kurosawa, aclamados por um público que reconhecia em suas obras as expressões artísticas da individualidade criativa de cada um. As marcas estilísticas desses cineastas vinham, assim, a distinguir seus filmes da massa de produtos comerciais desenformada, sobretudo, pela indústria estadunidense. Desse modo, ao lado da figura do autor, fortalecia-se a noção de um “filme de autor”, ou seja, com características de obra de arte. Esta, diversamente do filme comercial, seria dotada de originalidade expressiva e complexidade de conteúdos que faziam do filme um objeto cultural no mesmo nível de um romance ou drama, demandando um espectador interessado não somente no entretenimento, mas no jogo de interpretação propiciado por obras semanticamente ricas (TOMASI, 2002).

Nos anos 1950, seria nos Cahiers du Cinéma, com André Bazin, Astruc e, em seguida, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, François Truffaut, Jacques Rivette e Éric Rohmer, entre outros, que se desenvolveria um importante debate sobre o “cinema de autor”, a partir de novos cânones interpretativos que buscavam individuar a manifestação de uma autêntica personalidade expressiva inclusive em autores considerados comerciais (RONDOLINO, 2000). É assim que cineastas antes confinados na categoria do cinema industrial – como Alfred Hitchcock – passaram a integrar o universo dos assim chamados “autores”. Esse novo modo de encarar a autoria cinematográfica seria o fundamento estético da Nouvelle vague, a partir do artigo de François Truffaut intitulado “Ali Babá e a política dos autores” (1955), cuja inovação teria sido a de

[...] ter aplicado a categoria de autor em terrenos inéditos, em lugares nos quais, até aquele momento, via-se somente mercado, indústria, fabricante. E assim, aqueles filmes que até pouco tempo atrás eram considerados produtos de *equipe*, objetos privados de reais traços distintivos, sinais evidentes de standardização produtiva, se transformam em manifestação direta do talento individual. (BISONI, 2006, p. 33, grifo do autor, tradução nossa).

Provocatoriamente, Truffaut (2018, p. 3) escrevia que *Ali Babá e os quarenta ladrões*, produção francesa dirigida por Jacques Becker em 1954, era “o filme de um autor, um autor que atingiu uma maestria excepcional, um autor de filmes”. Contrapondo-se aos júris que premiavam obras tradicionalmente consideradas “de qualidade” e pontualmente aclamadas nos festivais europeus, a *Nouvelle vague* admirava grandes nomes da indústria americana – quais Alfred Hitchcock, Howard Hawks e Nicholas Ray – assim como o gênero policial ou os filmes de série B hollywoodianos (MARIE, 1998). Em uma França nacionalista e empenhada na defesa da “qualidade do cinema francês”, avalia Claudio Bioni (2006, p. 33), “o cinema americano é então o lugar principal do escândalo” propiciado pela política dos autores. Explica-se, assim, a prudência com que eram acolhidos os cineastas da *Nouvelle vague* por parte de críticos que dirigiam os *Cahiers du Cinéma*, como André Bazin, que mantinha a posição de quem deplorava “como muitos outros, a esterilização ideológica de Hollywood, a sua crescente timidez a tratar com liberdade os ‘grandes temas’” (BAZIN, 1955 *apud* MARIE, 1998, p. 52).

A política dos autores da *Nouvelle vague* deixaria marcas duradouras na cinematografia mundial, inclusive a produzida nos Estados Unidos, como o cinema *underground* de Jonas Mekas, Gregory J. Markopoulos e Andy Warhol, bem como a *New Hollywood* de Francis Ford Coppola, Robert Altman e Stanley Kubrick, entre outros. Se o primeiro é uma reação ao domínio hollywoodiano, com produção e distribuição alternativas que, a partir dos anos 1950, veiculavam uma cultura subversiva em relação ao “*American way of life*”, o segundo é uma

tentativa de mediação entre o artístico e o mercadológico, com a afirmação, a partir dos anos 1960, de cineastas financiados pelos grandes estúdios, mas que incorporavam inovações estilísticas e temáticas que demarcavam os seus filmes dos grandes filões comerciais. Nem todos os críticos, porém, absorveram a retórica *nouvellevaguista*, optando por manter em pé delimitações que separavam o que era considerada autêntica experiência estética daquilo que, em vez, limitar-se-ia a mera fruição consumista. É caso do escritor Alberto Moravia, que, como crítico cinematográfico, continuava a observar a virada cultural do cinema americano a partir da contraposição entre arte e indústria ou, em outras palavras, entre autor e fabricante.

Alberto Moravia, crítico de cinema: a dicotomia entre arte e mercado

Moravia iniciou sua carreira de crítico cinematográfico logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, quando o cinema ocupava uma posição de relevo na vida cultural da Itália, passando de veículo da propaganda de Mussolini ao mais combativo meio de expressão do antifascismo italiano. Como crítico, escreveu sobre cinema desde 1950 até o ano de sua morte, em 1990. Seu modo de avaliar os filmes consistia em interpretar os seus significados possíveis, que aumentavam de número e possibilidade de acordo com a complexidade cultural da obra, definida a partir de uma divisão preempatória entre cinema de autor e cinema comercial:

[Moravia]: Existe uma só classificação válida: aquela que divide os filmes em duas grandes categorias, a dos filmes comerciais e dos filmes de autor. Eu me interesse somente aos filmes de autor, porque os filmes comerciais possuem uma metáfora, única e banal: a do dinheiro e do sucesso. (CATALANO, 1975, p. IX).

De um lado, portanto, estavam os diretores da grande indústria, fabricantes de produtos homogeneizados para o consumo de massa; do outro, os autores, ou seja, artistas capazes de expressar-se autonomamente – livres de explorar, portanto, outras metáforas que não “a do dinheiro”. Definindo os filmes comerciais, em geral, como extremamente chatos, Moravia considerava-os interessantes somente do ponto de vista da investigação sociológica, ou seja, o do entendimento dos mecanismos que levavam milhões de pessoas a assistirem a um específico produto de entretenimento. Esmerava-se, assim, na distinção entre a arte cinematográfica – dotada de autonomia e liberdade – e o cinema comercial cujos filmes, sujeitos às regras de mercado, podiam distinguir-se pela temática ou qualidade do acabamento, mas não superavam nunca a condição de produtos, demarcando a impotência estética do dinheiro diante do poder simbólico da criação artística.

Insensível às reavaliações do cinema americano efetuadas pela “política dos autores”, Moravia olhava com desinteresse para a produção hollywoodiana,

despindo de qualquer validade estética ou contestatória cineastas como Stanley Kubrick. Este era encarado como operador competente de um sofisticado e caro sistema tecnológico capaz de produzir, no máximo, produtos de boa qualidade:

Dizem que *2001: uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick [sic] tenha custado sete bilhões. Diante desta soma colossal, os menos de cem milhões que foram gastos, por exemplo, para um filme de arte como *I pugni in tasca*, de Marco Bellocchio, formam um contraste pleno de significado. Para muitos, este significado, certo, resumir-se-ia assim: “Vergonha! O bom cinema pode ser feito com pouco dinheiro! Um desperdício sem precedentes! Arte comercial!” Mas acreditamos que seria um comentário apressado. **Digamos, em vez, que *I pugni in tasca* é uma obra de arte; e o filme de Kubrick [sic], um produto.** Ora, para fazer o primeiro, o dinheiro, muito ou pouco, não conta; enquanto que são indispensáveis e determinantes para fazer o segundo. (MORAVIA, 1975a, p. 129, tradução e grifo nossos).

A ideia da impossibilidade de conciliação entre arte e a política industrial hollywoodiana evidencia-se no confronto tecido entre o luxuoso artefato de Kubrick e os produtos de má qualidade que lotavam os cinemas romanos de então. Esses filmes, que tinham custado muito menos que *2001*, eram de fato “ruins, péssimos produtos, já que para fazer um bom produto são necessários bilhões. Entende-se inclusive por que: o produto tem que competir com, nada menos, que a poesia” (MORAVIA, 1975a, p. 129). Mesmo que algumas das qualidades do filme de Kubrick tivessem sua excepcionalidade reconhecida pelo crítico, sua condição artística era negada pela subordinação do cineasta à lógica produtiva do capitalismo. Não se tratava de uma obra de arte, mas de “um ótimo produto”, realizado com eficácia e habilidade, entendidas por sua vez não enquanto técnica artística, mas como execução bem planejada da máquina do *show business*⁵. A Kubrick era tolhido, assim, não somente o estatuto de autor cinematográfico, no sentido normalmente atribuído pela crítica, isto é, o de criador de arte fílmica, mas também o de autor no seu sentido mais restrito, ou seja, de propriedade intelectual:

***2001* não é uma obra individual, mas coletiva, como, de resto, todos os produtos.** Em maneira análoga aos arranha-céus e às pontes de New York, não nos diz nada sobre o seu autor e muito sobre a América: o infantilismo de uma

⁵ “A esta fúnebre e plausível descrição da condição humana, é necessário acrescentar alguns pedaços de habilidade na realização do espetáculo, como a queda para trás do astronauta no vazio que o aspira; a fuga da astronave fora do tempo em uma vertiginosa explosão de rastros multicores. Enfim, a transformação do osso, manuseado pelo nosso antepassado sub-humano, em míssil eletrônico, é um notável achado cinematográfico que permite ao cineasta saltar a pé cerca de cinquenta milhões de anos”. (MORAVIA, 1975a, p. 130, tradução nossa).

sociedade que inventa os mísseis e se diverte com as histórias em quadrinhos; o titanismo futurista; o terror que este mesmo titanismo um dia possa ser punido pelo Deus bíblico, um pouco como foram punidos os gigantes que erigiram a torre de Babel. (MORAVIA, 1975a, p. 131, tradução e grifo nossos).

O parecer discordante em relação à qualidade estética (e moral) das obras hollywoodianas era marcado também, em 1970, pela crítica a *MASH*, que, dirigido por Robert Altman, venceria a Palma de Ouro em Cannes. Moravia (1975e, p. 167) indagava, então, sobre o sentido daquela obra – focada nas aventuras de dois cirurgiões no fronte americano na Coreia –, afastando-se do senso comum que percebera o filme como manifestação pacifista. Sua análise iniciava com uma abordagem sobre o argumento da guerra e sobre o que estaria na sua origem: a atuação de um movimento repressivo do qual o filme, representação brincalhona e violenta da guerra, terminava por ser um instrumento eficaz.

Segundo Moravia, os dois cirurgiões, protagonistas da história, agiam como personagens sexualmente reprimidos que amavam somente a sua profissão, isso é, a guerra, operando como os agentes mais eficientes de toda a engrenagem bélica. A qualidade militarista do filme era descrita com essas palavras:

De resto, o filme possui uma atmosfera que fede a caserna de longe. Não é a caserna prussiana, de acordo, é a caserna anglo-saxônica, kiplinghiana, hemingweiana, onde se brinca e se tira sarro da guerra, mas para fazê-la melhor. As troças que os dois cirurgiões goliardos fazem contra os outros colegas militares têm sempre por agente catalisador o sexo. Mas os dois alegrões, eles, são castos. Assim o militarismo se manifesta por aquilo que é: uma repressão tão completa e profunda que só se pode rir e brincar e fazer a guerra. (MORAVIA, 1975e, p. 168, tradução nossa).

Igualmente demolidora era a sua leitura de *The Godfather* (1972). Tratando-se de um *colossal*, Moravia (1975d, p. 246, tradução nossa) delineava o poder econômico hollywoodiano com suas arrasadoras estratégias de distribuição: “Por ocasião do *Poderoso Chefão*, de Francis Ford Coppola, os jornais italianos dedicaram páginas inteiras ao filme. À primeira vista parecia uma rendição diante da ofensiva publicitária que acompanhou o lançamento da ‘superprodução’”. Mas o interesse do público italiano parecia responder também à ambiguidade com a qual Coppola tratava a máfia, continuava Moravia. Romantizando os traços do crime organizado, o filme revelava-se uma “uma completa e descarada falsificação” que consistia, “antes de tudo, na idealização sentimental de um ambiente social horrendo” (MORAVIA, 1975d, p. 247, tradução nossa). Se a máfia conseguira ser tão bem sucedida nos EUA, observava o crítico, era devido ao seu papel na manutenção da sociedade americana que, extremamente puritana, podia dar vazão

às próprias pulsões somente se recorria aos paliativos da ilegalidade: “Portanto, nada de qualidades ‘humanas’, nada de virtudes familiares, nada de lados positivos. A máfia é pura e simplesmente criminalidade que toma o modelo do grande ‘business’ estadunidense” (MORAVIA, 1975d, p. 247).

O escritor retornaria a *The Godfather* por ocasião de uma crítica a *O lutador de um braço só* (1973), do chinês Yu Wang, diretor do gênero *kung-fu* que nos anos 1970 atingiu grande popularidade. Acenando ao maniqueísmo da representação da luta do bem contra o mal, Moravia refletia sobre os motivos daquela febre cinematográfica, indicados por muitos no apelo que a violência fazia à agressividade coletiva. Para ele, todavia:

[...] esta hipótese seria correta se os filmes chineses fossem verdadeiramente violentos, como, digamos, certos filmes do gênero *Laranja mecânica* ou *O poderoso chefão*. Mas os filmes de Hong Kong não possuem o acre, aviltante sabor da violência porque não é violenta a ideologia que os informa [...]. A verdadeira violência, que é sobretudo ideológica, em vez, contagia por canais obscuros os espectadores, como se podia ver nas primeiras representações dos filmes de Kubrik [sic], durante as quais um público na maioria proveniente dos bairros ricos, torcia visivelmente para o protagonista enquanto se dedicava com soberba ao estupro e ao assassinato. (MORAVIA, 1975b, p. 280, tradução nossa).

Se os luxuosos produtos do cinema comercial respondiam unicamente à metáfora do lucro, a operação artística seria caracterizada por uma riqueza de significados que Alberto Moravia reconhecia, por exemplo, em *Trash* (1970), de Paul Morrissey. Classificado como obra de arte e, como tal, passível de “ser lido em diversos níveis”, o filme comunicava que “em uma sociedade condenada ao lucro e ao consumo” a droga era um protesto e uma forma de substituição barata “do lucro e do consumo” (MORAVIA, 1975g, p. 15, tradução nossa). E, enquanto a condição comercial de um filme como *2001...* era reforçada pelo confronto com outros produtos industriais – os arranha céus, as pontes, os misseis –, no caso dos filmes de autor, a sua natureza artística permitia o acostamento com outras formas de arte. Era o caso de *Political portraits* (1969), de Gregory Markopoulos, do qual Moravia (1975f, p. 179) ressaltava a “arte original e absolutamente experimental” na qual identificava uma intensa relação com a pintura. O erudito jogo de citações pictóricas era percebido pelo escritor como sinal de uma competência criativa e original que enriquecia a própria obra, multiplicando os “níveis de leitura” possíveis para a interpretação e dando mostras da marca estilística do autor:

Em *Iliac passion*, Markopoulos, nos personagens como na natureza que lhes serve de pano de fundo, recorre a um “fotografismo” virtuosístico. Os jovens

homens de dorsos nus, os gramados floridos, os campos cheios de margaridas, os canteiros esmaltados são apresentados com um “mau gosto” que lembra o pré-rafaelismo, isto é, a pintura mais carregada de inconscientes significados sensuais como jamais foi praticada no mundo. Mas é neste último *Political portraits* que a simbiose entre cinema e pintura, sempre presente na obra de Markopoulos, se faz mas presente e mais feliz. (MORAVIA, 1975f, p. 180, tradução nossa).

Diversamente dos produtos, que davam, no máximo, indicações sobre o estágio de desenvolvimento de determinado sistema coletivo de produção, os filmes considerados artísticos faziam parte do conjunto orgânico de uma obra, marcando o estágio de desenvolvimento de uma poética individual. Assim, se em *Iliac passion* Markopoulos se reportara aos pré-rafaelitas, em *Political portraits* se diferenciaria pelas referências tecidas a pintores contemporâneos:

[...] é necessário admirar nestes retratos de personagens conhecidos (por exemplo De Chirico e Nureiev) e em amigos alemães, suíços e em geral germânicos do autor, a extraordinária riqueza de citações e de empréstimos colocadas a serviço da já citada visão antropocêntrica do mundo. O pintor ao qual imediatamente se pensa é Francis Bacon [...] Mas Markopoulos não para nos contemporâneos, como Bacon ou Sutherland. Eis que cita com a mesma habilidade o Tiziano do homem com a luva, o Dürer de certas figuras masculinas e também Matisse e Bonnard em certos personagens com internos burgueses e, finalmente, até Boccioni no extraordinário retrato de mulher vestida em uma espécie de impermeável cinza metálico com toca combinada. (MORAVIA, 1975f, p. 180).

Pela apreciação crítica do cinema *underground*, a criatividade artística do cinema produzido nos Estados Unidos decorria não do poder espetacular da indústria, mas da força corrosiva dos autores que conseguiam superar as interdições morais e econômicas dessa indústria, representados sobretudo pelos cineastas *underground* e, entre eles, Andy Warhol.

Moravia e Jameson: a desambiguação das coisas na fotografia de Warhol

Se um Stanley Kubrick aparecia tão desprovido de autorialidade a ponto de uma de suas criações mais célebres ser dada como fruto de um trabalho coletivo, a individualidade de Andy Warhol seria demarcada com especial atenção por Alberto Moravia. Indagando sobre o significado que poderia ter a obra de Warhol e a sua biografia no contexto da sociedade americana, o crítico se deparava com a impossibilidade de separar a figura pública de Warhol da análise de suas obras, já que, enquanto produtos, estas também colaboravam à produção de sua imagem

(MORAVIA, 1975c, p. 255). Apesar de a palavra “produto” ser usada para os filmes de Warhol, era a estreita relação entre o autor e a sociedade à qual pertencia – a civilização industrial e a importância social que, nela, os objetos adquiriam – a conferir também ao produto, nesse caso específico, uma dimensão estética. Isso porque o objetivo de uma “semelhante operação de gênero arte-vida, originada pelo decadentismo na sua última acepção pop” possuía um fim: “fabricar um modelo de personalidade artística entoadado com a civilização do consumo” (MORAVIA, 1975c, p. 255, tradução nossa). Assim interpretada, à personalidade de Andy Warhol era reconhecida uma dupla função ao interno da sociedade americana: “de um lado, exprime aquilo que é normalmente reprimido, ou seja, dissidente com violência no plano sexual e social; do outro, como acenamos, dá a este dissenso a aparência banal e corrente de um produto em série facilmente consumível (MORAVIA, 1975c, p. 255, tradução nossa). Ao fim e ao cabo, o que contava não era “o cinema ou a pintura; mas sim Andy Warhol, no conjunto autor de cinema, pintor, escritor, artesão, chefe de um clã, figura pública e assim por diante” (MORAVIA, 1975c, p. 255, tradução nossa).

Demonstrando conhecer bem o trabalho cinematográfico de Warhol, Moravia (1975c, p. 256, tradução nossa) observava a evolução de sua filmografia. Nos filmes que o cineasta tinha realizado entre 1962 e 1966:

Warhol se lança com fúria a despelar a imagem, viva, de qualquer significado. Além de abolir a montagem e, portanto, as situações e os personagens, busca destruir a duração substituindo o tempo convencional com o tempo real. A máquina de filmar retrata, para, figuras praticamente imóveis, ou melhor, filmadas, na duração lentíssima e iterativa que é própria do viver cotidiano. Warhol, em suma, descobre que a existência é repetição e que a repetição cria tautologicamente o objeto, privando-o de qualquer significado.

Um conceito similar expressaria Frederic Jameson nos anos 1980 quando confronta *Diamond Dust Shoes* (1980-1981), de Warhol, e *Um par de botinas* (1886), de Van Gogh, comparando a operação hermenêutica que a pintura do último suscita no receptor e a sua completa desapareição nas obras do americano. Segundo Jameson, é o processo de recepção de *Um par de botinas* a completar a obra, impedindo que esta se limite à condição de um objeto decorativo: o par de calçados de trabalho representados por Van Gogh requer ao olhar a reconstrução do seu contexto original, reportando ao presente o universo de uma condição pré-industrial, comunicando a realidade material e humana do mundo camponês, reduzido ao seu estado mais brutal e marginal (JAMESON, 1991). Tal atividade de significação por parte do receptor desapareceria na visão pós-moderna que Andy Warhol nos dá de alguns pares de sapatos. *Diamond Dust Shoes*, observou Jameson (1991), além de não nos falar de forma imediata como fala a pintura de Van Gogh,

simplesmente não nos fala. E isso porque se trata não de uma situação que permita aprofundar, por meio da experiência estética, o conhecimento histórico, social e humano de um determinado objeto, mas de algo que foi desvestido de qualquer subjetividade. Em Warhol, concluiu Jameson, a mercantilização assume um papel central e, com ela, o fetiche.

A diferença entre a interpretação de Moravia sobre a obra de Warhol nos anos 1960 e a de Jameson sobre o seu trabalho posterior pareceria residir na ausência da noção de fetiche na análise moraviana. Tal conceito, todavia, era expresso na ideia marxista de reificação, isto é, de redução fetichista de qualquer aspecto da vida humana ao estado de mercadoria. A representação fetichista em Warhol, de fato, era percebida por Moravia quando este apontava para a redução filmica do ato sexual ao estado de “coisa”, de “objeto”. É “no caminho da busca pelo insignificante”, observava ele, que:

Andy Warhol se depara em algo que, entre tantos objetos variamente significativos, é o mais significativo de todos: o sexo. Daqui uma espécie de obstinação: como deixar insignificante também o sexo? Obviamente, se trata de uma troca. O sexo não é tão significativo em si mesmo quanto no ânimo de Warhol que, ao final, é um moralista e um puritano. Mas como todos os artistas autênticos, Andy Warhol transforma esta sua realidade subjetiva em objeto e busca, assim, reduzir este último ao mesmo grau de insignificância de todos os outros objetos. (MORAVIA, 1975c, p. 256, tradução nossa).

Mas como o sexo, explicava o escritor, “arrasta consigo, forçosamente, tantas outras coisas”, nos filmes que Warhol realizara depois de 1966 compareciam histórias e personagens que terminavam por retratar um ambiente social e eram, por isso, verdadeiros sujeitos, repletos de significação cultural (MORAVIA, 1975c, p. 256, tradução nossa). Assim, através de figuras potentes e memoráveis como “a mulher madura de *Heat*” ou “o travesti de *Women in revolt*”, os filmes revelavam a cultura *underground* e periférica dos Estados Unidos (MORAVIA, 1975, p. 256, tradução nossa). Warhol deixava assim o terreno da tautologia e da busca do insignificante dos primeiros filmes para revelar-se rigoroso realista de um antropocentrismo pleno de ligações com a cultura humanista, demarcando os vínculos poderosos entre a sua expressão artística e a própria história da arte.

Na crítica a Warhol, e na sua reconciliação com a tradição estético-humanista europeia, Moravia demarcava a férrea adesão a um sistema de valores que defendia a individualidade da obra de arte em relação à homogeneidade dos filmes desenformados pela “civilização do consumo”, representada sobretudo por Hollywood. Diversamente do que tinham feito os autores da Nouvelle vague, que reconheciam, mesmo nos produtos do studio system, características de um “cinema de autor”, Moravia excluía de forma radical as obras do circuito comercial americano

da categoria dos “filmes de arte”, mesmo no caso daquelas que, acompanhando um esforço geracional dos anos 1960 e 1970, eram fruto de uma renovação da linguagem comercial americana.

Por outro lado, era exatamente o seu conceito exclusivista de arte cinematográfica que motivava o seu interesse por obras que, embora fossem produzidas nos Estados Unidos, eram realizadas e distribuídas fora do circuito industrial e comercial. Assim, pelo filtro moraviano, é possível afirmar que, se o New Cinema não conseguia superar os limites do cinema convencional, fabricando produtos de consumo que alimentavam o comportamento puritano, agressivo e irresponsável das massas, a autêntica expressividade poética era capaz de subtrair-se ao domínio de uma moral burguesa, comunicando, de forma alternativa, o próprio dissenso em relação aos valores dominantes de tal burguesia.

Considerações finais

Neste trabalho, procuramos assinalar algumas das transformações pelas quais as discussões sobre o cinema passaram durante o século XX, focalizando, entre outras, as que se ligaram aos duplos cinema-literatura, diretor-escritor, arte-mercado, fabricante-autor. Iniciamos trazendo à lembrança as origens da forma cinematográfica que, transitando do campo da experiência científica ao do entretenimento popular, passou a gravitar na órbita das reflexões estéticas. Acenando ao processo de formação da linguagem fílmica operada pelos pioneiros do cinema, observamos a progressiva profissionalização das estruturas produtiva e distributiva que transformara o cinema em forma de entretenimento de massa, suscitando novos modos de fruição e reflexões teóricas. Entre estas, ressaltamos a de Ricciotto Canudo, que, sujeito ativo na batalha de legitimação cultural do cinema, interpreta-o como a perfeita síntese entre a ciência e a estética, entre a indústria e a arte.

Delineamos a importância da literatura no processo de criação da linguagem cinematográfica, comentando a migração dos literatos à cadeia do trabalho especializado de redução de romances e outras obras literárias à forma do filme mudo, que incorpora imgeticamente a linguagem poética por intermédio dos letrados. Nesse sentido, assinalamos a relevância do escritor sobre o diretor enquanto figura autoral, sintetizada pela assinatura de Gabriele D’Annunzio no filme *Cabiria*, clássico hoje creditado ao diretor Giovanni Pastrone. Conferimos que, na medida em que ganhava legitimidade a condição do filme como obra de arte, esta ainda era considerada como fruto da criatividade do escritor, sendo o diretor um simples realizador do projeto artístico do poeta ou romancista que assinava o roteiro e os letrados do filme.

