

De espelho a espelho: Machado e Rosa

Teresinha V. Zimbrão da Silva*

1. Introdução:

Nesse ano de 2008, comemoramos os centenários de morte de Machado de Assis e de nascimento de Guimarães Rosa. É curioso esse elo de “vida e morte” entre os dois maiores escritores da Literatura Brasileira. Nesse trabalho, a partir da análise de um conto de Machado e um conto de Rosa, procuraremos estabelecer um elo temático entre ambos os escritores, motivados pelo título homônimo, *O Espelho*, que dão a seus respectivos contos. Para tanto, trabalharemos com o conceito junguiano de Individuação, estabelecendo a interdisciplinaridade entre Literatura e Psicologia.

2. Literatura e Psicologia:

*É certo e até mesmo evidente que a psicologia,
ciência dos processos anímicos, pode relacionar-se
com o campo da literatura.
Carl Gustav Jung.*

As relações entre literatura e psicologia junguiana são discutidas por Jung em um conjunto de ensaios publicados em português sob o título, *O Espírito na Arte e na Ciência* (JUNG, O. C. vol XV). Nesses ensaios, Jung defende a interdisciplinaridade entre as duas áreas de conhecimento, espaço onde pretendemos nos situar.

Jung diferencia então dois procedimentos distintos na criação da obra literária: o visionário e o psicológico. No primeiro, há presença predominante de conteúdos desconhecidos que parecem provir das profundezas do inconsciente, já, no segundo, estão presentes conteúdos que a consciência conhece ou pode pressentir.

Nesse trabalho, estudaremos o conto de Guimarães Rosa, *O Espelho*, como exemplo de obra visionária. Sabe-se que as personagens de Rosa vivem processos epifânicos, termo emprestado à religião e que significa “revelação”. Esse processo pode ser desencadeado por qualquer fato banal do cotidiano e, a partir dele, as personagens passam a ver o mundo e a si mesmas com outros olhos, como se tivessem tido, de fato, uma “revelação”. É neste sentido que estamos considerando a obra de Rosa como visionária.

Estudaremos o conto machadiano, homônimo, *O Espelho*, como exemplo de obra psicológica. Nise da Silveira já havia definido, de modo semelhante, a obra machadiana: “Na literatura

* Professora da Graduação e Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado em Estudos Literários) da UFJF.

brasileira vamos encontrar excelentes exemplos de obras psicológicas nos romances e contos de Machado de Assis”.(SILVEIRA,1977:139)

Para Jung, é a obra visionária e não a psicológica que mais oferece possibilidades de interpretação ao psicólogo. Na obra psicológica, o autor antecipa a psicologia particular de seus personagens, sobra ao psicólogo pouco a acrescentar que o autor já não o tenha dito e muito melhor. Jung exemplifica: “O assim chamado romance psicológico (...) tem por assim dizer sua própria psicologia, que o psicólogo poderia, no máximo, completar ou criticar”. (JUNG, O. C. vol. XV §136).

Apesar de Jung desencorajar então o estudo de obras psicológicas, esse trabalho pretende mostrar que a psicologia junguiana, além de poder acrescentar muito à leitura de Guimarães Rosa pode também acrescentar muito à leitura de Machado de Assis. O Bruxo do Cosme Velho é um autor conhecido pela produção de obras abertas à espera de um leitor para completá-las. Em Machado de Assis, tudo está implícito, incluindo a própria psicologia.

Nossa proposta, portanto, é estudar Machado de Assis e Guimarães Rosa à luz de conceitos junguianos, em particular, o conceito de Individuação, que será definido em seguida.

3. Individuação:

*é o velho jogo do martelo e da bigorna:
entre os dois, o homem, como o ferro,
é forjado num todo indestrutível, num indivíduo.
Isso, em termos toscos,
é o que eu entendo por processo de individuação.
- C. G. JUNG –*

O termo “individuação” se refere à totalidade de um processo de desenvolvimento psíquico. Segundo a psicologia junguiana, todo ser humano tem em si o potencial para se desenvolver, embora aconteça a muitos, que este desenvolvimento seja “interrompido”, acontece a outros, ser este “realizado”. O processo é impulsionado por forças instintivas inconscientes, contudo, o homem pode influenciá-lo quando consegue estabelecer, através dos sonhos e de outras manifestações, um produtivo diálogo entre consciente e inconsciente. É a partir daí que aspectos parciais da personalidade irão se integrando na realização de um indivíduo definido como “mais inteiro e total”.

A individuação corresponde a um movimento não linear onde o centro da psique se desloca do ego para o *self* (si mesmo). Quando o ego, centro da consciência, passa a dar ouvidos aos conselhos do *self* vindos do inconsciente mais profundo, este se torna o centro da personalidade. Individuar-se é aconselhar-se com o *self*. É somente através dos seus conselhos que o ego se conscientiza das potencialidades inatas da psique e as realiza. O *self* é o conselheiro, o ego o realizador, daí a necessidade do diálogo entre consciente e inconsciente.

Apesar do processo de individuação variar muito de pessoa para pessoa, é possível descrever suas principais etapas.

A primeira é a retirada da máscara que usamos nas relações com o mundo: a *persona*. Esta máscara representa o nosso rosto tal como os outros esperam que ele seja, não necessariamente como ele de fato é. A *persona* está limitada a aspectos “claros” da nossa personalidade, aspectos aceitos pelo ego e que são compatíveis com as convenções sociais. Quanto mais esta máscara estiver colada ao rosto (identificação do ego com a *persona*), mais difícil será sua retirada.

Se bem sucedida a primeira etapa, desidentificação de ego e *persona*, aparece então um rosto desconhecido que nos assusta: é a sombra. Vemos então aspectos escuros, sombrios da nossa personalidade, aspectos que não aceitamos em nós e que por isto mesmo reprimimos no inconsciente e projetamos no outro. Reconhecer esta projeção é parte do processo de iluminar a sombra. Quanto mais a sombra for reprimida e mal projetada (dissociação entre ego e sombra), mais sombria e difícil de ser confrontada.

Depois do reconhecimento da própria sombra, é a vez do homem confrontar a sua *anima* e da mulher o seu *animus*. *Anima* é a personificação de tendências psicológicas femininas na psique do homem e *animus* a personificação de tendências psicológicas masculinas na psique da mulher. Por tendências psicológicas femininas e masculinas, entendam-se as características que são tipicamente identificadas como femininas e masculinas nas culturas a que pertençam este homem e esta mulher. Tais características constituem o que o homem e a mulher desconhecem em si mesmos. Se o que conhecem e desenvolvem são os seus respectivos egos masculino e feminino, o que desconhecem e precisam desenvolver são a *anima*, o lado feminino do homem e o *animus*, o lado masculino da mulher. É muito importante que estes lados sejam reconhecidos e desenvolvidos porque são os responsáveis pelo relacionamento com o inconsciente. *Anima* e *animus* representam, no indivíduo, a sua voz interior.

Como todo conteúdo inconsciente, *anima* e *animus* tornam-se conscientes quando projetados no outro. Podemos então olhar, e como num espelho, vermos a nós mesmos. A *anima* é geralmente projetada em mulheres e o *animus* em homens. A dificuldade está em reconhecer que as características que estamos vendo no outro são na verdade nossas. Se o indivíduo consegue vencer esta dificuldade e passa a projetar adequadamente a sua *anima* ou *animus* de modo a desenvolvê-los, estes exercerão a sua função de intérpretes no diálogo com o inconsciente, transmitindo ao ego os conselhos do *self*.

Confrontados *anima* ou *animus*, o indivíduo estará mais próximo daquilo que os junguianos definem como “experiência da totalidade”. Os reconhecimentos da *persona*, das projeções da sombra, de *anima* ou *animus* correspondem à integração de aspectos parciais do psiquismo. A conscientização destes aspectos através do diálogo entre consciente e inconsciente conduz o indivíduo a essa “experiência da totalidade”, ou seja, a experiência do ser humano tornar-se “si mesmo”, um ser mais inteiro e total, integrado por consciente e inconsciente em seus aspectos claro e escuro, masculino e feminino, receptivo aos conselhos do *self*.

4. Individuação na Literatura:

O processo de individuação pode ser discernido tanto na antiga tradição da literatura oral, sobretudo nos mitos e contos de fadas, como também em textos da literatura escrita.

No presente trabalho, selecionamos para estudo, como já mencionamos, os contos machadiano e rosiano com título homônimo, O Espelho, pois ambos são exemplares tanto para a nossa proposta de estabelecer um elo entre Machado e Rosa, quanto para a nossa outra proposta: explicitar o processo de individuação na literatura. Procuraremos mostrar que o conto de Machado admite ser compreendido como um processo de individuação “interrompido”, enquanto que o conto de Rosa, como um processo de individuação “realizado”.

4.1. O Espelho de Machado de Assis

*Nenhum exemplo ilustrará melhor o que seja a persona
que o conto de Machado de Assis “O Espelho”.
- Nise da Silveira -*

Ao descrever o processo de individuação segundo a psicologia junguiana, Nise da Silveira cita O Espelho como exemplar para a compreensão do conceito de *persona*:

Nesse conto, Machado apresenta a teoria de que o homem tem duas almas: “uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc.” E narra o caso de um jovem que, sendo nomeado alferes da Guarda Nacional, tanto se identificou com a patente que o “alferes eliminou o homem”. (SILVEIRA, 1977, p. 80)

Se compreendermos a teoria machadiana das duas almas, alma interior/alma exterior, como correspondendo, respectivamente, ao par ego/*persona* da psique junguiana, poderemos deduzir que o conto trata de um caso de identificação do ego com a *persona*. Não parece ser outra a explicação do personagem: nomeado alferes, tanto se identificou com a patente que...

O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade... tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar... Era exclusivamente alferes. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 348)

O ego identificou-se com a *persona*. Contudo, circunstâncias externas obrigaram o personagem a ficar sozinho num sítio onde não havia ninguém para lhe prestar louvores ou sinais de respeito devidos à patente de alferes. Sentiu então um vazio absoluto. Depois de uma semana nesta situação: “deu-me na veneta olhar para o espelho... Olhei e recuei. O próprio vidro... não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada e difusa”. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 350)

Considerando a tradição primitiva de que o reflexo de uma pessoa no espelho é a sua própria alma, parece que a “alma” do personagem, reduzida à *persona*, quando confrontada com a solidão do sítio, sem ter um “outro” que a reconhecesse em sua máscara de alferes, “esfumou” e “dispersou-se no ar”. Então...

Então tive medo... receei... enlouquecer... Subitamente... lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a... defronte do espelho... levantei os olhos e... O vidro reproduziu então a figura integral, nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 350-51)

Na ausência de um “outro” concreto para reconhecer a sua *persona*, o personagem encontrou um “outro” substitutivo. O artifício de vestir concretamente a máscara de alferes e de se colocar diante do espelho lhe permitiu ver-se como um outro o veria. Isto foi o suficiente para que a sua “alma” readquirisse contornos nítidos:

Daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão, sem os sentir... (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 352)

O conto machadiano utiliza-se da metáfora do espelho para descrever um caso de identificação do ego com a *persona*. A máscara vai se colando de tal modo ao rosto, que ao ser “dissolvida”, contra a vontade do indivíduo, este tem a sensação da quase “dissolução” do próprio rosto. A máscara torna-se o rosto: só quando recolocada é que Jacobina vê a sua imagem retornar nítida ao espelho.

O ego está tão distanciado do self quanto identificado à *persona*. É como se a “alma” de Jacobina só emitisse um reflexo exterior (*ego/persona*), mostrado nítido no espelho quando da recolocação da máscara. Na inexistência deste tipo de reflexo, o espelho tende a nada mostrar. Essa parece ser a tradução, em termos junguianos, do machadiano “esboço de uma nova teoria da alma humana”, o subtítulo do conto.

O episódio narrado em O Espelho se passa quando Jacobina tem a idade de 25 anos. Somos informados que chegará aos cinquenta anos como um capitalista bem sucedido e inteligente, capaz inclusive de teorizar sobre as duas almas do homem. É ele quem expõe a teoria no conto, sublinhando:

A alma exterior não é sempre a mesma... muda de natureza e de estado... conheço uma senhora que muda de alma exterior cinco, seis vezes por ano. Durante a estação lírica é a ópera; cessando a estação, a alma exterior substitui-se por outra: um concerto, um baile do Cassino, a Rua do Ouvidor, Petrópolis... Eu mesmo tenho experimentado dessas trocas. (MACHADO DE ASSIS, 1997: 346-347).

Em suma, um indivíduo que se conscientizou a respeito da *persona* como máscara retirável, que conquistou inclusive sucesso na sua vida social e que parece, portanto, ter desenvolvido ego e *persona*. Talvez possamos compreender a sua trajetória, desde os 25 anos, como a de alguém que eventualmente conseguiu desidentificar o ego da *persona*, desenvolvendo a ambos - e a sua teoria - mas que não parece ter ultrapassado esta etapa inicial do processo de individuação - pelo menos, foi somente até onde Machado de Assis nos conduziu no seu conto.

4.2. O Espelho de Guimarães Rosa

*O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho que nem tenha idéia do que seja na verdade – um espelho?
- Guimarães Rosa -*

N'O Espelho rosiano, um narrador em primeira pessoa convida o leitor a acompanhá-lo no relato de uma experiência que tomou-lhe tempo, desânimo e esforços, mas que permitiu-lhe penetrar conhecimentos que outros ainda ignoram: “Reporto-me ao transcendente” (ROSA, s/d, p.65). Lembremos que as estórias escritas por Guimarães Rosa pretendem transmitir ao leitor ensinamentos valiosos aprendidos com a experiência da “totalidade”.

E inicia suas considerações sobre espelhos. Até que ponto seriam fidedignos? Até que ponto refletiriam a imagem fiel de um rosto? “E as máscaras moldadas nos rostos?” Os espelhos seriam capazes de mostrar os rostos tal como de fato são? E lembra mais uma vez: “Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando”. Considera ainda que, lá no interior onde nasceu, os espelhos são temidos: “Porque, neles, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra visão”. E que os primitivos acreditavam que o reflexo de uma pessoa no espelho fosse a sua alma. “Outros, aliás, identificavam a alma com a sombra do corpo; e não lhe terá escapado a polarização: luz-treva.” (ROSA, s/d, p. 65-66)

A metáfora da alma no espelho é um artifício dos mais criativos para a descrição, por imagens, das diversas etapas do processo de individuação. Já vimos que, na literatura brasileira, a metáfora

foi explorada por Machado de Assis no século XIX e estamos vendo sua retomada por Guimarães Rosa no século XX. Como já mencionamos, compreendemos o conto como a narrativa exemplar de um processo de individuação “realizado” e é nossa proposta explicitar isto neste trabalho.

Depois de muito considerar sobre espelhos, o narrador inicia de fato o relato da experiência que lhe sucedeu:

Foi num lavatório de edifício público, por acaso. Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei... Explico-lhe: dois espelhos – um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício – faziam jogo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu mesmo![†](ROSA, s/d, p. 67)

O narrador já havia mencionado “sombra” antes, e não parece ser outra, a imagem que ele está descrevendo agora. É o seu primeiro contato, fugidio, com a própria sombra - este “eu” repulsivo que reprimimos no inconsciente pessoal. É jovem e curioso. A descoberta de que existe um outro “eu” no seu interior, motiva-o a iniciar uma pesquisa: “Desde aí, comecei a procurar-me – ao eu por detrás de mim – à tona dos espelhos” (ROSA, s/d, p. 67). Confessa levar meses nesta pesquisa, desenvolvendo várias práticas de se olhar no espelho. Depois de tantos “olhos contra os olhos”, o narrador compreende que o seu outro “eu” esconde-se por trás de uma máscara – a *persona* junguiana, o “eu” aceitável que revelamos à sociedade. Dispõe-se a treinar bloqueios visuais, dentre outros, yoga e os exercícios espirituais dos jesuítas para apagar, um por um, os traços identificados no disfarce do rosto externo (Jung recomenda ambas as técnicas como caminho para o auto-conhecimento). Pretende com o apagamento gradual destes traços, a retirada da máscara para poder então olhar o seu rosto interno. Este procedimento de consciente auto-análise diante do espelho metaforiza a própria análise em consultório.

E o narrador faz progressos: pouco a pouco, a imagem vai reproduzindo-se no espelho com os traços atenuados, quase apagados de todo. “Por aí... comecei a sofrer dores de cabeça. Será que me acovardei sem menos?... De golpe, abandonei a investigação.” (ROSA, s/d, p. 70). A retirada da máscara da *persona* constitui uma etapa dolorosa do processo de individuação. O narrador a interrompe, mas retorna à tarefa depois de alguns meses. “Um dia... Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi.” (ROSA, s/d, p. 70). Os traços estavam enfim de todo apagados. “Durante aqueles meses de repouso, a faculdade, antes buscada, por si em mim se exercitara!” O apagamento era total, não se via nem mesmo os olhos. “Partindo de uma figura gradualmente simplificada, despojara-me, ao termo, até à total desfigura”. Sua conclusão é então terrível: “seria eu um des-almado?” (ROSA, s/d, p. 71)

Note-se, chegamos no ponto de semelhança entre os dois contos: o desaparecimento da imagem no espelho, parcial em Machado, total em Rosa. Mas a semelhança para por aí. O conto

[†] ROSA, J. Guimarães. O Espelho, p. 67.

machadiano descreve um processo em que a máscara da *persona* vai se colando de tal modo ao rosto, que, ao ser “apagada” contra a vontade do indivíduo, também quase se “apaga” o próprio rosto. A máscara torna-se o rosto: só quando recolocada esta, é que a imagem do rosto retorna nítida ao espelho. O ego está tão distanciado do self e identificado à *persona* que quase “desaparece” junto com esta. É como se a “alma” do personagem machadiano não emitisse um reflexo interior (ego/self): ele é que talvez seja, então, um des-almado.