Demonstramos que a naturalização da ideia do cinema como forma artística – e, conseqüentemente, do filme enquanto obra de arte – foi acompanhada pela

afirmação do conceito de autoria cinematográfica como prerrogativa do diretor e não do roteirista ou produtor do filme. Vimos que, na imprensa especializada, a noção do filme como produto de uma realização industrial e coletiva foi sendo substituída pela ideia de realização individual do cineasta, considerado um artista a todos os efeitos. Concomitantemente, enraizou-se a ideia da diferença entre a verdadeira obra de arte cinematográfica e os produtos de massa desenformados pela indústria, fortalecendo a expressão “filme de autor” que, nos anos 1950, a Nouvelle vague estenderia também a diretores do chamado circuito comercial, reconhecendo em suas obras marcas estilísticas próprias.

Concluimos que a política dos autores se afirmaria também no circuito estadunidense – grande expressão da indústria capitalista de cinema – sobretudo por intermédio dos cineastas da New Hollywood, que tentaram operar uma conciliação entre os polos aparentemente opostos do mercado e da arte. Demarcamos, então, a posição de resistência de Alberto Moravia, intelectual que manteve em pé, na sua coluna semanal de crítica cinematográfica, a dicotomia entre o autor e o fabricante, entre a liberdade criativa e as regras do mercado. Assinalamos, então, a sua adesão estética ao cinema underground de autores como Morrissey, Markopoulos e Andy Warhol, contrapondo-a à apreciação negativa que fez das obras de Coppola, Kubrick ou Altman e problematizando a noção de fetiche, importante nas discussões pós-modernas acerca do capitalismo. Sem pretender esgotar as discussões possíveis entre o cinema e seus duplos, nosso propósito foi, sobretudo, apontar para alguns dos sentidos atribuídos à forma cinematográfica ao longo de seu desenvolvimento, observando a constante tensão operada pelos discursos críticos em torno de termos que, em determinados períodos, polarizaram de forma ambivalente ou dicotômica as discussões teóricas acerca do cinema.

SIEGA, P. R. Cinema's artistic-industrial ambiguity: discussions about aesthetics, market, industry and authorship. *Itinerários*, Araraquara, n. 49, p. 151-168, jul./dez. 2019.

■ **ABSTRACT:** *In this paper, we aim to pursuit some of the transformations on the concept of cinema, to which the notions of art, market, industry, and author were aggregate during the 20th century. From the silent film, we allude to the first attempts of “cultural elevation” of the cinematographic form and, among those, to the theoretical propose of Ricciotto Canudo, who attributed to cinema the double condition of scientific and esthetic event. We also describe the authorial ambiguity of the classic Cabiria, today credited to Giovanni Pastrone while, in the past, it was credited to Gabriele D’Annunzio. Then, we point to the affirmation of the art-industry binomial in the theoretical discussions made by the Cahiers du Cinéma and the Nouvelle vague, indicating its reverberations in the underground and New Hollywood cinema of United States. Based on those premises,*

we show Alberto Moravia's critical resistance to the conciliation between art and market, signaling the dichotomy between what he considered author cinema (made by Morrissey, Markopoulos, and Warhol) and commercial cinema (made by Kubrick, Coppola, Altman). By the end, we confront Moravia's to Jameson's thinking, observing the confluence of both around the idea of reification, a mark of the consumer society pictured by Andy Warhol.

■ **KEYWORDS:** *Author cinema. Commercial cinema. Critical. Silent film.*

REFERÊNCIAS

ABEL, R. **The Ciné goes to town:** French cinema, 1896-1914. Berkley; Los-Angeles; London: University of California Press, 1994.

BERTTETTO, P. **Introduzione alla storia del cinema.** Turim: UTET, 2002.

BISONI, Claudio. **La critica cinematografica:** metodo, storia e scrittura. Bologna: Archetipolibri, 2006.

BRUNETTA, G. P. **Gli intellettuali italiani e il cinema.** Milão: Mondadori, 2004.

BRUNETTA, G. P. **Storia del cinema italiano:** Il cinema muto 1895-1929. Roma: Riuniti, 2001.

CANUDO, R. La nascita della sesta arte. *In:* BARBERA, A.; TURIGLIATTO, R. (Orgs.). **Leggere il cinema.** Milão: **Mondadori**, 1978. p.13-24.

CANUDO, R. Manifeste des sept arts. **Gazete des sept arts.** 1923. Disponível em: https://www.film.uzh.ch/dam/jcr:cde830ca-7203-4040-84cb-c93b92ac8f5f/canudo_1922b_Manifeste%20des%20sept%20arts-Prim%C3%A4rquelle.pdf. Acesso em: 27 jan. 2019.

CARLUCCIO, G. Il cinema americano classico, 1930-1960. Evoluzione e declinio dello "studio system". *In:* BERTTETTO, P. **Introduzione alla storia del cinema.** Turim: UTET, 2002. p. 97-140.

CATALANO, G. Come si guarda un film: intervista di Giuseppe Catalano. *In:* MORAVIA, A. **Al cinema:** centoquarantotto film d'autore. Milano: Bompiani, 1975. p. VII-XI.

JAMESON, F. **Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism.** Londres; Nova Iorque, Duke University Press, 1991.

MARIE, M. **La nouvelle vague.** Turim: Lindau, 1998.

MORAVIA, A. 2001. Odisseia nello spazio. *In:* _____. **Al cinema:** centoquarantotto film d'autore. Milano: Bompiani, 1975a. p. 129-131.

MORAVIA, A. Con una mano ti rompo e con due piedi ti spezzo. *In: ____*. **Al cinema:** centoquarantotto film d'autore. Milano: Bompiani, 1975b. p. 278-280.

MORAVIA, A. Heat. *In: ____*. **Al cinema:** centoquarantotto film d'autore. Milano: Bompiani, 1975c. p. 255-257.

MORAVIA, A. Il padrino. *In: ____*. **Al cinema:** centoquarantotto film d'autore. Milano: Bompiani, 1975d. p. 246-247.

MORAVIA, A. Mash. *In: ____*. **Al cinema:** centoquarantotto film d'autore. Milano: Bompiani, 1975e. p. 166-168.

MORAVIA, A. Political portraits. *In: ____*. **Al cinema:** centoquarantotto film d'autore. Milano: Bompiani, 1975f. p. 179-181.

MORAVIA, A. Rifiuti. *In: ____*. **Al cinema:** centoquarantotto film d'autore. Milano: Bompiani, 1975g. p. 14-16.

RONDOLINO, G. **Storia del cinema**. Turim: UTET, 2000.

TOMASI, D. Il cinema d'autore europeo degli anni Cinquanta e Sessanta. *In: BERTETTO, P. Introduzione alla storia del cinema*. Turim: UTET, 2002. p. 177-209.

TRUFFAUT, F. Ali Babà e la politica degli autori. **Breve storia del cinema:** storia del linguaggio cinematografico dagli origini alla nouvelle vague. Disponível em: <http://brevestoriadelcinema.altervista.org/alterpages/files/AlBabelapoliticadegliautori.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2018.



CINEMA, LITERATURA E PINTURA EM *SÃO BERNARDO*, DE LEON HIRSZMAN

Paulo Roberto RAMOS*

- **RESUMO:** Na transposição para o cinema de *São Bernardo* (1973), romance de Graciliano Ramos (1934), o realizador Leon Hirszman recorre à pintura como um dos elementos formais para levar às telas o texto literário. O filme estabelece, portanto, diálogo com duas formas de arte: a literatura, ponto de partida da realização fílmica, e a pintura, da qual o cineasta incorpora alguns de seus elementos formais na estrutura de transposição da obra do escritor.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Adaptação. Cinema. Literatura. Pintura.

Introdução

Durante a feitura da obra fílmica, a lente da câmera abre-se para receber a luz, enquadrar e registrar o evento que se coloca diante dela. A luz sensibiliza o negativo dentro da câmera ou deixa-se registrar em cartões de memória dos dispositivos digitais. Nas duas formas de tecnologia, no entanto, o princípio básico é o mesmo: a abertura da janela da lente para captação da luz.

Uma vez finalizada a etapa das filmagens, tem início a fase de exibição da fita onde o filme, armazenado no formato analógico ou digital, é colocado num dispositivo que projetará a imagem gravada na superfície das telas nas salas de cinema. A tela é um objeto físico, com dimensões definidas de acordo com o local de exibição, portanto, ela é o dispositivo que delimita o tamanho da imagem fílmica enquadrada pela câmera durante as filmagens. Tela, quadro, enquadramento – termos emprestados pelo cinema à pintura. Nessa terminologia técnica do filme identificamos a primeira e mais antiga aproximação entre as duas formas de manifestação estética.

Nas duas primeiras décadas de existência do cinema, período compreendido entre os anos de 1890 e 1910, os filmes eram denominados por certa parte da crítica e dos espectadores como teatro filmado. As imagens na tela eram classificadas como uma sequência de *tableaux* (quadros) cuja função era semelhante àquela

* USP – Universidade de São Paulo – Instituto de Energia e Ambiente – São Paulo – SP – Brasil.
05508-900 – paulo@iee.usp.br.

usada no teatro: a de uma sequência que é relativamente autônoma em relação ao desenvolvimento do conflito dramático da peça. O *tableau* é definido “por um efeito de recorte, análogo ao produzido pelo efeito de uma tela de pintura. Sua vocação dramática é criar uma focalização (ponto de vista) sobre um mundo (um meio, uma época) [...]” (LOSCO, 2012, p. 176). Vemos, portanto, que, na aproximação do teatro com o cinema, o ponto em comum entre ambos é a pintura.

Na história do cinema, encontramos encenações em que são reproduzidas cenas de pinturas famosas de artistas como Velásquez (ver, por exemplo, *Passion*, de Jean-Luc Godard) e Caravaggio (Derek Jarman, no filme homônimo). Essas cenas recebem o nome de *tableaux vivants* (quadros vivos).

Em outros filmes, encontramos citações de determinados quadros: uma mulher segurando um homem morto, que se assemelha à figura da *mater dolorosa* das pinturas sacras em que vemos Maria amparando o corpo sem vida do Cristo descido da cruz (*Heróis esquecidos - The Roaring Twenties*, dirigido por Raoul Walsh em 1939).

Há outro modo de incorporar a pintura ao cinema. Ele consiste em levar seus meios estruturais – cor, luz, textura – para dentro do filme e realçar, nessa estratégia, os meios expressivos da encenação fílmica, ou seja, da composição das cenas¹. Este é o enfoque que o presente artigo procura valorizar ao indicar como se opera o diálogo entre cinema, literatura e pintura em *S. Bernardo*, de Leon Hirszman. As principais referências teóricas utilizadas como base para esta empreitada são os estudos de Jacques Aumont (*O olho interminável: cinema e pintura*), Volker Panterburg (*The camera as brush: film and painting*) e Belen Vidal (*Time and the image: the tableau*).

Nosso interesse pelas referências ao universo da pintura em *S. Bernardo* justifica-se pela ênfase dada por Leon Hirszman à utilização da arte pictórica como dado criativo na feitura de sua obra e não como mera reprodução mecânica e superficial de quadros, quando “a pintura torna-se, muitas vezes, nos filmes, e até mesmo em todo cinema, uma espécie de nostalgia ruim, um recurso regressivo e no mais das vezes gratuito” (AUMONT, 2004, p. 20).

São Bernardo conta a trajetória de Paulo Honório, homem cuja característica relevante é a objetificação de tudo que está ao seu redor. Para ele, tanto a terra quanto as pessoas são consideradas do ponto de vista utilitário. Honório é uma das personificações literárias mais bem-acabadas daquilo que a teoria marxista classifica como reificação.

¹ No cinema de Jean-Luc Godard, que vai além da criação de *tableaux vivants*, encontramos um diálogo intenso entre cinema e pintura. Em *O desprezo (Le Mépris - 1963)*, por exemplo, vemos algumas salas de apartamentos configuradas com linhas horizontais e verticais e cores primárias que lembram os quadros de Piet Mondrian.

Esse conceito, desenvolvido primeiramente por Georg Lukács em *História e consciência de classe*, molda o comportamento do protagonista que Graciliano Ramos retrata de forma direta, sem estabelecer juízos sobre Paulo Honório ou condená-lo, ao mesmo tempo em que se revela como observador da natureza humana reificada². Leon Hirszman, em sua interpretação do romance, leva à sua obra a análise do indivíduo que sacrifica sua humanidade em troca da posse das coisas.

Pensar a adaptação como uma forma de interpretação realizada pelo cineasta é a estratégia empregada neste texto³. A considerável fortuna crítica cinematográfica de realizações como *Crime e castigo*, *Madame Bovary*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Macunaíma* mostra as muitas facetas que essas obras apresentam para seus cineastas-intérpretes. Segundo Robert Stam, assumir a transposição de textos literários para o cinema como comentário, dado seu caráter intrinsecamente pessoal, é potencialmente rico e diversificado (STAM, 2008, p. 21):

O tropo da adaptação como uma “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer adaptação pode gerar uma série de adaptações.

Paul Ricoeur afirmou certa vez que a obra de arte deve transcender as condições sociais, culturais e psicológicas que lhe deram origem. A leitura, e aqui estendemos esse processo às mais diversas manifestações estéticas, é o gesto que reatualiza a obra na medida em que ela é realizada: “Em suma, o texto deve poder, tanto do ponto de vista sociológico quanto do psicológico, descontextualizar-se de maneira a deixar-se recontextualizar numa nova situação: é o que justamente faz o ato de ler” (RICOEUR, 2008, p. 62).

O modo como Graciliano Ramos retrata o processo de reificação de seu protagonista é por onde iniciaremos nossa análise antes de nos determos no propósito central deste artigo, que é a relação entre filme, literatura e pintura.

² Para o tema da reificação em *São Bernardo* consultar Luiz Costa Lima, “A reificação de Paulo Honório”, in **Por que literatura**, Petrópolis: Vozes, 1966.

³ Outro caminho foi apontado por Roman Jakobson quando definiu a adaptação como tradução. O linguista empregou os termos tradução intersemiótica ou transmutação para classificar a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Ver JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, s/d. p. 63-72.

O mundo reificado

No mundo de Paulo Honório, as forças que ditam seus atos são movimentadas pela insistente busca pelo dinheiro. Este mundo tem sua representação máxima nas terras de São Bernardo, nome de sua fazenda e que também batiza o romance que conta sua trajetória. Seu autor é Graciliano Ramos.

A história que livro e filme apresentam para seu leitor/espectador é a de um homem, abandonado pelos pais ao nascer, cuja tenacidade e desmesurada ambição leva-o a superar a miséria para se transformar em grande proprietário de terras. Na árdua procura pelo capital, ele não dá importância aos meios utilizados para consegui-lo:

A princípio o capital se desviava de mim, e persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão, negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embulhadíssimas. Sofri sede e fome, dormi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações de armas engatilhadas. (RAMOS, 2008, p. 17)

O percurso entre o comércio de santos e miudezas e transações de arma em punho pelas terras do Nordeste levou o personagem de volta ao seu ponto de partida: “Resolvi estabelecer-me aqui na minha terra, município de Viçosa, Alagoas, e logo planeei adquirir a propriedade de S. Bernardo, onde trabalhei, no eito, com salário de cinco tostões” (RAMOS, 2008, p. 21). A terra onde foi explorado na juventude pelo velho Padilha é a representação forte e síntese do desejo de posse de Paulo Honório: “O meu fito na vida sempre foi obter as terras de S. Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroador, introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular” (p. 12).

Mais do que tornar-se dono de uma propriedade, Paulo Honório se coloca como agente modernizador: ele deseja transformar o modo arcaico de produção do antigo dono de São Bernardo, implantar novas técnicas de plantio com a aquisição de novas máquinas, diversificar a produção da fazenda com a introdução de novas espécies de animais e novos produtos agrícolas.

O protagonista é um agente capitalista por excelência, com seu ímpeto transformador e sua sede insaciável pelo lucro, por meio da qual ele orienta sua relação com o mundo ao seu redor. A Paulo Honório interessa apenas aquilo – gado, pessoa ou descaroador de algodão – que resulta em retorno financeiro. Relações humanas são estabelecidas com base no retorno que lhe possa trazer. Homem de propriedade, como bem notou Antonio Candido, para ele existe ética apenas no mundo dos números, do cálculo impessoal que transforma tudo em ganho, pois

nessa ética “não há lugar para o luxo do desinteresse” (CANDIDO, 1992, p. 24-25). Até mesmo o casamento é visto pelo personagem como uma forma de investimento.

Numa certa manhã, Paulo Honório decide casar-se: “Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo-de-saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar”. O que move o personagem, como ele mesmo afirma, não são as razões do coração e sim as do negócio; o que ele sentia “era o desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo” (p. 67).

Como consequência desse desejo é que Madalena, uma professora primária, entra em sua vida. Depois da posse da fazenda, a mulher é seu novo propósito, pelo qual não medirá esforços e artimanhas, como observou com propriedade João Luiz Lafetá: “A partir do capítulo doze, com o surgimento deste outro motivo – Madalena – tudo se subordina a ele. Todos os motivos temáticos – manobras, negócios, brigas – convergem e encontram sua unidade no novo fito de Paulo Honório, a posse da mulher” (LAFETÁ, 2004, p. 85).

O pedido de casamento feito à delicada e culta professora mais se assemelha a uma negociação de compra e venda. Quando Madalena diz que não há pressa em casar, “talvez daqui a um ano... Eu preciso me preparar”, Honório retruca: “Um ano? Negócio com prazo de ano não presta. Que é que falta? Um vestido branco faz-se em vinte e quatro horas” (RAMOS, 2008, p. 106).

Madalena insere no mundo de Paulo Honório o amor, elemento que é estranho ao seu modo utilitário de formatar tudo. O que de início parecia ser apenas um bom negócio, vai muito além e o fazendeiro acaba por se apaixonar pela professora.

No entanto, ele é incapaz de lidar com seus sentimentos e também de compreender a delicadeza da esposa, a generosidade dela no trato com os trabalhadores do eito de suas terras. Tal comportamento opõe-se frontalmente ao extremado sentimento de posse de Paulo Honório: “A bondade humanitária de Madalena ameaça a hierarquia da propriedade e a couraça moral com que foi possível obtê-la” (CANDIDO, 1992, p. 27). A solução para o conflito entre a obsessão pelo capital e a suavidade de Madalena é o ciúme que toma conta, de forma violenta, do personagem:

Até então, ninguém fazia sombra a Paulo Honório; agora, eis que alguém vai destruindo a sua soberania; alguém brotado da necessidade patriarcal de preservar a propriedade no tempo, e que ameaça perde-la. O senhor de São Bernardo reage pelo ciúme, expansão natural de seu temperamento forte e forma, ora disfarçada, ora ostensiva, do mesmo senso de exclusivismo que o dirige na posse de bens materiais. (CANDIDO, 1992, p. 27).

Num depoimento dado a Maksén Luiz, na revista *Filme Cultura*, o cineasta Leon Hirszman afirma que a obra de Graciliano Ramos se caracteriza por uma

abordagem dos personagens nada esquemática: “Ele não é nem a favor nem contra os personagens. Procura compreender humanamente cada um deles”. Nesse processo, o escritor elabora situações em que “a relação crítica do espectador ou leitor é estimulada. O espectador fica sendo sujeito, fica presente como pessoa enquanto está se relacionando com aquilo” (MAKSEN, 1974, p. 26-27). Segundo Randall Johnson e Robert Stam, para Paulo Honório “tudo é propriedade, incluindo sua mulher. Ele é completamente alienado, um exemplar da reificação” (JOHNSON; STAM, 1984, p. 22).

Para Marx, uma característica essencial do ser humano reside no fato de ele constituir-se como um ser genérico, ou seja, um ser comunitário, social e, como tal, interferir no mundo e alterá-lo por meio de seu trabalho. Quando age sobre a natureza, ele a transforma segundo a sua imagem e semelhança; no mundo reflete-se, portanto, a face daquele que a modificou. Essa forma de ação, vital ao homem, é objeto de sua vontade e consciência (MARX, 2004, p. 84): “A atividade vital consciente distingue o homem imediatamente da atividade vital animal. Justamente, e só por isso ele é um ser genérico. Ou ele somente é um ser consciente, isto é, a sua própria vida lhe é objeto, precisamente porque ele é um ser genérico”.

Todavia, ao mesmo tempo em que o processo de transformação atesta a capacidade criativa da humanidade, ele também se revela como meio de diminuição dessa mesma humanidade. Isso ocorre quando a sociedade capitalista, com seu processo de divisão e mecanização do trabalho, no qual o homem, ao vender sua força para produzir coisas fragmentadas, passa a não mais possuir o objeto de seu trabalho ou controlar seu processo de construção, uma vez que não tem mais uma visão de totalidade orgânica daquilo que cria com o seu esforço. Nessa situação, o homem encontra-se separado de suas próprias realizações, ou seja, ele é um ser alienado, estranhado em relação àquilo que faz: “quando arranca do homem o objeto de sua produção, o trabalho estranhado arranca-lhe sua vida genérica, sua efetiva objetividade genérica e transforma a sua vantagem em relação ao animal na desvantagem de lhe ser tirado o seu corpo inorgânico, a natureza” (MARX, 2004, p. 85).

Assim, na sociedade capitalista, caracterizada pela propriedade privada e pela divisão social do trabalho, o produto do trabalho humano não é medido mais pelo seu valor de uso ou da duração e qualidade envolvidas em sua construção. O objeto do trabalho se transforma em mercadoria. Essa condição de mercadoria não estabelece relação alguma com a “natureza física e com as relações materiais que dela resultam. É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (MARX, 2004, p. 151).

Separada do homem que a produz, a forma-mercadoria que determina o caráter dos objetos construídos pelo homem adquire a estranha qualidade de coisas geradas “do nada”, que tomaram vida própria e se espalharam pela sociedade: “A

isso eu chamo de fetichismo, que se cola aos produtos do trabalho tão logo eles são produzidos como mercadorias e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias” (MARX, 2004, p. 151). Marx toma emprestado o termo fetichismo da esfera religiosa, na qual, a um objeto feito pelo homem, ou até mesmo criado pela natureza, são atribuídos valores religiosos.

Georg Lukács parte das concepções marxistas de alienação e fetiche da mercadoria para elaborar, em *História e consciência de classe*, o conceito de reificação. Para o filósofo, o mundo reificado é aquele onde todas as relações sociais entre as pessoas são coisificadas, transmutadas em meio a interesses materiais. Reificação é, portanto, o momento em que a forma fria da mercadoria passa a dominar o contato social entre os indivíduos.

O pensador húngaro observa que o capitalismo moderno, com sua consequente mecanização racional do processo de trabalho, faz surgir o “trabalhador livre” (as aspas são de Lukács), que pode vender sua força produtiva como uma mercadoria, como se fosse uma “coisa” que ele possui. Com a separação entre o resultado do trabalho e o esforço do trabalhador para produzi-lo, o capitalismo moderno opera com o intuito de “substituir por relações racionalmente reificadas as relações originais em que eram mais transparentes as relações humanas” (LUKÁCS, 2003, p. 207).

Lukács cita Marx, para quem as relações de trabalho se estendem para o campo social como um todo em que as relações pessoais se tornam relações sociais entre coisas. A vida se transforma em coisa atomizada, em gestos fragmentados de trocas de mercadorias. Sob esta condição é que surge o trabalhador “livre”, cujo destino é o da sociedade como um todo. Na confrontação do indivíduo com a sociedade, seja no campo da prática ou no campo intelectual,

A produção e a reprodução imediatas da vida – em que, para o indivíduo, a estrutura mercantil de todas as “coisas” e a conformidade de suas relações com “leis naturais” já existem enquanto forma acabada, como algo que não pode ser suprimido – só poderiam desenrolar-se sob essa forma de atos isolados e racionais de troca entre proprietários isolados de mercadorias. (LUKÁCS, 2003, p.208-209).

Para Antonio Candido, o sentimento de propriedade das coisas, lugares e seres, que caracteriza Paulo Honório, vai além de um simples instinto de posse para se configurar como “uma disposição total do espírito, uma atitude geral diante das coisas. Por isso engloba todo o seu modo de ser, colorindo as próprias relações afetivas. Colorindo e deformando” (CANDIDO, 1992, p. 28-29). Ao representar o protagonista do romance de Graciliano em seu filme, Hirszman constrói uma encenação que salienta o seu caráter reificado e alienado, conforme as concepções de Marx e Lukács resumidas acima. Tais características aparecem de forma mais

direta nos créditos de abertura da fita, que se sobrepõem a uma nota de cinco mil réis. Comentaremos isso a seguir.

Os créditos de abertura: reificação e artes visuais

Com suavidade, a imagem que se forma na tela é a expressão *S. Bernardo*, em tipos vazados nos quais notamos uma gravura com a imagem de uma menina ladeada por duas mulheres. Os letreiros indicam, na sequência, a produtora, os atores, a música composta por Caetano Veloso e a direção de Leon Hirszman, para depois informar ao espectador que o filme é baseado no romance homônimo de Graciliano Ramos.

As letras do título, que recortam o fundo negro da tela e emolduram a gravura das mulheres, desfazem-se para ampliar a imagem de uma cédula de 5\$000 (cinco mil réis), moeda que circulou na primeira metade do século XX no Brasil – contemporânea, portanto, tanto da publicação de *São Bernardo* (1934) quanto do tempo da narrativa do romance (1925 a 1930).

A cédula que abre o filme constitui-se em síntese do elemento que orienta a vida de Paulo Honório: o capital. Ao mesmo tempo é a primeira e mais óbvia referência às artes plásticas na transposição do romance para a tela.

Outro dado que devemos observar na opção de Hirszman ao mostrar o verso da nota, no qual duas mulheres estão em volta de uma criança, é que ela antecipa um evento central do romance: o casamento como exemplo da reificação dos sentimentos do protagonista e a conseqüente visão da mulher como forma de investimento. Como afirmado acima, o desejo do matrimônio veio para Paulo Honório de uma hora para outra – ele simplesmente acordou um dia com vontade de se casar. Seu intento de arranjar uma esposa foi uma escolha objetiva que surgiu apenas da vontade de ter um herdeiro para a propriedade de *S. Bernardo*.

Há outro dado relevante que identificamos na abertura da fita. No primeiro capítulo do romance, Paulo Honório faz sua primeira intervenção na narrativa, revelando que “antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho” (RAMOS, 2008, p. 7). Como em uma linha de montagem, cada pessoa teria uma função específica para cada momento da “produção” do texto: Padre Silvestre cuidaria da parte moral e das citações em latim; João Nogueira se responsabilizaria pela pontuação, ortografia e sintaxe; Arquimedes faria a composição tipográfica; Lúcio Gomes de Azevedo Gondim tomaria para si a tarefa da composição literária. Honório traçaria o plano geral da obra, além de inserir no livro conceitos básicos de agricultura e pecuária, pagaria as despesas e colocaria seu nome na capa.

Num primeiro momento, o início de *S. Bernardo* parece estar ausente da transposição filmica. Com efeito, a fita começa a partir do terceiro parágrafo do segundo capítulo. Porém, um olhar mais atento mostra que os próprios créditos de abertura do filme constituem-se numa forma sutil de trazer para a tela o tema

central do capítulo que abre o romance: a criação artística como resultado da divisão do trabalho, graças ao recurso do emprego da cédula como “tema de entrada” da narrativa.

Do ponto de vista marxista, a realização cinematográfica, ou seja, o filme que chega às telas pode ser classificado em um dos modos como Karl Marx definiu a manufatura no Livro Primeiro de *O Capital* (MARX, 2013, p. 411):

Reúnem-se numa mesma oficina, sob o controle de um mesmo capitalista, trabalhadores de diversos ofícios anônimos, por cujas mãos tem de passar um produto até seu acabamento final. Uma carruagem, por exemplo, era o produto total dos trabalhos de um grande número de artesãos independentes, como segeiro, seleiro, costureiro, serralheiro, correiro, torneiro, passamaneiro, vidraceiro, pintor, envernizador, dourador etc. A manufatura de carruagem reúne todos esses diferentes artesãos numa oficina, onde eles trabalham simultaneamente e em colaboração mútua.

A produção de uma película é o que poderíamos chamar de um produto feito numa mesma “oficina” – o set de filmagens –, onde os trabalhadores se reúnem por um determinado tempo para produzir um filme. Diretores de fotografia, montadores, técnicos de som e iluminação, músicos, produtores, roteiristas e atores são os trabalhadores que realizam tarefas específicas relacionadas à realização da obra cinematográfica. Cabe ao diretor coordenar os profissionais envolvidos na feitura da fita – é ele que orienta os atores sobre como devem atuar em determinada situação, que solicita ao diretor de fotografia como uma cena deve ser enquadrada, etc. O produtor ou a companhia produtora opera, em alguns casos dos quais o melhor exemplo é o cinema produzido em Hollywood, como o capitalista que controla os custos da produção, conforme apontado por Marx.

Os créditos de abertura de *S. Bernardo* configuram-se, portanto, com sua lista de trabalhadores e respectivas funções no filme, como referência gráfica às primeiras páginas do livro, nas quais vemos o desejo do autor-narrador de estruturar o romance por meio da divisão do trabalho.

Paulo Honório entra em cena: atmosfera da luz

A câmera fixa, posicionada a meia altura, num plano médio, enquadra Paulo Honório sentado numa mesa, olhando diretamente para o espectador, no interior de sua casa, nas terras de S. Bernardo. A tomada é longa e nela notamos a forma e as pequenas ondulações da toalha branca que cobre a mesa, as dobras do tecido da camisa do personagem. À direita, na tela, vemos as linhas verticais e as formas circulares do encosto de um banco de madeira em segundo plano. Ao fundo, na parte superior da cena, a luz crua do dia claro penetra o recinto, contrastando com

o tom pastel que cobre a parede da casa e a roupa de Honório. Notamos também a textura da superfície das paredes e da madeira da janela.

Belén Vidal observa, com muita propriedade, que o enquadramento fixo e os planos longos são alguns dos recursos que tencionam a narrativa como um todo, chamando nossa atenção para a textura visual do filme (VIDAL, 2012, p. 112).

Para Ismail Xavier, essa sequência de abertura, com seus longos planos, caracteriza o tempo presente do “narrador voz”, que se encontra mergulhado em sua imobilidade e em sua solidão. A expressão grave do rosto e suas atitudes dão ao personagem um caráter melancólico e tal estado de espírito se estenderá por toda a narrativa, apesar do hipotético percurso dinâmico do protagonista, como um indivíduo capitalista extremamente empreendedor deveria ter. Somente depois de deixar bem claro ao espectador que este é o momento do presente de Paulo Honório é que o filme passa a ilustrar aquilo que ele diz, ou seja, é quando efetivamente começa o *flashback* (XAVIER, 1997, p. 135).

Os longos planos citados acima dominam a narrativa de *S. Bernardo*. Tal característica dá ao filme de Hirszman uma estrutura que o afasta da dinâmica de uma cinematografia mais convencional, baseada no cinema clássico estabelecido por Hollywood:

A constante dos planos longos e da imobilidade, raramente rompidos no filme, não oferece a Paulo Honório nenhum momento em que ele se apresenta com aquela potência e velocidade, fluência na relação com o mundo, muito próprias da construção do herói no cinema clássico, onde o primado da ação ganha ressonância no tipo de decupagem que ressalta a energia dos heróis a criar espaço, conquistar novos terrenos, sendo acompanhados por uma câmera que se comporta como alguém que “segue” uma figura humana que detém a iniciativa dos movimentos. (XAVIER, 1997, p. 136)

Sobre a voz *off* do protagonista, ou o “narrador voz” que conduzirá o espectador durante o filme, esta é uma opção que Hirszman emprega como equivalente da narrativa na primeira pessoa do texto de origem. Nesta que é sua primeira intervenção, Paulo Honório informa-nos que seu objetivo é contar sua própria história. A fala do personagem no filme segue, palavra por palavra, o texto do romance (RAMOS, 2008, p. 11-12):

Continuemos. Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades uteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isso vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo caminho dá na venda.

Mencionamos brevemente a iluminação da cena. Vamos nos deter um pouco nesse tópico. A cena interior da sequência de abertura recebe iluminação do exterior que entra no ambiente pelas janelas da casa. A luz que vem de fora se espalha, de forma difusa, pelo ambiente. Pensamos aqui na observação de Jacques Aumont sobre a função atmosférica da luz na pintura (AUMONT, 2004, p. 175):

Os inícios pictóricos da luz atmosférica são antigos: a maioria dos Rembrandts, bom número de Lorrains, confiam o essencial de seu efeito a uma utilização calculada da iluminação, a um só tempo para delimitar regiões diversamente significantes na imagem (*Os discípulos de Emaús*) e para banhar o quadro inteiro ou por zonas, de uma luz cuja ‘conotação’ levará à apreciação do conjunto do quadro. Lorrain jamais representa diretamente o sol, mas, torna-se mestre, reconhecido como tal, na figuração da difusão da luz solar, na representação de atmosferas características dos momentos do dia e das estações.

A iluminação em *S. Bernardo* pode ser incluída na categoria atmosférica do emprego pictórico da luz referido acima por Aumont. Quer interna, como esta com que nos deparamos na abertura do filme, quer naquelas situadas na cidade de Viçosa ou nas terras da fazenda, a luz do dia, de velas, de lâmpadas, espalha-se de forma harmoniosa sobre a superfície das coisas e dos corpos.

O quadro no interior do quadro e a sombra

Encontramos em *S. Bernardo* várias passagens no filme em que podemos observar os personagens e seus entornos delimitados por quadros dentro do quadro do filme. Exemplo disso é a sequência em que Paulo Honório dialoga com Padilha durante os primeiros momentos da manhã. A conversa gira em torno das dificuldades do rapaz para conseguir financiamento para cultivar a fazenda. O homem propõe a Honório um empréstimo de 20 contos de réis, que teria como garantia a própria fazenda.

A cena é emoldurada por duas colunas nas extremidades laterais da tela, e vemos Padilha encostado na pilastra do lado direito. Mais ao fundo, vemos Paulo Honório sentado sob a entrada de um depósito. Há um efeito aqui de um quadro dentro do quadro, parecendo Padilha encurralado pelas duas colunas ao mesmo tempo em que se encontra isolado de seu interlocutor pelos limites do galpão onde este se encontra.

Outro exemplo relevante ocorre durante a sequência na capela da propriedade, a qual antecede o suicídio de Madalena. Oprimida pelo ciúme desmedido de seu marido, ela não vê outra saída senão acabar com a própria vida. O ciúme surge da incapacidade do protagonista em compreender o comportamento refinado e elevado da mulher, com sua cultura e seu respeito aos trabalhadores humildes da

fazenda, e também do sentimento terno que ela faz despertar em seu coração duro (CANDIDO, 1992, p 76).

Volto minha atenção aqui para o primeiro plano dessa sequência, quando a câmera se coloca diante da entrada da capela. Duas paredes brancas ladeiam a porta, delimitadas pelos batentes nas laterais e pelos rodapés na parte inferior da construção. A porta da igreja configura-se como um quadro dentro de outro quadro – a tela do cinema.

Por meio da abertura desse quadro dentro da cena, vemos o interior completamente escuro da igreja. Dessa escuridão sai Madalena, com seu vestido vermelho e seu xale rubro-verde⁴. As sombras que parecem acompanhar Madalena quando ela sai da capela envolvem o corpo da personagem. As cores marcantes de suas roupas perdem sua potência.

Paulo Honório entra no quadro pelo lado esquerdo e se dirige à esposa, segurando-a pelo braço direito. Sua sombra projeta-se sobre as vestes da mulher, reduzindo mais ainda a vivacidade de seu xale e vestido. Os dois personagens ficam imóveis por um breve momento, seus corpos parecem congelados no tempo e no espaço. Honório diz à mulher: “Meia volta. Temos negócio!”. Madalena responde, como se a tristeza do mundo estivesse contida somente em uma palavra: “Ainda?”. Ela parece destituída da força de vontade que move todos os seres e coisas do mundo.

Madalena submete-se à vontade do marido e deixa-se conduzir de volta para o interior escuro da igreja. Nesse gesto fugaz reconhecemos a derrota da professora diante da força corrosiva do mundo reificado de Paulo Honório. Ela agora se assemelha a mais uma propriedade do senhor de S. Bernardo e, tal como um animal, deixa-se tanger para o vazio.

Os personagens adentram o recinto e a câmera permanece imóvel por breves segundos do lado de fora, mostrando a escuridão no interior da capela. Dentro em pouco saberemos que esta será a última conversa travada entre marido e mulher, antes que ela cometa o único e desesperado gesto que lhe permitirá escapar da espessa opressão de Paulo Honório. As trevas que a câmera enquadra no centro da imagem parecem antecipar o fim trágico de Madalena, anunciado também no pungente diálogo que então se dá dentro do recinto sagrado:

- Se eu morrer de repente...
- Que história é essa, mulher? Lembrança fora de propósito.
- Por que não? Quem sabe qual há de ser o meu fim? Se eu morrer de repente...

⁴ Vimos a personagem usando esses trajes em três momentos anteriores do filme: no primeiro encontro com Paulo Honório na estação de trem, durante o pedido de casamento e quando ficamos sabendo que ela teve um filho.

- Acabe com isso, criatura. Para que falar nessas coisas?
- Ofereça os meus vestidos à família de mestre Caetano e à Rosa. Distribua os livros com seu Ribeiro, o Padilha e o Gondim.

A iluminação difusa da cena cria uma paleta de cores em tons ocres, ou seja, nos mesmos tons da terra da propriedade de S. Bernardo, o mais valioso investimento de Paulo Honório. As cores que dominam a cena e a iluminação elaborada impedem que os personagens se destaquem do cenário, fazendo com que eles pareçam submetidos ao mundo onde vivem: Honório e sua coisificação e alienação do mundo, e Madalena, por sua vez, submetida ao universo reificado do marido.

Cena-chave dos momentos finais do filme, ela sintetiza, com recursos marcadamente pictóricos, um dos pontos essenciais do filme/romance: a potência do capital diante de tudo aquilo que é humano. Nem mesmo Paulo Honório escapará dessa força descomunal. Mais tarde ele reconhece que a sede desmedida pelo capital o desumanizou (RAMOS, 2008, p. 216):

O que estou é velho. Cinquenta anos pelo S. Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetre esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada.

Numa análise do quadro *A morte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David, Giulio Carlo Argan comenta sobre o uso simbólico do negro que domina a maior parte da pintura (ARGAN, 1992, p. 44):

A definição do local (do assassinato de Marat), tão exata em seu primeiro plano, dilui-se no alto: mais da metade do quadro é vazia, é um fundo abstrato, sem sinal algum de existência. Da presença tangível das coisas passa-se à desolada ausência, da realidade ao nada, do ser ao não-ser. A borda da banheira, metade coberta por um tecido verde e metade por um lençol branco, é a linha que separa as duas regiões, das coisas e do nada. O espaço é definido pela sóbria, quase esquemática contraposição de horizontais e verticais.

De forma semelhante àquela identificada por Argan no quadro de David, encontramos na cena da entrada da capela a mesma construção sóbria do espaço, com sua contraposição esquemática das linhas horizontais do rodapé e verticais dos batentes da porta. Em oposição à presença tangível de Paulo Honório e Madalena, temos ao fundo a ausência desoladora da escuridão da igreja, a crua realidade do nada, da morte.

Última pincelada, à guisa de conclusão

A transposição para o cinema de *S. Bernardo* revela-se rica no diálogo com outras formas de expressão artística. Poderíamos abordar o papel da música composta por Caetano Veloso para a trilha do filme ou a influência do teatro de Bertolt Brecht na interpretação dos atores. Essas duas artes foram usadas com maestria por Leon Hirszman na interpretação do romance.

No caso deste artigo, a escolha deveu-se ao desejo de permanecer no campo em que a imagem analisa a própria imagem no processo de transposição do texto literário. Essa perspectiva teve origem no comentário de Volker Pantenburg:

Um método óbvio de tematizar um meio de expressão está em sua confrontação diegética com outro meio. O que caracteriza implicitamente um filme como uma complexa montagem de imagem, som e escrita pode se transformar em um tema explícito caso a estrutura cinematográfica contenha diferentes tipos de imagens: filme e pintura, filme e fotografia, filme e vídeo. (PANTENBURG, 2015, p. 73)

RAMOS, P. R. Cinema, Literature, and Painting in São Bernardo, by Leon Hirszman. *Itinerários*, Araraquara, n. 49, p. 169-183, jul./dez. 2019.

■ **ABSTRACT:** *In the movie transposition of São Bernardo (1973), novel written by Graciliano Ramos (1934), the director Leon Hirszman uses the painting as one of the formal elements to adapt the literary text to the screen. The film establishes, therefore, a dialogue with two art forms: Literature - the starting point of the film adaptation - and Painting, of which the filmmaker incorporates some of its characteristic structural elements to the formal structure of his transposition of Ramos's novel.*

■ **KEYWORDS:** *Adaptation. Cinema. Literature. Painting.*

REFERÊNCIAS

ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUMONT, J. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CANDIDO, A. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. São Paulo: Editora 34, 1992.

JOHNSON, R.; STAM, R. Popular emotion: an interview with Leon Hirszman. **Cinéaste**, New York: vol. 13, n. 2, p. 20-23, 1984.

LAFETÁ, J. L. **A dimensão da noite**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

LOSCO, M. Tableau (quadro) in SARRAZAC, J.P. **Léxico do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

LUKACS, G. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MAKSEN, L. Leon Hirszman e São Bernardo. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 26-27, 1974.

MARX, K. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, K. **O capital**: crítica da economia política – Livro I. São Paulo: Boitempo 2013.

PANTENBURG, V. The camera as brush: film and painting. In: PANTENBUR, V. **Farocki/ Godard**. New York: Amsterdam University Press, 2015. p. 73-134.

RAMOS, G. S. **Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RICOEUR, P. **Hermenêutica e ideologias**. Petrópolis: Vozes, 2008.

STAM, R. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VIDAL, B. Time and the image: the tableau. In: VIDAL, B. **Figuring the past**: period film and the mannerist aesthetic. New York, Amsterdam University Press, 2012. p. 111-161.

XAVIER, I. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. **Literatura e sociedade**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 126-138, 1997.



A MONTAGEM COMO PROCEDIMENTO CONSTRUTIVO EM *BOQUITAS PINTADAS*, DE MANUEL PUIG, E EM *ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?*, DE CAIO FERNANDO ABREU¹

Wanderlan ALVES*

■ **RESUMO:** Neste artigo, analisamos como Manuel Puig e Caio Fernando Abreu se valem do conceito de montagem e de suas possibilidades no cinema e nos meios de comunicação para a construção narrativa de seus romances *Boquitas pintadas* e *Onde andaré Dulce Veiga?*, ao mesmo tempo em que, por essa via, realizam uma reflexão crítica sobre o romance e sua linguagem, assim como sobre as ações da indústria cultural e dos *media* no tecido social ou, inclusive, seu diálogo com a política e o autoritarismo na literatura latino-americana dos anos 1960-1980.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Caio Fernando Abreu. Manuel Puig. *Mass media*. Montagem.

Em *Boquitas pintadas* e em *Onde andaré Dulce Veiga?*, ao projetarem um olhar, à maneira de uma câmera, que revela e desvenda o mundo representado, as narrativas não só induzem o leitor/espectador a apreender o objeto focalizado, mas também o tornam integrante do próprio sentido que se está construindo na movimentação diegética. Buscando entender o universo de que fazem parte, as personagens desses romances, ao conceberem suas vidas como se fossem filmes, procuram reconfortar-se e entender o universo de que fazem parte, apresentando-se a uma realidade “menor e muito convincente, fragmentando ainda mais o mundo, até que tudo o que [lhes] resta é um contínuo fluir das memórias visuais que tomam o lugar das experiências vividas” (REISZ; MILLAR, 1978, p. 374) e constituem uma espécie de lugar imaginário de vivência. Ou seja, suas vidas individuais são cindidas na base, pois resultam de um amálgama entre realidade e

* UEPB – Universidade Estadual da Paraíba – Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade – Campina Grande – PB – Brasil. 58429-500 – alveswanderlan@yahoo.com.br.

¹ Este texto constitui-se num extrato de minha dissertação de mestrado, defendida na UNESP/SJRP, em 16 de fevereiro de 2011. O trabalho contou com apoio da FAPESP (Proc. 2009/02794-9). Apesar de já terem sido escritos muitos estudos sobre Caio Fernando Abreu e sobre Manuel Puig desde então, mantivemos, neste artigo, a perspectiva analítica original, assim como o mesmo recorte bibliográfico.

imaginário. Tanto na realidade quanto no imaginário, a ação da indústria cultural se faz presente, dinâmica. Tais vidas são, portanto, duplas, pois nelas realidade e imaginário se articulam, borrando suas fronteiras e, ao mesmo tempo, dando a ver suas incongruências ou incompatibilidades, suas fraturas, enfim. É na fratura que reside a possibilidade de crítica que uma faz à outra: “produto do choque entre ilusão do cinema (ideologia do *way of life* americano) e a opressão da realidade latino-americana” (JASINSKI, 1998, p. 93).

No romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, o narrador-protagonista se identifica como sendo “um ponto como a lente na extremidade de um telescópio [no centro de minha testa] que eu apontava para as pessoas que amava, e estavam distantes” (ABREU, 1990, p. 211). Já a narrativa de *Boquitas pintadas*, por sua vez, agencia a focalização por fora (POUILLON, 1974), também associada à simultaneidade das tomadas de cena de cada uma das personagens, flagrando os desejos e os temores de cada uma delas. A ambiguidade decorrente de tal procedimento, em Puig – distintamente de Abreu, em que o narrador-protagonista, de fato, se envolve com suas memórias – está em não haver cumplicidade entre a instância autoral e a perspectiva das personagens, de modo que o efeito resultante é o humor.

O que se constrói de modos distintos e com efeitos diferentes, em cada uma das narrativas, é uma situação em que são mostradas as personagens enquanto elas vivenciam o efeito de continuidade temporal criado por suas memórias ou seus desejos, com o sentido de uma avaliação do passado, em Abreu, e de desejo ambíguo de transcendência e realização pessoal, em Puig. Em *Boquitas pintadas*, o possível efeito de realização pela via do imaginário é, simultaneamente, denunciado como mais um produto da vida alienada de suas personagens, nos casos em que o desejo se deve à sua própria alienação, e decorre, portanto, de seu envolvimento sentimental com as figuras popularizadas pelo cinema. Trata-se de mais um procedimento paródico na narrativa de Puig. De qualquer modo, em ambos os romances, tal efeito de realização ou de proposição imaginária ecoa no presente das personagens e, por vezes, torna-se um efeito positivo. Nesse caso, trata-se de uma estratégia que lhes torna visível a vida, permitindo ao narrador-protagonista do romance de Abreu divisar as dimensões de seu conflito dramático, e a algumas personagens do romance de Puig, Nené, principalmente, tal procedimento lhes possibilita reviver, mesmo que problemáticamente, por meio da imaginação, o tempo perdido.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, é, também, o sentimento de um “tempo perdido” que evidencia a disjunção entre o ser e o estar no mundo, por parte do protagonista, e se torna a razão que sustentará toda a sua busca por Dulce Veiga. O recurso empregado por Abreu aponta para a situação disfórica do narrador-protagonista, no início da narrativa, e para a síntese final alcançada em sua trajetória de busca – uma aprendizagem – no desfecho. Apesar da perspectiva da “visão com” (POUILLON, 1974) assumida pelo narrador ao longo da história narrada, sua visão, em vários trechos, implica certo distanciamento em que o passado aparece espacializado, ou

o presente é lançado para um passado distanciado. Na verdade, a partir do momento em que empreende sua busca pela cantora desaparecida, o narrador-protagonista confunde, por várias vezes, outras pessoas na rua com a figura de Dulce Veiga.

No romance em questão, esses *flashes* à maneira cinematográfica se relacionam, ainda, à marcação rítmica do texto. De modo geral, ao longo da narrativa, o narrador-protagonista, por diversas vezes, acredita ver Dulce Veiga. A repetição do motivo da “presença de Dulce Veiga”, cuja figuração sofre, por vezes, alguma variação – ora ela aparece mais claramente como Dulce Veiga, ora como mendiga que, de repente, mostra ser a cantora, ora como alguém que foge –, liga-se ao presente da narrativa e às memórias do narrador-protagonista pela repetição (pentimento?) da ação de levantar o braço direito, apontando para cima, por parte da (suposta) Dulce Veiga que ele vê. Esse é exatamente o movimento que o narrador-protagonista tinha visto Márcia F. fazer quando a encontrou pela primeira vez, justamente cantando o sucesso que ele conhecia pela voz de Dulce, a música “Nada além”.

Aliás, é nesse encontro que ele descobre que Márcia é filha de Dulce e, de certo modo, é a partir dele que suas memórias acerca de Dulce Veiga são mobilizadas, numa espécie de primeiro encontro entre ele e (pela imaginação) Dulce Veiga. Do ponto de vista estrutural, por sua vez, a recorrência do motivo da aparição de Dulce Veiga, que aparece nas cenas 6, 15-16, 26, 37, 50 e 71, sustenta o próprio ritmo da busca que se narra no texto, marcando, alternadamente, o jogo presença/ausência de Dulce Veiga, na perspectiva do narrador, seja como realização imaginária, seja como presença concreta (no último caso).

Por sua vez, o conjunto de pistas falsas distribuídas ao logo da narrativa de Abreu constitui-se noutro aspecto importante para a montagem, em sentido amplo, no romance, na medida em que o narrador-protagonista deve tentar articulá-los para encontrar Dulce Veiga. Não se pode, pois, desconsiderar o incômodo das personagens quando, ao longo da investigação, o protagonista lhes pergunta sobre Dulce Veiga (vejam-se, especialmente, os casos de Lilian Lara, Alberto Veiga e, ainda, do próprio Saul). Tal incômodo decorre, claro, de tratar-se de algo supostamente desconhecido (o paradeiro de Dulce Veiga), mas, ainda, do fato de que tocar em tal história implica, também, revolver ruínas de um passado individual e coletivo catastrófico, como foram os anos 1960 no Brasil, a partir da ditadura militar, tempo vivido pelas personagens da história narrada.²

² Mexer no passado da história de Dulce Veiga significa, também, para os envolvidos, mexer em seu próprio passado e, ainda, no passado da história recente do Brasil e, desse modo, desmascarar uma série de mitos que se ligam a tal fase da história, como a própria caracterização desse momento – ditadura ou revolução –, o chamado milagre econômico e a ideia de progresso social. Nesse sentido, falar de Dulce Veiga não significa apenas retomar a era do rádio na música brasileira, mas sim notar também que há, simultaneamente, uma intensa movimentação política no país e algum diálogo, por parte de minorias, com discursos opositores, em geral associados ao pensamento de esquerda e à guerrilha, os quais, de um modo geral, o poder oficial tentou silenciar diretamente, pela força

O romance sugere o apagamento paulatino de uma memória histórica, efetuado pela própria mídia, que, das primeiras notícias de destaque sobre o desaparecimento de Dulce Veiga, passa, progressivamente, a falar cada vez menos no assunto, até abandoná-lo de todo. Criadora de mitos, a mídia é, ainda, criadora de história(s). A montagem, no romance de CFA, funciona, entre outras coisas, como um recurso que possibilita a leitura dessa(s) história(s) a partir de ângulos diversos e, desse modo, permite-nos lançar um olhar crítico sobre ela(s), criando, por meio desse procedimento, outra versão de tal(is) história(s), a contrapelo, talvez.