Já o conto rosiano narra o processo em que a máscara da *persona* vai sendo aos poucos, pela própria vontade do indivíduo, apagada. O desaparecimento do rosto no espelho é sugerido pelo narrador como o resultado de um “consciente... despojamento, de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a atulha e soterra”, etapa necessária para dar o “salto mortale” nos abismos interiores - ou seja, um esvaziamento preliminar (desidentificação ego/persona) à posterior experiência da totalidade (proximidade ego/self) (ROSA, s/d, p. 72). O crescer da alma tão procurado, o narrador só começou a experimentar mesmo anos mais tarde, possivelmente depois de confrontar a sombra, já que menciona “ao fim de sofrimentos grandes”. Confessa ao leitor: “narro-os sob palavra, sob segredo”:

O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? (ROSA, s/d, p. 71)

Depois da retirada de quase tudo o que soterra a “alma”, o ego tem o seu caminho quase livre e já vislumbra o self. A “alma”, aos poucos, vai se iluminando (a sombra já foi sofrivelmente confrontada) e o narrador vê uma luzinha débil ser refletida no espelho. Contudo, para aproximar-se mais do self, o confronto com a alma é necessário e constitui a etapa seguinte: “Por aí, perdoe-me o detalhe, eu já amava – já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria”. A experiência do amor, da integração de ego/masculino e alma/feminino, as duas metades que precisam ser harmonizadas, é então aprendida. Só então, o narrador está pronto para a experiência da totalidade, da integração de aspectos parciais do psiquismo, metaforizada na visão de um rosto interior, refletido “muito mais tarde – por último – num espelho”:

Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... (ROSA, s/d, p. 72)

O self abissal emerge, confirmando a existência, por detrás do eu aparente, de um eu essencial: o ainda-nem-rosto. “São coisas que não se devem entrever; pelo menos, além de um tanto.” Mas que se entrevistas, um tanto, são suficientes para dar sentido e objetivo à vida. “São sucessos

muito de ordem íntima”. E ao terminar o relato de sua experiência, pergunta por fim: “Você chegou a existir?...Sim?”

5. Conclusão:

É nossa esperança que esse trabalho tenha conseguido realizar aquilo a que se propôs, ou seja, estabelecer entre Machado de Assis e Guimarães Rosa, os dois maiores escritores da Literatura Brasileira, um elo temático, “de espelho a espelho”, a partir da análise junguiana dos seus respectivos contos.

Abstract: Reading of the short novel, *O Espelho*, by Machado de Assis and the short novel, *O Espelho*, by Guimarães Rosa from the point of view of junguian concepts.

Key words: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Junguian literary criticism.

Referências bibliográficas:

JUNG, C. G. *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *O Espelho*. *Obra Completa* vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ROSA, J. Guimarães. *O Espelho*. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

SILVEIRA, Nise da. *Jung: Vida e Obra*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

Amor de Capitu: Um ensaio crítico e comparativo do romance de Fernando Sabino

Marcos Roberto Teixeira de Andrade

RESUMO: O objetivo do presente trabalho é realizar uma análise crítica e comparativa entre os romances *Amor de Capitu*, de Fernando Sabino, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Sabino, ao abolir a narrativa em primeira pessoa do romance machadiano e assumir uma narrativa em terceira pessoa, terá consolidado alguma mudança substancial em relação ao texto machadiano?

Palavras-chave: Fernando Sabino; Machado de Assis; Narrador.

A tarde era de novembro. O ano: 1857. Um adolescente de 15 anos de idade, ainda “virgem de mulheres” mas íntimo do latim, resolve entrar na sala de visitas da sua casa, onde sua família estava reunida; ao ouvir o seu nome, esconde-se atrás da porta. Inocente que era, não poderia imaginar que receberia naquele momento uma revelação que mudaria o rumo de sua vida. Naquela sala de visitas estavam: D. Glória, sua mãe; D. Justina, sua prima em segundo grau; Cosme, seu tio – irmão de sua mãe; e uma figura principal, apesar de agregado à família: José Dias. Fora esse mesmo José Dias que pronunciara seu nome: ele lembrava à D. Glória sua intenção de tornar o filho padre. Se ela ainda pretendia cumprir sua promessa, urgia mobilizá-la, pois já agora poderia haver uma dificuldade. D. Glória indaga dessa dificuldade. José Dias, calculista que era, reflete bem antes de responder. Por fim declara que tem notado a crescente intimidade do jovem Bentinho, seu filho, com Capitu, sua vizinha. Isso poderia resultar em namoro, dificultando o ingresso de Bentinho no seminário. Bentinho atordoa-se. Até então, não parava para pensar que seu real sentimento pela vizinha superava a amizade. Como que picado por uma sensação desconhecida, desperta para uma nova realidade em sua vida: a realidade do amor. E é a partir dessa descoberta, desse despertar operado naquela tarde de novembro de 1857 que se desenrola o fio desse drama existencial machadiano – tecido em *Dom Casmurro*.

O mito de Capitu está sob o signo de um mundo desconhecido: assim como intimida pelo incógnito, atrai pelo universo possível que encerra. A crítica literária do

Doutorando em Estudos Literários pela UFJF/Bolsista FAPEMIG (marcostorga@yahoo.com).

século XX tem-no mantido constantemente sob sua alça de mira. Os “olhos de ressaca” da mais sedutora e inquietante personagem machadiana ainda devoram e atordoam. Diversas interpretações estudam as possibilidades de *Dom Casmurro*. Explora-se-lhe como a uma mina inesgotável. E uma das mais recentes tentativas foi empreendida por Fernando Sabino, na sua “recriação” (?) literária intitulada *Amor de Capitu*. Nela, o autor elimina a narrativa subjetiva de Bentinho e recria-a em terceira pessoa – embora centralizada na visão do próprio Bentinho. Assim, neste ensaio, será tentada uma aproximação crítica e comparativa entre os dois romances – *Dom Casmurro* e *Amor de Capitu*. Veremos a proposta de ambos. Sabendo que a principal diferença encontra-se na figura do narrador, vejamos, antes, alguma teoria sobre esse ponto.

Segundo Norman Friedman (1989), para se compreender e interpretar bem uma obra literária, dentre outros fatores, importa conhecer a figura do narrador. É interessante saber quem está nos contando a história em questão: se se trata de um narrador em primeira ou terceira pessoa, se é um narrador personagem, qual a posição do narrador em relação à história, o modo como o narrador se comunica com o leitor, o ângulo de visão que ele oferece ao leitor. Dentre outras categorias, Friedman trabalha com quatro principais.

A primeira refere-se ao *Autor Onisciente Intruso (Editorial Omniscience)*: é o tipo de narrador que tem liberdade para narrar à vontade, para colocar-se acima, na periferia, no centro ou de frente aos acontecimentos. Comunica-se com o leitor através de suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Como característica principal tem a intrusão, isto é, os comentários que tece sobre a vida, os costumes, os caracteres e a moral dos personagens.

A segunda refere-se ao *Autor Onisciente Neutro (Neutral Omniscience)*: assim como o onisciente intruso, este também narra em terceira pessoa e utiliza-se do mesmo ângulo, distância e canais em relação à história. Porém, distingue-se daquele principalmente pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento dos personagens.

A terceira refere-se ao “*Eu*” *Como Testemunha* (“*I*” *as Witness*): este narra em primeira pessoa, vivendo os acontecimentos descritos como um personagem secundário que observa. E por se tratar de personagem secundário, seu ângulo de visão é mais limitado, pois narra da periferia dos acontecimentos, não conhece o pensamento dos outros personagens, ou seja, não é onisciente, e apenas infere e lança hipóteses.

A quarta refere-se ao *Narrador-Protagonista* (“*I*” *as Protagonist*): nesta categoria, também some a onisciência do narrador. Este, na verdade, é um personagem central que não tem acesso ao pensamento dos demais personagens. Ele narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos.

Assim, baseando-nos nessa tipologia proposta por Friedman, poderíamos classificar o narrador de *Dom Casmurro* como *narrador-protagonista*: Bentinho não é onisciente e narra toda a história do seu ponto de vista. Já em *Amor de Capitu*, teríamos um *narrador onisciente neutro*: a história nos é narrada em terceira pessoa e, apesar da onisciência do narrador, percebemos que ele não penetra profundamente no íntimo de todos os personagens. Temos, portanto, um narrador onisciente e um não-onisciente.

Vejamos, então, como esse fator influencia na obra.

Segundo Fábio Lucas, em *Dom Casmurro*: “O titular da fala é Bentinho. Por sua voz é que identificamos as demais personagens, incluindo-se a própria Capitu [...]. O cerne, pelo visto, constitui o ponto de vista do narrador [...]” (LUCAS, 1992, p. 5).

Bentinho, já na velhice, profundamente desiludido com sua existência e vazio de si mesmo, decide reatar o fio da sua vida através de uma narrativa de memória. Corroído pela angústia da traição, tece um texto no qual o leitor conhece os fatos pelo seu testemunho unicamente. Advogado que era, mostra os fatos pelo seu ponto de vista, convencido e tentando convencer seu interlocutor da “verdade”. Porém, nesse tribunal, Capitu não ganhou o direito de defesa: ou seja, temos apenas uma visão parcial da realidade.

Desse modo, Bentinho constitui-se num narrador pouco confiável. Ele tenta convencer-nos daquilo que narra, mas nós, leitores, não sabemos se seu testemunho é

verdadeiro, por ser unilateral e extremamente pessoal. Por ser protagonista, desaparece sua onisciência; o centro da narrativa é fixado em si mesmo.

Em *Amor de Capitu*, encontraremos um outro enfoque. O leitor já tem sua atenção aguçada a partir do título: ao passo que no romance de Machado de Assis o título está centrado em Bentinho, na “recriação” de Sabino o foco cai em Capitu. Aqui, o narrador já não será mais em primeira, mas em terceira pessoa. O narrador de *Dom Casmurro* quer convencer, o de Sabino mantém-se à distância. Porém, é interessante ressaltar que, apesar de podermos caracterizar o narrador de Sabino como *onisciente neutro*, sua narrativa não é tão neutra assim. Ele se limitou ao âmbito da visão do próprio Bentinho – como nos revela neste testemunho:

A narrativa na terceira pessoa, por mim empreendida, não empresta necessariamente ao relato condições de conhecimento do que se passa no íntimo de todos os personagens. O método escolhido, embora na terceira pessoa, foi em máxima parte o de centralizar o relato no testemunho de apenas um deles. [...] Assim, procurei reviver os acontecimentos do livro a partir do mesmo ângulo do narrador original [...] (SABINO, 1999, p. 232).

Logo, mesmo no romance de Sabino o ângulo de visão é relativo: embora não tenhamos mais Bentinho como titular da fala, mesmo assim, teremos uma narrativa ajustada ao seu foco; embora tenhamos uma narrativa em terceira pessoa, o íntimo de todos os personagens não será desnudado. E assim como em *Dom Casmurro*, aqui também não teremos a voz de Capitu: ainda neste tribunal ela não ganhou o direito de defesa. O próprio Sabino declara, na *Apresentação*, sua crença na culpa de Capitu: “O que sempre me atraiu neste romance admirável não foi a intrigante e todavia **óbvia infidelidade** da personagem principal” (SABINO, 1999, p. 8; negritos meus).

Mas, vejamos, inicialmente, a onisciência relativa do narrador de Sabino. Tomemos como exemplo a cena do primeiro beijo entre Capitu e Bentinho. Eis a narração original:

Grande foi a sensação do beijo; Capitu ergueu-se, rápida, eu recuei até à parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. Quando eles me clarearam, vi que Capitu tinha os seus no chão. Não me atrevi a dizer nada; ainda que quisesse, faltava-me língua (ASSIS, 1992, p. 57).

Repare que Bentinho não tem conhecimento da sensação íntima de Capitu; ele relata apenas suas atitudes externas: ele sabe que ela ergueu-se rapidamente e fitou seu

olhar no chão, mas não conhece o verdadeiro efeito interno provocado pelo beijo. Já suas próprias sensações descritas são íntimas: ele relata sua vertigem, seus olhos escuros e sua mudez momentânea. Por ser *narrador-protagonista*, não alcança a intimidade dos outros personagens.

Nessa mesma cena, Sabino, mesmo narrando em terceira pessoa, não revelará a intimidade de Capitu. Aqui, sua onisciência se mostrará relativa, pois traz à luz apenas a sensação interna de Bento. Ele se coloca na periferia dos acontecimentos, centrando-se na visão original do narrador Dom Casmurro. Vejamos, então, sua narração:

Grande foi a sensação do beijo. Capitu ergueu-se, rápida, ele recuou até a parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. Quando clarearam, viu que Capitu tinha os seus no chão. Não se atreveu a dizer nada: ainda que quisesse, faltava-lhe voz (SABINO, 1999, p. 55).

Repare que também aqui a reação descrita de Capitu é apenas externa: ela ergue-se rapidamente e fita o olhar no chão; e as de Bentinho, internas: a mesma vertigem, os mesmos olhos escuros e a mesma mudez momentânea.

Em *Dom Casmurro*, o narrador é um personagem. Bentinho vivenciou os fatos narrados e se sente traído. Mais que reviver o que viveu, ele pretende iluminar a culpa de Capitu. Talvez mais do que isso ainda: através de uma narrativa de memória, na qual o desejo evidente era “atar as duas pontas da vida”, Bento tenta entender-se e encontrar-se consigo mesmo, refletindo, o que faz seu texto assumir uma estrutura psicanalítica – como considera Fábio Lucas: “Vale dizer que a confissão literária é o veículo atravessado pela reflexão da personagem sobre si mesma” (LUCAS, 1992, p. 6).

Essa estrutura psicanalítica do texto literário tornou-se, posteriormente, algo próprio da *Modernidade*. O exemplo maior que podemos ilustrar na literatura brasileira do século XX está, seguramente, em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Riobaldo, também na velhice, tece uma narrativa de memória com um suposto interlocutor, refletindo sobre toda sua existência até a morte de Diadorim – buscando, evidentemente, um significado para si mesmo e a vida: “E me cerro, aqui, mire e veja. Isto não é o de um relatar passagens de sua vida, em toda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras” (ROSA, 1986, p. 538).

E esse processo psicanalítico fala-nos muito: o fim evidente da psicanálise é levar o paciente a encontrar-se consigo mesmo, achar um ponto de equilíbrio no seu âmago através da memória de fatos passados. O paciente, na busca de sua organização mental, relembra fatos muitas vezes traumatizantes, dando voz à sua memória e somente à sua memória. Nesse método, vale apenas o que o paciente diz: é através da voz da sua memória que ele tenta reconstruir-se.

Ora, de outra forma não age Bentinho. Na tentativa de encontrar-se consigo mesmo, de “atar as duas pontas da vida”, ele precisa refletir sobre todo o passado e concluir que em tudo fora uma vítima do destino. Assim, esse fato torna-o um narrador pouco confiável. Ele precisa libertar-se do sentimento de culpa e para isso dialoga apenas com sua consciência – que quer Capitu culpada:

O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. 1: “Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti”. Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca (ASSIS, 1992, p. 183-84).

É fácil notar nesse fragmento um vacilo da consciência de Bentinho. O verso citado por ele corrobora essa suposição: é como se a dúvida estivesse ecoando nas paredes do seu coração: “Será que fui realmente traído ou foi meu ciúme doentio que me fez deturpar a realidade”? Ele prefere crer que não. Capitu e Ezequiel já estão mortos e não há como voltar atrás. Nesse duelo da sua consciência, a necessidade fala mais alto: é melhor concluir que Capitu sempre fora a mesma “cigana oblíqua e dissimulada” desde a infância.

Seguramente, o texto de *Amor de Capitu*, por estar em terceira pessoa, não assumirá essa característica psicanalítica. Ao contrário do narrador de *Dom Casmurro*, o narrador aqui não será um personagem. Portanto, ele não viveu os fatos narrados, nem se sente traído. Não há nele a necessidade de libertar-se de algum sentimento de culpa. Como narrador onisciente, ele apenas expõe os fatos. Porém, como já foi dito, Sabino optou por narrar do mesmo ângulo de visão de Bentinho. E como no texto original temos

conhecimento apenas dos seus pensamentos e sentimentos, o mesmo conflito interior do final de *Dom Casmurro* aparecerá em *Amor de Capitu*:

Restava saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou esta foi mudada naquela em conseqüência de algum procedimento seu [de Bentinho]. Ocorria-lhe um trecho da Bíblia: “Não tenhas ciúmes de tua mulher, para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti”. Mas acreditava que não era isso: lembrava-se de Capitu menina, tinha de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca (SABINO, 1999, p. 227).

Está aí o mesmo duelo interno apresentado em *Dom Casmurro*, a mesma vacilação. Apesar de não podermos afirmar que o texto de Sabino assuma uma estrutura psicanalítica, contudo, o processo psicanalítico permanece no interior do personagem central. Há o mesmo conflito de vozes, o que torna a narrativa de Fernando Sabino também pouco confiável.

Então, é fácil concluir que a posição de ambos os narradores é unilateral, fixada num só ângulo de visão. Ambos querem a condenação de Capitu. Bentinho porque se sente traído e também porque não suportaria carregar dentro de si para sempre o peso de uma injustiça; o narrador de Sabino porque só conhece o testemunho de Bento – e esse lhe parece verossímil.

Finalmente, seria interessante um pequeno comentário a respeito da seqüência narrativa em ambos os textos. Já vimos que em *Dom Casmurro* temos um texto com características psicanalíticas, uma narrativa de memória. Assim, encontraremos uma narrativa não-linear: a memória não é ordenada cronologicamente, mas obedece a determinados sentimentos que despertam sensações “perdidas” no nosso subconsciente:

Contando aquela crise do meu amor adolescente, sinto uma coisa que não sei se explico bem, e é que as dores daquela quadra, a tal ponto se espiritualizaram com o tempo que chegam a diluir-se no prazer. Não é claro isto, mas nem tudo é claro na vida ou nos livros. A verdade é que sinto um gosto particular em referir tal aborrecimento, **quando é certo que ele me lembra outros que não quisera lembrar por nada** (ASSIS, 1992, p. 110; negritos meus).

Assim, à medida que a memória segue seu curso, lembranças surgem e, com elas, reflexões. E essa estrutura marcará a não-linearidade do texto de Machado, que se tornou tão particular em toda sua obra.

Ao contrário do texto de Fernando Sabino. Como vimos, a estrutura psicanalítica não se repete aqui e a narração em terceira pessoa favorece a linearidade do texto. Temos uma história com princípio, meio e fim. O narrador é *onisciente-neutro*, portanto, instruções e comentários gerais estão ausentes. O texto segue um fluxo contínuo: vemos o Bentinho adolescente lutando para sair do seminário, depois Bentinho já bacharel em direito casando-se com Capitu e, finalmente, um Bentinho já amadurecido corroído pela dúvida do adultério. Em suma, nada de novo.

E bem, e o resto?

Recapitulando, ficou evidente que a única alteração produzida por Sabino está presente na figura do narrador: de uma *narrador-protagonista* ele mudou para um *narrador onisciente neutro*. Entretanto, tal narrador não se apresentou nem tão onisciente, nem tão neutro assim: a visão do fato permaneceu na perspectiva de Bentinho. Ainda aqui prevaleceu seu testemunho. O enigma de Capitu continua com seu “[...] fluido misterioso e enérgico, com sua força que arrasta para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca” (ASSIS, 1992, p. 55).

RIASSUNTO: L'intento di questo articolo è realizzare un'analisi critica ed un paragone tra i romanzi *Amor de Capitu*, da Fernando Sabino, e *Dom Casmurro*, da Machado de Assis. Sabino, abolendo la narrativa in prima persona del romanzo da Machado de Assis e assumendo una narrativa in terza persona, avrà consolidato qualche modificazione sostanziale in paragone al testo da Machado de Assis?

PAROLE-CHIAVE: Fernando Sabino; Machado de Assis; Narratore.

Referências Bibliográficas:

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 1992.
FRIEDMAN, Norman. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Objetiva, 1989.
LUCAS, Fábio. Uma Ambigüidade Insolúvel. In: ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 1992 (p. 3-7).
ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
SABINO, Fernando. *Amor de Capitu*. São Paulo: Ática, 1999.

O cinema e seus meios: caminhos e tecnologias do cinema em busca da literatura.

Marcos da Silva Coimbra¹

RESUMO: Este estudo pretende apreender e tornar inteligíveis noções profundas que permeiam a dinâmica existente entre os meios literário e fílmico. Aspectos mais formais do cinema também ganham destaque para que, uma vez estudados, possam nos dar a dimensão de algumas das possibilidades de “manejo técnico” do cineasta numa situação de adaptação de uma obra literária, revelando algumas das dificuldades inerentes a este processo.

Palavras-chave: Cinema; Literatura; Adaptação; Imaginário; Verossimilhança.

“Imagens são palavras que nos faltaram. Poesia é a ocupação da palavra pela imagem”.
(BARROS, 1990, p. 296).

1. A natureza tributária do cinema. Mão e contramão – contribuições e influências entre os meios.

Se a própria história da vida de cada indivíduo pode constituir-se numa grande narrativa, poderíamos dizer, de certa maneira, que a necessidade humana de ouvir histórias e de contar histórias, a busca por compor a sua experiência com narrativas alheias – que até o século dezenove era em grande parte suprida pela literatura e, para a maioria analfabeta, pelo teatro – ao longo do século vinte foi gradativamente sendo substituída (ou mesmo compartilhada) pelo cinema e depois pela televisão.

No entanto, esse meio tão em voga tem, por sua própria condição geradora, a natureza de se apropriar das linguagens de praticamente todos os demais meios artísticos para, de posse de todo esse instrumental técnico e de toda a sensibilidade poética já vivenciada (adquirida por cada uma das demais formas artísticas ao longo de séculos de

¹ Mestre em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras/UFRJ.

história da humanidade), compor uma arte diferenciada. E, em se tratando de história do homem, podemos dizer que o pecado inelutável cometido pelo cinema (se é que se pode colocar a questão nesses termos) é o fato de ele não poder fornecer documento artístico da história arcaica dos homens, de não abarcar a trajetória humana em perspectiva de ampla diacronia, o que cabe mais diretamente às outras artes, sobretudo à literatura.

O próprio Paulo Emílio de Sales Gomes, renomado crítico de cinema dentro da tradição brasileira, já discorreu sobre essa falta de originalidade do cinema no ato de sua composição, tratando especificamente da personagem de cinema. Ele afirma:

Para recrutar as suas personagens o cinema não demonstra, efetivamente, o menor espírito de exclusividade. Age, pelo contrário, com a maior desenvoltura em relação às que já encontra prontas, isto é, elaboradas por séculos de literatura e teatro. A esse propósito, a expressão 'pilhagem' tem sido empregada, e com justeza. O cinema se adapta mal ao critério de individualismo e originalidade que se tornou norma na melhor literatura. (GOMES, 1992, p. 115).

E, seguindo a linha de raciocínio da natureza tributária que compõe o cinema em sua forma, percebemos que a sua maior dívida, caso realmente essa dívida exista, seja de fato para com a literatura. Podemos elencar, tanto do ponto de vista formal quanto do ponto de vista historiográfico, inúmeros exemplos que tendem a comprovar tal proposição.

Basta atentarmos para o fato de que o cinema, principalmente em seu início, tenha procurado na aproximação com a literatura uma forma de legitimar-se. A preocupação em ser reconhecido como arte é uma das razões que levariam o cinema a empenhar-se em desenvolver suas capacidades narrativas. Superar a condição de espetáculo feito para o mero entretenimento e divertimento das “massas” exigia que o cinema se colocasse sob a proteção e o crivo de uma arte referendada em meios que cultivavam a intelectualização e a elegância, que era, na época de seu surgimento (passagem do século XIX para o século XX), a literatura romanesca (juntamente com o teatro).

Adaptar obras de autores da mais “alta” cultura literária ocidental (tais como Shakespeare, Dostoiévski, Tolstói, Balzac, Flaubert, Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, por exemplo) para o cinema e para a televisão (mídias normalmente mais voltadas ao grande público) parece mesmo trazer para esses meios um pouco do prestígio da

literatura canonizada ou, ainda, tornar a tradição da arte erudita acessível ao grande público. Como opinou o primeiro grande cineasta a expor preocupações teóricas acerca de sua arte, o russo Sergei Eisenstein:

Deixemos Dickens e toda a plêiade de antepassados, que remontam inclusive aos gregos e a Shakespeare, lhes lembrarem mais uma vez que ambos, Griffith e nosso cinema, provam que nossas origens não são apenas as de Edison e seus companheiros inventores, mas se baseiam num enorme passado cultural; cada parte deste passado, em seu momento da história mundial, impulsionou a grande arte da cinematografia. Que este passado seja uma reprovação às pessoas inconscientes que trataram com arrogância a literatura, que contribuiu tanto para esta arte aparentemente sem precedentes e é, em primeiro lugar, e no mais importante: a arte de observar – não apenas ver, mas observar – com ambos os significados abarcados pelo termo. (EISENSTEIN, 2002, p. 203).

Mas nem sempre tais adaptações resultam num empreendimento satisfatório, bem como nem sempre os autores de cinema conseguem estabelecer uma relação de aproximação com esse grande público. No Brasil, o Cinema Novo, por exemplo, traz consigo o rótulo de ter tido como público apenas a intelectualidade política e artística da época, tendo na figura de Glauber Rocha seu maior símbolo de hermetismo elitista no tratamento formal e na “decupagem” do filme. Ainda pesa a opinião de que, sendo os meios que utilizam imagens para se comunicar encarados em geral apenas como indústria, muitos veem esse processo de assimilação da tradição literária pelo cinema como um mecanismo de facilitação e empobrecimento para envolver o grande público, em detrimento da qualidade “insubstituível” da obra original.

A busca da literatura pelo cinema, de que falávamos há pouco, se refletiu ainda na reprodução dos procedimentos narrativos daquela por esse. Autores como Homero (com sua técnica de “flash-back” e a possibilidade de manipular a cronologia dos acontecimentos); Dante e Voltaire (que deixaram como legado a vertigem dos acontecimentos e a rapidez para mudar de assunto); Rabelais (com quem o cinema experimental e surrealista percebeu que era possível narrar delírios visuais, fugindo da tradição de mimetismo realista); e Stendhal (onde a narração em *off* encontrou um grande mestre) são fortes exemplos dessa tendência do filme para a narratividade, desde seus primórdios. Também a literatura realista, produzida

desde o século XIX, pode ser lida como uma espécie de cinema, tamanho o teor de imagicidade que parte de suas palavras. No dizer de Umberto Eco,

Somos capazes de perdoar Proust por ocupar trinta páginas com o processo de adormecer, mas por que Manzoni tem de ocupar uma página inteira para nos dizer: ‘Era uma vez um lago, e aqui pretendo situar a minha história’? Se tentássemos ler esse trecho com um mapa diante de nós, veríamos que Manzoni elabora sua descrição conjugando duas técnicas cinematográficas: zoom e câmara lenta. Não venham me dizer que um escritor do século XIX desconhecia técnicas cinematográficas: ao contrário, os diretores de cinema é que usam técnicas da literatura de ficção. Manzoni age como se estivesse filmando de um helicóptero que aterrissa bem devagar (ou como se estivesse reproduzindo a maneira pela qual Deus olha do alto para escolher um indivíduo humano na superfície da Terra). (ECO, 1994, p. 77.)

Também Ítalo Calvino fala sobre o assunto em texto sobre o *Candide*, de Voltaire, destacando que a narrativa veloz, em ritmo de tropel, já era ali algo bem realizado, derivada de uma moral capitalista que viria a se firmar com o advento da Revolução Francesa no século XVIII e após suas consequências, uma moral baseada, sobretudo, na ideia de que o homem não tinha de se preocupar senão com aquilo em que pode interferir diretamente. Ela estaria vinculada decerto ao espírito de produção, assim como a uma visão de mundo que assimila a ideia de que a vida é rápida e finitíssima, e que, por isso mesmo, se consegue ainda sorrir diante de uma avalanche de desastres, chegando mesmo a aparentar a felicidade mais pura mesmo diante deste quadro:

Hoje, em *Candide*, não é o ‘conto filosófico’ o que mais nos fascina, não é a sátira, não é o tomar forma de uma moral e de uma visão de mundo: é o ritmo. (...) O grande achado do Voltaire humorista é aquele que se tornará um dos efeitos mais seguros do cinema cômico: o acúmulo de desastres a grande velocidade. (...) É um grande cinematógrafo mundial que Voltaire projeta em seus fulminantes fotogramas, é a volta ao mundo em oitenta páginas (...). (CALVINO, 1993, p. 108-109).

Mostra-se, assim, o quanto a literatura antecipa métodos hoje usados amplamente pelo cinema, sendo, por isso, primeiramente a esse associados. Júlio Bressane, diretor do filme *Brás Cubas* (baseado na obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis) apontou no livro a presença de conceitos e técnicas que só depois viriam a ser associadas ao cinema, sobretudo a técnica da montagem: “Desmembrei o livro e descobri nele o *Brás Cubas-livro*, o *Brás Cubas-música*, o *Brás Cubas-pintura*. Dessa dissecação

nasceu o filme, fundamentalmente porque senti na prosa do escritor conceitos de montagem cinematográfica. Isso é fantástico. O livro é de 1880, antes do cinema”. (AVELAR, 1994, p. 122).

Assim como a literatura pode ser vinculada à sua capacidade de despertar a criação de imagens na mente do leitor (numa espécie de cinema interior em que o leitor é o próprio cineasta, construindo imagens mentalmente), o filme, por sua vez, começa pelo pensamento e pela escrita e não pela “imagem pura” ou pelo “roteiro seco”, como poderíamos imaginar. A pré-construção (ou construção mental) de imagens pelo cineasta, e por que não dizer, de imagens literárias, num protocinema interior rodado na mente do criador de filmes e do roteirista é uma etapa considerável na construção de um filme. Ítalo Calvino, ao tratar da *Visibilidade* como proposta, disse o seguinte a respeito do tema:

No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro “vista” mentalmente pelo diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade num *set*, para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme. Todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; nesse processo, o ‘cinema mental’ da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das seqüências, de que a câmera permitirá o registro e a moviola a montagem. Esse cinema mental funciona continuamente em nós — e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema — e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior. (CALVINO, 1993, p. 99).

Daí tem-se que a montagem não é algo exclusivo da literatura, do cinema ou de qualquer arte, sendo um processo que integra o funcionamento natural do cérebro humano (através de sua capacidade associativa), mas que, no cinema, ganhou contornos originais².

É preciso lembrar que não apenas a capacidade de “montar” fragmentos ganha novos ares no filme, mas também todas as demais contribuições obtidas de outras formas artísticas. Recursos como a cena e o monólogo interior, que preexistiram ao cinema, no entanto, após sua utilização por esse meio, ganharam feições tão peculiares que passaram a ser associados prioritariamente à cinematografia, retornando para os seus meios de origem carregados da capacidade fílmica de também “seduzir”. A experiência da observação da imagem em

² Este raciocínio pode ser mais bem observado em um texto de Sergei Eisenstein, “Do teatro ao cinema”, em que o autor postula que qualquer fragmento de imagem permanece neutro enquanto não for associado a outro fragmento (EISENSTEIN, 1990, p. 20).

movimento, a “ideia” do cinema e as motivações que fizeram essa novidade surgir em determinada época renovaram amplamente a literatura, renovação que mais adiante influenciou novos enfoques formais e de processos narrativos no próprio cinema, motivando a descoberta de outras formas de contar suas histórias, enfim, para uma renovação de toda a maneira de se “escrever” cinema.

Aliás, a literatura ficcional, nesse particular, exhibe cada vez mais a rapidez na condução da trama. A velocidade do relato e a maneira apressada como se passam pelos acontecimentos caracterizam boa parte da produção literária moderna, e não podemos afirmar com precisão o quanto isso pode significar um ecoar da tradição literária (por influência de Dante e Voltaire, por exemplo) ou mesmo uma forte influência da agilidade da narrativa fílmica contemporânea e do mundo moderno (incluindo a publicidade, a internet, o rádio e o jornal, só pra termos alguns exemplos).

2. Da literatura ao cinema – diferenças e confluências de código. A polêmica da fidelidade nas adaptações literárias para a tela.

Em se tratando da relação entre literatura e cinema, mais precisamente de filmes que se baseiam em obras literárias, sempre existe uma cobrança para que os filmes se pareçam com o livro – sobretudo daquele espectador que o leu antes, prevalecendo a lógica da expectativa de confirmação de algo já sabido e da rememoração disto sobre a da descoberta de algo novo.

Ocorre que, nesta tentativa de tradução de um universo literário para a tela, é comum que a expectativa não vingue completamente, por mais esforçado que seja o cineasta. Isso se explica porque, dentre outros motivos, na narrativa escrita cada leitor tende a criar seu próprio universo imagético, sem limites de ordem financeira ou física (na comparação com a realidade), sendo comum que se decepcione com a menor “abertura” discursiva das imagens do cineasta.

São diferenciados as linguagens e os modos de funcionamento dessas artes: narrativa literária e narrativa fílmica distinguem-se e, na maioria dos casos, contrastam-se; são sempre difíceis as transposições de uma para o outro, pois as características intrínsecas ao texto literário, por princípio, não encontram expressão semelhante e nem mesmo próxima na narrativa cinematográfica.

Já no ato da criação, a obra literária costuma ser trabalhada por uma só pessoa, ao passo que o diretor de cinema precisa da colaboração de diversos profissionais e técnicos na construção de um filme, o que o torna, de certa forma, uma obra coletiva, embora normalmente seja “orquestrada” por um único diretor.

Outra diferença a ser apontada é que na linguagem audiovisual toda informação deve ser visível ou audível. Enquanto o escritor nos informa o seu “mundo” de acordo com as suas intenções (o que altera a quantidade e a velocidade dos elementos que são revelados) e todo o resto fica por conta da imaginação do leitor, os cineastas e os roteiristas precisam descrever forçosamente o espaço físico do ambiente e as caracterizações visuais das personagens. Palavras como “esquece” e “sente”, por exemplo, praticamente proibidas na composição de um roteiro para uso no cinema (que tende a querer expor e comunicar com prioridade aquilo que se vê) são usadas amplamente na literatura, que com frequência nos remete ao fluxo de consciência e ao mundo íntimo dos pensamentos das personagens. Na maioria dos casos, essas têm o seu perfil psicológico desenhado apenas parcialmente, sem o descritivismo detalhista tradicionalmente presente na arte da escrita. Essa indefinição, longe de resultar necessariamente em um empobrecimento da trama fílmica, pode ser uma riqueza, uma vez que concede ao espectador a possibilidade de ativar seu imaginário, de compor a personagem de acordo com a sua recepção e percepção. Sobre isso, vale o relato de Paulo Emílio de Sales Gomes, importante crítico do nosso cinema:

Nos filmes (...) e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores. (...) Essa definição física completa imposta pelo cinema reduz a quase nada a liberdade do espectador nesse terreno. Num outro, porém, o da definição psicológica, o filme moderno pode assegurar ao consumidor de personagens uma liberdade bem maior do que a concedida pelo romance tradicional. A nitidez espiritual das personagens deste último impõe-se tanto quanto a presença física nos filmes; ao passo que em muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande número de

películas mais antigas, as personagens escapam às operações ordenadoras de ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que se banham as criaturas da realidade. (GOMES, 1992, p. 111).

Ele nos atenta, ainda, para um aspecto interessante da recepção desses códigos: o fato de que a permanência do filme depende muito mais do gosto de uma determinada época do que a do livro, que se mantém graças ao sempre atual formato impresso de suas letras:

A vitalidade da personagem literária, novelística ou teatral, reside no seu registro em letras, na modernidade constante de execução garantida por essas partituras tipográficas. A personagem registrada na película nos impõe até os ínfimos pormenores o gosto geral do tempo em que foi filmada. (GOMES, 1992, p. 117).