Tal operação coloca em questão os limites da própria narrativa moderna, ao trabalhar com a simultaneidade, e as estratégias encontradas para tentar driblar essas barreiras, dado que o código linguístico é linear. Em momento algum a narrativa de Abreu, por exemplo, diz explicitamente que se trata de duas ações ocorrendo ao mesmo tempo: lembrar e caminhar, no trecho dos fragmentos 6, 7 e 8, em que o narrador-protagonista reconstrói seu passado (a primeira vez que viu Dulce Veiga) enquanto caminha de volta para sua casa. Porém, o corte efetuado na sexta sequência, cuja continuidade é retomada na oitava, provoca o efeito de simultaneidade, corroborado pela grafia em itálico da sétima sequência. Trata-se de um procedimento tornado comum pela linguagem cinematográfica, a que Metz (1972) chama de sintagma alternante.

As sequências sessenta e quatro a sessenta e sete, emolduradas pela sexagésima terceira e pela sexagésima oitava, em que não há qualquer marcação gráfica que distinga os planos narrativos, também criam o efeito de simultaneidade. Nesse ínterim, temos, depois de o narrador já ter encontrado a cantora Dulce Veiga, um momento em que o protagonista revive todo o seu passado, enquanto Dulce canta e toca violão perto dele, numa beira de estrada, exatamente no dia em que o narrador-protagonista a encontra, também dia de seu próprio aniversário. Esse procedimento tem uma correspondência sintagmática com o chamado sintagma em episódios (METZ, 1972), na linguagem cinematográfica. Não há nada novo nos procedimentos em si, o novo, aí, reside na liberdade conferida ao uso de tais procedimentos, cuja fragmentação e o efeito de montagem encerram um efeito expressivo, mas ainda ideológico: “a escrita deixa de ser repetição, mesmo partindo de um já-dito” (JÍTRIK, 1979, p. 238). Isso se deve a que tanto a obra de Puig quanto a de Abreu têm uma relação importante com a linguagem cinematográfica:

(como no caso de Saul), ou indiretamente, por obrigar à fuga, no caso de Dulce. Isso torna coerente a estratégia de plasmar a narrativa de pistas falsas sobre o paradeiro de Dulce, visto que acaba por conotar a atmosfera de medo, insegurança e horror relacionados ao contexto de autoritarismo vivido pela maioria das personagens. O passado (perdido) da música romântica de Dulce Veiga é, pois, apenas a ponta de um iceberg dessa história que o esquecimento, individual e coletivo, ameaça apagar.

[...] enquadramento de momentos narrativos; montagens de seqncias de ação; linguagem técnica de recursos expressivos (zoom, fotogramas, closes, *happy end*); citação direta de músicas e cantores (como em um fundo musical), além de diretores, filmes, atores e atrizes, passagens de obras cinematográficas, como estratégias para elaborar imagens analógicas no pensamento ou criar clímax para o contexto narrativo. Estes recursos pretendem alcançar uma visualização dos fatos da história de acordo com a sua disposição na trama, influenciando na compreensão. (JASINSKI, 1998, p. 13).

O narrador-protagonista de *Onde andar Dulce Veiga?*, por exemplo, enquanto ouvia Dulce Veiga, via

Encadeadas, cronológicas, como slides ou fotogramas, alguns coloridos, outros preto e branco, quadros vivos – assim a minha vida passava em frente dos meus olhos, dia após dia, uma por uma todas as cenas daquela última semana. Tudo lógico, natural, uma cena gerava outra e outra e unidas me conduziam exatamente até aquele lugar onde eu estava. (ABREU, 1990, p. 210).

É o próprio procedimento construtivo adotado no romance e o sentir a vida como um filme que aí se apresentam. *Onde andar Dulce Veiga?* se realiza num conjunto de setenta e um capítulos-fragmentos cuja continuidade  obtida exatamente como nos sugere o narrador: uma cena gera outra, que se une a outra, sucessivamente.

Na relação entre montagem, continuidade e cortes cnicos operados em *Boquitas pintadas* e em *Onde andar Dulce Veiga?*, podemos observar que Puig emprega procedimentos mais lúdicos e menos clássicos. J CFA recorre a uma montagem tecnicamente perfeita, mais afim ao cinema hollywoodiano mais recente, especialmente o de ação, voltado para o grande público. Em *Onde andar Dulce Veiga?*, os cortes são realizados entre o fim de um movimento e o início de outro, para criar os efeitos de continuidade e o ritmo contínuo. Há, também, maior linearidade na disposição das seqncias narrativas, de modo que elas seguem o seguinte esquema, numa relação entre o foco dado em uma cena e seus desdobramentos: uma determinada cena termina com o mote a ser desenvolvido na cena seguinte. Essa condição são  quebrada, ainda que parcialmente, quando a cena ou a seqncia de cenas seguintes constitui ação simultânea (mesmo que em pensamento)  que acaba de ser narrada. Mas a conexão, dentro de um mesmo plano temporal, permanece. Deste modo, seu esquema de montagem é, basicamente, o seguinte: A se desdobra em A', que se desdobra em B, que origina B', e assim sucessivamente. Eventualmente, cenas são retomadas ou continuadas depois de algum corte brusco, dadas as necessidades dramáticas e de manutenção do ritmo pretendido, mas isso não problematiza a tendência geral aqui caracterizada.

Associado ao ritmo e à montagem, podemos observar, também, o fato de que as sequências tornam-se mais curtas a partir do momento em que o narrador-protagonista encontra a cantora desaparecida. Esse efeito é semelhante ao que se dá entre as sequências cinquenta e três e cinquenta e cinco. Na sequência cinquenta e quatro, o narrador encontra o diário de Dulce Veiga, e nela acompanhamos um contínuo afunilamento da focalização. Na cinquenta e três, em que ocorre a primeira visão da imagem do diário de Dulce Veiga, a focalização do ambiente, que, de certo modo, mimetiza as tomadas de cena na narrativa fílmica, se dá a partir de uma posição de observação mais distante. Na sequência cinquenta e quatro, já há um contato direto e mais próximo do diário. Por fim, na sequência cinquenta e cinco, o protagonista abre e lê o caderno encontrado, e o caderno passa a ser o objeto focalizado, exclusivamente. O movimento é semelhante a um *zoom* que, paulatinamente, modifica nosso contato com o objeto observado. Num movimento similar, é também uma espécie de restrição contínua do foco, que diminui o campo de visão, mas aumenta o poder de visão sobre o campo focalizado. Então, verificamos esse procedimento até o final da sequência cinquenta e nove, quando o protagonista encontra a cantora, num processo que, desde o momento da descoberta do diário pelo narrador-protagonista, coloca-o cada vez mais perto do objeto buscado, a cantora, como numa operação de ativação do *zoom*.

Em *Boquitas pintadas*, a montagem como procedimento narrativo se relaciona, como já vínhamos observando, à presentificação do tempo passado, mas também se vincula à relação entre indivíduos e objetos focalizados. Esse procedimento escritural pode ser observado já na terceira **entrega**, como se denominam os capítulos, em que são apresentados o álbum de fotografias, um quarto de Mabel e a agenda de Juan Carlos. A estratégia distingue-se, no entanto, da de CFA, uma vez que Puig torna a experimentação mais radical, empregando como foco narrativo principal a câmera aparentemente objetiva e identificada com o olhar, numa tentativa de eliminar qualquer efeito aparente de intromissão do narrador. Desse modo, apresenta-nos situações ou acontecimentos passados como sendo presentes, pela ausência de continuidade temporal que nos permita divisar o antes e o depois do mostrado. Como procedimento, ele recorre ao que poderíamos chamar de justaposição de sintagmas paralelos (METZ, 1972), que formam uma unidade de sentido, mas não se conectam organicamente.

No caso de Puig, a busca de objetividade também dialoga com as propostas do *Nouveau roman*, e um dos efeitos obtidos é o de que a obra se apresenta não como testemunho de uma realidade anterior, mas como sendo (pretensamente) a própria realidade. Tem-se um desenvolvimento subjetivo, mental e pessoal, apresentado já no início da história narrada, quando Nélide procura lembrar o passado, após a notícia da morte de Juan Carlos, mas que não se apresenta como pertencente a uma realidade pré-existente. Enquanto procedimento experimental, nisso Puig já se aproxima do cinema, uma vez que apresenta o narrado em contato direto com o

leitor, que é responsável por estabelecer as relações entre as sequências e os fatos justapostos, o que também se liga à maneira como o romance dispõe as cenas que o constroem. Numa analogia: do mesmo modo que, no cinema, o único tempo que importa é o do filme, o espectador passa a atuar como um agente importante, pois é na sua mente que se desenrola toda a história, que é imaginada (e, nesse sentido, concretizada) por ele (ROBBE-GRILLET, 1963).

E que outro recurso mais adequado para textualizar o retorno e a permanência do passado, para as personagens de ambos os romances, realizando-se uma vez mais no presente, o mesmo, um outro, do que o cinema e sua linguagem? De certo modo, o cinema consegue simular o efeito de, metaforicamente, congelar o tempo nos fotogramas e dotá-los, ao mesmo tempo, de uma possibilidade de diálogo com o **sempre presente** de cada apresentação. O cinema e sua linguagem colocam em evidência o fato de que o homem só compreende sua existência dentro de um tempo e de um espaço determinados, portanto como parte de uma história. Os autores encontram, aí, a semelhança que justifica a opção pela forma e pela linguagem cinematográficas em suas narrativas: a percepção da vida cotidiana não é totalmente diferente da sobrevivência que se obtém com a máquina cinematográfica. Congelar imagens da vida, alterá-las, (re)combiná-las e gravá-las (pela escrita), de modo a criar com elas outra realidade, funciona, pois, como recurso para dar alguma concretude ao desejo humano e patético das personagens de viver eternamente (na dimensão psicológica), ao menos os momentos felizes distribuídos ao longo de suas vidas.

O recurso ao cinema e à sua linguagem permite a Puig e a Abreu articularem objetividade narrativa e subjetividade criativa (para a criação de suas personagens) e interpretativa (para a retomada de fatos e contextos históricos), de modo a criar, em seus romances, uma dupla face: uma história narrada (por vezes banal) de vidas que falharam em seus projetos individuais, por vezes, pela ausência mesma de qualquer projeto crítico e consciente; e a narração da história, isto é, faz-se uma abertura para a discussão a) acerca do fazer romanesco em que estão envolvidos e b) do fazer da história (como discurso) que, do mesmo modo que a ficção, se faz como uma narrativa.

Essa objetividade, todavia, não torna a narrativa de *Boquitas pintadas*, por exemplo, meramente descritiva ou inanimada, mas, sim, diz respeito ao modo como se impõe a relação entre foco narrativo, personagens e leitor. Como o leitor se depara com um tempo que, por mais que se desenvolva, é apresentado como sendo sempre presente (e o recurso a trechos que se constituem à maneira de cenas/sequências curtas colabora para a obtenção de tal efeito), a narrativa lhe permite acompanhar a personagem e vê-la formando-se gradativamente, numa acepção em que conhecer uma personagem é viver em sua companhia (POUILLON, 1974). Nesse aspecto, ainda que por vias distintas, *Onde andará Dulce Veiga?* e *Boquitas pintadas* se aproximam, uma vez que, no primeiro, a “visão com” obriga o leitor

a acompanhar o desenvolvimento do narrador-protagonista e, no segundo, porque somos colocados em contato direto (sempre lembrando que a linguagem é, claro, já uma forma de mediação) com as realidades apresentadas como constituintes do universo das personagens.

Onde andaré Dulce Veiga?, por sua vez, é um romance construído a partir de um olhar que é, à sua maneira, cinematográfico, em sua capacidade de flagrar fragmentos de histórias, destacando-os de um determinado contexto, para, nesses fragmentos, buscar percepções que beiram (e, por vezes, alcançam) a dimensão poética. O narrador-protagonista articula sua visão da vida e da situação real em que se encontra, por vezes crua e desesperançada, seja no plano das vivências individuais, seja no plano coletivo, ao estado de melancolia em que vive, provocado pelas perdas que vivenciou, no plano amoroso, com o desaparecimento de Pedro, o único amor que teve, e no âmbito das relações coletivas associadas às ideologias alternativas dos anos 1960 do século XX, rememoradas, no presente da narrativa, como um sonho que falhou. Todo o fragmento 32 do romance evidencia esse trabalho, que pode ser aproximado ao documentário criativo³.

Além da afinidade com o documentário criativo, a perspectiva cinematográfica de *Onde andaré Dulce Veiga?* se concretiza na medida em que o romance mostra certa consciência de que se desenvolve num universo sempre vigiado. O próprio narrador-protagonista tivera “o vício paranóico de imaginar estar sendo sempre filmado ou avaliado por um deus de olhos multifacetados, como o das moscas” (ABREU, 1990, p. 13). Desse modo, o desenvolver da vida de cada personagem é algo do qual elas não têm controle, mas que se constitui como sendo permanentemente controlado: “Ação, movimento, dinamismo. A claquete bate. Deus vira mais uma página de seu infinito, chatíssimo roteiro” (ABREU, 1990, p. 13). É nesse universo encenado, talvez filmado, que a narrativa se situa e, a partir dele, conta sua história. Conta Verdades? Fantasias? “A realidade não importa, o que importa é a ilusão” (ABREU, 1990, p. 13), cita o próprio narrador, para não citar, aqui, a própria canção “Nada além”, inúmeras vezes mencionada ao longo

³ O documentário criativo ou documentário poético caracteriza-se por sua natureza documental não restrita, exclusivamente, ao caráter informativo do tema e dos objetos abordados. Há, nesse tipo de filme, a concentração de conteúdos potencialmente emocionais que se vinculam aos elementos denotados pela narrativa fílmica, de modo a desfuncionalizar o caráter meramente expositivo e referencial que o documentário típico apresenta. O efeito obtido é a desautomatização das percepções e das expectativas em geral associadas ao conteúdo denotado, do que resulta sua potencialidade estética e crítica. Segundo Reiz e Millar (1978), o efeito poético do documentário criativo se deve principalmente a um trabalho documental que vai além da mera observação descritiva e superficial de seres, situações e objetos e procura exprimir associações emotivas potencialmente relacionáveis aos significados da temática escolhida. O longa-metragem *Um homem com uma câmera*, de Dziga Vertov (URSS, 1929), é um excelente exemplo de documentário criativo. No Brasil, um curta-metragem de excelente qualidade que se constitui num documentário criativo é o filme *Ilha das flores*, de Jorge Furtado (BRASIL, 1989).

da narrativa. É, pois, por esse exercício do lembrar (ou imaginar) que se articula o documentário poético da história de Dulce Veiga e da história da vida urbana no Brasil da ditadura militar e do processo de abertura política, no final do século XX, realizado por CFA em *Onde andar Dulce Veiga?*.

Por meio de um olhar-câmera, o narrador-protagonista flagra, aparentemente de modo desprezioso e casual, fragmentos da história política do Brasil. Quando visita Rafic, cumprindo ordens deste, que é seu padrão, mostra-nos: “Num painel ao lado das bebidas havia várias primeiras páginas do *Diário da Cidade*, desde 64 ou 68, transformadas em pôsteres. Numa delas, li: ‘Comunismo finalmente extinto do país’” (ABREU, 1990, p. 104). Há que notar a aparente naturalidade com que se focaliza o detalhe, no romance, o tom prosaico com que se expõem determinadas percepções: “64 ou 68”, respectivamente, data do golpe militar que inicia a ditadura, no Brasil, e do ano em que o regime acirrou-se e tornou ainda mais dura a realidade política do país, com a promulgação do AI-5, ambos expressos como se fossem uma dúvida na cabeça do narrador-protagonista. A aparente desimportncia com que são expressas as datas faz com que a crítica potencializada possa passar despercebida. Memória do jornal, memória de Rafic, do narrador-protagonista, mas, em última instância, também, a memória histórica do Brasil dos anos 1960/1970. Por meio desse olhar “descobridor”, a narrativa trata com ironia a disforia entre o discurso da história oficial (as versões veiculadas pela mdia, por exemplo, que, ao menos inicialmente, foi favorável e ao golpe militar no país, além de, claro, ter sido obrigada a trabalhar sob a permanente ameaça de censura) e as reais dimensões das ações político-repressoras empreendidas pelo governo militar: “Deu um gole no uísque, cravou os olhos em mim. Eu estava ocupado em ler outra manchete do jornal: ‘Militares moralizam o país’” (ABREU, 1990, p. 105). Nesse sentido, o deslocamento do fragmento e a apreensão do detalhe têm poder de tradução crítica, pois, se o significante é o mesmo, o signo já não . “Moralizar”, aí, é um signo que porta valores associados à religião,  direita política,  intolerância ideológica e, enfim,  máscara discursiva de que a política adotada pelo governo militar se valia para justificar suas ações repressoras em nome da ordem, do anticomunismo, da governabilidade e do progresso do país.

Em *Onde andar Dulce Veiga?*, esse escamoteamento do discurso é o que sustenta o mistério em torno do desaparecimento de Dulce Veiga. Segundo o narrador-protagonista, desde o momento em que ele empreende sua busca por Dulce Veiga, ninguém conhece o destino da cantora, para ele, desaparecida. E, de fato, as demais personagens, de um modo geral, não lhe oferecem qualquer ajuda precisa para desvendar o mistério de seu desaparecimento e aceitam o fato de que ela está desaparecida. Ocorre, porém, que, no fragmento número sessenta e um, após o narrador-protagonista já ter encontrado a cantora, descobrimos que outras personagens já conheciam o paradeiro de Dulce Veiga, visto que Márcia F., filha de Dulce Veiga, e mesmo outras lhe enviavam cartas, que chegavam ao seu destino.

O próprio Saul, personagem marcada pelo sofrimento físico e psíquico decorrente do uso de drogas e, também, consequência da tortura sofrida no passado, sabe onde está Dulce Veiga. Portanto, Dulce Veiga não estava, exatamente, desaparecida. De fato, Dulce decidira abandonar o *star system* quando estava no auge da fama. É relevante, também, o fato de que sua opção pela fuga se associa, ainda, à necessidade de proteger-se da repressão política da ditadura militar brasileira.

Esse fato é relevante, na medida em que colabora para certa desmitificação geralmente associada às escolhas de Dulce ao abandonar o mundo *pop star*. Por um lado, de fato, a cantora já havia deixado muito clara sua opção por uma vida que lhe oferecesse uma vivência plena, menos presa aos valores do mundo da fama: “*Quero apenas cantar. Não quero nada disso que vejo em volta, eu quero encontrar outra coisa*” (ABREU, 1990, p. 194), o que é coerente, também, com sua ida para uma cidade do interior do país, identificada com a representação de um *locus* que pode aproximar-se, na esfera da representação, do ideal das comunidades alternativas dos anos 1960. Mas não se pode desconsiderar, por outro lado, o fato de que sua fuga se dá, também, por uma questão de risco de morte, prisão e tortura.

O romance deixa de ser, então, a mera concretização de um desejo individual do narrador-protagonista e assume um caráter, simultaneamente, documental e criativo, semelhante, em termos cinematográficos, a um documentário criativo. Algo semelhante a isso é o que Rafic havia proposto ao narrador-protagonista: encontrar a cantora Dulce Veiga e tornar público o seu paradeiro, narrar onde ela viveu ao longo dos vinte anos de desaparecimento, viabilizar a publicação de um livro e até mesmo a realização de um filme. O que torna sua realização algo mais do que uma reportagem cinematográfica é, entre outros recursos, o fato de que seu olhar vai além do registro objetivo, exprimindo associações emotivas que, ao longo de sua busca, a vivência lhe desperta: ora lembranças de imagens reais do passado, em parte recriadas pelos limites da memória, ora visões, num tempo presente, que são manifestações de seu desejo de encontrar a cantora. Aliás, a ordem relativamente natural, ou ao menos prosaica, em que se desenvolve a narrativa de *Onde andaré Dulce Veiga?* pode associar-se ao fato de que, por razões de coerência, o narrador apresenta os acontecimentos simulando a espontaneidade deles, o que reforça o efeito de verossimilhança da narrativa, ao explorar o movimento e as ações como desencadeadores da continuidade dramática. Esse efeito reforça, também, o paralelismo com o procedimento cinematográfico do documentário criativo. Esse tratamento conferido à linguagem da narrativa se deve a que, em “Caio Fernando Abreu, a linguagem cinematográfica tem relação com a ampla formação cultural do protagonista e serve para que ele visualize em sua mente personagens e fatos do enigma que o está atordoando” (JASINSKI, 1998, p. 13).

Em *Boquitas pintadas*, Puig também deixa marcas da história registradas na vivência de suas personagens, porém de um modo mais discreto e menos enfático, ao menos no que se refere à interpretação da política nacional argentina.

Nené, por exemplo, depois de separar-se do marido, viaja a Córdoba em busca de conhecer a senhora com quem Juan Carlos vivera por um tempo enquanto estava em tratamento, pois sofria de tuberculose, doença que o levou à morte – motivo tipicamente folhetinesco. Em sua viagem, acompanhamos seus pensamentos, por meio de um procedimento que oscila entre a análise mental e o fluxo de consciência, que se desenvolve simultaneamente ao *traveling* lateral de seu olhar pela estrada, de dentro do ônibus em que viaja (a descrição perdura por diversas páginas, no romance):

«—Mientras que de usted hablaba siempre bien, que fue con la única que pensó en casarse»... Señor que estás en el cielo, eso Tú lo has de escuchar ¿verdad que Tú no lo olvidas? «A LA FALDA 40 KILÓMETROS» sin rumbo voy ¿hacia dónde? sin rumbo... «—¿Y qué más decía de mí?.....—Y, eso, que usted era una buena chica, y que en una época se iba a casar con usted»... ¿conmigo? así es, conmigo, que solamente a él amé en la vida, «GUÍE DESPACIO, CURVA A 50 KILÓMETROS» ¿y al corazón quién lo guía? porque sin que nada nos lo haga presentir se oirá un clarín a lo lejos, y cuando aparezcan los ángeles buenos en el cielo azul, de oro los cabellos y los vestiditos todos de organdí «¿LO MEJOR DE CÓRDOBA? AGUA MINERAL LA SERRANITA» ¿lo mejor del cielo? muy pronto los ángeles me lo han de mostrar ¿adónde me llevan? la tierra abajo quedó, eclipse de vida en la tierra, las almas ya vuelan hacia el sol, eclípsase el sol de repente y es negro el cielo de Dios. A lo lejos un clarín se oye ¿anuncia que quien mucho ha amado por su ser más querido no habrá de temer? tinieblas sin fin del espacio, y los ángeles ya junto a mí no están... «GRAPPA MARZOTTO, LA PREFERIDA EN LA ARGENTINA» ¿y yo de quién soy la preferida? ¿lo seré en la muerte si no lo fui en la vida? La gente falleció, los cuerpos tiesos de mis familiares abajo quedaron, aquel que pellizcarse quisiera para de un posible sueño despertar en vano intentaría con sus dedos de algodón o de nube la piel tocar ¡pues toda carne se volatilizó! Y en nombre de este amor y por el bien de él propongo un trueque a Dios, «GUÍE DESPACIO, CURVA A 70 METROS» si yo habré de salvarme antes ha de salvarse él ¿estará cerca o distante? esas nubes de azabache entrever dejan un cementerio blanco, creo reconocerlo... es suelo de la pampa... con florizas silvestres que otrora recogí ¿por qué mandato extraño aquí habré llegado? ¿será éste un cementerio cercano al de Vallejos? (PUIG, 1984, p. 245-246).

Desse modo, ao mesmo tempo em que expressa a angústia pela não realização pessoal ao longo de toda sua vida, por ter sido preterida por Juan Carlos, Nélide flagra, pelo olhar, placas de trânsito à beira da estrada e, ainda, *outdoors* comerciais, que acabam motivando seus pensamentos. Como lembra Jasinski, em “Puig, a influência do cinema tem relação com a formação do autor, que usa do

seu conhecimento para criar o clímax de cada momento narrativo – num processo de paralelismo de situações em linguagens diversas – e para dar maior agilidade ao texto” (JASINSKI, 1998, p. 13). Se, da perspectiva da personagem, e mesmo no que se refere a uma possível intencionalidade autoral, trata-se apenas de um olhar sobre o espaço físico por onde passa a personagem, fica latente, ainda, que tal procedimento aponta e representa, por meio da focalização, fragmentos do estágio de desenvolvimento da Argentina da época e da inserção do país na era da sociedade de consumo e das ações mercadológicas empreendidas em larga escala com fins comerciais, por meio dos produtos oferecidos pela tecnologia (no caso, o *outdoor* e a publicidade), a serviço do mercado.

Em Puig, não se trata, como em Abreu, de uma crítica à sociedade, mas sim da constatação, à maneira de um inventário, talvez, das transformações por que o país passa, relacionadas à transição da condição de eminentemente agrícola e rural para a de urbano e industrial, cujas consequências atingem, diretamente, a vida da população, no caso da narrativa do romance, representada por suas personagens: retrata os grupos populacionais designados, historicamente, como a “primeira geração argentina”, descendente de camponeses espanhóis e italianos, predominantemente.