Além disso, o cinema é uma forma de expressão em que o tempo de apreensão das informações é definido exclusivamente pelo autor, ao passo que cada um de nós tem a liberdade de estabelecer o próprio ritmo de leitura. Devido ao incessante turbilhão imagético³ comumente proporcionado pelo filme, é muito mais raro que alguém capte dele todas as suas riquezas e detalhes e os absorva no tempo próprio de sua passagem, o que na literatura já se faz possível devido ao ritmo individual de leitura, bem como à possibilidade de ler e reler o mesmo trecho quantas vezes for necessário para o seu entendimento ou esgotamento temporário. É bem verdade que o surgimento do videocassete possibilitou ao espectador de filmes interferir no processo de projeção, retrocedendo, adiantando ou interrompendo-o, o que conferiu àquele uma possibilidade de “manuseio” da obra, que é própria do leitor de livros.

Por tudo isso é que, ao falarmos de qualquer transposição de uma obra literária para a tela, a última coisa que deve importar é se o filme “traduz” bem o universo da obra original, se é “fiel” à ela. São tantos e tão nítidos os pontos de distanciamento entre essas linguagens, conforme já mencionado, que se deve considerar impossível “adaptar” um livro

³ O plano-seqüência, mais presente em filmes antigos, é uma exceção no cinema, atuando como elemento de distensão temporal (pois mostra os efeitos da passagem de tempo sobre as personagens e o espectador) e espacial (pois, ao se movimentar sem cortes por um local, ou ficar parado longamente e sem o uso de movimentações bruscas de câmera, é permitida a visualização de grande profundidade, o que acaba por aumentar a percepção deste local). É uma oportunidade que se dá ao espectador para que assimile o quanto for possível do signo fílmico, integrando a fotografia, a trilha sonora, a ambientação cênica, as expressões faciais e corporais das personagens e tudo o mais que compreenda o signo audiovisual.

para a linguagem fílmica, ocorrendo, na prática, a realização de filmes “baseados” em livros. Segundo José Carlos Avelar, “o que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar certa coisa que está num livro, uma história, um diálogo, uma cena, e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. O que atrai não é a possibilidade mas a impossibilidade de adaptação”. (AVELAR, 1994, p. 124). Isso equivale a dizer que roteiro adaptado é obra de tocaia, de intervenção assumida e que, assim, deveria ser consentida por todos, incluindo público, crítica, escritor-fonte e quem mais for de direito.

É mais sensato assumir que tais adaptações são, na verdade, uma espécie de tradução, só que intersemiótica em vez de linguística, na qual o tradutor-cineasta precisa, antes, submergir criticamente na obra a ser traduzida. Assim, além de ser um ato de recriação, a filmagem que parte de um livro é também uma leitura crítica e profunda do mesmo. Acerca disto, vale a contribuição de Eduardo Coutinho, crítico e teórico dos estudos literários, a respeito da transposição da obra de Guimarães Rosa para o cinema:

Do mesmo modo que o leitor, o tradutor de Guimarães Rosa, este leitor talvez especial que reescreve o texto, vertendo-o para outro idioma, é também um co-autor, criativo e original, e é nesse sentido que traduzir uma obra rosiana se revela uma tarefa árdua, mas viável. (COUTINHO, 2007, p. 119).

E mais adiante:

Assim, na passagem dos textos de Rosa para outras mídias, e em especial para o cinema, o importante não tem sido o grau de fidelidade da versão cinematográfica com relação ao original, mas o nível da recriação, a realização estética da leitura, que resulta do diálogo estabelecido com o texto primeiro. (COUTINHO, 2007, p. 122).

Fica claro, portanto, que uma obra cinematográfica que tem sua história “baseada” em um livro (ou conto), tem a narrativa escrita como ponto de partida e elemento instigador e não como “cárcere” formal, o que aconteceria caso o cineasta tentasse a todo custo “transcrever” a escrita em imagens com fidelidade absoluta em todos os momentos. Seria o caso de nos atrevermos a dizer que o melhor mesmo é ficar com o livro.

Por paradoxal que possa parecer, nesse caso, a linguagem literária ganha em sua transfiguração, funcionando como espinha dorsal narrativa e diretriz poética a ser perseguida, mas nem sempre “ao pé da letra”. É tarefa do cineasta apreender as excepcionalidades poéticas da obra, a intimidade do livro, para depois interpretá-lo em filme, recriá-lo, imaginá-lo e realizá-lo em imagens, como um novo co-autor.

ABSTRACT: This study aims to seize and make intelligible notions that permeate deep the dynamics between the literary and film media. In this discussion some of the formal aspects of the adaptation of a literary work into the cinema media in order to offer an idea of the amount of possibilities of technical handling one may have in this inter-semiotic process were also considered.

Key-words: Cinema; Literature; Adaptation; Imaginary; Likelihood.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 5ª ed. Vol. 1. Coimbra: Almedina, 1983.

AUMONT, Jacques (org.). *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2004. – (Coleção Campo Imagético).

AVELAR, José Carlos. *Cinema e literatura no Brasil*. Câmara Brasileira do Livro: São Paulo, 1994. (Projeto Frankfurt).

AVELLAR, José Carlos. *Imagem e som, imagem e ação, imaginação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BARROS, Manoel de. “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”. In: *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 296.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2003.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

- COUTINHO, Eduardo F. “Traduções do idioma rosiano: linguagem literária e outros meios”. In CAIRO, Luiz Roberto *et alii* (org.). *Nas malhas da narratividade: ensaios sobre literatura, história, teatro e cinema*. Assis: FCL – Assis-Unesp Publicações, 2007.
- DIEGUES, Carlos. “Entrevista a Sílvia Oroz”. In *Carlos Diegues, os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p. 19-20.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 5ª ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. “A personagem cinematográfica”. In: CÂNDIDO, Antônio *et alii*. *A personagem de ficção*. 9ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- JARDIM, Antônio. “A dimensão poética no contexto hegemônico da técnica”. In: *Revista Interfaces*. Ano V, Vol. nº 6. UFRJ-CLA. Rio de Janeiro: 1995, p. 11-21.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra – Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.
- RAMOS, Fernão Pessoa. “Cinema e realidade – alguns aspectos estruturais da imagem-câmera e sua particular intensidade”. In XAVIER, Ismail (org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- STAM, Robert. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, nº. 51, jul./dez. 2006, p. 19-53.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras, literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 78.

O descobrimento da América sob a ótica da literatura e do cinema

Juliana de Sá França (PG - UNIOESTE)¹

Gilmei Francisco Fleck (UNIOESTE)²

RESUMO: Este trabalho analisa algumas das releituras do descobrimento da América feitas pela literatura e pelo cinema. Aqui, nos concentraremos primeiramente nos fatos registrados no *Diário de Colombo* (1986), depois em dois fragmentos dos romances *Daimón* (1985), de Abel Posse, e *El otoño del Patriarca* (1997), de Gabriel García Márquez. Estas releituras sintetizadas do descobrimento serão comentadas e, em seguida, comparadas com a produção cinematográfica *1492 - A Conquista do paraíso*, de Ridley Scott.

Palavras-chave: Descobrimento da América; Literatura; Cinema.

Introdução

História, literatura e cinema possuem vínculos estreitos. Os textos literários e as produções cinematográficas aportam-se em contextos sociais para sua composição, sendo, por isso, possível localizar e reconhecer, por meio deles, características históricas dentro de um determinado período. Além disso, não são raras as vezes em que o resgate de traços culturais de um povo pode ser obtido através destes meios, especialmente da literatura que, como arte que explora o potencial representativo dos signos lingüísticos, é capaz de produzir na mente do leitor imagens por meio deste aprimorado uso de palavras.

Os textos literários e os filmes que procuram fazer releituras da história estão permeados de fatos reais e fictícios mesclados de forma tão híbrida, que é comum a dificuldade em ser feita uma leitura crítica do que eles expõem, dificultando assim a primeira vista, ao leitor e expectador, distinguir o que foi tomado como referencial da história daquilo que é livre criação do romancista ou produtor. Os referenciais tomados dos registros oficiais servem ao escritor/produtor como uma forma de assegurar a suas obras o estatuto maior sobre as quais se baseiam, pois são utilizados para sustentar as produções dentro da verossimilhança, retratando aquilo que poderia ter ocorrido.

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

² Docente na graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE - e doutor em Letras pela UNESP.

Tendo consciência dessa especificidade, o presente artigo busca estudar a abordagem do descobrimento da América, especificamente o episódio da chegada dos europeus em terras americanas, feita no texto considerado como história oficial, o Diário de Colón, editado por Consuelo Varela (1986), em fragmentos das obras literárias *El Otoño del Patriarca* (1997), de Gabriel García Márquez; *Daimón* (1985), de Abel Posse, e algumas cenas do filme *1492: A conquista do Paraíso* (1992), de Ridley Scott, ressaltando-se as diferentes perspectivas dadas ao acontecimento.

Reconhece-se aqui que, por configurarem-se como arte, literatura e cinema possuem liberdade na abordagem do tema e criação do enredo, sendo que estas podem desenvolver-se de maneira distinta daquela preconizada pela história oficial. A chegada dos europeus na América foi feita a partir de diferentes ângulos, sendo que cada um tem seu próprio valor. É a observação dos diferentes sentimentos gerados pela chegada dos Europeus na América em 1492, expostos na literatura, na história e no cinema, que se desenvolve neste trabalho.

1. A poética do descobrimento sob diferentes enfoques literários.

A literatura oferece distintas perspectivas da história oficial de acordo com a ótica do escritor, dos personagens e do narrador que elege para retratá-la. O descobrimento da América, por exemplo, foi abordado em várias obras e cada uma delas tem seu próprio valor ao trazer uma visão peculiar do acontecimento.

O Diário de Colón, editado por Consuelo Varela (1986); o romance histórico *Daimón*, de Abel Posse (1985) e o romance *El Otoño del Patriarca*, de Gabriel García Márquez (1997) são obras que abordam a temática do descobrimento americano. Entretanto, é importante dizer que enquanto a primeira ocupa-se em descrever todas as aventuras dos navegadores europeus comandados por Cristóvão Colombo, as duas últimas somente fazem uma menção ao descobrimento, ao dedicarem uma pequena parte de suas narrativas para o relato da chegada dos europeus à América.

O Diário de Colón (1986) é uma re-escritura da versão que Frei Bartolomé de las Casas fez de uma reprodução do manuscrito original de Colombo entregue a rainha Isabel. O documento, que é uma espécie de “Carta de Pero Vaz de Caminha”, conta sob o ponto de

vista do descobridor europeu, as viagens feitas pelos espanhóis até encontrarem o “Novo Mundo” e o contato com os povos que nele viviam. Assim, trata-se de uma descrição marcada por impressões subjetivas de Cristóvão Colombo a respeito do descobrimento. Ressalta-se, todavia que muito do seu caráter original foi perdido devido à ação do tempo sobre o manuscrito e as várias reproduções que dele foram feitas.

Em uma linha distinta está o trecho de *Daimón* (1985) que retrata o descobrimento. Nele Abel Posse (1985) trata a questão a partir do ponto de vista de um narrador que possui uma visão irônica da história da América e, por isso, faz uma crítica ao que se convencionou chamar “descobrimento”.

Já em *El Otoño del Patriarca*, García Márquez (1997) aborda o descobrimento da América por meio de uma espécie de paródia do Diário de Colón (1986), pois no fragmento que alude ao descobrimento estão presentes as vozes dos nativos e o que estes pensavam sobre os espanhóis. É um trecho que se assemelha a oralidade e que traz em sua composição uma clara polifonia e um manifestado dialogismo, onde se percebem traços do discurso europeu por meio das vozes indígenas.

É interessante observar como um mesmo acontecimento pode gerar sentimentos e manifestações distintas. No Diário de Colón (1986), sem esclarecer o dia, mas deixando evidências para identificá-lo, narra-se como se deu a chegada européia nas novas terras e como eram as pessoas que ali habitavam. Em *Daimón* (1985), todavia, o narrador considera que, no dia 12 de outubro de 1492, a Europa foi descoberta por “*los animales y hombres de los reinos selváticos*” (POSSE, 1985, p. 28). Comparando estas duas visões, passamos a refletir e nos damos conta de que a descoberta aconteceu tanto pelos nativos quanto pelos espanhóis. Sendo assim, os dois povos podem ser chamados de descobridores.

Levantando também a questão sobre quem foram os reais descobridores, García Márquez (1997) instiga o leitor a entender que os espanhóis, na realidade, não foram os primeiros europeus a desembarcarem na América. Em *El otoño del Patriarca* (1997) pode-se ler a seguinte afirmação: “[...] *que ellos dicen la calor como los contrabandistas holandeses* [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p.49), o que deixa claro no discurso ficcional, portanto, que os nativos já haviam tido contato com povos do continente europeu

antes do desembarque espanhol. Entretanto, no Diário de Colón (1986), a hipótese dos indígenas terem conhecido europeus antes da chegada dos espanhóis não é sequer cogitada: “*Ellos deven ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dizen todo lo que les dezía.*” (VARELA, 1986, p.63), são as palavras anotadas por Colombo.

A ironia, a carnavalização e a sátira são as marcas do trecho de *El otoño del Patricarca* (1997) que aborda o descobrimento. A inversão de papéis, na qual o índio tem o poder e os espanhóis são os ingênuos, é muito clara. Assim como Colombo em seu diário expõe os nativos como “*buenos servidores y de buen ingenio*”, García Márquez (1997) qualifica os espanhóis da mesma maneira, cabendo aos autóctones a responsabilidade pela conduta européia, conforme registram as múltiplas vozes “[...] *como vimos que eran buenos servidores y de buen ingenio, nos los fuimos llevando hacia la playa sin que se dieran cuenta.*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 49).

A respeito das famosas trocas realizadas entre as duas civilizações, García Márquez (1997) carnavaliza a ação narrada no Diário de Colón (1986) e mostra nativos muito espertos, que fazem brincadeiras e ridicularizam a prática do escambo feita pelos navegadores, pois sabem o real valor dos objetos e das intenções dos recém-chegados.

[...] y estas sartas de pepitas de vidrio que nos colgábamos en el pescuezo por hacerles gracia, y también por estas sonajas de latón de las que valen un maravedí y por bacinetas y espejuelos y otras mercerías de Flandes, de las más baratas mi general [...] (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 49)

O Diário de Colón (1986) traz essas trocas sob uma perspectiva de superioridade dos europeus sobre os nativos. “[...] *les di a algunos d’ellos unos bonetes colorados y unas cuentas de vidrio que se ponían al pescuço, y otras cosas muchas de poco valor, con que ovieron mucho plazer y quedaron tanto nuestros que era maravilla.*” (VARELA, 1986, p.62).

Uma forma de escambo muito distinta, a de homens por objetos, é tentada pelos europeus, segundo o narrador da obra de García Márquez (1997): “[...] y *hasta querían cambiar a uno de nosotros por um jubón de terciopelo para mostrarnos en las Europas, imagínese usted mi general, qué despelote [...]*”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 49-50).

No Diário de Colón (1986) também é possível perceber essa tentativa, mas sem tornar evidente a troca que se pretendia realizar. “*Yo plaziendo a Nuestro Señor llevaré de aquí al tiempo de mi partida seis a Vuestras Altezas para que deprendan hablar.*” (VARELA, 1986, p. 63).

Outro fragmento de *El Otoño del Patriarca* (1997) que ridiculariza os espanhóis fala sobre as impressões que estes tiveram sobre os nativos. No diário pode-se ler:

D’ellos se pintan de prieto, y <d’>ellos son de la color de los canarios, ni negros, ni blancos, y d’ellos se pintan de blanco y d’ellos de colorado y d’ellos de lo que fallan; y d’ellos se pintan las caras, y d’ellos todo el cuerpo, y d’ellos solos los ojos, y d’ellos solo el nariz. (VARELA, 1986, p.62-63)

Já García Márquez (1997), explica a pintura dos nativos dizendo, por meio das vozes enunciadoras do discurso, que eles estavam pintados para que o forte sol não causasse danos à pele. O narrador registra, ainda, as impressões dos autóctones sobre o alvoroço feito pelos espanhóis quando hes viram pela primeira vez. “[...] y nosotros no entendíamos qué carajo nos hacían tanta burla mi general si estábamos tan naturales como nuestras madres nos parieron y en cambio ellos estaban vestidos como la sota de bastos a pesar del calor [...]” (GARCÍA MARQUÉZ, 1997, p. 49).

Em *Daimón* (1985) o narrador relembra o trecho do Diário de Colón (1986) onde os navegadores descrevem os nativos, entretanto, Abel Posse (1985), faz uma inversão descritiva, na qual são os nativos que delineiam o perfil europeu. “[...] seres blanquiñosos, más fuertes por astucia que por don. Se los veia como una angustiada pero peligrosa congregación de expulsados del Paraíso.” (POSSE, 1985, p. 28)

A história consagrou que um dos objetivos da conquista do novo mundo era a expansão da fé cristã. Sendo assim, os povos encontrados deveriam ser convertidos à religião oficial na Espanha, a Católica. Tal fato é exposto no Diário de Colón: “[...] porque cognoçí que era gente que mejor de librería y convertiría a nuestra sancta fe con amor que no por fuerça [...]” (VARELA, 1986, p. 62). Assim, na visão espanhola, os autóctones são concebidos como passivos, sem força ou opinião. Já Abel Posse (1985), traz em *Daimón* (1985) um narrador que expõe uma concepção do nativo que vai de encontro a essa intenção

preconizada no escrito de Colombo. Em *Daimón* (1985) os nativos não aceitam o cristianismo e reprovam a morte de Jesus Cristo na cruz. “*Su dios y símbolo de lo sagrado se veía que era esos dos leños cruzados que servían para clavar cuerpos: un instrumento de torturas.*” (POSSE, 1985, p. 28).

O fragmento de *Daimón* (1985) que aborda a chegada dos espanhóis na América é carregado por um sentimento de descontentamento indígena com as ações empregadas pelos navegadores. Usando o recurso da anacronia, o narrador eleito por Posse (1985) antecipa atos e concebe os nativos como sábios, que já adivinhavam as desgraças que iriam ocorrer com seu povo a partir do contato com a civilização espanhola, registrando: “*Sus triunfos implicaban necesariamente la desdicha: manifestaban una rotunda incapacidad para comprender el equilibrio y el orden natural de las cosas.*” (POSSE, 1985, p. 28).

No Diário de Colón (1986) é possível perceber que os espanhóis vieram preparados com armas para enfrentar qualquer adversidade que pudessem encontrar no “Novo Mundo”. Isso contrasta com a realidade dos povos que vivam nas terras americanas, visto que desconheciam o uso do ferro para a construção de armas e o instrumento mais danoso que possuíam era um arpão com uma espinha de peixe na ponta. A narrativa de Posse (1985), alerta para a diferença entre as duas civilizações: o desarmamento dos autóctones e a desconfiança espanhola, para quem tudo era motivo de ameaça e, por isso, necessitavam de armas para se defenderem. “*Los españoles estaban inclinados a sembrar una muerte preventiva y general. [...] Sólo en la muerte (de los otros) creían encontrar la inmovilidad necesaria para su ‘Construcción’.*” (POSSE, 1985, p. 29).

Deste modo, vemos que a narrativa contemporânea emprega uma série de estratégias para desmistificar o passado registrado apenas pelas mãos e visão dos colonizadores, criando, assim, novas perspectivas deste passado comum aos povos americanos.

2. A poética do descobrimento a partir da perspectiva cinematográfica.

A partir da década de 50, principalmente na Inglaterra e na França, houve um reconhecimento da produção cinematográfica como uma forma de registrar os

acontecimentos históricos, a partir de uma linguagem que confere uma nova dimensão aos eventos do passado.

Uma das facetas do descobrimento da América é retratada pelo cinema por meio do filme, *1492: A conquista do paraíso*, sob a direção de Ridley Scott, que conta a história das duas primeiras viagens feitas por Colombo até a América. O filme é permeado por metáforas e remissões aos mais diversos acontecimentos do passado, sendo que algumas dessas relações entre os fatos históricos estão muito claras, mas para perceber outras é necessário fazer uma boa leitura das cenas e falas.

A cena do filme que mostra a aproximação e chegada da comitiva em terra firme, depois de várias semanas de navegação, possui uma carga muito grande de metáforas e relações com feitos do passado. Outra característica muito interessante deste fragmento é que ele, praticamente, não possui falas de personagens. São, em média, cinco minutos de filme em que o público tem que estabelecer suas próprias relações a partir do que é mostrado no vídeo e seu conhecimento de mundo.

A cena tem início com as embarcações cruzando o mar, onde pela noite é possível notar a presença do vento que açoita e leva as brasas de fogo que iluminam a nau. É notável que pela simbologia a figura do vento significa uma mudança no rumo dos acontecimentos. Então, por aqui já se pode deduzir que algo estava por acontecer com a expedição.

Quando Colombo é picado por um mosquito cheio de sangue, a dedução feita anteriormente converte-se em realidade. O mosquito é o anúncio de que estão muito próximos da tão procurada terra, pois o sangue presente no inseto denuncia a existência de vida. Com relação ainda a essa cena, é possível fazer mais uma leitura: um prenúncio do futuro. Ao se dar conta da presença do mosquito, Colombo o esmaga com um tapa, da mesma forma como se faria dali em diante com os costumes indígenas pelos europeus, assim como suas vidas estariam nas mãos dos conquistadores.

O nevoeiro presente é um elemento que simboliza um tipo de incerteza, pois os navegadores sabiam que a terra estava próxima, mas não conseguiam conhecê-la. A terra estava ali, porém o nevoeiro impedia que ela fosse vista em sua forma real. Somente quando chegam muito próximos a tão sonhada terra firme, o nevoeiro desaparece e se mostra toda a

beleza do lugar que, até então, era desconhecido para eles. Esta névoa simboliza toda a incompreensão presente neste encontro de mundos.

Ao se aproximarem das terras do Novo Mundo, os europeus começam uma espécie de “flash-back”, um regresso ao princípio, como se estivessem em uma época anterior a Jesus Cristo, no princípio da história da humanidade, onde a contagem do tempo se dava dessa maneira. Mas, uma observação importante a ser feita é que essa contagem acaba no número 13, que simbolicamente quer dizer má sorte. Sendo assim, é como se as portas do Éden perdido fossem abertas pelos conquistadores, mas já carregadas de toda a desgraça que isso significaria.

Outro momento muito significativo dessa parte do filme nos remete a ocasião em que a âncora é lançada ao mar. Este ato pode perfeitamente ser associado à idéia de fixação nas terras, ou seja, os europeus chegaram para se estabelecerem e tomar posse do lugar que haviam acabado de conhecer. Além disso, a âncora significa também a chegada de novos artefatos, feitos com ferro, e da tecnologia às terras americanas, já que os indígenas também navegavam, mas não utilizavam âncoras nem conheciam instrumentos feitos de metal.

As bandeiras observadas no momento do desembarque reforçam a idéia de estabelecimento nas terras conquistadas. Como todos sabem, as flâmulas significam identificação e, desta forma, as novas terras seriam identificadas como pertencentes à coroa espanhola. Além disso, as cores das bandeiras já denunciavam as intenções dos navegadores: amarelo, a procura pelo ouro; verde com as iniciais I e F dos reis espanhóis, simbolizando a esperança para a coroa; vermelho, o sangue e preto, a morte.

O filme estabelece uma paródia evidente com uma famosa passagem bíblica, quando Colombo desembarca da nau. Assim como Jesus fez, o capitão parece caminhar sobre as águas do mar até se ajoelhar na areia da praia. Com este ato, Cristóvão demonstra sua servidão a Deus, reconhecendo sua insignificância diante do Criador. A cena lembra também os primeiros passos no homem na lua, ou seja – ultrapassando os seus limites.

Pouco depois desse momento, o capitão assina o documento de posse das novas terras. A partir de então, modifica sua assinatura para: “+ FERENS”, que quer dizer “aquele que carrega Cristo”. Sendo assim, Colombo introduz o Cristianismo na América.

As novas terras em muito se assemelham com o paraíso, de onde foram expulsos Adão e Eva. Até mesmo o primeiro animal mostrado nelas foi uma serpente, como a que existia no Jardim do Éden e que passou a carregar a simbologia do pecado e da traição. Mas, a cobra americana tem um significado especial. Sua cor é amarela, ou seja, a cor do ouro. Esse animal, então, pode ser visto, a revelia do título da obra, como a perda do paraíso recém-encontrado devido à ganância e a busca pela riqueza material. Confirmam-se, assim, as palavras de Todorov (1983) ao mencionar que, em 1492, Colombo descobriu a América, mas não os americanos.

Considerações finais

Pelo que foi exposto aqui, fica claro como a história pode ser a base para distintas versões de um mesmo acontecimento, quando este é reproduzido pela literatura ou pelo cinema.

A chegada dos espanhóis na América é tratada no Diário de Colón (1986) com um incrível realismo mágico, fazendo com que o leitor tenha a impressão de que o escrito de Colombo é a única verdade para o fato. Tudo ali está dito a partir do que os europeus viam e acreditavam. Já em *Daimón* (1985), percebe-se um grande descontentamento em relação aos espanhóis, tidos como “*incapazes de la paz y de la tolerancia*”, o que demonstra que a civilização branca, nessa perspectiva, é mais brutal do que aqueles considerados como selvagens. Em *El Otoño del Patriarca* (1997) tudo é ironia e sátira. Por meio de uma paródia marcada pela polifonia indígena, García Márquez (1997) mostra um descobrimento que, na realidade, não aconteceu, visto que o texto deixa claro que os holandeses já haviam estado nas terras americanas. Os nativos, aqui, são os que conduzem as ações e tudo que acontece na América, sem que os espanhóis tenham consciência disso.

O filme *1492: A conquista do Paraíso* (1992), de todo o material analisado, parece ser, a primeira vista, a versão do descobrimento que mais se assemelha ao que Colombo escreveu em seu diário. Entretanto, a leitura das imagens e metáforas contidas no filme revelam seus mecanismos de anacronismos e intenção em sua composição. Por isso, fica

eminente a necessidade de uma leitura das imagens e não o simples olhar passivo, pois é incrível a quantidade de significados que podem ser extraídos das cenas cinematográficas.

Tanto a literatura quanto o cinema não possuem a obrigação de contar o que ocorreu na história de uma só maneira. Essas expressões artísticas, ao contrário da história, são reflexos da manifestação da criatividade do autor/produtor, para quem tudo é permitido e pode ocorrer. O fato é que, ao servir de base para a construção dos enredos, a história permeia todo o desenvolvimento literário ou cinematográfico com elementos que instigam o leitor/expectador a uma reflexão sobre a história que se tem como oficial, impelindo-o a novas leituras na contemporaneidade.

RESUMÉN: Este trabajo analiza algunas de las relecturas del descubrimiento de América hechas por la literatura y por el cine. Acá nos concentraremos primeramente en los hechos registrados en el *Diário de Colombo* (1986), después en dos fragmentos de los romances *Daimón* (1985), de Abel Posse, y *El otoño del Patriarca* (1997), de Gabriel García Márquez. Estas relecturas sintetizadas del descubrimiento serán comentadas y, enseguida, comparadas con la producción cinematográfica *1492- A conquista do paraíso*, de Ridley Scott.

Palabras-clave: Descubrimiento de América; Literatura; Cinema.

Referências

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. El otoño del patriarca. Barcelona: Plaza & Jamés, 1997.

POSSE, Abel. Daimón. Buenos Aires: Emecé, 1985.

RIDLEY, Scott. 1492: A conquista do Paraíso. 1992.

TODOROV, Tzvetan. A conquista da América: a questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VARELA, C. Cristóbal Colón: Los cuatro viajes. Testamento. Madrid: Alianza, 1986.

Histórias Lusófonas das Margens do Índico:
*As Mãos dos Pretos - Antologia do Conto Moçambicano*¹

Anselmo Peres Alós²

No campo dos estudos sobre a Literatura Brasileira, uma das linhas de pesquisa mais profícuas atualmente é aquela dedicada ao revisionismo e à releitura dos cânones e da historiografia consagrados pela crítica. Um exemplo pungente destas atividades de investigação pode ser dado pela recente “arqueologia literária” realizada por pesquisadoras brasileiras ao questionarem a invisibilidade da literatura de autoria feminina produzida no Brasil ao longo dos séculos XIX e XX. Ao reavaliar criticamente os motivos que levaram à exclusão das escritoras brasileiras no século XIX, as pesquisas apontam para o fato de que foi em função de interesses políticos, e não estéticos, que as vozes das mulheres escritoras foram silenciadas e excluídas dos manuais, dos dicionários bibliográficos e das histórias literárias no Brasil³.

Todavia, há de se lembrar que outras nações de língua portuguesa (como o Timor Leste, por exemplo) apenas recentemente obtiveram o reconhecimento de sua soberania nacional. O estabelecimento do cânone literário de uma nação não é apenas um projeto estético, mas também um projeto político, projeto este que está permeado de interesses relativos à construção de uma imagem mais ou menos definida da identidade nacional. Fica evidente, assim, o fato de que as nações de recente independência política (tais como Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau e Cabo-Verde) ainda se encontram em processo de estabelecimento de seus cânones nacionais. Isto pode ser atestado pelo fato de que, fora desses países, a reflexão sobre as literaturas africanas em língua

¹ SAÚTE, Nelson (organização e prefácio). *As Mãos dos Pretos: Antologia do Conto Moçambicano*. 2 ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

² Doutor em Literatura Comparada (Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Professor-Leitor de Língua Portuguesa, Literaturas Lusófonas e Cultura Brasileira no Instituto Superior de Ciência e Tecnologia de Moçambique (ISCTEM). Colaborador do Centro Cultural Brasil-Moçambique, onde atua ministrando cursos de Literatura Brasileira, Cultura Latino-Americana e oficinas de Redação Criativa. E-mail: anselmoperesalós@yahoo.com.br

³ SCHMIDT, Rita Terezinha. The Nation and its Other. *Revista Conexão Letras*. Porto Alegre (UFRGS). Volume 1, número 1, 2005 (p. 86-110).

portuguesa se dá “em bloco”, pensando-se na maioria das vezes em um conjunto de nações africanas cujas literaturas são majoritariamente escritas em português. Este gesto crítico muitas vezes termina por rasurar diferenças irreduzíveis entre diferentes literaturas nacionais africanas⁴. Entre as obras que realizam esta reflexão “em bloco”, cabe mencionar, a título de exemplo, livros reiteradamente citados, tais como *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, de Pires Laranjeira⁵, *Estudos sobre Literaturas Africanas das Nações de Língua Portuguesa*, de Alfredo Margarido⁶, e *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, de Manuel Ferreira⁷. As reflexões sobre as particularidades nacionais de cada uma dessas tradições literárias vêm sendo trabalhada em estudos monográficos, nos quais, na maioria das vezes, a atenção central é dedicada a uma obra ou a um escritor em especial, e não ao *corpus* de obras de cada uma dessas nações em particular.

Este gesto crítico carrega em si a ameaça de um novo colonialismo, a partir do qual substantivos como “angolanidade” e “moçambicanidade” passam a ser definidos a partir do olhar estrangeiro, em particular da crítica literária brasileira e portuguesa. Laura Cavalcante Padilha⁸, ao investigar a ausência de nomes femininos no rol das antologias de literatura africana, apercebe-se deste fato:

Lembrando o fato de o acervo crítico dessas literaturas se ter forjado inicialmente fora da África - na Europa e nas Américas, com Portugal e Brasil à frente - começamos por questionar até que ponto o cânone, “consagrado” por outras vozes que não as africanas, submeteu-se aos mesmos mecanismos de dominação e poder que sempre tiveram como meta elidir as diferenças, sobretudo se o objetivo recortado são questões como as de gênero e raça (PADILHA: 1997, p. 62).

A preocupação de Padilha, no tocante à repetição do colonialismo no gesto

⁴ Pode-se mencionar aqui a importância da *insularidade* para a poesia de Cabo Verde e de São Tomé e Príncipe, um aspecto com relevância relativamente menor para lírica das nações continentais como Angola e Moçambique.

⁵ PIRES LARANJEIRA. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa. Universidade Aberta, 1995.

⁶ MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

⁷ FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: ICALP, 1987.

⁸ PADILHA, Laura Cavalcante. A Diferença Interroga o Cânone. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. *Mulher e Literatura: (Trans)Formando Identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997. pp. 61-69.

hermenêutico de avaliação das literaturas africanas se dá particularmente em função das diretrizes de sua investigação, que dedica especial atenção à exclusão e ao silenciamento das mulheres como produtoras de capital simbólico nas nações africanas. A preocupação com o fato de que o discurso crítico que se ocupa destas produções tem sido de origem exógena aos contextos de produção aflige tanto os críticos comprometidos com questões de gênero e raça quanto os próprios escritores africanos. O poeta angolano José Luís Mendonça, em recente entrevista⁹, afirmou que “Angola é um país onde ainda não existe uma crítica literária audaz e regular”. Com relação ao papel da crítica brasileira na consolidação e legitimação de um *corpus* literário relativo às literaturas africanas em língua portuguesa, Mendonça diz que “os críticos brasileiros aplaudem tudo o que se produz aqui [na África] e lhes chega às mãos. Ora, o próprio poeta, o escritor em geral, também precisa que se diga em que aspectos pode melhorar sua obra” (p. 20).

É neste contexto de discussão que se destaca o trabalho realizado pelas antologias literárias, cujo principal mérito é o de organizar uma amostragem diacrônica destas literaturas freqüentemente descritas como “emergentes”. No caso específico de Moçambique, importa destacar o trabalho que vem sendo realizado por Nelson Saúte. Em 1989, juntamente com Fátima Mendonça, Saúte organiza a *Antologia da Nova Poesia Moçambicana: 1975-1988*¹⁰, dada à estampa em 1989. Em 1992, desta vez em parceria com António Sopa, organiza *A Ilha de Moçambique pela Voz dos Poetas*¹¹, uma antologia de poesias versando sobre a mítica Ilha de Moçambique, situada ao norte do país, na Província de Nampula. Todavia, seu trabalho de maior fôlego como antologizador é *As Mãos dos Pretos*, publicado em 2001. O sucesso de seu trabalho junto ao público interessado pela literatura moçambicana foi tal que, apenas um ano depois de seu aparecimento, já estava a segunda edição vindo à lume.

⁹ MENDONÇA, José Luís. “Carlos Drummond continua a fascinar-me”. Entrevista concedida à revista *Poesia Sempre*. Número especial dedicado à poesia de Angola e Moçambique. Número 23, ano 13. Brasília: Ministério da Cultura, 2006. pp 17-20.

¹⁰ SAÚTE, Nelson e MENDONÇA, Fátima (organização). *Antologia da Nova Poesia Moçambicana: 1975-1988*. Maputo: [Associação dos Escritores Moçambicanos](#), 1989.

¹¹ SAÚTE, Nelson e SOPA, António (organização). *A Ilha de Moçambique pela Voz dos Poetas*. Lisboa: Edições 70, 1992.

Há, em Moçambique, a necessidade de se realizar uma arqueologia literária que resgate a contística moçambicana, visto que um abundante número de narrativas que primeiramente apareceram em jornais e suplementos literários nunca chegou a ser publicado em livro. Tal como afirma Saúte, “as páginas literárias, que desapareceram praticamente do nosso panorama mediático nos sombrios anos 90, tiveram uma importante função no surgimento e na publicação de poetas e contistas desde sempre. Algumas das experiências mais curiosas neste campo advêm das publicações e dos suplementos culturais dos periódicos” (p. 14). O próprio Saúte, no prefácio à antologia, assinala que foi necessário remonar às esquecidas páginas do *Itinerário*, um importante periódico cultural moçambicano das décadas de 40 e 50, com vistas a resgatar textos de Rui Knopfli, Ruy Guerra e Virgílio de Lemos. Cada um destes contistas teve, em *As Mãos dos Pretos*, pelo menos um conto resgatado das páginas do *Itinerário*. Pela primeira vez, depois de quase meio século, contos como “Zampungana”, de Virgílio de Lemos (1954), “A Negra Rosa”, de Ruy Guerra (1949) e “Lumina”, de Rui Knopfli (1949) são publicados em livro e colocados novamente à disposição do leitor.