A relação das personagens de *Boquitas pintadas* com a moda entre o passado e o presente, que, mal articulados, resulta num efeito *kitsch* (especialmente no caso das personagens femininas) e, ainda, no desejo de posse por bens materiais e produtos culturais veiculados pelos *media*, tanto produtos materiais quanto ideológicos, é significativa. A personagem Pancho é característica desse lugar de transição de desejos e valores, pois deseja tornar-se membro da polícia e possuir bens que satisfaçam, ao menos para si e problematicamente, o seu desejo de ascensão social, que é dificultado por sua condição étnica, pois é negro. A situação é semelhante ao que, no romance de Abreu, se dá com a personagem Filemon, na cena em que fala com o narrador-protagonista, no bar, nas dependências do jornal, sobre um livro de poemas publicado, no passado, pelo narrador-protagonista. Nesse contexto, as personagens tomam determinados produtos como potencialmente capazes de lhes conferir alguma notoriedade social e de torná-las membros potenciais das classes consumidoras e, também, detentoras de poder político ou prestígio social no meio de que fazem parte, o que lhes possibilitaria, segundo creem, alcançar determinados objetivos ou desejos pessoais, o que não deixa de ser tratado com profunda ironia pelo narrador-protagonista. Quando se trata de personagens femininas, tais objetivos se relacionam ao reconhecimento de sua singularidade no universo em que vivem; no caso dos homens, a satisfação de desejos sexuais e a elevação do *status* associado à posição ocupada no espaço público. É o que representam a posição de oficial da polícia, no caso de Pancho, em Puig, e a de intelectual, no caso de Filemon, em Abreu.

Em *Boquitas pintadas*, encontramos, ainda, certo efeito de revelação da realidade associado à experimentação narrativa, que decorre da exploração de uma perspectiva cinematográfica. É o que ocorre na primeira, segunda, terceira e quarta entregas, pois, juntas, elas compõem uma espécie de apresentação geral do universo e das personagens que configuram a história narrada. Desde as cartas de Nélide à mãe de Juan Carlos, nas duas primeiras entregas, passando pelo álbum de fotografias, pelo “*dormitorio de señorita*” e pela agenda de Juan Carlos, na juventude, na terceira entrega, o efeito que temos é de nos depararmos com a realidade do passado das personagens flagrada por uma câmera. Na quarta entrega, obtém-se o efeito de objetividade, ao serem apresentadas as horas exatas de cada atividade, movimento ou pensamento das personagens ao longo do dia. Mas desse procedimento também resulta a apresentação da rotina que encerra as personagens, especialmente Nélide, Mabel, Pancho e Rabadilla, ou seja, de todas as personagens fundamentais da trama, exceto Juan Carlos, uma vez que ele não apresenta uma vida regrada por trabalho, horários ou compromissos definidos.

Desse modo, faz-se, discretamente, uma crítica à vida despersonalizada e automatizada dessas personagens. Na medida em que seu dia a dia é, minuciosamente, controlado por demandas que, em geral, lhes são exteriores – horários de trabalho e uma rotina a ser rigorosamente cumprida –, elas ficam sujeitas à alienação compulsória, uma vez que suas vidas estão permanentemente marcadas pelo dever-ser e dever-fazer imposto de fora. Além disso, as personagens se mostram pouco críticas em relação a tal condição, mesmo que sejam inconformadas ou insatisfeitas com ela. O desejo de ostentação de bens econômicos e culturais, comum às personagens de *Boquitas pintadas*, relaciona-se, nesse sentido, a certa necessidade de evasão que suas vidas demandam como forma de, no limite, expressar a condição de enlutadas, decepcionadas, em que elas, especialmente as mulheres, se veem, mas só no final da história narrada elas se dão conta disso, em meio ao espetáculo no qual, ao longo de suas vidas, foram personagens, numa espécie de tango-biografia que protagonizaram, às avessas, a partir de modelos que, na verdade, lhes ofereciam espelhos falsos. Afinal, elas nada tiveram, em suas vidas, de semelhante aos prazeres, ao *glamour* e à satisfação pessoal e amorosa que sempre viram nos filmes a que assistiram (e que desejaram).

É da disforia entre a realidade local das personagens e os símbolos, signos e valores que elas têm por modelo que decorre a necessidade notada por ambos os escritores de uma tradução crítica capaz de recuperar o caráter humano da comunicação que as envolve, inclusive a que elas experimentam por intermédio dos *mass media*. Se, sob a perspectiva das personagens, isso não ocorre, tal crítica poderá ser realizada pelos próprios romances que elas integram, o que faz com que tais obras se realizem, também, como acontecimento na linguagem, além de, claro, realizarem-se como estrutura diegética. Tal movimento crítico se faz necessário em razão do fato de que, “no espelho dos *mass media*, todos os valores inimigos da

América Latina estão presentes: as formas de vida que são estrangeiras, as ilusões mais extravagantes e os modelos mais desarrazoados” (SAER, 1979, p. 308). Mas é por essa razão, também, que devemos desconfiar da aparente despreensão e da alienação de tais obras – e, aqui, pensamos, mais especificamente, no romance de Puig, pois se, por um lado, o que aparece como significante primário é a felicidade – “*eran mis pupilas como dos espejos donde se miraba la felicidad*” (PUIG, 1984, p. 175, trecho de letra de tango) –, por outro, essa suposta identificação acrítica imediata constitui, paradoxalmente, uma espécie de alteridade, em que o sujeito afirma identidades a partir de imagens que foram importadas de outros – quando não impostas por esse(s) outro(s).

Trata-se, na verdade, de um gesto cujas dimensões politizadas e potencialmente críticas podem escapar à percepção das personagens, mas, por outro lado, pode tornar-se evidente no contato do leitor com o texto, de modo que o escritor assume para si a função social de, sem assumir posições ideológicas declaradas, potencializar a crítica do próprio contexto em que sua arte se desenvolve. Por sua relação de pertencimento a essa mesma cultura de massas que é alvo de crítica, sua posição em relação à condição da cultura é, em geral, ambígua, mas nem por isso menos importante ou nula. Na verdade,

Na América Latina, toda a literatura deste século [XX] foi escrita num processo paralelo ao desenvolvimento da sociedade de massas, de sua cultura e de seus meios de informação, e os escritores que começam a escrever nos últimos vinte anos [o autor escreve em 1972], fazem-no no interior de uma cultura de massas que em grande parte já se consolidou. Por sua origem e formação, os escritores da América Latina estão vinculados a essa cultura, mesmo quando mantêm com ela uma relação ambivalente, que às vezes supõe a rejeição violenta ou a ignorância quase perfeita. (SAER, 1979, p. 309).

A partir desse tratamento ambíguo dos materiais tomados para a realização da narrativa, *Boquitas pintadas* e *Onde andaré Dulce Veiga?* proporcionam um repensar do modo como concebem o tempo, em suas narrativas, e a forma como realidade e ficção afetam-se, complementam-se e determinam-se mutuamente. Podemos, então, constatar um conceito de tempo pautado na simultaneidade e caracterizado pela espacialização do elemento temporal, que se configura nos romances e que mobiliza para o espaço da narrativa tanto elementos estritamente ficcionais quanto fragmentos característicos do contexto de suas épocas ou da época ambientada nas narrativas – extraídos de filmes, revistas, jornais, *outdoors*, enfim, de produtos de consumo cujo contato com o público pode dar-se concretamente ou apenas por meio da ação dos próprios *media*, no nível da imagem e do desejo. Esses recursos são assimilados nas narrativas pelo fato de que a identidade entre os métodos técnicos do filme, da TV, enfim, dos produtos provenientes de tais

meios, e o conceito de tempo tal qual o homem moderno o percebe   completa que se tem a impressão de que as categorias temporais da arte moderna devem ter surgido do srito da forma e das potencialidades oferecidas pelos *media*. Como procedimento escritural, a montagem cinematográfica e, mesmo, jornalística, a fragmentao do tempo, do espaço e da própria matéria narrada por esses suportes e a interpretao fragmentada e móvel das formas espaciais dos produtos oferecidos pelos *media* são o recurso que acentua, na chamada “era do filme” (HAUSER, 1972), a simultaneidade dos conteúdos na consciência e o fluir dos períodos simultâneos da vida.

Os romances de Abreu e de Puig alcançam tal efeito de simultaneidade e, por vezes, de aproximao do real, na medida em que seu olhar crítico colabora para apontar o jogo de manipulaes e posies sociais que envolve suas personagens e os lugares socioculturais que elas ocupam. Além disso, os autores mobilizam para suas narrativas fragmentos documentais da condio do homem do século XX em um contexto mais amplo, ocidental (ao menos), o que insere tais narrativas, ainda, no sistema de produo cultural em escala mundial vigente ao longo do século. Nesse sentido, aproximam de nós não só recursos procedimentais, obras literárias e linguagens estrangeiras (em sentido amplo), mas toda a conjuntura política, econômica e social que, na era de trocas culturais e de forte envolvimento comercial que caracteriza o Ocidente ps-anos 1960, torna todo produto da cultura um documento das condies de produo do(s) discurso(s) que cada um desses produtos mobiliza. Sem distinguir entre grandes e pequenos acontecimentos, o intelectual latino-americano dos anos 1970-1980, ao menos aquele que pode ser identificado a certa vertente escritural experimentalista situada no âmbito do pós-*boom*, expressa-se em relao às problemáticas que lhe são pertinentes, atuais e contemporâneas no âmbito de seu próprio campo de atuao: no caso da literatura, a partir do trabalho com a própria linguagem de que dispõem e que empregam.

Como se pode observar, os projetos escriturais de Puig e de Abreu fazem isso – cada um  sua maneira, mas em razão de um conflito comum: o de ser moderno no contexto latino-americano, em que a modernidade não se concretizou plenamente em seu aspecto social e político-cultural. E acabam por expressar, também, a crise da modernidade artística. De certo modo, seus textos literários, ao se articularem e ao questionarem, permanentemente, o estatuto da linguagem que mobilizam, seja no plano da enunciao, em Abreu, seja no procedimento de incorporao, em Puig, constroem, por um lado, uma realidade autossuficiente, a realidade da linguagem do e no texto literário, que se autorrefere e, então, institui-se como um meio autnomo de expressão; mas, por outro lado, ao se construir por meio de procedimentos de intensa referência a outros meios de expressão ou comunicao e a outras linguagens, citaes a elas, transposies de seus códigos e de seus modos de composio, tais textos expressam, também, o fato de que, para sua sobrevivência como arte expressiva afim a seu próprio tempo, sua literatura não pode dar as costas

às forças exógenas que são significativas para as representações do indivíduo de sua época, potencialmente expressivas das conquistas, das angústias e dos problemas que lhe são contemporâneos.

Ambos os escritores, cientes de que a produção literária experimental latino-americana da época “carece de uma linguagem” (JOZEF, 1974, p. 28) e precisa construí-la, buscam para seus romances uma linguagem desenvolvida a partir dos códigos que a América Latina tem por modelo. A própria miscelânea de tipologias textuais, a recorrência a formas e padrões vulgares de linguagem e a exploração do mau gosto e do *kitsch*, em Puig e em Abreu, colaboram para a configuração de tal linguagem na produção de ambos. Os dois autores aceitam e assumem as influências tanto de outros idiomas (especialmente o francês e o inglês, mas ainda outros) quanto de outros códigos de linguagem e, com isso, representam um indivíduo inserido na profusão de signos que caracteriza sua época, que não dispõe de elementos simbólicos que lhe ofereçam, tranquila e plenamente, a sustentação de um mundo e de uma identidade totalizadores, estáveis, fixos.

ALVES, W. Montage as constructive procedure in *Boquitas pintadas*, by Manuel Puig, and *Onde andaré Dulce Veiga?*, by Caio Fernando Abreu. **Itinerários**, Araraquara, n. 49, p. 185-201, jul./dez. 2019.

■ **ABSTRACT:** *In this article, I analyze the use of cinematographic procedures by Manuel Puig and Caio Fernando Abreu in their novels Boquitas pintadas and Onde andaré Dulce Veiga?, respectively, especially the montage, as it is understood in the mass media field. At the same time, the authors indicate a critical thought regarding the Latin American novel and its language, as well as the actions of the cultural industry and media into social relations, or, moreover, their dialogue with politics and authoritarianism in the decades of 1960 to 1980.*

■ **KEYWORDS:** *Caio Fernando Abreu. Manuel Puig. Mass media. Montage.*

REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. **Onde andaré Dulce Veiga?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HAUSER, A. A era do filme. In: HAUSER, A. **Historia social da literatura e da arte**. Trad. De Walter H. Geenen. 2. ed. São Paulo: Mestre Jo, 1972. p. 1113-1151.

ILHA das flores. Direção de Jorge Furtado. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1989 (13 min.).

JASINSKI, I. **O olhar cinematográfico e a voz do enigma**: Uma leitura de *The Buenos Aires affair* e *Onde andar  Dulce Veiga?*. Curitiba: 1998, 210 f. Disserta o (Mestrado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Paraná, 1998.

J TRIK, N. Destruic o e formas nas narra es. In: MORENO, C. F. (Org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 217-242.

JOZEF, B. **O espaço reconquistado**: linguagem e cria o no romance hispano-americano contemporâneo. Petrópolis: Vozes, 1974.

METZ, C. **A significac o no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. São Paulo: Edusp, 1974.

PUIG, M. **Boquitas pintadas**. Barcelona: Seix Barral, 1984.

REISZ, K.; MILLAR, G. **A técnica da montagem cinematográfica**. Rio de Janeiro: Civiliza o Brasileira, 1978.

ROBBE-GRILLET, A. **Por um novo romance**. Lisboa: Europa-América, 1963.

SAER, J. J. A literatura e as novas linguagens. In: MORENO, C. F. (Org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 307-323.

UM HOMEM com uma câmera [Tchelovek s kinoapparatom]. Dire o de Dziga Vertov. União Soviética, 1929 (68 min.).



VARIA

VARIA

O PAPEL DA ICONOGRAFIA NA ESCRITA DE *AS TENTAÇÕES DE SANTO ANTÃO*, DE GUSTAVE FLAUBERT

Andrei Fernando Ferreira LIMA *

- **RESUMO:** O presente artigo procura desdobrar o papel da iconografia na escrita a partir do caso específico de *As tentações de Santo Antão* (1874), de Gustave Flaubert. Inicialmente, abordaremos as origens históricas do relato de Santo Antão e sua recepção iconográfica a partir da Idade Média. Em seguida, avaliaremos como a narrativa de Flaubert se beneficia do repertório de imagens sobre o tema das tentações e como a influência da iconografia ganha expressão no texto. Por fim, observaremos os processos de ressignificação e os modos de articulação entre linguagens distintas (verbal e pictórica), para o que contribui o conceito de hieróglifo, visto à luz das teorias do sentido.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Escrita. Flaubert. Hieróglifo. Iconografia.

Relato de um “Santo do Deserto”

Antes de ganhar os painéis de grandes artistas como Hieronymus Bosch e Matthias Grünewald e as páginas da literatura, a história de Santo Antão já surgia largamente difundida pela cultura oral e contava com lugar destacado no imaginário popular. Eremita que viveu e obrou entre os séculos III e IV da era comum, Antão foi personagem-chave dos primórdios do cristianismo, o chamado cristianismo primitivo, tendo inclusive testemunhado a adoção da nova fé como religião oficial do Império Romano sob o governo de Constantino, já que participou do Concílio de Niceia (325 d. C.). Sua biografia foi registrada por um contemporâneo, o bispo Atanásio de Alexandria, na obra *Vita Antonii* (c. 360 d. C.), na qual indica que Antão era egípcio, proveniente da região da Tebaida, filho de pais ricos e que, após a morte destes, restou sozinho com uma irmã muito jovem, a quem legou algumas reservas suficientes, antes de se desfazer de todos os bens herdados e partir para o deserto em retiro, a exemplo de Cristo. Foi quando, de acordo com o relato de Atanásio, Antão passou a sofrer terríveis investidas de Satanás, que sempre “odeia e inveja o bem”

* USP – Universidade de São Paulo – FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas – São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – andrei.lima@usp.br.

e buscava por inúmeros ardis “fazê-lo desertar da vida ascética, recordando-lhe sua propriedade, o cuidado de sua irmã, os apegos da parentela, o amor do dinheiro, o amor à glória, os inumeráveis prazeres da mesa e todas as demais coisas agradáveis da vida”, apresentando-lhe em contrapartida “a austeridade e tudo o que se segue a essa virtude” (ATANÁSIO, 2017, p. 10). Seu nome, a partir daí, tornou-se célebre e passou a ser venerado. Milagres logo lhe foram atribuídos, atraindo peregrinos e fiéis de todas as partes ao seu refúgio. Esteve ainda em Alexandria, onde ajudou cristãos perseguidos pelo decreto imperial de Diocleciano, e mais tarde regressou à cidade, a fim de condenar vertentes heréticas, mais especificamente a ariana. O biógrafo encerra seu trabalho dizendo que o santo morreu com quase cento e cinco anos, deixando um legado capaz de “edificar todos os cristãos e converter os infiéis”.

A legenda do primeiro e mais conhecido “Santo do Deserto” fortaleceu-se e expandiu-se principalmente ao final da Idade Média, favorecida sem dúvida pelas variáveis do período, em particular pela exacerbada espiritualidade, precisamente quando a percepção do sagrado para a maioria das pessoas era, por assim dizer, imanente, e o contato com forças celestiais ou demoníacas mostrava-se um aspecto contingente da realidade. Por diferentes meios e sob expressões diversas, perpassando quadros patológicos como alucinação, transtornos dissociativos, delírios ou alienação, segundo observou Michel Foucault (1978), até casos mais caracterizados como os de êxtase místico, de visões ou revelações, o sobrenatural encarnava um discurso autossuficiente no mundo medieval, praticamente análogo ao discurso mítico na Antiguidade, como fonte de autoridade e verdade. Ao mesmo tempo, a hegemonia ideológica da Igreja, a qual se baseava na aceitação das penúrias e adversidades da existência terrena enquanto esperança de uma vida espiritual plena, enfeixando outros aspectos significativos, como o medo do inferno, a interdição do prazer sexual e a própria ideia de pecado, era decisiva para o comportamento do homem medieval. O emprego de imagens sagradas ou de relatos moralizantes também serviu como importante instrumento didático para incutir os valores ligados ao pensamento cristão. A narrativa sobre os embates que o velho anacoreta travou com toda sorte de criaturas maléficas em seu retiro no deserto, nesse sentido, adaptava-se perfeitamente ao contexto. Estava em jogo, afinal, nada menos do que uma identificação profunda, a mesma que guiaria Dante pelas sendas infernais em sua bem-sucedida ilustração do cosmos teológico e que nutriria outro relato popular, aparentado ao de Santo Antão – aquele do doutor Fausto¹.

¹ Paul Valéry (2004, p. 9) observa a esse respeito: “Entre *Fausto* e *As tentações* há semelhanças de origens e parentesco evidentes nos assuntos: origem popular e primitiva, existência ambulante das duas lendas, que poderiam ser dispostas em ‘durantes’ com a legenda comum: o homem e o diabo. Em *As tentações*, o diabo ataca a fé do solitário, cujas noites satura com visões desesperadoras, com doutrinas e crenças contraditórias, com promessas corruptoras e lascivas. Mas Fausto já leu tudo, conheceu tudo, já queimou tudo o que pode ser adorado. Esgotou por si mesmo o que o Demônio

Tanto o predomínio da espiritualidade como fator contextual no período medieval quanto o sentimento de identificação projetado por narrativas populares ou literárias semelhantes às aludidas são elementos que ajudam a dimensionar sua abrangência e disseminação. Por meio de diferentes linguagens e suportes, a história de Santo Antão, ou mais particularmente o episódio abstraído das tentações que suportou, forneceu o argumento para um sem-número de obras de arte difundidas através de épocas e estilos diferentes, as quais inauguraram uma iconografia própria, de larga fortuna e aproveitamento. Essa iconografia apresenta o protagonista sob determinado ângulo, representado de acordo com convenções específicas, recorrentes no processo de figurativização do santo. Além disso, a situação mesma em que surge em tais casos parte de um tipo de programa preestabelecido, conforme a tradição medieval da práxis da imagem e seus desdobramentos renascentistas e barrocos mais complexos. Descrito como um ancião frágil e austero, Antão aparece cercado por figuras grotescas sugerindo os demônios que o atormentavam e ao seu redor uma paisagem distorcida e caótica.

As imagens, nesse sentido, seguem de perto os relatos clássicos, que registram embates físicos propriamente ditos entre o homem e os seres malignos incumbidos de desviá-lo do caminho da salvação, a exemplo de Atanásio de Alexandria (2017, p. 11), quando menciona que os demônios, metamorfoseados em feras, répteis e monstros, atacavam-no ferozmente, causando-lhe contusões e feridas reais, “de tal modo que até os que viam Antão podiam aperceber-se da luta que se travava”. Esse legado iconográfico, ao oferecer uma descrição material dos episódios referidos pelos cronistas antigos, teve por mérito potencializar o alcance sensorial da narrativa, estabelecendo uma experiência visual partilhada, integrada “a um mesmo nível de significatividade estética e cognitiva” (ABRIL, 2010, p. 168). O sensível, o visível e o comunicacional, termos definitivamente implicados na elaboração estética do tema das tentações de Santo Antão, estão, portanto, na base da questão imagética relacionada às interpretações confluentes no vasto repertório do assunto.

Encontro com o tema

Ora, o discurso literário concebido posteriormente, e aqui já falamos em Flaubert, deve muito a essa cultura visual medieval, renascentista e barroca, cuja recordação se faz sentir a cada frase do texto do autor francês, em sua própria “envergadura imagética”, ressalta Denis Bruza Molino (2004, p. 242), “sendo

propõe ou demonstra através de imagens a Antão [...]. Fausto está procurando o que poderia tentá-lo; Antão preferiria não ser tentado”. A inspiração que guiou Goethe e Flaubert em suas escritas, além disso, parece ter uma origem comum: o teatro de marionetes, que desde a Idade Média, no caso de *As tentações de Santo Antão*, e desde o século XVI, no caso de *Fausto*, disseminava essas narrativas populares. O autor alemão teria visto uma dessas representações em Frankfurt, enquanto o francês, em Rouen.

o leitor convidado a associar imagens e evocar objetos a partir da multiplicação do rastro pictórico do texto”. Assim, pondera o crítico, a força da obra “reside na capacidade combinatória em dilatar ficções, em convocar o elemento onírico à cena mental do leitor” (MOLINO, 2004, p. 242). É dessa forma que um grande artista do fim do século XIX como Odilon Redon, ao abraçar o projeto de ilustrar o livro de Flaubert, sucumbiria de imediato ao apelo dos “quadros” de beleza e essência plástica ali pintados. “De pronto fui seduzido pela parte descritiva dessa obra, pelo relevo e a cor de todas essas ressurreições do passado”, confessou o artista em carta ao amigo André Mellerio (GAMBONI, 1989, p. 187). Muito embora o escritor resistisse à ideia da ilustração como forma de transposição em imagens de uma descrição literária, crendo-a redutora, não desconsiderava trilhar o caminho inverso, pois se detinha justamente nas ilustrações, iluminuras, gravuras e pinturas, “metamorfoseando-as em matéria literária” (MOLINO, 2004, p. 246). Seu interesse concentra-se no poder de sugestão da metáfora verbal, que, ao contrário das imagens pictóricas ou gráficas, a seu entender não limita o objeto, não o enquadra numa estrutura rígida e permanente, mas introduz a vagueza, a abstração ou a imprecisão como fundamentos da necessária polissemia da linguagem poética. Um possível nexos conceitual entre Flaubert e Redon encontrar-se-ia, então, nesse estágio da concepção artística, numa comunhão em terreno simbolista que bem caracteriza os pilares de sua visão estética – em que nada é proposto objetivamente, senão insinuado, aludido. Esse encontro, finalmente e acima de tudo, operando um tipo de *aller-retour* da escrita ao desenho e vice-versa, assinala as origens mesmas do texto flaubertiano, remete a uma iconografia prévia, por assim dizer, que o autor recupera e dilui em prosa palpitante. Movimento dos mais significativos em um contexto de contaminação de registros semióticos.

A historiografia registra duas fontes visuais que influenciaram diretamente Flaubert na execução de seu projeto literário. Uma delas é o quadro *As tentações de Santo Antônio* (anterior a 1569) [Fig. 1], atribuído ao pintor flamengo Pieter Brueghel, o Jovem, visto pelo escritor no Palácio Balbi de Gênova em 1845, durante viagem que fez à Itália². A outra é uma gravura homônima do século XVII [Fig. 2] realizada pelo francês Jacques Callot, da qual o autor possuía uma reprodução afixada em seu escritório³. Essa relação imediata define o substrato iconográfico em que se assenta a versão flaubertiana e ao mesmo tempo reforça a natureza essencialmente plástica e imagética da obra. Sob perspectiva diversa, não foi menor o impacto provocado pela leitura do *Fausto* (1808), de Goethe, e do *Cain* (1821), de Byron,

² Cf. Flaubert, *Œuvres de jeunesse* (2001, p. 1105), e as cartas a Alfred Le Poittevin de 13 de maio de 1845 (1973, p. 231) e a Marie-Sophie Leroyer de Chantepie de 5 junho de 1872 (1998, p. 531).

³ Cf. Flaubert, carta a Louise Colet de 21-22 de agosto de 1846 (1973, p. 307). Callot produziu duas águas-fortes sobre o tema, a primeira geralmente datada de 1616-1617 e a segunda de 1635, sendo esta última a versão conservada por Flaubert.

nos quais se desenvolve uma temática análoga, no caso particularmente cara aos interesses de Flaubert, que Contador Borges (2004, p. 227) identifica aos “aspectos mais sombrios do humano: o erotismo, a monstruosidade, a carnificina, o terror, a podridão, a morte”. Acrescente-se a essa listagem a oposição fundamental entre o sagrado e o profano, o foco no inconsciente e nas alterações dos sentidos e o diálogo permanente com a mitologia e a antiguidade (reflexo de vastas leituras e do conhecimento histórico associado à estética romântica), e teremos acesso às linhas de força que estruturam sua ficção. Afinal, sem dificuldades, poder-se-ia recuperar os mesmos assuntos e problemas abordados em *As tentações de Santo Antônio* em romances como *Madame Bovary* (1857) e *Salambô* (1862) ou em um conto marcante como “A lenda de São Juliano hospedeiro” (1877). Em meio a isso tudo, destaca-se ainda, nas páginas de Flaubert, uma preocupação exclusivamente formal, voltada à própria linguagem e às suas possibilidades expressivas, a qual converge para a experiência da criação e para a identidade das narrativas elaboradas – aspecto que aflora no livro em questão da maneira mais contundente.