A leitura dos contos que compõem *As Mãos dos Pretos* evidencia a marca da violência, da contestação e da denúncia como elementos constitutivos da imaginação literária moçambicana. Talvez, nesta vocação para o “libelo acusatório” (expressão utilizada por Saúte para caracterizar a literatura moçambicana pós-independência) resida uma das grandes forças da narrativa moçambicana. Herdeiro das cicatrizes do colonialismo recente, é impossível para o escritor moçambicano da segunda metade do século XX (ou mesmo dos primeiros anos do século XXI) não fazer referência a presença constante da violência na imaginação coletiva dos seus compatriotas. A morte, o assassinato e o suicídio são temas recorrentes a receber tratamento literário por parte dos contistas moçambicanos, particularmente nas décadas de 80 e 90, quando a luta pela independência deu lugar à conflitos internos que findam apenas no final da década de 90. Veja-se por exemplo, contos como “Lukutúkuè”, de Ascêncio de Freitas, no qual o personagem-título, após ver seu filho

Zeca morto pela PIDE¹², comete suicídio arrancando os próprios testículos com sua lâmina de barbear, jogando-os aos pés dos milicianos colonialistas e gritando: “Toma pra vocês, toma... vocês precisa, pra matar todo Zeca Lukutúkuè” (p. 92). Merece destaque também o conto “Karingana wa Waringana”, de Raul Honwana, no qual a cumplicidade dos chefes tribais moçambicanos com o tráfico de escravos portugueses é denunciado de maneira pungente e dolorosa, através do ponto de vista de um pai que tem sua filha arrancada da família e entregue aos mercadores de escravos.

Ao longo de suas mais de quinhentas páginas, a antologia realiza uma mostra representativa de trinta e quatro contistas moçambicanos. Saúte tenta, simultaneamente, conciliar a presença de contistas consagrados, tais como Mia Couto, Paulina Chiziane e Ungulani Ba Ka Khosa, com a de contistas cuja obra foi publicada unicamente em jornais e suplementos literários, tais como Heliodoro Baptista. Tal como afirma no prefácio à antologia, “também quis resgatar aqueles que teriam deixado o seu testemunho ficcional nos jornais. É a antologia possível, que reflete, de certo modo, a ficção que surge em Moçambique” (p. 21). Todavia, há que fazer uma ressalva: ao contrário do que se possa imaginar, os contos reunidos na antologia não possuem uniformidade no que diz respeito ao requinte do trabalho realizado sobre a linguagem, ou mesmo na escolha dos temas a serem narrativizados. Isto pode ser notado particularmente em alguns dos escritores contemporâneos antologizados, os quais, ao tentar fugir dos *scripts* narrativos tradicionais, em nome de uma ficção supostamente urbana, não conseguem senão construir relatos prosaicos e superficiais, por vezes manchados com alguns respingos de crítica social. Tais contos podem, por vezes, parecer retratos realistas e socialmente comprometidos do cotidiano maputense, em especial aos olhos do leitor brasileiro ou português; mas para o conhecedor da dinâmica social na capital moçambicana, tais escritos não passam de um inventário de levianidades, já discutidas à exaustão dentro e fora das instituições literárias e

¹² A PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) cumpria o papel de polícia política em Portugal, realizando violenta repressão contra qualquer oposição ao regime salazarista. A PIDE teve uma participação violenta na repressão dos movimentos independentistas nas ex-colônias portuguesas. Ainda que não se tenha evidências oficiais, a PIDE é considerada responsável pelo atentado que resultou na morte de Eduardo Mondlane (então dirigente da FRELIMO), em 3 de fevereiro de 1969, e pela manipulação de alguns membros descontentes do PAIGC, os quais levaram a cabo o assassinato de Amílcar Cabral, em 20 de janeiro de 1973.

– mais grave ainda – descritas em uma linguagem que carece de *status* literário.

Mia Couto, talvez em função do reconhecimento internacional que vem recebendo, acabou por tornar-se um modelo literário exaustivamente repetido por alguns escritores que, infelizmente, não conseguem alcançar o mesmo refinamento lingüístico do autor de contos memoráveis como “Rosalinda, a Nenhuma”, “As Flores de Novidade” e “Ofélia e a Eternidade”, todos incluídos em *As Mãos dos Pretos*. Alguns dos recursos estilísticos utilizados por Mia Couto, tais como a transcrição de provérbios tradicionais em sua prosa, a reinvenção da língua através da subversão da sintaxe-padrão do português culto, ou o hábil manejo na inovação lexical através de inusitadas combinações léxico-fonéticas (como, por exemplo, o verbo “nenufarfalhar”, em *Histórias Abensonhadas*¹³) não são manejadas com tanta habilidade por alguns escritores que começam a publicar seus escritos depois a partir da segunda metade dos anos 90, cujos nomes e escritos estão incluídos na antologia de Saúte.

É o próprio organizador da antologia o primeiro a salientar a existência de alguns desníveis entre os contos, no que diz respeito à sua “expressão inventiva”. Ainda no prefácio, Saúte afirma:

Ao reler alguns dos autores aqui reunidos, ao confrontar-me com tantos outros que distraidamente não lera, fiquei dividido entre o espanto da descoberta de uma literatura pujante e a necessidade de valorização de alguns outros autores que não têm, provavelmente, a mesma expressão inventiva. Mas, sabe-se, uma literatura não é feita só de grandes obras. Pelo que os outros também cabem no bojo desta viagem (SAÚTE: 2002, p. 22).

Entretanto, isso não é demérito da antologia, mas sim uma de suas próprias condições de possibilidade. Em seus esforços por realizar o que chamou de “antologia possível”, cumpre destacar o trabalho de investigação e seleção realizado por Saúte, que obteve, como resultado, uma das mais representativas antologias da prosa moçambicana até então publicadas. Nelson Saúte não apenas escava os arquivos literários das bibliotecas maputenses, permitindo que contos de autores por vezes esquecidos voltem a circular entre os leitores. Seu permanente diálogo com escritores contemporâneos ligados à Associação de

¹³ COUTO, Mia. *Estórias Abensonhadas*. Lisboa: Caminho, 1994.

Escritores Moçambicanos (AEMO) permitiu, inclusive, a incorporação de alguns textos inéditos para a antologia, tais como os contos “Ofélia e a Eternidade” e “A Confissão de Tãobela”, ambos de Mia Couto, “O Contador dos Dias”, de Júlio Bică, ou “O Regresso do Vovô Siquice”, de Tomás Vieira Mário.

Infelizmente, mesmo em tempos de economias e culturas globalizadas, dificilmente o leitor brasileiro ou português conseguirá encontrar os livros de autores moçambicanos que não tenham sido legitimados pelo gosto das editoras brasileiras e portuguesas. É possível afirmar, sem pusilanimidade alguma, que esta antologia cumprirá um importante papel no estabelecimento de parâmetros avaliativos para a história do conto moçambicano, da mesma maneira que possibilitará aos leitores estrangeiros travar conhecimento com autores cujos escritos dificilmente ultrapassam a barreira geográfica dos oceanos Índico e Atlântico.

La libertad de Cortázar entre la lingüística y la literatura

Flavia Braga Krauss de Vilhena¹

RESUMEN: A partir de la lectura de *Historia de Cronopios y Famas*, presentamos la posibilidad de una teoría alternativa del lenguaje que ahí se diseña entrelíneas: la de que el mundo de las palabras constituya una realidad independiente y paralela a la de las cosas y a la del pensamiento. En esta concepción lingüística la lengua abandona su condición de instrumento de interacción, lo que en muchos sentidos se acerca a la que nos ofrece Derrida en *El monolingüismo del otro*.

Palabras-clave: Literatura latinoamericana; Concepciones lingüísticas; Postmodernismo.

1. Concepciones lingüísticas: una clarificación

Entendemos por concepciones lingüísticas los modos de cognición social a partir de los cuales se puede interpretar el fenómeno lingüístico; tanto la función como el grado de importancia que se otorga a la lengua y al lenguaje de manera más amplia. De acuerdo con lo que nos expone Travaglia (2002), de un modo muy didáctico, podemos dividir en la historia de los estudios que se relacionan con el lenguaje de modo genérico tres distintas concepciones lingüísticas: **la primera** piensa la lengua como **representación del pensamiento**, y aparece desde los diálogos platónicos, como el *Cratilo*, o, *Del Lenguaje*, donde se interrogan sobre el origen de los nombres, subrayando la discusión alrededor de la arbitrariedad o determinación del signo lingüístico; **la segunda** percibe la lengua como **comunicación** y nace con los seminarios de Saussure (1969), desarrollándose principalmente a partir de los estudios de Jakobson (1997), que acaba por diseñar el esquema comunicativo que hoy aparece consagrado y congelado en los manuales escolares con sus respectivos constituyentes: emisor, receptor, código, canal, mensaje y contexto situacional; **la tercera** se refiere al fenómeno lingüístico a partir del significante maestro

¹ Professora Responsável pelo Estágio Supervisionado em Língua e Literatura Espanhola no curso de Letras – Universidade do Estado de Mato Grosso – *Campus* Tangará da Serra

interacción, y tiene inicio, para efectos diacrónicos, junto al Círculo Bajtín (véase BAKHTIN, 2006). Sin embargo, actualmente se alojan bajo ese significante-paraguas las áreas de estudios que consideran las condiciones de producción del discurso, incluso si en mucho se alejan de los presupuestos teóricos de Bajtín y su grupo, a saber: el Análisis del Discurso, tanto en su vertiente francesa como la vertiente crítica o la cognitiva, la Pragmática, la Sociolingüística y el Análisis de la Conversación.

A partir de la tríade expuesta, de ahora en adelante, lo que trataremos de hacer es abogar que Cortázar, en *Historia de Cronopios y Famas*, teoriza sobre la lengua a partir de un prisma que no se contempla en las concepciones que resumimos anteriormente, y que en mucho su punto de vista encuentra eco en la confesión-reflexión de Derrida que aparece en *El Monolingüismo del Otro*.

2. Historias de cronopios y famas

Libro editado en 1962. Lúdico y ligero a la vez. Compuesto por setenta y cuatro cuentos que bailan entre lo idílico y lo inquietante al compás de una metafísica que se considera surreal. Son historias que se burlan: no todas sobre famas y cronopios; la mayoría sobre la vida anónima a partir de su ritual nacarado, muchas sobre *chronos* y sus querellas, y aun otras sobre opios.

De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española (2001), de ahora en adelante solo RAE, el término **historia**, en su primera acepción, significa: **1. Narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados.** Sin embargo, no podemos mirar de soslayo el hecho de que el título de la obra en análisis traiga amalgamada tanto su primera acepción como la séptima y la octava, en las cuales tenemos: **7. Narración inventada; 8. Mentira o pretexto.** Estos conceptos en el portugués de Brasil se bifurcaron en dos significantes distintos: **história** y **estória**, significantes estos que, a partir de una lógica débilmente dual, visan separar el objetivo del subjetivo, la realidad de la fantasía, lo factible de la ficción, lo firme de lo efímero. *Uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa*, como diríamos en buen portugués. Pues aquí, intentaremos escudriñar

cómo Cortázar desconcierta a esta esclerosis y introduce una señal de equivalencia en esta ecuación: defiende que una cosa es de modo concomitante otra cosa y también otros casos, excusas y esclarecimientos, como nos esforzaremos por escandir en la secuencia.

Bueno, si invocamos a la RAE, es con la finalidad última de introducir el tema que nos toca en este texto: defendemos que Cortázar esté construyendo, aunque no intencionalmente, una teoría lingüística a partir de su labor literaria. Por cierto, la RAE aparece aquí porque actúa incluso en la obra cortazariana, como nos damos cuenta en el siguiente trecho (p. 30), que trae *ipsis litteris* el lema de trabajo de dicha institución en frontal oposición a los movimientos de independencia, auto-afirmación y (re)conocimiento que uno podría efectuar con la labor poética

A mitad de un verso que nacía tan contento, el pobre, la oigo que inicia su horrible chillido de censura, y entonces mi lápiz vuelve la galope hacia las palabras vedadas, las tacha presuroso, ordena el desorden, *fija, limpia y da esplendor*, y lo que queda está probablemente muy bien, pero esta tristeza, este gusto a traición en la lengua, esta cara de jefe con su secretaria.

Lo que aprendemos en la lectura de dicho recorte es la representación de la RAE, juntamente con su concepción hegemónica sobre la lengua, como guardia defensora del idioma nacional (una institución que a lo mejor desarrolle a la vez el papel de Aparato Ideológico del Estado y de Aparato Represor del Estado, basándonos ahora en la dicotomía de Althusser (1998), y en estrecha relación al repugnante y demasiado conocido gesto del estropea placeres, como se dice en nuestra jerga callejera, a la Ley que cohibe y que de modo concomitante (nos) acoraza y (nos) acorralla con su “horrible chillido de censura”; como nos lamentamos de manera marginal: *ya ha llegado quien no debería, se ha acabado nuestra alegría*. Al fin y al cabo logra unificar a la lengua, pero a partir de cierta alienación de los sujetos que a con ella (se) constituyen y (se) representan.

Caracterizamos dicha alienación como un proceso de adaptación que acaba por enajenar al sujeto con su realidad. En el trecho que expusimos, la vinculamos al significante “tristeza”, que a partir de nuestra perspectiva se genera partir del exilio del sujeto con relación a lo suyo, la frustración del desencuentro consigo propio a través del lenguaje; la

traición de una supuesta naturaleza en pro de lo que aquí consideramos superficialidades y distancias (“esta cara de jefe con su secretaria”). Por tanto, juzgamos que este desplazamiento que hace del sujeto un ermitaño de la mano con la formalidad de la norma patrón otorgada por la RAE a todos países hispanohablantes de un modo específico, y con la escayola colectiva que nos somete la imposición de una lengua única como rasgo característico y definitorio de un estado nacional, de modo más general.

3. La lengua: como parte d/el cuerpo

Não se compreende música: ouve-se (...) tudo o que sei não posso dizer, só sei (...) pronunciando sílabas cegas de sentido.

E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo (...) estou tentando escrever-te

com o corpo todo

Clarice Lispector, *Água Viva*

A partir de nuestro punto de vista, sostenemos que Cortázar construya en su obra una concepción de lengua muy distante de aquella defendida por la RAE, ya que la concibe de modo muy semejante a Derrida en “El Monolingüismo Del Otro”. En esta obra, como el propio título ya nos indica, el autor argumenta a partir del análisis de su situación personal que seríamos todos sujetos de un solo idiolecto intraducible, de un cancionero inaudible, ya que compone a partir de una lengua extraña, que no se identifica totalmente con la materna y tampoco con las extranjeras.

La verdad es que esta lengua no se relaciona de modo fidedigno a ningún sistema lingüístico, siendo más bien la melodía que cada uno lleva adentro, un ritmo que es de cierta escritura arbitraria y aprendida en sociedad pero a la vez el arrullo de la sangre (como tenemos en la página 02, “una polilla se para al borde de un lápiz y late como un fuego ceniciento, mírala, yo la estoy mirando, estoy palpando su corazón pequeñísimo, y la oigo, esa polilla resuena en la pasta de cristal congelado, no todo está perdido”), un rimbombante que nos descomprime y a la vez nos aterra, nos destierra (como aparece en la página 07, “Hágase la sencilla experiencia de ir a Roma y apoyar la mano sobre el corazón del rey, y se

comprenderá la génesis del mar”); es el retumbar de la violencia que nos vuelve en víctimas en el momento mismo que nos funda (como aparece en la página 02, que describe este farfullar como “la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire”), de la maniobra musical que nos invade a la vez que nos ofrece una vida que prefiere tambalear a apoyarse en alguna falacia del futuro, (como vemos en la página 62, “el fama bailaba y se reía, para menoscabar a las esperanzas”). Connotando a esta melodía un carácter más material, Derrida (p. 09) describe este monolingüismo de la siguiente manera:

Soy monolingüe. Mi monolingüismo mora en mí y lo llamo mi morada; lo siento como tal, permanezco en él y lo habito. Me habita. El monolingüismo en el que respiro, incluso, es para mí el elemento. No un elemento natural, no la transparencia del éter, sino un medio absoluto. Insuperable, indiscutible: no puedo recusarlo más que al atestiguar su omnipresencia en mí. Me habrá precedido desde siempre.

En la huella de las letras que colgamos, hacemos hincapié en el hecho que Derrida (p. 09) mezcla dicha musicalidad que le marea, le quita autonomía y le embala con el propio concepto de sujeto, en el sentido que no sabe separar la música de la orquesta, y ésta de la platea, además de decretar la imposibilidad de dicha taxonomía, ya que este proceso constitutivo se caracteriza precisamente por su densidad y opacidad:

Soy yo. Ese monolingüismo, para mí, soy yo. (...) Me constituye, me dicta hasta la ipsidad de todo, me prescribe, también, una soledad monacal, como si estuviera comprometido por unos votos anteriores incluso a que aprendiese a hablar. Ese solipsismo inagotable soy yo antes que yo. Permanentemente.

Amplificando lo dicho, no solamente todos seríamos monolingües (contrariando todas clasificaciones sobre destrezas y dominios lingüísticos hasta entonces compilados), sino que el sistema capaz de hablar la lengua de nuestra verdad, el idioma que nos pertenece de modo secreto, la posibilidad de expresión que nos singulariza y nos sedimenta se refiere mucho más a cierta melodía interior y anterior que el código que utilizamos cotidianamente en la comunicación, asertiva que, bajo nuestra perspectiva, en mucho está consonante con la obra de Cortázar.