O autor escreveu três versões dessa narrativa dificilmente classificável, “mescla de gêneros literários (relato, poema, teatro)”, conforme anota Borges (2004, p. 227). A primeira delas, mais copiosa, fruto de intensas pesquisas e lapidações estilísticas, foi apresentada em 1849 aos amigos íntimos Maxime Du Camp e Louis Bouilhet, que deveriam julgá-la. O episódio, tornado célebre, é descrito por Du Camp no capítulo XII de seus *Souvenirs littéraires* (1882), justamente intitulado “*La tentation de Saint Antoine*”. Reunidos na residência de Flaubert em Croisset, os dois literatos submeteram-se à audição integral da história, sem direito a interrupções, com paciência e resignação, conforme os desígnios do autor. Segundo Du Camp (1906, p. 313), “a leitura durou trinta e duas horas; durante quatro dias ele leu, sem esmorecer, de meio-dia a quatro horas, de oito horas a meia-noite. Fora combinado que nós reservaríamos nossa opinião e que não a exprimiríamos senão após ter ouvido a obra inteira”⁴. Ao término da leitura, Louis Bouilhet anunciou a determinação acerca do manuscrito, e esta era impiedosa: “Pensamos que é preciso jogar isso no fogo e não voltar ao assunto” (DU CAMP, 1906, p. 315). Veredito tão resolutamente proclamado devia-se, na opinião dos juízes, ao caráter prolixo da obra, ao manifesto excesso de imagens, empilhadas e confundidas num discurso vago e desnorteante. No seu entender, “sob pretexto de levar o romantismo ao paroxismo, Flaubert, sem se aperceber, voltava atrás, retornava ao Abade Raynal, a Marmontel, a Bitaubé mesmo, e caía na difusão” (DU CAMP, 1906, p. 315). Os argumentos sopesados por Du Camp e Bouilhet, no entanto, sem embargo da forma e apesar dos protestos de Flaubert, traíam uma preocupação ideológica acentuada, em que a incursão por uma senda tão tortuosa quanto a representada pela “experiência” das *Tentações* significava uma contradição e um retrocesso. Nessa ótica, o texto

⁴ As traduções do francês, salvo quando indicado, são nossas.

importava um grave perigo, pois, nas suas próprias palavras, ameaçava “um devir literário no qual tínhamos uma fé absoluta” (DU CAMP, 1906, p. 315), e que não é outro senão o Realismo, do qual Flaubert deveria tornar-se o iniciador e arauto. Daí o caminho mais regular e luminoso que os amigos lhe apontaram em contrapartida:

Tome um tema terra-a-terra, um desses incidentes dos quais a vida burguesa é cheia, [...] e restrinja-se a tratá-lo num tom natural, quase familiar, rejeitando essas digressões, essas divagações, belas em si, mas inúteis ao desenvolvimento de tua concepção e fastidiosas para o leitor. (DU CAMP, 1906, p. 317).

A segunda versão, reduzida em substância, foi finalizada em 1856, paralelamente à aparição de *Madame Bovary*. Alguns extratos do texto apareceram na revista *L'Artiste*, dirigida pelo poeta Théophile Gautier, mas a edição em livro foi adiada pelo autor devido ao desencadeamento do processo judicial provocado por seu romance. Apenas em 1874, por intermédio do editor Georges Charpentier, reformulada em sua totalidade, a obra finalmente veio à luz. Já consagrado o escritor, a acolhida que teve *As tentações de Santo Antão* foi em boa medida positiva, gozando o livro de especial apreço por parte de simbolistas e decadentistas, há muito atraídos e inspirados pela prosa flaubertiana, o que tem relação direta com os assuntos, imagens e atmosferas evocados em suas narrativas, cuja essência influenciaria decisivamente a nova estética. A conformação desse drama poético, como poderia afinal ser definido, bem o aproxima do universo formal e conceitual dos chamados poetas malditos, interessados em descrições detalhadas de cenários ornamentais e de objetos de requinte como joias, tecidos e adornos, e igualmente compelidos pela mitologia clássica e oriental e por relatos medievais, o que está na origem das “narrativas arqueológicas”⁵ em moda na época, como *Le roman de la momie* (1858), de Gautier, ou ainda a *Salambô*, do próprio Flaubert, e mais tarde a *Hérodíade* (1869) de Mallarmé e a *Salomé* (1896) de Oscar Wilde. Tais são as conexões no período em questão, que esses exemplos literários e outros mais se correspondem com outras linguagens, particularmente a pintura, não sendo difícil encontrar na obra de um Gustave Moreau, por exemplo, os mesmos temas e figuras, uma similar harmonia de estilo e tonalidade. Criador de um mundo feérico, povoado por seres híbridos e sombrios, com algo de sensual e místico, esse artista também cultivava em seu trabalho o gosto por temas decadentes da tradição greco-latina e bíblica, além da predileção pelo procedimento alegórico. Dito assim, talvez possa parecer um tanto exagerado, mas esses paralelos são, sem dúvida, valiosos para se recompor o contexto de uma época e, principalmente, para visualizar as ideias e gostos por trás de um livro como o que constitui a presente leitura.

⁵ Parafraseamos a expressão “contos arqueológicos” cunhada por Eça de Queirós, justamente a propósito de *Salambô*, no romance *Os Maias* (1888).

Da imagem ao texto: analogias e interferências

Se a composição flaubertiana encontra sua base narrativa no relato de Atanásio e em passagens da *Legenda Aurea*, além de outros documentos históricos que constituem importantes fontes sobre acontecimentos, costumes e transformações de época, é correto afirmar que a parcela imagética e figurativa que recobre o tema escolhido, que responde enfim pela caracterização estética que distingue esse escrito, está intimamente associada à iconografia. Ainda que em muitos momentos a versão proposta por Flaubert se aproxime da fala dos cronistas antigos, toda a ideia por trás das visões do santo, toda a variedade da *ars combinatoria* envolvida na descrição das tentações e dos múltiplos aspectos que assumem converge para um imaginário comum derivado da iconografia em torno do assunto. O trabalho do autor é, nesse sentido, o trabalho de um grande “imagista” que traça os contornos de um quadro de cores vibrantes e movimentos intensos. Ele não se limita, como esperavam Du Camp e Bouilhet, a criar um perfil psicológico do anacoreta ou a recompor o cenário do século III, no que seria um simples e convencional exercício literário, mas busca atingir um ponto de originalidade, aquele da invenção de imagens, de onde se extrai que ele interpretou de modo muito pessoal a própria fisionomia da narrativa, tendendo a transpor a linguagem pictórica ao registro poético. Aqui, segundo Denis Bruza Molino (2004, p. 246), o escritor comporta-se claramente como um “fabricador de imagens, um ardiloso exegeta do efeito pictórico”. Em outras palavras,

Ele dilata o texto com figuras de linguagem cujo efeito seja correlato à pintura, como “fazer ver”, “colocar sob os olhos”, “amplificar”. A escritura flaubertiana, visando ao pictórico e, por conseguinte, ao instantâneo a este inerente, recorta os quadros antoninos no espaço-tempo de uma noite no deserto. (MOLINO, 2004, p. 246).

É justamente sob essa ótica que o conceito de hieróglifo, enquanto mediador de sentido entre dois universos semióticos diferentes⁶, emerge como importante ferramenta de análise do texto de Flaubert. Sua relevância diz respeito ao papel assinalado à iconografia na elaboração das imagens e metáforas que estruturam o plano de expressão do texto verbal. Na verdade, o hieróglifo fornece um paradigma

⁶ O hieróglifo é relevante porque dispõe sobre uma escrita (representação visual) que estabelece uma relação de iconicidade com os objetos que designa, de onde provém o seu aspecto figurativo marcante. À luz das teorias do sentido, o hieróglifo representa uma ideia a partir da qual pensar os fenômenos próprios à elaboração estética da linguagem verbal, a partir da qual aprofundar a dimensão imagética do texto rumo a interpretações em diálogo com todas as etapas da significação, com os núcleos conceituais que organizam a obra de arte. Cf. Lima (2019), para um aprofundamento do conceito e suas aplicações.

acerca da unidade estabelecida em *As tentações de Santo Antão* entre os fragmentos funcionais ou conjuntos de imagens que constituem o seu contexto visual/narrativo. Não por acaso, observa Gonzalo Abril (2010, p. 168), no passado “era frequente que as imagens visuais funcionassem como ideogramas ou unidades de uma escrita hieroglífica, enquanto os enunciados verbais desempenhavam também uma função icônica [...]”. As imagens projetadas no texto verbal compõem assim um quadro de escrita hieroglífica, muito próximo por sinal da poética e iconografia barroca, outro paralelo crível nesse ambiente, onde os enunciados verbais também desempenham uma função icônica e simbólica, própria às funções semióticas do hieróglifo.

Figura 1 – Pieter Brueghel, o Jovem, *As tentações de Santo Antão*, anterior a 1569. Óleo sobre madeira, dimensões não especificadas.



Fonte: Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Gênova.⁷

Essa percepção estrutural, teórica, da narrativa flaubertiana pode ser ilustrada quando se aproxima o texto das fontes visuais consultadas pelo escritor. A pintura de Brueghel, nesse caso, como principal referência pictórica, precedida apenas pela gravura de Callot, cujo apelo sobre o imaginário de Flaubert foi sensivelmente maior, põe-nos a par da vasta iconografia gótica e renascentista sobre o tema das tentações de Santo Antão. Uma vez baseada em esquemas cenográficos típicos do

⁷ Disponível em: <http://www.arte.it/notizie/genova/le-tentazioni-di-brueghel-il-giovane-alla-galleria-di-palazzo-spinola-10035> Acesso em: 28 fev. 2020.

teatro sacro medieval, em especial nas correlações entre tempo e espaço e entre a paisagem construída e um tipo de “palco imaginado”, onde eram tradicionalmente representados os mistérios, talvez seja por seu intermédio que o elemento dramático se insinue na obra do autor francês, que dele se aproveita para inserir uma a uma as imagens que traduzem as visões do eremita, criando uma sequência narrativa similar ao modelo dos painéis pintados no período. Por outro lado, são as próprias figuras traçadas pelo artista que sugerem as imagens descritas por Flaubert, naquilo que tange a monstruosidade e deformidade, distorções e aberrações. A lembrança contaminadora do quadro relaciona criaturas fantásticas da mitologia clássica (Quimera e Esfinge) e seres do bestiário medieval (pigmeus, ciapodes, cinocéfalos, basilisco, grifo, licorne, etc.) que remetem, por sua vez, às miniaturas góticas, às ilustrações de provérbios flamengos e a toda sorte de *diableries* (diabruras) que caracterizam a cosmovisão da cultura na qual foram geradas. Daí mesmo a constatação de Paul Valéry:

Essa pintura ingênua e complicada, combinando detalhes monstruosos – demônios, cornos, bestas medonhas, mulheres muito frágeis, toda essa imaginação superficial e às vezes divertida –, despertou-lhe talvez um desejo por diabruras, por descrições de seres impossíveis: pecados encarnados, todas as formações aberrantes do medo, do desejo, do remorso [...]. (VALÉRY, 2004, p. 9).

Uma série de referências pode ser compilada diretamente no texto:

Mil vozes respondem. A floresta estremece.

E surge toda espécie de animais pavorosos: o Tragéfalo, metade veado, metade boi; o Mirmecoleo, leão na parte da frente, formiga na parte de trás e com a genitália do avesso; o pítom Aksar, de sessenta côvados, que apavorou Moisés; o grande furão Pastinaca que mata as árvores com seu fedor; o Presteros, que dá imbecilidade só com o contato; o Mirag, lebre cornuda que habita as ilhas do oceano. O leopardo Falmant que rasga o ventre à força de uivar; o Senad, urso de três cabeças, retalha os filhos com a língua; o cão Cepo espalha pelos rochedos o leite azul de suas mamas. Mosquitos começam a zumbir, sapos a pular, serpentes a sibilar. Relâmpagos brilham. Cai chuva de pedras.

Um pé-de-vento se levanta, cheio de anatomias fantásticas. São cabeças de jacarés com patas de bode, corujas de caudas de serpente, porcos de focinhos de tigre, cabras de garupa de mula, rãs peludas como ursos, camaleões do tamanho de hipopótamos, vitelas de duas cabeças, uma chorando, a outra mugindo, fetos quádruplos presos pelo cordão umbilical e valsando como piões, ventres alados esvoaçam como mosquitos.

Chovem do céu, brotam da terra, escorregam das rochas. Por toda parte chamejam pupilas, rugem goelas; os peitos se arqueiam, as garras se alongam, os dentes rangem, as carnes marulham. Uns estão parindo, outros copulam, ou se devoram mutuamente de uma só dentada. Asfixiam-se numa montoeira, todos se multiplicam pelo contato, trepam uns nos outros e oscilam em volta de Antão, num balanço regular, como se o solo fosse a ponte de um navio. Sente nas canelas o rastro das lesmas, nas mãos o frio das víboras e, aranhas, tecendo a teia, o envolvem numa rede (FLAUBERT, 2004, p. 163).

Por meio de outros dispositivos, como o recurso à mitologia e à literatura, Flaubert estabelece uma cena onírica análoga àquela representada na tela de Brueghel. Na verdade, em relação à iconografia e aos relatos preexistentes, o autor dá um passo além. Sob sua pena, as tentações tornam-se mais atraentes, emanando algo do “esplendor atroz” de que falavam autores como J.-K. Huysmans, posto que “nascem do desejo de transfiguração da escrita”, anota Contador Borges (2004, p. 229). Para o ensaísta,

A sequência das imagens que vão preenchendo este espaço nasce propriamente do movimento da escrita em sua busca pela forma, de modo que as tentações vão surgindo, se entrelaçando no sintagma, e o santo se arruinando para que a escrita atinja seu esplendor. (BORGES, 2004, p. 229).

A imagem é desse modo um princípio absoluto no texto flaubertiano, é a expressão de uma experiência visual partilhada, assentada num efetivo diálogo entre códigos visuais e linguísticos, numa efetiva “contaminação de registros semióticos”, se quisermos empregar a feliz sentença de Gonzalo Abril. Ora, o conceito de hieróglifo, assumido por Mikhail Iampolski (1998, p. 26) como “modelo para um imaginário poético”, como espaço cumulativo de referências diversas, vem ao encontro desse aspecto funcional da obra, propiciando um amplo horizonte interpretativo acerca do papel da iconografia no processo de concepção da narrativa, naquilo que concerne suas implicações formais e os efeitos de sentido que projeta.

Figura 2 – Jacques Callot, *As tentações de Santo Antônio*, 1635, 2ª prancha. Água-forte, 31, 2 x 46, 1 cm.



Fonte: Bibliothèque Nationale de France, Département d'Estampes et Photographie.⁸

É o que demonstra talvez com mais profundidade o paralelo firmado com a gravura de Jacques Callot, a que o crítico Louis Bertrand (1933, p. 51) já se referia como “imagem conselheira do talento do mestre”, e sobre a qual o próprio Flaubert (1973, p. 307) escreveu: “Gosto muito desta obra. [...] O grotesco triste tem para mim um encanto inaudito; ele corresponde às necessidades íntimas de minha natureza bufonescamente amarga. Ele não me faz rir, mas sonhar longamente”. Há que se notar, antes de tudo, as compatibilidades existentes entre o estilo do artista e o espírito romântico do qual Flaubert sem dúvida era tributário, refletindo uma visão peculiar, senão insólita, em estranhísimos “quadros de fantasia”, imagens que fizeram Callot ser reconhecido e apreciado por nomes como E. T. A. Hoffmann, não por acaso autor de uma coletânea de contos intitulada *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1814), Honoré de Balzac e Alexandre Dumas. Na gravura em questão, o artífice trabalha uma interpretação singular e penetrante, apresentando o primeiro eremita da Igreja perdido numa composição grandiosa, verdadeiro espaço teatral recortado plano a plano e dominado no alto por uma espécie de dragão ou demônio alado e por nuvens escuras, enquanto ao redor ergue-se uma horda de criaturas degeneradas que atacam, lutam entre si, voejam por toda parte qual

⁸ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84964817.item> Acesso em: 28 fev. 2020.

enxame de insetos. O conjunto expressa um senso da fantasia que é indissociável da personalidade artística de Callot, repleto de aspectos escatológicos, grotescos, de violência e carnalidade, que não teriam escapado à sensibilidade de Flaubert. Novamente, a dramaticidade é um traço que chama a atenção na imagem, sobretudo o modo como o santo tragicamente se debate e sucumbe ao assalto das tentações, e ainda a representação patética da dor física que parece sentir. Os grandes componentes da imagem e o sentido a eles vinculado são então repetidos pelo autor, a começar pela descrição do cenário onde se desenrola o drama de Antão:

No cume de uma montanha, na Tebaida, há uma plataforma talhada em meia-lua e circundada de rochedos.

A cabana do eremita fica ao fundo. É feita de barro e de caniços, e teto plano, sem porta. Vê-se lá dentro uma moringa e pão escuro. Ao centro, num estrado de madeira, um livro enorme; espalhados pelo chão, filamentos de esparto, duas ou três esteiras, uma cesta, uma faca.

A dez passos da cabana há uma cruz alta, plantada no chão. No outro topo da plataforma, uma velha palmeira torcida pende sobre o abismo, porque a montanha é talhada a pique, e o Nilo parece formar um lago na base do penhasco.

A barreira de rochedos encobre a vista de ambos os lados. Mas da banda do deserto, como plagas sucessivas, imensas ondulações paralelas, cor de ouro cinzento, espraiam-se umas após as outras, sempre se elevando.

E para lá das areias, muito ao longe, a cordilheira líbica forma um muro de aspecto calcário, levemente esfumado de vapores violáceos.

Em frente, declina o sol. O céu, ao norte, é de um cambiante cinza-pérola, e no zênite, nuvens cor de púrpura, esparsas como madeixas de uma juba gigantesca, estiram-se na abóbada azul. Estes raios incandescentes escurecem; o fundo anilado toma a cor do nácar, as moitas, a penedia, a terra, tudo agora parece duro como o bronze; e paira no ar uma poeira de ouro tênue, que mais parece a vibração da luz. (FLAUBERT, 2004, p. 15).

Adiante, ao se iniciar o cortejo das imagens que invadem a mente do eremita, Flaubert carrega ainda mais nas cores, potencializando o efeito pictórico sugerido pela fonte visual:

Ao mesmo tempo os objetos se transformam. À beira da escarpa, a velha palmeira, com sua copa de folhas amareladas, vira um tronco de mulher debruçada sobre o abismo, longos cabelos ondulando ao vento. [...]

E, de repente, passam pelo ar. Primeiro um charco de água, depois uma prostituta, a esquina de um templo, a figura de um soldado, uma parelha de cavalos brancos empinados puxando uma biga.

Estas imagens surgem bruscamente, bem agitadas, se destacando na noite como pinturas escarlates em fundo de ébano.

O movimento se acelera. O desfile é vertiginoso. Por vezes, as imagens param, empalidecem gradualmente, se fendem ou então voam e imediatamente surgem outras.

Antão fecha os olhos.

Ele é envolvido, cercado pelas figuras que vão se multiplicando. O pavor toma conta dele. Abraça o ventre numa contração violenta. Apesar da grande zoeira em sua cabeça, sente um silêncio enorme que o separa do mundo. Tenta falar, impossível. É como se o laço íntimo do seu ser se dissolvesse. E, não resistindo mais, Antão desaba na esteira. (FLAUBERT, 2004, p. 24).

A descrição evolui finalmente, na abertura da seção II, para uma retomada praticamente integral da atmosfera criada na água-forte de Callot, ressurgindo nitidamente o assombroso monstro alado e a legião de seres infernais:

Eis que uma grande sombra, mais sutil que uma sombra natural, e franjada por outras sombras ao longo da orla, se projeta no chão.

É o diabo, debruçado no teto da cabana e acolhendo sob as asas – como um morcego gigantesco amamentando filhotes – os Sete Pecados Capitais, cujas cabeças fazendo caretas, se entreveem vagamente.

Antão, de olhos sempre fechados, se delicia com a inércia em que jaz, membros largados na esteira.

Esta lhe parece macia, cada vez mais confortável – a ponto que ela se acolchoa, se alça, se torna um leito, um leito numa chalupa, a água marulha em suas bordas.

À direita e à esquerda, levantam-se duas faixas de terra escura dominadas por campos cultivados com um ou outro sicômoro. Rumor de guizos, cantos e tambores ecoam ao longe. É gente que vai a Canope dormir no templo de Serapis para ter sonhos. Antão está a par disto – e desliza empurrado pelo vento, entre as duas margens do canal. As folhas dos papiros e as flores vermelhas dos nenúfares, maiores do que uma pessoa, pendem sobre ele. Por vezes bafeja um ar tépido e as canas delgadas rumorejam. O murmúrio das pequenas vagas se acalma. Sente-se imerso numa apatia. Imagina que é um solitário do Egito.

Mas logo se levanta em sobressalto. (FLAUBERT, 2004, p. 25).

Essa construção imagética distingue a narrativa de Flaubert dos relatos históricos sobre as tentações, introduzindo uma visão romântica, esteticamente elaborada, que tende ao fantástico através da dissolução das fronteiras entre o universo referencial e o inconsciente. Assim, na obra, intervém novamente a alternância entre realidade e sonho que vem a ser uma marca superior da ficção flaubertiana, esse desejo nutrido por seus principais personagens de superação da existência cotidiana em direção a novas e mais intensas existências. Sob essa ótica, Antão e Emma Bovary são entidades análogas, já que alimentam direta ou indiretamente o mesmo sentimento escapista, expresso ora em termos de divagação romântica, ora em termos alucinatorios⁹. Trata-se de uma proposta há muito acalentada pelo autor, que funciona, portanto, como núcleo do desenvolvimento da interpretação flaubertiana das tentações experimentadas pelo protagonista de sua história. A alucinação, afinal, é descrita pela psicanálise como um movimento regressivo do sonho, sustentado pelo desejo inconsciente que busca uma via de realização. É desse modo que o santo dialoga com aparições sucessivas, evocando recordações de seu passado, revivendo tentações demoníacas de luxúria, seduções de poder e pensamentos de descrença sugeridos por seu discípulo Hilarião, quando este entra em cena para apresentar todos os deuses, todos os ritos, todas as crenças do mundo. E o próprio Demônio, manipulando sua fé e sua sede de Deus, descortina aos olhos do anacoreta os segredos do universo, propõe-lhe a visão do Absoluto. O inconsciente, suspensa a via natural de realização do desejo pelo sonho, engendra imagens com efeito de realidade, percebidas pelos sentidos. Ou, segundo Francisco de Goya no título da mais famosa gravura da série *Os Caprichos* (1799): “O sono da razão produz monstros”.

Considerações finais

Na medida em que a iconografia interfere na escrita flaubertiana, sugerindo-lhe aspectos que o autor não encontraria nas crônicas históricas sobre o Santo do Deserto, na medida em que o repertório visual sobre o tema das tentações lhe apresenta imagens que o inspirarão na confecção de suas próprias imagens, transpondo assim os limites da legenda para penetrar a dimensão imaginativa que diferencia a obra de arte, o texto de Flaubert se apresenta em diálogo com a semiose do hieróglifo. Ele é tributário de uma vasta cultura visual, da qual extrai inúmeros elementos, da qual importa certos procedimentos, como o “dar a ver” próprio das artes pictóricas e gráficas, isto é, descrever ao modo de uma pintura, trazer imagens completas aos olhos do expectador-leitor. Essa contaminação propiciada por outra

⁹ Maxime Du Camp (1906, p. 218) já registrava esse paralelo: “Noto o fato, e veremos que ele teve mais tarde influência sobre seu destino, pois é da *Tentação de Santo Antão* que saiu acidentalmente o romance de *Madame Bovary*”.

linguagem remete ao deslocamento e à ressignificação sígnica no caso específico do hieróglifo, que aqui nos auxilia a observar sob outro viés os fenômenos da linguagem verbal, em particular o desenvolvimento da retórica em *As tentações de Santo Antônio*, vista de fato, conforme propunha Barthes (2001), como uma “rede de figuras funcionalmente aplicáveis ao discurso”, e o papel reservado à alegoria nessa obra. O conceito assinalado abre espaço, enfim, para a possibilidade de entender o imaginário implicado na construção estética do texto para abordar o processo, centrado em princípios estruturais, de apropriação de imagens e de figurativização a partir da cultura visual.

Parafraseando Denis Bruza Molino (2004, p. 253), diríamos então que a potência imagética da narrativa de Flaubert reside em sua elasticidade na projeção iconográfica. O texto se constrói a partir de recortes de fontes visuais, como o quadro de Brueghel e a gravura de Callot, re combinadas e reinterpretadas sob nova luz. As insinuações em torno das imagens descritas pelos artistas levam o escritor a outras tantas possibilidades. O visual interfere no verbal, molda suas inflexões, alimenta a plasticidade e o cromatismo da linguagem poética. Nesse sentido, o pendor descritivo e enumerativo do texto é um traço que indicia a orientação formal assumida em *As tentações de Santo Antônio*. Cenas se sucedem vertiginosamente, figuras se alternam em ritmo avassalador, levando a crer que o movimento é na verdade uma força maior por trás da narrativa. E todos esses aspectos estão definitivamente implicados na forjadura da linguagem como “espaço das tentações”, constata Borges (2004, p. 239), já que “anima todo tipo de imagem, de fantasma, de utopia”. Esta é, afinal, a operação da arte verbal flaubertiana, da escrita propriamente dita, “na qual os objetos da visão (reais e imaginários) são transfigurados em seu encadeamento na frase, formando a rede das tentações que reverbera em nossos olhos” (BORGES, 2004, p. 238). Mesmo porque, observa Contador Borges (2004, p. 238), “as tentações do santo são efeitos de linguagem”, efeitos da rede de figuras encadeadas no discurso literário, das imagens, sempre as imagens, cujo poder flui através da obra. A semiose do texto de Gustave Flaubert é análoga àquela manifesta pelo hieróglifo principalmente em virtude desse movimento de dilatação da significação. A imagem do quadro ou da gravura, já formada, irreversível, cristalizada, torna-se plataforma para novas experiências produtoras de sentido, expande-se e dilui-se em fantasia e mistério. A figura pictórica ou gráfica, pelo filtro da retórica, torna-se figura da linguagem, metáfora, alegoria. Entre representação e evocação, no delicado equilíbrio entre imagem e palavra, ocorre a potencialização estética da linguagem e a completa realização do imaginário narrativo.

Em suas obras, e particularmente em *As tentações de Santo Antônio*, Flaubert demonstra de que modo o deslocamento e a ressignificação entre signos de linguagens diversas pode definir um novo universo significante na dimensão estética. É assim que a semiose do hieróglifo, por representar as possíveis contaminações

do visual com o verbal, ajuda a nomear e a compreender o fenômeno observado em sua escrita. Não apenas na transferência de método entre a pintura e a escrita, mas sobretudo na produção de novos efeitos de sentido derivados de outra prática artística, identifica-se no texto flaubertiano o alcance e as implicações desse movimento. Sua importância consiste, portanto, na ampliação sensorial que enseja, no redimensionamento das imagens em um novo cenário, nas correspondências que estabelece. Sob o ponto de vista da leitura e interpretação, o conceito revela seu potencial heurístico e sua flexibilidade, permitindo uma ampliação do horizonte teórico em semiótica.

LIMA, A. F. F. The role of iconography in *The Temptation of Saint Anthony*, by Gustave Flaubert. **Itinerários**, Araraquara, n. 49, p. 205-221, jul./dez. 2019.

■ **ABSTRACT:** *This article analyses the role of iconography in writing from the specific case of Gustave Flaubert's *The Temptation of Saint Anthony* (1874). Initially, we will approach the historical origins of the story of Saint Anthony and its iconographic reception in the Middle Ages. After that, we will evaluate how Flaubert's narrative benefits from the repertoire of images on the theme of temptation and how the influence of iconography gains expression in the text. Finally, we will observe the processes of resignification and the modes of articulation between distinct languages (verbal and pictorial), to which the concept of hieroglyph, as seen in the light of theories of meaning, contributes.*

■ **KEYWORDS:** *Flaubert. Hieroglyph. Iconography. Writing.*

REFERÊNCIAS

ABRIL, G. A semiose alegórica em textos verbovisuais. In: LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. C.; GUIMARÃES, C. (Org.). **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 167-178.

ATANÁSIO. **Vida e conversão de Santo Antônio**. Col. Clássicos da espiritualidade católica. Campinas: Livres, 2017.

BARTHES, R. A antiga retórica. In: BARTHES, R. **A aventura semiológica**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 3-100.

BERTRAND, L. Le cabinet de travail et la bibliothèque Flaubert. **L'Illustration**, n. 4692, p. 51, 4 fev. 1933.

- BORGES, C. A santidade em crise. In: FLAUBERT, G. **As tentações de Santo Antônio**. Trad. Luís de Lima. Com 42 reproduções das litografias de Odilon Redon. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 221-240.
- DU CAMP, M. **Souvenirs littéraires. 1822-1850**. Troisième édition. Paris: Librairie Hachette, 1906.
- FLAUBERT, G. **Correspondance**. 5 vols. Tome I. Janvier 1830-Mai 1851. Édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1973.
- FLAUBERT, G. **Correspondance**. 5 vols. Tome IV. Janvier 1869-Décembre 1875. Édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1998.
- FLAUBERT, G. Œuvres de jeunesse. In: FLAUBERT, G. **Œuvres Complètes**. 3 vols. Tome I. Édition établie, présentée et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris: Gallimard, 2001.
- FLAUBERT, G. **As tentações de Santo Antônio**. Trad. Luís de Lima. Com 42 reproduções das litografias de Odilon Redon. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- FOUCAULT, M. **História da loucura na Idade Clássica**. Trad. José Teixeira Coelho Netto. Col. Estudos, dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- GAMBONI, D. **La plume et le pinceau: Odilon Redon et la littérature**. Paris: Éditions de Minuit, 1989.
- IAMPOLSKI, M. **The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film**. Translated by Harsha Ran. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1998.
- LIMA, A. F. F. Hieróglifo: um conceito à luz da semiótica. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 236-243, agosto de 2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/148868/154543>. Acesso em: 7 out. 2019.
- MOLINO, D. B. Redon e Flaubert: tentações cruzadas no Santo Antônio. In: FLAUBERT, G. **As tentações de Santo Antônio**. Trad. Luís de Lima. Com 42 reproduções das litografias de Odilon Redon. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 241-253.
- VALÉRY, P. A tentação de (São) Flaubert. In: FLAUBERT, G. **As tentações de Santo Antônio**. Trad. Luís de Lima. Com 42 reproduções das litografias de Odilon Redon. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 7-12.



A FICÇÃO-CRÍTICA DA DIFERENÇA E REPETIÇÃO EM *MEMORIAL DO FIM*

Paulo Alberto da Silva SALES*

- **RESUMO:** Este estudo identifica aspectos da teoria pós-estruturalista, tais como as noções de diferença e repetição, de eterno retorno e de escritura teorizados por Gilles Deleuze, Jacques Derrida e Roland Barthes na narrativa *Memorial do fim – a morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão, publicada em 1991.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Diferença e repetição. Ficção-crítica. Haroldo Maranhão. Machado de Assis.

A diferença e a repetição na ficção

“A esperança é uma vírgula; vá lá, um ponto-e-vírgula. Ponto, não; ponto final, de forma alguma. Ponto final é escarpa íngreme, que ninguém galga e extrapassa, a esperança de cambulhada. Já não me lembra quem pôs em causa a esperança de o Conselheiro Ayres desfazer-se da pele da doença, jogá-la num cesto como se faz a um pijama usado, espreguiçar-se, bocejar, encher o peito de vento, vestir o sobretudo, retocar o luzimento das botas com uma banda de meia velha, retirar o chapéu-coco do cabide e atirar-se ao mundo como se voltasse de fortificantes férias nas ilhas gregas. O mundo é pouco, e é muito, é a rua, é o bonde, são as pessoas, é o teatro, e o teatro não é só a casa da ópera nem o que se dá nela; o teatro é a própria vida; é voltar aos manuscritos!”

Haroldo Maranhão, 1991, p. 105.

* IFGoiano – Instituto Federal Goiano – Hidrolândia – GO – Brasil. 75340-000 – paulo.alberto@ifgoiano.edu.br.

Começamos a examinar o funcionamento do engenho ficcional do romance *Memorial do fim – a morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão, publicado pela primeira vez em 1991, a partir dos usos das vírgulas¹ e dos seus sentidos no enredo. Essas vírgulas constituem intervalos, pausas, gradações, acréscimos e, em particular, nessa narrativa, elas demarcam a não totalização, o não fechamento, o eterno retorno, o voltar sobre si mesmo, a dobradura sobre a matéria textual, o jogo textual, a repetição com distância crítica dos signos desprovidos dos significados, o rememorar, o relembrar e o aprender a relembrar. Segundo Deleuze (2010, p. 61), “aprender é relembrar, mas relembrar nada mais é do que aprender, ter um pressentimento”. A partir dessa problemática, compreenderemos o eterno retorno contido na obra de Maranhão em busca daquilo que Deleuze chamou de “essência” criada pela diferença e pela repetição.

Na função de críticos literários que pensam a ficção a partir da diferença e repetição, a nosso ver, a ficção de Maranhão cria aspectos dessa essência deleuziana ao dobrar-se sobre si mesma. A diferença se estabelece na repetição transgressiva que não cria generalidades. A saída para a contemporaneidade, especificamente na ficção, será procurar destacar a *différance*² que está na essência da matéria textual. O estilo, segundo Deleuze, não está no homem, mas sim na própria essência do ato de repetir. E a tão procurada essência da materialidade textual, no caso específico de romances que chamamos de ficção-crítica, seguindo a esteira de Leyla Perrone-Moisés (2005), não está na particularização nem na individualidade, mas no próprio ato de repetir individualizante que cria as singularidades. Admitimos, então,

que a essência é em si mesma diferença, não tendo, entretanto, o poder de diversificar e de diversificar-ser, sem a capacidade de se repetir, idêntica em si mesma. Que poderíamos fazer da essência, que é diferença última, senão repeti-la, já que ela não pode ser substituída, nada podendo ocupar-lhe o lugar?

¹ No romance de Maranhão, o ponto final é visto com um término. Por isso, há a preferência pelas vírgulas que marcam pausas e momentos hiatos que servem, dentre outras coisas, para criar uma nova roupagem a Machado de Assis que é recriado no heterocosmo fictício da trama.

² A “diferência”, tradução do francês *différance*, é o aspecto primordial da escritura, ou do *phármakon*. Em *Glossário de Derrida* (1976), feito por Silvano Santiago, a definição de *différance* aparece como um neografismo produzido a partir da permuta da letra “e” pela letra “a” do vocábulo *différence*. As pronúncias são idênticas na língua francesa. A “diferência”, segundo Santiago, não poderia mais ser explicada a partir do conceito de signo linguístico saussureano: “a *différance* como espaçamento (movimento inseparável da temporização-temporalização) estabelece a possibilidade de conceituação no interior do sistema linguístico. O conceito significado nunca está presente de forma plena (o que concederia ao presente o poder de ‘síntese’), mas constitui-se a partir do traço nele dos outros elementos da cadeia ou do sistema. [...] A *différance* seria, pois, o movimento de jogo que produz as diferenças, os efeitos de diferença”. (SANTIAGO, 1976, p. 24). A diferença pode ser entendida, também, por meio de outras noções correlatas advindas das obras de Derrida, tais como “suplemento”, “*pharmakon*”, “arquiescritura” e “escritura”.

[...] *A diferença e a repetição só se opõem aparentemente e não existe um grande artista cuja obra não nos faça dizer: “A mesma e no entanto outra”. A diferença, como qualidade de um mundo, só se afirma através de uma espécie de autorrepetição que percorre os mais variados meios e reúne objetos diversos; a repetição constitui os graus de uma diferença original, como, por sua vez, a diversidade constitui os níveis de uma repetição não menos fundamental. Sobre a obra de um grande artista podemos dizer: é a mesma coisa, apenas com a diferença de nível; como também: é outra coisa, apenas com semelhança de grau. Na verdade, a diferença e a repetição são as duas potências da essência, inseparáveis e correlatas. (DELEUZE, 2010, p. 46-47, grifos nossos).*

Tanto na epígrafe de Maranhão quanto na citação de Deleuze, temos matéria de sobra para examinar o *Memorial do fim* de Haroldo Maranhão. Ao destacar que a esperança é uma vírgula, ou seja, um entretempo, e que a vida é o teatro e é o próprio ato de voltar aos manuscritos, a instância narrativa marca o problema de que, aqui, nos ocupamos. E em Deleuze, por destacar que não existe essência sem autorrepetição, que cria vários graus de uma diferença original, ao passo que percebemos, no mesmo texto, a presença repetida do outro, mas, no entanto, o outro de outra forma, estaremos, então, realizando uma crítica pós-estruturalista, livre de falsas ideologias e conceitos pré-estabelecidos.

E, contudo, para realizarmos uma leitura crítica do romance *Memorial do fim*, nós nos pautaremos em vários métodos de leituras e releituras das fontes literárias e propriamente não literárias que serviram de substrato para o engenho ficcional de Maranhão: “Voltemos aos manuscritos” porque o texto é anterior à fala. O mundo é um imenso palimpsesto entrecortado por eczemas. Nesses eczemas, percebemos o poder articulatório das citações como elementos privilegiados das acomodações.

O “eu” machadiano reinventado: o retorno do eu no outro

O *Memorial do fim* compõe uma “outra” biografia machadiana, repleta de eczemas, na qual as citações presentes nas intertextualidades implícitas e explícitas fazem nascer um “outro” autor de *Memorial de Aires* e esse outro, nessa outra configuração, é mediado diretamente pelo leitor, que pactua como o coautor do texto. Aqui, detectamos o outro de outra forma, reconstituído por meio da junção, no mesmo texto, de aspectos biográficos, ficcionais e históricos. Todas essas informações são costuradas à imensa rapsódia de Maranhão. Trata-se de um texto *escriptível*³ que comporta vários níveis intertextuais por meio de citações diretas e indiretas. Nessa narrativa, Maranhão

³ Tanto em *Critique et vérité* como em *Essais critiques* e, mais adiante, em *S/Z e Plaisir du texte*, Barthes já atentava para as questões distintivas entre os *textes lésibles* e *textes scriptibles*: aqueles

desloca as competências, confunde sua tipologia, mas não as suprime em princípio, o que significaria privar-se de toda leitura. [Por isso] [...] a citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ele o integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia da competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida. (COMPAGNON, 2007, p. 22).

Mas, como leitores, devemos desconfiar de tudo e de todos os personagens multifacetados no texto de Maranhão porque “a outra, amantíssimo leitor? Supondes vós? A outra? Quem verazmente foi a outra? D. Carmo, a outra, desdobramento do outro, do cauto Conselheiro Ayres? Do Sr. Aguiar? Ou a outra seria Fidélia que não era Fidélia, e que entretanto foi Fidélia?” (MARANHÃO, 2004, p. 16).

Nesse recorte, já percebemos quão hermética é a narrativa de Maranhão. Signos de todas as partes são embaralhados e misturados no discurso plurilinguístico do romance que é, ao mesmo tempo, autoconsciente, autorreflexivo e convoca o leitor a jogar e a montar o quebra-cabeça. O *puzzle*, noção aplicada ao romance segundo outros críticos da obra de Maranhão, é uma imagem importante para nos remetermos a essa ficção. Ela promove nova “aparição” ou “roupagem” a Machado de Assis no cenário pós-moderno brasileiro dos anos 1990 do século XX. Essa escritura está amalgamada, principalmente, à nova concepção de narrativa como uma “ficção sobre uma ficção” (HUTCHEON, 1984), juntamente às novas tendências da contemporaneidade das “escritas de si”. Vejamos, então, como a diegese de Maranhão pode ser lida como uma escritura autorreflexiva que resgata fatos biográficos machadianos.

Primeiramente, associemos o romance *Memorial do fim* como uma narrativa que se constrói sob a ótica da *écriture*: noção de origem francesa que adotamos a partir dos estudos de Barthes e Derrida. A escritura, segundo as análises de Barthes, principalmente nas obras *O grau zero da escrita* (2000), *S/Z* (1999), *Prazer do texto* (2010) e *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003), *Preparação do romance* (2005), e de Jacques Derrida, em *Gramatologia* (2008), *Escritura e diferença* (2009) e *Farmácia de Platão* (2005), revela-nos as seguintes questões: a escritura é o “querer-escrever”, é um texto “escrevível”, “estelar”, “não representativo”

primeiros só permitem uma representação, e o leitor é um receptor passivo dos conteúdos que, geralmente, são de caráter mimético e realista; estes são aqueles textos que permitem a reapresentação, cujo o objeto é a sua própria construção, e se prestam à crítica num eterno presente, ou seja, ele é a escritura: “[...] o texto escriptível é *nós escrevendo*, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como um jogo) seja atravessado, cortado, detido, plastificado por algum sujeito singular (ideologia, gênero, crítica) que feche a pluralidade das entradas, a abertura das redes, o infinito das linguagens. O escriptível é o romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escritura sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura”. (PERRONE-MOYSÉS, 2005, p. 43).

que comporta “pluralidade de entradas” com “abertura de redes” para a criação de um “jogo” e de um “suplemento” que “de-sedimenta” a concepção tradicional de representação. A escritura também apresenta um devir, ou seja, uma apresentação dos meandros da ficção nos quais a “produção e a recepção dos sentidos são contextualizados” (HUTCHEON, 1984) no ato da leitura. O próprio “resgate” ou “retorno do autor”, como defende Klinger (2012), nos é explicado no sentido em que o autor, parafraseando Hutcheon (1984, p. xvi), traz consigo uma posição que começa a ser preenchida ou um papel a ser inferido pelo leitor na leitura do texto. A escritura funciona como uma arena montada para o jogo no qual o leitor participa ativamente na construção dos sentidos, dos inúmeros links e das entradas que o texto apresenta.

Nesse “retorno” ou “reparição” de Machado como o fio condutor da narrativa, a escritura também apresenta reorganizações de trechos e extratos textuais, fragmentos e outras narrativas que não são propriamente literárias: daí a transposição de fronteiras entre o que seria fictício do “real” ou biográfico. Mas é por meio da metafictionalidade que as “vozes” narrativas presentes no jogo textual de Maranhão levam os leitores a repensar o próprio *status quo* do romance que não é mais uma “mimese do produto”, mas sim uma “mimese do processo” (HUTCHEON, 1984). O teor autoconsciente do enredo permite uma nova forma de ler os gêneros confessionais ou o próprio romance de caráter memorialístico, repensando suas naturezas ontológicas.

Sobre essas proposições, Maranhão articula engenhosamente o que Hutcheon (1984, p. xvi) denominou de narrativa narcisista, aquela na qual a linguagem, ou melhor, a escritura, constitui a realidade e nela os leitores podem criar conexões entre todos os tipos de discursos, tanto entre o histórico quanto entre o ficcional e o biográfico, além de mesclá-los e, em muitos momentos, de nem ser possível diferenciá-los no enredo. E a escolha de Maranhão foi proposital ao registrar o momento mais difícil do autor de *Memorial de Aires*, cujo fim já estava próximo, para experimentar do seu próprio veneno, uma vez que a ironia é introjetada contra o seu criador:

Dever potente me faz psiu. Abandono o grave e expectante e revigorado moribundo. Afasto-me do vexame daquela polca dançada na antecâmara onde a morte, sentada e polida, não denunciava impaciência. Até hoje, ninguém perdeu uma pratinha por esperar. O leitor não seria e não é exceção. Adeus; não me demoro. (MARANHÃO, 2004, p. 38).

A focalização mordaz e niilista de Machado de Assis é realizada no ano de sua morte: 1908. E a fabulação de Maranhão cria um heterocosmo de signos nos quais os significados são desprovidos do sentido primeiro e passam a funcionar como “significantes dos significantes” (DERRIDA, 2008). Por esse motivo, Machado de

Assis é o Conselheiro Aires que é o Aguiar e que é o Bruxo do Cosme Velho – apelido dado por Carlos Drummond (PIZA, 2008) – também e, ao mesmo tempo, ele é uma síntese e uma mescla de suas personagens que reaparecem e cruzam consigo no enredo por meio dos recortes e das emendas textuais e pastiches da obra ficcional machadiana. Em meio a tudo isso, a presença da morte e do tom biográfico que tenta “recontar” os derradeiros dias do escritor fluminense são problematizados pela escritura especular que põe em xeque o realismo do século XIX ao refletir sobre a própria escritura do romance, tal como Machado de Assis o fizera em grande parte de sua obra madura, principalmente em *Esau e Jacó*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e em *Memorial de Aires*.

O romance de Maranhão execra qualquer possibilidade de referencialidade porque ele é um lance feito num “jogo de acontecimentos puros” e a partir de uma “série de paradoxos” (DELEUZE, 2011). A cada leitura, os leitores atribuem novos “sentidos” aos arranjos textuais. No excerto abaixo, o narrador, à maneira imitativa do próprio Machado, coloca um capítulo desconexo que não tem relação alguma com o capítulo anterior e, conseqüentemente, com o posterior:

Capítulo XIS

Que sucede ao XII e antecede ao XIV

Peremptoriamente a prudência manda eliminar o *caput* deste capítulo, na ordenação romana, que se preferiu à cardinal. O número Xis, ora interdito, pode nem ser de agouros nefastos; mas pode ser.

Duas teses sustentam-se sobre a matéria em si, entre si antíteses. Elas miram-se com o ânimo do desafio. Não recomendo que se adote a primeira; nem tampouco a segunda, pelo avisado temor de que a verdade verdadíssima more na oposta.

Não me inclinaria eu por uma ou outra proposição, pela causa de termos por cá moribundo. E qualquer dos enunciados, seja A ou seja B, um suprimará horas ao decesso; o outro acrescentará.

Abre-se agora nova controvérsia: qual dos resultados convirá ao interessado mais próximo, isto é, ao moribundo? (Maranhão, 2004, p. 53).

A autorreferencialidade explícita nesse capítulo é semelhante à autoconsciência narrativa presente nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e em outros romances machadianos e, mesmo antes dele, como em *Tristram Shandy* (1998), por exemplo. A técnica da digressão, tão comum em Sterne, Cervantes, Maistre e na própria ficção machadiana é, agora, resgatada por Maranhão e apresenta um grau mais crítico, posto que o tempo todo o texto é entrecortado por signos que marcam a diferença na repetição. Nisso consiste a “superioridade da arte sobre a vida: todos

os signos que encontramos na vida ainda são signos materiais e seu sentido, estando sempre em outra coisa, não é inteiramente espiritual”. (DELEUZE, 2010, p. 39).

Por meio dessa dicção biográfica, embora permeada pelos intervalos digressivos, os leitores acostumados com os enredos lineares ficam desnorteados com o aspecto esquizoide do tecido narrativo de Maranhão. Vejamos, por exemplo, o encadementamento dos capítulos iniciais e como o romance se inicia.

A “cena” – se é que essa palavra pode ser aplicada ao jogo de Maranhão – que abre o primeiro dos cinquenta e quatro capítulos da diegese já instaura o impasse das misturas: o título do primeiro capítulo é “Dona Marcela” e a primeira frase do capítulo é a fala “nunca me há de esquecer este dia”. Logo em seguida, o narrador insere a figura de José Veríssimo de Matos, que era um grande amigo de Machado de Assis e que esteve presente em vários momentos da vida deste, como bem apontou Miguel-Pereira (1988) e Daniel Piza (2008). Até aqui, dois problemas são detectados: a presença da ficção machadiana dentro da ficção de Maranhão e a articulação de uma personagem biográfica e histórica inserida e aliada ao heterocosmo fictício. Para problematizar ainda mais e destruir as ilusões referenciais, a voz narrativa apenas destaca a presença desarticulada de José Veríssimo que fora visitar o “semi-morto” e passa, no mesmo momento e ao mesmo tempo, simultaneamente, a discutir questões de ordem metaficcional à maneira Shandiana:

A casa do morador sozinho havia alterado as práticas, que vinham do ministério Zacaraíias. A questão atinha-se ao descimento da escada. Descer e subir escadas é assunto manso; é deliberação visceral que tange raias inauditas. Subir escadas, descê-las, é matéria para um tomo ou dois, e não para linhas distraídas de um capítulo. Só se descem escadas após repensadas reflexões, e a decisão é uma decisão que transcende os máximos limites. (MARANHÃO, 2004, p. 12).

Os comentários sobre os atos efêmeros de descer e subir escadas tiram o foco central do parágrafo anterior, que anunciara a chegada de Veríssimo ao *Chalet* próximo aos *Bonds* e frente a tantas *cousas* que acontecem como lances feitos num jogo repetido e simultâneo. Desde a primeira linha do romance, a narrativa se manifesta como um eterno devir no qual tudo acontece sem a pretensão de criar um sentido total ou unificado. Os vários sentidos dessa ficção que se autorrepete com diferença é construída por meios dos paradoxos e, principalmente, por meio da ironia. Aliás, a questão da ironia e do riso melancólico são as tônicas mais observáveis e mais trabalhadas no engenho ficcional de Maranhão, uma vez que sua transgressão é avaliada nos atos intencionais e de referência. A ironia se manifesta em Maranhão, como bem destacou Hutcheon (2000), porque ela envolve um processo ativo de atribuição e interpretação, ou seja

a ironia, então, significará coisas diferentes para diferentes jogadores. Do ponto de vista do *interpretador*, a ironia é uma jogada interpretativa e intencional: é a criação ou inferência de *significado* em acréscimo ao que se afirma – e diferentemente do que se afirma – com uma *atitude* para o dito e o não dito. A jogada é geralmente disparada (e, então, direcionada) por alguma evidência textual ou contextual ou por marcadores sobre os quais há concordância social. [...] A ironia é a transmissão intencional tanto da informação quanto da atitude avaliadora além do que é apresentado explicitamente. (HUTCHEON, 2000, p. 28, grifos nossos).

Pelos acréscimos, supressões, transmissões intencionais, jogadas interpretativas e pelas evidências textuais tanto da ficção quanto da biografia de Machado, os jogos irônicos articulam em todos os discursos materializados no romance, desde os comentários sobre a saúde frágil do epiléptico até os enxertos de gêneros intimistas, como cartas e partes de diário em capítulos que alternam as cenas irônicas. Nessas alternâncias, também são acrescentadas partes que, em um primeiro momento, parecer ser recortes e colas de partes específicas de capítulos de *Memórias Póstumas, Dom Casmurro, Quincas Borba* e do *Memorial de Aires*. Mas, se verificarmos com mais acuidade, é notório que a instância apenas intercala vestígios e significantes dos significantes machadianos para poder criar um “último” memorial. E essa ideia do “último” memorial era, não menos, o título provisório que Machado daria ao romance *Esau e Jacó*, publicado em 1904 e que, por esta razão, não foi o derradeiro.