Pues bien, tomando impulso en la afirmación de que seamos sujetos de cierta sinfonía suburbana, agregamos la declaración cortazariana de que sus cuentos se inspiran en el *jazz*. Como sabemos, el *jazz* es un estilo musical en el cual la melodía funciona como tema principal y mote para alguna posible interpretación, alguna (im)probable actualización, lo que en los términos chomskynianos (CHOMSKY, 1965, p. 03) llamaríamos de una específica actuación de determinada competencia. Al declarar que su producción artística se inspira en el *jazz*, el autor ya nos ofrece una doble clave de comprensión de su labor literaria: en primer lugar, que la tesitura que se entreteje a partir de palabras se prestan a perseguir cierto ritmo, poniéndose insolentemente a servicio de cierta serenata; en segundo lugar, que la improvisación posee un especial espacio en su obra, ya que la actuación se presenta como más significativa que la competencia, que se refiere al dominio del idioma como sistema, al sistema interno de conocimiento que subyace a la actuación, a la palabra en el estado de diccionario, a la palabra bajo el yugo de la ley, ya que el sentido (tanto de la construcción lingüística como la de nuestra subjetividad) no existe en estado de anterioridad discursiva, no poseyendo valor *a priori*, ya que éste resulta de cierta relación entre los significantes en la cadena sintáctica que por su vez aparece sumergida en el conjunto de las condiciones de producción discursiva.

Con relación a la primera clave de interpretación, nos parece que tenemos en *Historias de Cronopios y Famas* una red de palabras que de sensorialmente subrayan el hecho que, como los seres humanos, las palabras poseen un cuerpo antes de que signifiquen algo. Así, estaríamos delante un juego lingüístico en que cada palabra trata de presentarse como desproveída de sentido, cobrando su valor a partir de su melodía antes de apuntarnos en dirección a algún referente, esquema interpretativo a partir de cual solemos interpretar no sólo el lenguaje en nuestra comunicación cotidiana como también la constitución de nuestra identidad (afirmación que sostenemos aquí con base en lo que aparece en *Instrucciones para llorar*, en la página 03, “Para llorar dirija la imaginación hacia usted mismo, y si esto le resulta imposible por haber contraído el hábito de creer en el mundo exterior, piense en un pato cubierto de hormigas o en esos golfos del estrecho de Magallanes *en los que no entra nadie, nunca*”).

4. La lengua implícita: una libertad latente

O que diz este jazz que é improviso? diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva (...) Não é um recado de idéias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido (...) E esta é uma festa de palavras (...) A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim
Clarice Lispector,
Água Viva

En la ruta abierta por este recorte, abogamos que el lenguaje en estos cuentos no estarían solamente a servicio de las ideas, de los significados, de las abstracciones, ya que también creemos que en estos golfos “*no entra nadie, nunca*”. Como si fueran notas musicales, vibran, reverberan, permanecen, prestándose de este modo a provocarnos sensaciones corporales para que nos despierte hacia otro lenguaje. Como una de las huellas que nos permitieron dicha interpretación, citamos una explicación metalingüística que nos ofrece el propio Cortázar (1963, p. 60):

como anterior al jazz (...) había nacido la única música universal del siglo, algo que acercaba a los hombres más y mejor que el esperanto (...) hot y jazz cerebral, una música-hombre (...) una música que permitía reconocerse (...) es inevitable (...) algo absolutamente indiferente a los ritos nacionales, a las tradiciones inviolables, al idioma y al folklore (...) los reincorpora al oscuro fuego central olvidado, torpe y mal y precariamente los devuelve a un origen traicionado

Por estas palabras, dependemos que para Cortázar existe algo que es universal justamente por la senda abierta a todas posibilidades de interpretación. Este universal es “inevitable” y nos “reincorpora al oscuro fuego central olvidado”, de la misma manera que el monolingüismo derrideano es “insuperable, indiscutible” y nos “habrá precedido desde siempre”, constituyéndonos, dictándonos “hasta la ipsidad de todo”. Asimismo, a partir de la

explicación expuesta, nos damos cuenta que para Cortázar la lengua no sea mera representación sonora del mundo de las cosas, sino que, constituye un mundo propio, posee corporalidad; es una “música-hombre” que de modo cuantitativo y cualitativo se distingue del esperanto -que se propone como instrumento de comunicación universal- y que reivindica su valor e independencia a partir de dicha materialidad musical. Lo que presenciamos aquí es cierta apología a una suerte de antropofagia del idioma nacional por nuestra isoglosia, por nuestro pergamino personal, única posibilidad de hacer con que la lengua impuesta nos toque, nos incremente, nos encandile, nos incandezca, nos reincorpore “al oscuro fuego olvidado (...) un origen traicionado”. Al fin y al cabo, “un buen mapa de Roma es rojo como Roma” (2000, p. 09), asertiva que subraya el hecho que las fieles representaciones conservan las características definitorias de lo representado.

Por consiguiente, si nuestra posible traducción se relaciona a alguna pantomímica partitura musical, también debería serlo así la lengua nuestra de cada día; ya que esta lengua tomada como instrumento colectivo de comunicación, en el último extremo, no sirve para que representemos el mundo y nos comuniquemos entre los seres humanos, por no relacionarse a la verdad de cada uno, como pinchamos más de una vez en el libro aquí en foco. Aquí ponemos un trecho del cuento *Qué tal, López*, (p. 43), para que analicemos los motivos por los cuales subentendemos que en esta obra exista una denuncia sobre la inexistencia de una efectiva comunicación entre los sujetos:

Un señor encuentra a un amigo y lo saluda, dándole la mano e inclinando un poco la cabeza. Así es como cree que lo saluda pero el saludo ya está inventado y este buen señor no hace más que calzar en el saludo (...)

Ahí viene López:

- ¿Qué tal, López?
- ¿Qué tal, che?

Y así es como creen que se saludan.

Como se vislumbra, los señores no se saludan efectivamente, ya que lo que hacen es repetir un gesto por todos conocido y memorizado, automatizado. Desde otro prisma, sabemos que de acuerdo con las funciones comunicativas (JAKOBSON, 1997), la *función*

fática desempeñada por los saludos, no transporta ningún mensaje, incidiendo solamente sobre el canal comunicativo, prestándose más bien a abrirlo, cerrarlo o mantenerlo. En el ejemplo en cuestión, como se trata de un saludo, serviría para abrir este canal; sin embargo, como defendemos aquí, no se abre el canal en el sentido del estreno, en el sentido inaugural, sino que se retoma un acto mecánico, maquinal, moribundo, actualizándolo como si se tratara de cierta comunicación.

Ya en otro cuento, *El almuerzo* (p. 69), leemos:

No sin trabajo un cronopio llegó a establecer un termómetro de vidas (...) Por ejemplo, el cronopio recibía a un fama, una esperanza y un profesor de lenguas. Aplicando sus descubrimientos estableció que el fama era infra-vida, la esperanza para-vida, y el profesor de lenguas inter-vida. En cuanto al cronopio mismo, se consideraba ligeramente super-vida, pero más por poesía que por verdad.

A la hora del almuerzo este cronopio gozaba en oír hablar a sus contertulios, porque todos creían estar refiriéndose a las mismas cosas y no era así. La inter-vida manejaba abstracciones tales como espíritu y conciencia, que la para-vida escuchaba como quien oye llover – tarea delicada. Por supuesto, la infra-vida pedía a cada instante el queso rallado, y la super-vida trinchaba el pollo en cuarenta y dos movimientos (...)

Como formulamos con la lectura de este fragmento, de una manera muy bien humorada, Cortázar vuelve a cuestionar la supuesta comunicación existente entre los seres humanos. De acuerdo con este trecho, la relación entre los hombres que se da vía lenguaje es una ilusión interpretativa, ya que el contacto se da a partir de la escucha de cada uno, de la experiencia anterior que cada uno compartió, y de las formaciones discursivas e ideológicas a las cuales está sometido.

En esta línea, Cortázar sigue argumentando que, además de constituir una realidad paralela a la que vivimos, las palabras muchas veces están en desacuerdo con este mundo, sirviendo para paralizarlo, estancar el flujo de la vida y la posibilidad de alguna especie de creatividad, siendo concebida como “una fría maquinación preestablecida, horrendamente impresa en chapas de bronce o de esmalte, tablas de la ley inexorable que aplastan la sencilla espontaneidad” (p. 32). En una narrativa donde se va ensanchando nuestro taponamiento

vital vía lenguaje, a través del *nonsense*, las palabras sufocan las posibilidades de vida en *Fin del mundo del fin* (p. 39):

Primero las bibliotecas desbordarán de las casas; entonces las municipalidades deciden (...) sacrificar los terrenos de juegos infantiles para ampliar las bibliotecas. Después ceden los teatros, las maternidades.

Bueno, creo que como ejemplo usual del hecho que las palabras muchas veces le quitan vida a las acciones o entonces impiden su consecución, al entrar en su lugar, tenemos el refrán: “Perro ladrador, poco mordedor”. Desarrollando esta perspectiva hacia lo increíble (*Acefalia*, p. 41), así como decir que quiere no es lo mismo que querer (qué cursilería...), decir que “a un señor le cortaron la cabeza” no es lo mismo que cortarle la cabeza. Tanto es así que el señor sigue vivo y empieza a recuperar progresivamente los cinco sentidos del cuerpo. Lo que se ratifica aquí, bajo nuestra prisma de análisis, es una independencia de la orden del discurso, una desajuste entre el mundo lingüístico y el mundo de las cosas, y la posterior afirmación de que estos mundos corren como dos retas paralelas, de modo que nunca sucederá su encuentro.

Es interesante notar que este corte con la tradición lingüística se establece a partir de un lance ilícito, de una risa que nos escara el cuerpo: a la vez escupe y nos costea cierta catarsis. La risa es de una maleza malograda, ya que es también pureza y acaba atrapándonos justamente por su seducción tierna, que tropieza en lo desautorizado, pero por eso se salva mientras transita al margen, como aparece en *Instrucciones para matar hormigas en Roma* (p. 09):

Habría que encontrar el corazón que hace latir las fuentes para precaverlo de las hormigas (...) Después se irá viendo cómo en esta mano de mármol desarrollado las venas vagan armoniosas, por placer de aguas, por artificio de juego, hasta poco a poco acercarse, confluir, enlazarse, crecer a arterias, derramarse duras en la plaza central donde palpita el tambor de vidrio líquido, la raíz de copas pálidas, el caballo profundo. Y ya sabemos dónde está, en qué napa de bóvedas calcáreas entre menudos esqueletos de lémur, bate su tiempo el corazón del agua. Costará saberlo, pero se sabrá (...) Y nos iremos en un tren nocturno huyendo de lamias vengadoras, oscuramente felices, confundidos con soldados y monjas.

Como se siente al leerlo, en el cuento (como metonimia del libro como un todo) hay un olor a siniestro que nos mete algo de miedo al prometernos lo impalabable, que por su turno resbala en el placer de la invención de su (im)posibilidad. Aquí, el placer no se separa del pavor, del mismo modo con que la vida no se desvanece de la muerte, la lamia que seduce también asusta, y es en los escombros que se esconde el corazón. Con/fusión que nos cuesta saber, felicidad oscura, cuerpos que se confunden “con soldados y monjas”. ¿Cómo desenredar el cuerpo de la opresión que lo sostiene? Asimismo, ¿se mantendría el cuerpo por sí propio si no fuera el efecto de sustentación y completud del sentido que desarrolla la opresión aquí representada por los soldados como Aparato Represor del Estado, y las monjas, como Aparato Ideológico del Estado. Como subrayamos, la fuga es nada menos que el fin del cuento, lo que cierra la narrativa y le ofrece sentido aunque ella se escabulla en el *nonsense*. Sospechamos que en la obra de Cortázar el cuerpo no se distingue del deseo, aquí descrito como la musicalidad que nos mueve, una senda insondable, como el monolingüismo derrideano que me habla, que me toca, pero tampoco de la represión y del movimiento que se produce en la tentativa de su fuga, como vislumbramos en “nos iremos en un tren nocturno huyendo de lamias vengadoras, oscuramente felices, confundidos con soldados y monjas”, aquí leído como la norma lingüística, la im/posición que nos con/funde.

Si como estamos argumentando que el cuerpo no se distingue de la musicalidad que lo embala y tampoco de la represión de la cual huye, sugerimos que el sujeto sea movimiento. Bueno, ¿de dónde sale y adónde va a parar este moverse? Lejos de presentarse como una pregunta retórica, traemos nuevamente Derrida, para que nos ilumine en esta ruta en que perseguimos alguna respuesta (*¿qué coños hace el Iluminismo en este texto?*). Para el filósofo no hay para el monolíngüe más que lenguas de llegada que no llegan a lograrse, ya que “no saben de dónde parten, a partir de qué hablan y cuál es el sentido de su trayecto. Lenguas sin itinerario, y sobre todo sin autopista de no sé qué información”. Como ese monolingüismo es del otro, no me pertenece, lo recibo de un extraño que me visita; por ende es una lengua que me maravilla pero me molesta, me extasía y me intimida a la vez. A partir de una contradicción que a lo mejor sea dialéctica (*¿existe o no existe algún tipo de*

diálogo?), Derrida, (p. 61) considera el monolingüismo de cada uno como una promesa y una amenaza que igualmente nos arrastran hacia a un engranaje ineludible:

Ese deseo y esta promesa hacen correr a todos mis espectros. Un deseo sin horizonte, porque en eso reside su oportunidad o su condición. Y una promesa que ya no espera lo que espera: allí donde, tendido hacia lo que se consagra a venir, sé por fin que ya no debo discernir entre la promesa y el terror.

Como vemos, la promesa es perezosa en el sentido de no cumplirse nunca. No obstante, es productiva porque nos ofrece combustible para que sigamos abriendo paso. Por su vez, el terror, la amenaza, hace con que de ella huyamos, pero paradoja y probablemente por venir anclada a la promesa, también es objeto de una búsqueda abisal, y acaba por lanzarnos hacia la solución del secreto del engranaje que nos atrae y absorbe, una suerte oscura que nos fagocita, como aparece en Derrida (p. 54):

una gracia por la que habría que agradecer a no sé qué potencia arcaica (...) El día que sepa a quién dar las gracias, lo sabré todo y podré morir en paz. Todo lo que hago, en especial cuando escribo, se parece al juego de la gallina ciega: quien escribe, siempre con la mano, aunque se valga de máquinas, tiende la mano como un ciego para tratar de tocar a aquel o aquella a quien pueda agradecer el don de una lengua (...) A pedir gracia también. Mientras que la otra mano, otra mano de ciego, procura más prudente, proteger – la cabeza en primer lugar contra la caída, contra una caída prematura; en una palabra contra precipitación.

Si colgamos esta confesión personal es porque nos parece bien subrayar el hecho de que el lenguaje toma parte de un juego peligroso pero prometedor, ya que ahí uno puede estrellarse pero también estrenarse; así, funcionan las palabras como trampolines y trampas en un mismo trayecto. Resaltamos aún que “en un mismo trayecto” en este contexto se refiera al hecho que tanto el trampolín como la trampa están en el mismo lugar, e igual al hecho de que este lugar es el mismo desde siempre.

Por lo tanto, aquí tenemos una denuncia de que la dirección del movimiento sobre la cual nos preguntábamos es ficticia, ya que tanto los movimientos como las palabras son las mismas desde siempre, como indicia Cortázar (p. 41), al lamentar que nuestro sistema lingüístico es formado por “palabras de consuelo y esperanza muy hermosas en sí, lástima

que con cierto aire de usadas, de dichas muchas veces, de gastadas a fuerza de sonar y sonar”.

Al denunciar la vejez de las palabras, creemos que uno de los efectos de sentido posibles sea una polémica alrededor de la punzante noción de originalidad, de la imperiosa necesidad de distinguirse del otro que nos abarca en la actualidad. Todo está dicho desde siempre, por ello, aunque podamos decir lo que queramos, combinar las palabras conforme más nos aplazca, nos parezca innovador o revolucionario, estamos condenados a la repetición, como cuando decimos *¿Qué tal, López?*, a la imposibilidad de la renovación, pues las palabras están colmadas de polvo, cargando y siendo cargadas a la vez por una historia bajo la piel, entre el significante y el significado que se reaviva a cada acto de enunciación.

Menos mal que la actuación valga más que el sistema lingüístico. A lo mejor si compartiera yo de esta dicotomía establecida por Chomsky, y defendida por Cortázar, ya tendría aniquilado a este texto. Aunque nos esté interdicto lo totalmente nuevo, creo que con algunos cambios en las condiciones de producción, vamos transformando los sentidos de las palabras; por su vez, algunos arañazos en el cuerpo de las palabras serían capaces de significar la realidad de modo distinto. Si la relación que se establece con la lengua es de lucha, es un cuerpo a cuerpo entre el anhelar y el rechazar, subrayo que solamente cuando se escribe con todo el cuerpo, en una escritura del querer, exista la posibilidad de alguna relación con la lengua. En este punto casi final del texto, también me gustaría resaltar la interpretación, que aquí se asume, de que la lengua no se estructura con palabras que visan comunicar el mensaje que sea, sino con las entrelineas, con lo que se genera mientras las palabras se mueven, con lo que las envuelve y va más allá de ellas.

5. La lengua como cuerpo del querer: algunas palabras de cierre

quero a palavra última que também é tão primeira que
já se confunde com a parte intangível do real (...)
Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido

que tem a veia que pulsa. Quero escrever-te como
quem aprende (...) E eu aqui me obrigo à severidade
de uma linguagem tensa (...)
O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa.
Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela
e estou à tona de brilhante escuridão

Clarice Lispector, *Água Viva*.

Ponemos un punto final a este devaneio acordándonos que lo que hace Cortázar en *Historia de Cronopios y Famas* es querer jugar con las palabras. Sin embargo, al intentar hacerlo, va desnudándonos el proceso de producción lingüística, tal como la comprendemos en el esquema comunicativo, como una farsa, una falacia, ya que solamente podemos jugar con las palabras porque a ellas también les seduce el juego; la verdad es que nos enseña que las palabras son seres tan, si no más, juguetones que nosotros mismos. Así, acaba por denunciar a las palabras en su situación de seres mucho más vividos y listos que el propio escritor, ya que siempre se imponen en sus reglas de combinación y en su producción de sentido, lo que en el último extremo nos apunta para el hecho que las palabras sean quienes juegan con el autor, del mismo modo como siempre juegan con nosotros en la comunicación cotidiana (situación que se intensifica, por ejemplo, en el proceso de escritura de este texto, ya que no lo hago desde mi lengua dicha materna, y en las clases de lengua extranjera, escenario en donde actúo profesionalmente, y en que con mucha nitidez y frecuencia las palabras se personifican como trampas).