Essa ideia da continuidade e da repetição com diferença que marca o não fim porque “não se pinga o ponto final” é perpassada por toda a narrativa, desde os parágrafos iniciais até as últimas frases. Ainda no primeiro capítulo,

pratica-se o exercício do pudor uma vida inteira; mas lá um dia caem os panos do teatro: e então a pudicícia cala, e conforma-se. Ora, ora, pudores. Ocasão virá em que pudores não serão mais que memórias, e memórias são memórias. Os lutos, sendo lutos, não seguem eternos. Após a missa de sétimo dia, sobrevém o oitavo dia e logo acerca-se o trigésimo; e após essa eternidade de trinta dias, qualquer ação de choro será choro de ópera italiana, quando nunca se sabe se o soprano chora ou gargalha, ou se põe no prosclênio ambas as farsas. Mis, dós e fás favorecem lágrimas e por igual não militam em desfavor dos gáudios. (MARANHÃO, 2004, p. 12).

A melancolia satirizada no trecho anterior a respeito dos lutos eternos e o tratamento da morte como um fim em si mesmo também é matéria para a avaliação das cenas transideológicas da ironia. Como exemplificação, vejamos a primeira menção “biográfica” de Machado, marcada pelo tom niilista e pelo riso amargo semelhante àquele contido em *Brás Cubas*:

Degrau a degrau, o dormitório descera os dois lances da escada de cerejeira. O à-vontade de cima mudara em constrangimentos no gabinete do rés-do-chão. Aqui, o enfermo sujeitava-se a mal dormir e a finir sem conforto e sem paz, afligido de vexames. Tossir e gemer são atos privados. Haverá quem não se peje de fazê-lo à vista dos mais apaixonados pela amizade. Há mais impudicos que estrelas num palmo de firmamento. Gemidos podem sempre ocultar-se atrás dos dentes soldados; já tossir é compulsão, e a tosse pula-nos da laringe como rã. A tosse é mulher palreira, que fácil se desconcerta nos mercados de peixe. Ora tosses, ora gemidos, ora a roupa enxovalhada do suor noturno, ora um corpo de ancião nuamente entremostrado! (MARANHÃO, 2004, p. 12).

Pormenores e descrições irônicas, niilistas e melancólicas como essas a respeito da condição do conselheiro estão espalhados por toda a narrativa. O capítulo V, intitulado “um certo calvo”, demonstra o fel melancólico do “Conselheiro Aires” agora, voltado à sua própria reconstituição fictício biográfica:

O moribundo via-se mesmo, como ficara, na comoção mostrada pelos outros; sentia que as carnes minguavam, que os vermes alvoroçavam pelo roer das carnes do defunto que não se fizera ainda em defunto, porém na iminência dele, já no estado de esqueleto, que um nada de nada se mexia; mas se mexia.

“A vida é boa”, em dados momentos animava-se. Retrocedia no tempo. Ia, tornava, de novo ia, de novo tornava. Repôs-se à beira da enxerga onde um companheiro putrefeito despedia o último arranco. O último arranco? Não mais que duas semanas depois, quem reencontro ao sair da Garnier? O escrofuloso, o vice-morto, notavelmente reganhado de alentos e de untos, rilhando um charuto, que denunciava o fino almoço de que emergia, um bife cru *for ever* de que o rosto beato dava bom sinal. [...] Será? Será o quê?, voz anônima vivamente respondeu-lhe ao pé do ouvido, a um pensamento apenas debuxado. A tosse raivosa aplaca-se, quando mais não for da fadiga de tossir, tossir, tossir. O cancro sacia-se; pode saciar-se; tem sucedido que se sacie. Tornarei ao ministério, à Lambaerts, ao Pascoal, à avenida? (MARANHÃO, 2004, p. 28).

Os acontecimentos relativos ao definhamento machadiano são acompanhados por inúmeros personagens que transitam livremente entre os mundos da ficção e da história no ano de 1908, mais especificamente, entre os meses de abril a setembro. Personalidades históricas são inseridas no enredo, como o já citado José Veríssimo, e tantos outros amigos de Machado, principalmente aqueles pertencentes à Academia. Aparecem em forma de cartas ou em formas de visitas ao moribundo na casa à Rua do Cosme Velho o Dr. Mário de Alencar, o Joaquim Nabuco – com quem Machado trocava cartas na vida real – Astrogildo Pereira,

Barão do Rio Branco, Euclides da Cunha, Olavo Bilac e Alberto de Oliveira. Fazem, também, parte do enredo pessoas que conviviam com Machado de Assis, como a criada Jovita Maria de Araújo e Leonora, que ora se apresenta como Marcela ou Hylda, além de outras personagens que vão aparecendo no romance à medida que o romancista se despede da vida.

Há, também, uma personagem estranha à narrativa que aparece no capítulo XLI: “um certo Manoel”. Como registrado em todo o romance, as portas e janelas estão sempre abertas, aspecto esse que permite a transitoriedade das personagens entre o mundo histórico e o mundo ficcional. Mas um fato, nesse capítulo, nos chama a atenção: o “certo” Manoel iria entregar um pacote à Machado. Detalhemos com mais precisão esse episódio:

Não sabia o Manoel a quem entregar o pacote, porque havia ido também para isso; e para visitar pela última vez o homem fino e bom, de voz calma, a quem vira uma vez, e com quem falara duas ou três palavras. “Manoel” (ele sabia-lhe o nome) “deixo em suas mãos este pacote. Por favor, entregue-o ao Sr. Lanzac. Tenho pressa”. O Sr. Lanzac, quando desatou o embrulho, deixou escapar um “Oh!”, que significaria surpresa boa, o Manoel concluiu. Eram dois maços. O destinatário correra a visto no que lhe parecera ser um manuscrito; e era. Veria depois que estava escrito na página frontal:

MEMORIAL
DE AYRES
ROMANCE

Só. O nome do autor não havia sido posto. Ora! Quem não saberia quem fosse? Escusava escrevê-lo. O autor do manuscrito escreveria salteadamente, deixando em branco a linha do alçaço; um gosto, se outro não houvesse, para os olhos do tipógrafo. (MARANHÃO, 2004, p. 148).

Esse evento de fonte puramente biográfica é questionado e problematizado pela ironia no momento em que é introduzido nos fios narrativos. Nos comentários do narrador, percebemos algumas intromissões da ficção no âmbito biográfico e histórico que tornam essa e tantas outras partes do romance muito próximas das noções de biografia apresentadas, principalmente, por Bakhtin e pelos novos historiadores herdeiros da *École des Annales*. Mas, por tratarmos de ficção – e neste caso de uma fabulação autorreflexiva –, a tendência é criar mais e mais especulações sobre os fatos apresentados e resgatados. Maranhão, além de revitalizar um “eu” machadiano fictício, ainda salienta algumas questões que passaram despercebidas tanto pelos leitores da obra literária quanto das biografias sobre o autor de *Quincas Borba*. Aliás, como bem descreve a voz narrativa, Machado é um exímio mestre

em tecer fios e artimanhas que deixam em aberto aspectos que a narrativa não esclarece.

Junto a esse aspecto aberto e híbrido, a ficção de Maranhão apresenta múltiplas vozes que revezam a condução da narrativa (José Veríssimo, Machado de Assis/Conselheiro Ayres/Aguiar, Leonora/Hylda/Marcela/Fidélia, Mário de Alencar, Joaquim Nabuco, além de outras vozes não identificadas), que participam da construção do jogo, tornando-o mais propenso a criação de simulacros. Essas estratégias criadas pelas vozes no decorrer da trama favorecem ainda mais a especulação da multiplicidade de versões do conhecimento histórico restituído pelo romance. São nessas ambiguidades que a metaficção historiográfica revisa o fato e o torna um discurso por meio da autorreflexão.

Unida às estratégias da autoconsciência narrativa que revisita o passado biográfico e fatos da historiografia e da literatura propriamente dita, a tessitura ficcional cria um quebra-cabeça que evidencia a essência que está presente na repetição com diferença, já que “a textualidade, sendo construída de diferenças e de diferenças de diferenças, é por natureza absolutamente heterogênea e compõe sem cessar com as forças que tendem a anulá-la”. (DERRIDA, 2005, p. 46)

Pela dobradura em si mesma e pela diferença e repetição que revela as “diferenças da diferença” ao esvaziar os sentidos primeiros e aproveitando-se de hipóteses reais e fictícias, o texto de Maranhão se autorrecria e promove, sempre, novos acontecimentos. Os acontecimentos puros, o devir, o querer-escrever barthesiano e a autorreflexão com participação ativa do leitor são os aspectos que, em nosso crivo crítico, melhor exprimem a complexidade da narrativa de Maranhão e a configura como uma ficção-crítica da contemporaneidade. Outros estudos críticos sobre o romance de Maranhão também apresentam algumas questões semelhantes ao nosso exame crítico. Vejamos algumas dessas leituras.

A dobradura textual e o eterno retorno: o pastiche em Maranhão

Na análise de Scoville (2003, p. 382), a narrativa de Maranhão apresenta uma “forma espacial” devido ao seu jogo de referências e à montagem de fragmentos, já que apresenta vários capítulos que demonstram essa técnica. Há capítulos que merecem uma atenção especial, que são os capítulos IV, XVII, XXVI e XXXV, intitulados “Um salto, dois saltos, alguns bons saltos”; “O meu vizinho de matacavalos”; “Saltemos por cima de tudo” e “Pulo pequeno e velhusco”, respectivamente. Tal como verificado por Teixeira (1998), cujo método de pesquisa literária é pautado pela crítica genética, os referidos capítulos são apropriações dos romances machadianos *Memorial de Aires*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*. A própria voz narrativa revela que em tais capítulos não há sequer uma palavra sua: trata-se de uma homenagem que não apenas repete ou imita, mas que dá continuidade a um estilo morto e que possibilita

a atribuição de novos significados a ele. No capítulo XXXVI, intitulado “Baixar chapéus”, há a seguinte advertência ao leitor desatento:

Uma voz avisa-me ao pé da orelha que o capítulo antecedente é um disparate. Mais: que me cumpriria extirpá-lo, como uma carne crescida do nariz. Ignoro quem se pôs atrás da voz. São anônimas as vozes procedentes de não sei onde, que se escuta vez por outra, nem sempre pelos ouvidos, porém pelos finos filtros da intuição. Recuso-me à poda, e por singela causa: trata-se de uma homenagem. Baixei meu puído chapéu, nos capítulos IV, XVII, XXVI e XXXV. E não me consta que derrubar chapéus turbe percursos. Romances tem percursos; cada qual o seu em particular, reto ou submetido a solavancos (a voz persiste) – um capítulo sem cabeça, sem braços, pé? Chapéus não tem nenhuma das três cousas, e no entanto cobrem cabeças e prestam vênias. (MARANHÃO, 2004, p. 131).

No capítulo IV, “Um salto, dois saltos, alguns bons saltos”, Maranhão recolhe fragmentos do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, fazendo recortes que afetam a semântica do texto original. Contudo, na articulação do trecho apropriado e na inserção de outros elementos diegéticos, há a anulação dos sentidos primeiros. A pesquisa de Teixeira (1998) se detém, especificamente, às fontes intertextuais que Maranhão buscou na ficção machadiana e, por meio delas, a estudiosa as confronta com os capítulos supostamente “idênticos” feitos por Maranhão. Fragmentos do capítulo XXXII intitulado “Coxa de nascença”, presente nas *Memórias Póstumas*, serviram de fonte para a confecção do capítulo IV do *Memorial do Fim*, tal como se verifica a seguir:

— Agora vou mostrar-lhe a chácara, disse a mãe, logo que esgotarmos o último gole de café.

Sáimos à varanda, dali à chácara, e foi então que notei uma circunstância. Eugênia coxeava um pouco, tão pouco, que eu cheguei a perguntar-lhe se machucara o pé. A mãe calou-se; a filha respondeu sem titubear:

— Não, senhor, sou coxa de nascença.

Mandei-me a todos aos diabos; chamei-me desastrado, grosseirão. Com efeito, a simples possibilidade de ser coxa era bastante para lhe não perguntar nada.

(ASSIS, 2001, p. 69).

— Agora vou mostrar-lhe a chácara, disse a mãe, logo que esgotarmos o último gole de café.

Sáimos à varanda, dali à chácara; e foi então que notei uma circunstância. Eugênia coxeava um pouco, que eu cheguei a perguntar-lhe se machucara o pé. A mãe calou-se; a filha respondeu sem titubear:

— Não, senhor, sou coxa de nascença.

(MARANHÃO, 2004, p. 23).

Percebe-se que Maranhão não muda sequer uma palavra do texto machadiano. No entanto, o escritor suprime fragmentos do trecho original e, logo em seguida, une-os a excertos escolhidos de outras partes do romance. A semelhança intertextual exposta pelo escritor acentua a diferença que é construída racionalmente pela união de períodos aleatórios recortados das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Percebemos que Maranhão articula no capítulo IV um panorama geral da obra machadiana, condensada em apenas um único capítulo no romance em forma de uma homenagem, visto que a partir dos vários recortes feitos pelo autor há uma seleção e uma apropriação de frases que tendem, no todo, à criação de um suplemento de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* dentro do *Memorial do Fim*. Esse procedimento de enxertia, como tantos outros meios de montagens que aparecem ao longo da narrativa, obedece à tendência, como bem entende Derrida (2005, p. 54), de criação de uma escritura que entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar e que, ao mesmo tempo, deixa-se romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece. Aquele que fala, ao contrário, não se submete a nenhum esquema preestabelecido; ele conduz melhor seus signos; ele está ali para acentuá-los, infletir-los, retê-los ou soltá-los segundo as exigências do momento, a natureza do efeito buscado, a ocasião oferecida pelo interlocutor. Assistindo seus signos em sua operação, aquele que age pela voz penetra mais facilmente na alma do discípulo para produzir nela efeitos sempre singulares, conduzindo-a, como se nela habitasse, aonde bem entendesse (DERRIDA, 2005. p. 60).

Do mesmo modo, no capítulo XVII, “O meu vizinho de Matacavalos”, Maranhão utiliza trechos e frases retiradas do romance *Dom Casmurro*. Nota-se que o processo intertextual trabalhado por Haroldo Maranhão nesse capítulo acentua ainda mais a diferença quando comparado aos fragmentos-base. De acordo com Teixeira (1998, p. 59), Maranhão “vai retirar do texto de Machado fragmentos que fazem parte de parágrafos diversos” e assim constrói uma sequência coesa e coerente. Cada frase é amalgamada no discurso do escritor paraense de maneira precisa e particular, a fim de produzir novos sentidos que são, por exemplo, o entrelaçamento de diversos elementos que se abre para várias possibilidades de leituras, em várias direções, constituindo-se como um suplemento que espalha signos e que leva o leitor a percorrer caminhos labirínticos.

No capítulo XXXV, o último dos quatro em análise que apresenta uma apropriação explícita de obras machadianas, “Pulo pequeno e velhusco”, recorre ao derradeiro romance machadiano. Como nos outros capítulos que mencionamos anteriormente, Maranhão utiliza fragmentos de todo o romance e os concatena de maneira que o leitor perceba que existe certa semelhança com o diário machadiano:

Noite de família; saí cedo, vim para casa tomar leite, escrever isto e dormir.
Até outro dia papel.
(ASSIS, 1975, p. 110).

Mana.

Confesso que vim de lá aborrecido: preferia não ter ido, ou quisera ter saído logo.
Respondi que sim, e vou. Enfim, lei. Mando-lhe dizer que o leiloeiro morreu;
provavelmente ainda vive, ma há de morrer algum dia. Irei tomar chá. [...]
Até outro dia papel.
(MARANHÃO, 1991, p. 118).

Nesses arranjos e *mélanges*, a narrativa cria novos acontecimentos que não estão mais vinculados aos episódios anteriores presentes nos romances machadianos. Isso porque as citações estão desterritorializadas no sentido deleuziano do termo. São rizomas que marcam a multiplicidade e que não estão presos às raízes fixas⁴ nem são meras repetições: são repetições com diferença nos platôs e na essência do significante do significante.

Além disso, a narrativa exprime uma grande admiração e uma homenagem a Machado. Maranhão é um leitor/autor da escritura que tece e liga vários fios a fragmentos diversos, existentes ou não. As criações e os novos acontecimentos são muito mais frequentes no enredo do que a sensação de retomada de partes e trechos da obra machadiana. Na verdade, mesmo nessa retomada, o heterocosmo de Maranhão nada tem a ver com as narrativas de Machado. Ele cria a *différance* por meio do *phármakon* que é um suplemento.

Considerações finais

O romance de Maranhão se autorrepete e, pela dobradura em si mesmo, ele cria a essência contida na repetição com diferença. Nas retomadas de arquivos, dos textos e outros materiais que não estão diretamente ligados à literatura de fato, o velho, o diferente e o “estranho” não têm distinção: tudo é material discursivo e serve como ferramentas ao jogo da escritura. Nesse eterno retorno do romance que é uma ficção/crítica/teoria/história/biografia/memória, o aspecto salutar que

⁴ Em *Mil platôs*, Deleuze (1995) apresenta a teorização dos rizomas como aqueles modelos desterritorializados das realizações da realidade. Desde *O anti-édipo* (2010), o problema das singularidades que não se apegam a nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito constituído às bases sólidas são substituídos pelos rizomas. Esses rizomas, segundo Deleuze (1995, p. 10) são representações opositivas ao modelo rígido e estável da árvore. No seu plano de composição, os rizomas são constituídos por platôs, que são zonas de intensidade contínua, além de serem entrecortados por vetores constantes que atravessam esses rizomas constituídos por territórios fluidos e em vários graus de desterritorialização.

questiona todos esses elementos dentro de sua própria natureza ontológica e os revigora é a metaficção e, no que tange à presença do agente historiográfico, a metaficção historiográfica. Logo, o romance de Maranhão cria uma ficção sobre uma ficção que propõe uma “outra” história machadiana ao repetir aquilo que jamais havia sido dito.

SALES, P. A. S. The critical fiction of difference and repetition in *Memorial do fim*. **Itinerários**, Araraquara, n. 49, p. 223-238, jul./dez. 2019.

■ **ABSTRACT:** *This study identifies post-structuralism aspects, such as the notions of difference and repetition, eternal return and writing theorized by Gilles Deleuze, Jacques Derrida and Roland Barthes in the novel Memorial do fim – a morte de Machado de Assis, by Haroldo Maranhão, published in 1991.*

■ **KEYWORDS:** *Critical-fiction. Difference and repetition. Memorial do fim.*

REFERÊNCIAS

ASSIS, M. **Esau e Jacó**. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2001.

ASSIS, M. **Memorial de Aires**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

ASSIS, M. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

BARTHES, R. **A preparação do romance I: da vida à obra**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, R. **O grau zero da escrita**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARTHES, R. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, R. **S/Z**. Tradução Maria de Santa Clara e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1999.

DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, G. **Proust e os signos**. Tradução Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **O anti-édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução Pérola de Carvalho, Maria Beatriz Marques e outros. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DERRIDA, J. **A farmácia de Platão**. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DERRIDA, J. **Gramatologia**. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. New York: London, Methuen, 1984.
- HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Tradução Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- MARANHÃO, H. **Memorial do fim**: a morte de Machado de Assis. São Paulo: Marco Zero, 1991.
- MARANHÃO, H. **Memorial do fim**: a morte de Machado de Assis. São Paulo: Planeta, 2004.
- PEREIRA, L. **Machado de Assis**: um estudo crítico e biográfico. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- PERRONE-MOYSÉS, L. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PIZA, D. **Machado de Assis**: um gênio brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008
- SANTIAGO, S. **Glossário de Derrida**. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- SCOVILLE, A. A apreensão espacial, o fragmentário e o jogo. **Revista Letras**, Curitiba, n. 61, p. 377-386, 2003.
- STERNE, L. **Vida e opiniões do cavaleiro Tristram Shandy**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TEIXEIRA, L. **Ecos da memória**: Machado de Assis em Haroldo Maranhão. São Paulo: Annablume; Centro de Estudos em Crítica Genética, 1998.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Adaptação, p. 169.
Antropologia, p. 63.
As amorosas, p. 97.
As aves da noite, p. 47.
Audiovisual contemporâneo, p. 135.
Caio Fernando Abreu, p. 185.
Cinema comercial, p. 151.
Cinema de autor, p. 151.
Cinema *indie*, p. 135.
Cinema mudo, p. 151.
Cinema Novo, p. 97.
Cinema Novo, p. 115.
Cinema, p. 169.
Cinema, p. 63.
Corda bamba, p. 13.
Crítica, p. 151.
Diferença e repetição, p. 223.
Escrita, p. 205.
Ficção-crítica, p. 223.
Flaubert, p. 205.
Gênero filmico, p. 13.
Guimarães Rosa, p. 29.
Haroldo Maranhão, p. 223.
Hieróglifo, p. 205.
Iconografia, p. 205.
Intertextualidade, p. 13.
Joaquim Pedro de Andrade, p. 115.
Itinerários, Araraquara, n. 49, p. 1-252, jul./dez. 2019
Linguagem cinematográfica, p. 79.
Literatura e cinema, p. 29.
Literatura e Cinema, p. 115.
Literatura, p. 169.
Lygia Bojunga, p. 13.
Machado de Assis, p. 223.
Manuel Puig, p. 185.
Mass media, p. 185.
Maximilian Kolbe, p. 47.
Maximilian Kolbe: mártir da caridade, p. 47.
Modernidade Líquida, p. 79.
Modernismo brasileiro, p. 115.
Montagem, p. 185.
Noite vazia, p. 97.
Outras estórias, p. 29.
Pintura, p. 169.
Primeiras estórias, p. 29.
Regime estético das artes, p. 135.
Rogério Duprat, p. 97.
Ruy Duarte de Carvalho, p. 63.
Ruy Guerra, p. 79.
Semiótica, p. 13.
Testemunha, p. 47.
Tradução, p. 79.
Transcrição, p. 29.
Walter Hugo Khouri, p. 97.
Western, p. 135.

SUBJECT INDEX

- Adaptation*, p. 169.
- Aesthetic regime of arts*, p. 135.
- Anthropology*, p. 63.
- As amorosas*, p. 97.
- Author cinema*, p. 151.
- Brazilian Modernism*, p. 115.
- Caio Fernando Abreu*, p. 185.
- Cinema Novo*, p. 97.
- Cinema Novo*, p. 115.
- Cinema*, p. 169.
- Cinema*, p. 63.
- Cinematographic language*, p. 79.
- Commercial cinema*, p. 151.
- Contemporary audiovisual*, p. 135.
- Critical*, p. 151.
- Critical-fiction*, p. 223.
- Difference and repetition*, p. 223.
- Flaubert*, p. 205.
- Guimarães Rosa*, p. 29.
- Hieroglyph*, p. 205.
- Iconography*, p. 205.
- Indie cinema*, p. 135.
- Intertextuality*, p. 13.
- Joaquim Pedro de Andrade*, p. 115.
- Liquid Modernity*, p. 79.
- Literature and cinema*, p. 29.
- Literature and Cinema*, p. 115.
- Literature*, p. 169.
- Lygia Bojunga*, p. 13.
- Manuel Puig*, p. 185.
- Mass media*, p. 185.
- Maximilian Kolbe*, p. 47.
- Maximilian Kolbe: martyr of charity*, p. 47.
- Memorial do fim*, p. 223.
- Montage*, p. 185.
- Movie genre*, p. 13.
- Noite vazia*, p. 97.
- Outras estórias*, p. 29.
- Painting*, p. 169.
- Primeiras estórias*, p. 29.
- Rogério Duprat*, p. 97.
- Ruy Duarte de Carvalho*, p. 63.
- Ruy Guerra*, p. 79.
- Semiotics*, p. 13.
- Silent film*, p. 151.
- The birds of the night*, p. 47.
- Tightrope*, p. 13.
- Transcreation*, p. 29.
- Translation*, p. 79.
- Walter Hugo Khouri*, p. 97.
- Western*, p. 135.
- Witness*, p. 47.
- Writing*, p. 205.
- Itinerários, Araraquara, n. 49, p. 1-252, jul./dez. 2019

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- ALVES, Wanderlan, p. 185.
AREDES, Andreia Carla Lopes, p. 29.
COELHO, Lilian Reichert, p. 135.
COSTA, Danielle Ferreira, p. 79.
FISCHGOLD, Christian, p. 63.
LIMA, Andrei Fernando Ferreira, p. 205.
MARQUES, Ivan Francisco, p. 115.
MATSUDA, Alice Atsuko, p. 13.
RAMOS, Paulo Roberto, p. 169.
SALES, Paulo Alberto da Silva, p. 223.
SIEGA, Paula Regina, p. 151.
SILVA, Maria Luiza Berwanger da, p. 79.
TINÉ, Paulo José de Siqueira, p. 97
VIDAL JUNIOR, Itamar, p. 97.
VIEIRA, Alcioni Galdino, p. 13.
ZAGO, Carlos Eduardo dos Santos, p. 47.

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação de originais

A *Itinerários* - Revista de Literatura é uma publicação semestral arbitrada e indexada – avaliada como Qualis A1 –, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país – email.

Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.

Originais

Apresentação. O texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários** – Revista de Literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

Publicação On-line – INTERNET

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/>. Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Candido (1999) assinala... Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p. (CANDIDO, 1999, p.543). As citações

de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...]esses discursos são diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outra personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página; as remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .ipg, .jpg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.

A desconsideração das normas implicará a não publicação do trabalho. Os artigos recusados não serão desenvolvidos ao(s) autor(es).



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária
- 39 – Literaturas em Língua Alemã

- 40 – Escritas do Eu
- 41 – Literaturas de língua espanhola
- 42 – Identidades: o eu e o outro na literatura
- 43 – Literaturas de língua italiana
- 44 – Fronteiras e deslocamentos na literatura brasileira
- 45 – Letras clássicas: tradução e recepção
- 46 – Literatura Negra Brasileira
- 47 – O Gótico e as Mulheres
- 48 – Literatura e sexualidades dissidentes



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