Ya basta de palabras. Vaya mundo temible el de las palabras, donde para decir que ya no las queremos, estamos condenadas a quererlas y a decirlas otra vez más...

ABSTRACT: From the reading of *Historia de Cronopios y Famas*, we present the possibility of an alternative theory of language: the one that the world of words constitute an independent reality and parallel to the things and thoughts. In this linguistic conception the language quits its condition of instrument of interaction, conception that in so many ways gets closer to the one that Derrida offers us in *The Monolingism of the Other*.

Key words: Latin American Literature; Linguistic conceptions and Postmodernism.

6. Referencias bibliográficas:

ALTHUSSER, L. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. SP: Hucitec, 2006.

CHOMSKY, N. *Syntactic Structures*. The Hague: Mouton: 1957.

CORTAZAR, J. *Historia de Cronopios y Famas*. Alfaguara, Argentina, Séptima reimpresión, 2000.

_____. *Rayuela*. Editorial Sudamericana S.A, España, 1963.

DERRIDA, J. *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. 1996. Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/7340646/Derrida-Jacques-El-Monolingüismo-Del-Otro>

Diccionario de la Real Academia Española. 22 edición. 2001. Disponible en www.rae.es

JAKOBSON, R. *Lingüística e Poética*. In: *Lingüística e Comunicação*. SP: Cultrix: 1997.

SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix & Edusp, 1969.

TRAVAGLIA, L. C *Gramática e interação: uma proposta para o ensino de gramática para o 1 e 2 graus*. SP: Cortez, 2002.

**Linguagens de passagem:
lugares de fala estrangeiros em Camus, Visconti, Cure e Neshat**

Marcelo da Rocha Lima Diego*

RESUMO: O romance *O estrangeiro*, de Albert Camus, foi adaptado para o cinema por Luchino Visconti e serviu de inspiração para uma canção do The Cure. Este estudo busca, através de uma perspectiva comparativista, observar as especificidades de cada uma dessas linguagens, bem como apreender os diferenciados lugares de fala dessas criações, fazendo um contraponto com uma obra de videoarte de Shirin Neshat.

Palavras-chave: Passagens; Lugares de fala; Transposições intersemióticas.

Pensar a arte como um local de fluxo de sentidos e observar como estes circulam em vias abertas pelos aspectos contextuais parece ser uma via interessante para se flagrar as relações que se estabelecem entre certas obras e as sucessivas camadas de significação que nelas se sobrepõem. O objetivo deste estudo é, a partir de uma perspectiva comparativista, analisar como uma determinada unidade de sentido – aquela que é núcleo dramático do livro *O estrangeiro*, de Albert Camus – atravessou o século XX e chegou ao XXI assumindo diferentes formas, e, conseqüentemente, diferentes sentidos.

A escolha desse texto-base – *O estrangeiro* – obedece a uma dupla motivação. Em primeiro lugar, é uma história que carrega consigo uma problemática de identidade individual e coletiva, seja no questionamento existencialista do protagonista acerca do sentido de sua vida e da fortuidade dos acontecimentos, seja no encontro com o Outro, na tensão do convívio entre franceses e árabes que o romance encena – relegado pela crítica,

* Mestrando em Literatura Comparada na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

muitas vezes, a pano de fundo. Em segundo lugar, o livro de Camus foi adaptado por artistas de diversas linguagens, como o cineasta italiano Luchino Visconti, autor do filme *Lo straniero*, e a banda inglesa The Cure, autora da canção *Killing an arab*, revelando-se objeto privilegiado em processos de transposição intersemiótica. Assim, a trajetória de *O estrangeiro* trabalha duplamente na fronteira: entre civilizações e entre linguagens.

Para tanto, um conceito fundamental é o de adaptação. Linda Hutcheon, em *A theory of adaptation*, compreende a adaptação como, simultaneamente, um produto e um processo: como produto, a adaptação é uma transposição de ideias de um determinado sistema semiótico para outro; essa operação deve, portanto, revelar-se na obra de maneira anunciada, extensiva e específica. Como processo, a adaptação pressupõe, de um lado, uma interpretação criativa e crítica, por parte do adaptador, da fonte adaptada; e, de outro, por parte do público, uma recepção em que se apreenda o caráter intertextual, sua natureza de palimpsesto.

Questionando-se sobre aquilo exatamente que é adaptado em uma obra, Hutcheon conclui que, em geral, é a "história", a "fábula", ou seja, o núcleo narrativo (anedótico) que confere identidade a uma obra. Não obstante, observa que também podem ser relidos, interpretados e transpostos em uma adaptação os temas, as personagens e – o mais interessante – o heterocosmo de uma obra; este é

[...] literalmente, um outro mundo, ou cosmo, completo, claro, com todas as coisas como a história – lugares, personagens, eventos e situações. Para ser mais preciso, é a *res extensa* – para usar a terminologia de Descartes – daquele mundo, seu material, sua dimensão física, que é transposta e experimentada através de interatividade multisensorial. (Hutcheon, 2006, p.14, tradução nossa)

Essa abertura permite que a teorização de Hutcheon – que, por familiaridade, aborda principalmente obras literárias, filmes e óperas – abarque um outro aspecto da criação artística que não apenas o narrativo: o imagético. Fazendo uso de uma metáfora da própria autora, que compara o processo de adaptação com o da evolução das espécies – as histórias sobrevivem, ao longo dos tempos, metamorfoseando-se, migrando de linguagem e desenvolvendo novos atributos que melhor atendam às demandas do ambiente –, também

elementos não-narrativos viajam de um sistema de códigos para outro, ganhando novas roupagens.

Se, como produto, uma adaptação é uma entidade formal, enquanto produção ela é um feixe de aspectos contextuais, os quais concorrem no revestimento simbólico da obra. E se, na criação de uma adaptação, há um núcleo de sentido prévio, oriundo da obra adaptada, serão justamente esses aspectos contextuais que, aliados às intenções criativas individuais do adaptador, gerarão a forma da nova obra. No fio da navalha entre repetição e diferença – entre aquilo que permanece e aquilo que muda – por onde andam as adaptações, tão importante quanto identificar as intertextualidades (o texto adaptado, a repetição) é resgatar é o contexto (o momento e os agentes adaptadores, a diferença).

Em uma adaptação, a noção de contexto, Hutcheon sublinha, é vasta e variada. Engloba considerações tecnológicas – o desenvolvimento de novos meios expressivos –, materiais – o acesso aos recursos necessários, o que se problematiza ainda mais em linguagens industriais como o cinema –, transculturais – a equivalência de instituições sociais – e políticas – o local de fala a partir do qual o novo discurso se erige. Já na recepção de uma obra adaptada – no que, aliás, não se diferencia daquela de obras não-adaptadas –, a vastidão perde os contornos e torna-se pura dispersão: é impossível prever as leituras e os usos aos quais servirá e que, por sua vez, também podem ser objetos de adaptações – a adaptação admite recursividade.

Filho de uma família de *pied-noirs* – população que, não obstante a origem francesa, vivia à beira da miséria na Argélia do início do século XX – Camus (Mondovi, Argélia, 1913 – Villeblevin, França, 1960) lança *O estrangeiro* em 1942. Sartre o procura após ler o livro, fascinado, e os dois iniciam uma amizade que seria interrompida apenas dez anos mais tarde, a propósito de outro livro de Camus, *O homem revoltado*, do qual Sartre discordava ideologicamente. *O estrangeiro* é narrado em primeira pessoa por Mersault, o protagonista, encarnação daquilo que a crítica camusiana – a partir do próprio Sartre – chamaria de "homem-absurdo". A morte de sua mãe, o assassinato gratuito do árabe, o julgamento, a expectativa da morte, os pequenos prazeres e desventuras do cotidiano são percebidos apaticamente pela consciência narrante de Mersault. A arbitrariedade de sua ação duplica-se

em um discurso de não-estranhamento que se exime de uma busca ontológica de sentido e de causalidade e que compreende apenas a dimensão fenomenal do mundo.

Vinte e cinco anos após a proposição de Camus, o cineasta italiano Luchino Visconti resolve transpor para as telas *O estrangeiro*. Visconti era, à época, um dos diretores mais consagrados da Europa, e tinha larga experiência em adaptação de obras literárias para o cinema, como demonstravam, já então, filmes como *Ossessione* (1943), girado a partir de *The postman always rings twice*, de James Cain; *La terra trema* (1948), adaptação de *I Malavoglia*, de Giovanni Verga; *Senso* (1954), versão cinematográfica do romance homônimo de Camilo Boito; *Le notti bianche* (1957), cuja fonte foi o conto de mesmo nome de Dostoiévski; *Rocco e i suoi fratelli* (1960), adaptação de *Il ponte della Ghisolfa*, de Giovanni Testori; e *Il gattopardo* (1963), da obra-prima de Tomasi di Lampedusa. Suas adaptações, no entanto, sempre haviam sido releituras, recriações; Visconti frisava que os textos originais eram para ele apenas materiais sobre os quais a equipe de roteiro trabalhava. Descendente da alta nobreza de Milão, Don Luchino Visconti di Modrone, conde de Lonate Pozzolo (Milão, 1906 – Roma, 1976), converteu-se ainda jovem ao comunismo e militou incisivamente na resistência ao fascismo, sendo preso e torturado; em todos os seus filmes é possível perceber o luxo e a erudição, trazidos de sua bagagem familiar, aliados a uma forte crítica social e a um processo de releitura histórica, advindos de sua orientação política.

O contrato com o produtor Dino De Laurentiis e com os detentores dos direitos autorais é firmado em 1962, e Visconti declara a princípio seu projeto de fidelidade à obra de Camus: "Não o traduzirei. Quero respeitar a essência e submeter-me humildemente ao texto. (...) Vejo [o filme] exatamente como Camus o escreveu. Não quero nem escrever um roteiro" (*apud* Micciché, 2002, p.56). Essa intenção, que surgira em um primeiro momento de aproximação do romance, ainda distante de sua produção objetiva, e como um desejo do cineasta, é em seguida reforçada contratualmente pela viúva do autor, que zelava pela inviolabilidade da obra do marido. Francine Camus exigiu que o roteiro final fosse aprovado por ela, que o rubricaria em cada página, e que da equipe de elaboração do roteiro fizesse parte um conhecedor da obra de Camus em quem ela tivesse confiança. A equipe responsável pelo roteiro de *Lo straniero* tornou-se demasiado inchada, sendo composta por:

o próprio Visconti, que coordenava os trabalhos; Suso Cechi d'Amico, sua parceira de longa data; Georges Conchon, um colaborador francês, mais familiarizado com o texto, convocado por Visconti; Emmanuel Roblès, conhecedor da obra do escritor indicado pela viúva Camus; e V. Bonicelli, outro exegeta camusiano, imposto por De Laurentiis por precaução contra contestações da viúva. Somou-se, a essa adiposidade de pessoal, outro fator que reduziu a liberdade criativa de Visconti: Marcelo Mastroianni investiu no filme recursos próprios, obtendo da produção a promessa do papel principal; o diretor tem então que abrir mão de Alain Delon, ator que escolhera anteriormente para o papel e em quem visualizava o perfeito *phisque du rôle* de Mersault.

Em 1967, quando o roteiro de *Lo straniero* está quase pronto, Visconti toma consciência (revela-o em carta) de que o mundo da época do romance não existia mais, que se reduzia a pequenos fragmentos, e que "era preciso ter em conta, inevitavelmente, tudo aquilo que aconteceu na Argélia nesse meio tempo" (*apud* Micciché, 2002, p. 57); deixa circular, embora não haja registros documentais, que pretendia inserir referências à Guerra da Argélia, aos confrontos entre FLN (*Front de Libération Nationale*, exército revolucionário argelino) e OAS (*Organization de l'Armée Secrète*, força armada conservadora). No entanto, constrito pelo contrato e pelos inspetores presentes em sua equipe de roteiro, vê-se obrigado a abandonar esses planos. Sob todas essas circunstâncias, o eixo de trabalho de Visconti desloca-se da interpretação para a ilustração do romance.

O resultado é um filme consensualmente considerado pela crítica como menor, dentro da trajetória do diretor, "profissionalmente correto e esteticamente pálido" (Micciché, 2002, p. 56). A propósito dele, a crítica e semióloga americana Susan Sontag observou o problema que representam, para o cinema, os livros com ampla tradição crítica, de gêneros considerados mais elevados, os clássicos; neles, muitas vezes, o engessamento gerado pela vontade de fidelidade cerceia o uso criativo de expedientes que transportam, para o sistema de códigos próprio do cinema, os sentidos expressos no sistema de códigos específico da literatura:

O primeiro filme de Visconti, *Ossessione* – adaptado de *The postman always rings twice* [*O destino bate à sua porta*], romance de James M. Cain – é uma realização muito mais digna do

que sua bela, respeitável transcrição de *O leopardo* ou do que sua dura e um tanto descuidada versão de *O estrangeiro*, de Camus. O melodrama de Cain não precisava ser "seguido". (Sontag, 2005, p. 165)

No caso de *O estrangeiro/Lo straniero*, a arbitrariedade das ações e sua duplicação no discurso do protagonista, que conferem, no romance, a dimensão de absurdo à existência, tornam-se, no filme, um mesmo plano no qual a subjetividade é achatada pela opacidade do real.

Os eventos periféricos, dispersos pelo texto – como o da angustiada mulher que almoça sozinha no restaurante, ou como na relação de simbiose e crueza do vizinho de Mersault com seu cão –, que desempenham o papel de índices de um mundo desolado nas suas mais domésticas relações, surgem, no filme, como elementos desconexos, cenas que interrompem a progressão dramática sem demonstrar uma contribuição no repertório simbólico criado ao longo da trama. Para transpor o narrador de primeira pessoa para as telas, Visconti utilizou-se de dois recursos. O primeiro é um *macroflashback* que ocupa metade da duração do filme: toda a primeira parte do romance, os fatos que antecedem a prisão de Mersault, aparecem como se fossem a narração deste para o juiz. Essa personificação – no juiz – do interlocutor ao qual a voz narrativa se dirige permite a presença do segundo recurso, a voz em *off*, que recita trechos originais do livro e faz as vezes da consciência reflexiva de Mersault.

A diferença nodal entre os registros verbal e visual transparece nas aparições sucessivas – conforme descritas no romance – dos árabes no filme. Contrariamente ao que seria esperado, é no livro que há um *fading* desses personagens, e não versão para o cinema. A movimentação deles na praia, aparecendo, desaparecendo e reaparecendo, é suave e verossímil no papel; na tela, feita subitamente, a insinuação da palavra é substituída por uma imagem peremptória e as figuras caricatas dos árabes acabam por se assemelhar a gênios saindo da lâmpada. O filme cumpre sua função como *mise-en-scène* do livro, realizando uma reconstituição de época e local primorosa e oferecendo algumas imagens vigorosas, como, por exemplo, o corte súbito da leitura da sentença à guilhotina para o pescoço nu de Mersault/Mastroianni; mas o apelo ilustrativo é, inegavelmente, aquele que rege sua composição.

Quase vinte anos após Visconti lançar seu olhar sobre *O estrangeiro* – e quase quarenta anos depois de Camus escrevê-lo – a banda de rock inglesa The Cure também utilizou o romance como texto-base, em *Killing an arab*. O grupo, formado na cidade de Crawley, Inglaterra, em 1976, entorno do vocalista e letrista Robert Smith, surgiu na cena rock em um momento posterior ao do movimento punk e resgatava um imaginário gótico, extremamente idealizado, tanto nas músicas quanto no comportamento: um tom soturno, um enaltecimento da melancolia, um flerte com a morte; resgatava, na verdade, um imaginário romântico do gótico, não sem mirá-lo, muitas vezes, com um olhar irônico. Primeiro *single* do grupo, a canção foi lançada no Natal de 1978, alcançando grande sucesso de público e de crítica:

*Standing on the beach
With a gun in my hand
Staring at the sea
Staring at the sand
Staring down the barrel
At the arab on the ground
I can see his open mouth
But I hear no sound*

*I'm alive
I'm dead
I'm the stranger
Killing an arab*

*I can turn
And walk away
Or I can fire the gun
Staring at the sky
Staring at the sun
Whichever I chose
It amounts to the same
Absolutely nothing*

*I'm alive
I'm dead
I'm the stranger
Killing an arab*

*I feel the steel butt jump
Smooth in my hand
Staring at the sea
Staring at the sand
Staring at myself*

*Reflected in the eyes
Of the dead man on the beach
The dead man on the beach*

*I'm alive
I'm dead
I'm the stranger
Killing an arab*

A música foi centro de intensa polêmica, pois pessoas menos informadas, que não percebiam a intertextualidade com o romance de Camus, acusavam a banda de uma atitude preconceituosa contra os árabes. Por ocasião do lançamento da primeira antologia da banda nos Estados Unidos, *Standing on a beach*, de 1986, o álbum foi vendido com uma etiqueta advertindo os ouvintes contra usos racistas da música; e nas seguintes compilações do conjunto a canção foi regularmente excluída. Em 2005, ao longo de sua turnê pela Europa, a banda reintroduziu a canção no repertório, alterando, no entanto, o verso-título para *Kissing an arab*; e, na turnê de 2007, o verso (e o título) foram definitivamente modificados para *Killing another*.

A letra da música desenha, em versos curtos, a cena em que a personagem (que, no entanto, não é nomeado como Mersault) está na praia e atira no árabe; assim como no livro, a voz utilizada é a da primeira pessoa, e o caráter narrativo (sucessão de ações no tempo) é criado mais pela sucessão de momentos estanques – relatos de impressões e sensações – do que pelas construções verbais; a grande maioria dos verbos empregados é de verbos de permanência. Não há referência explícita a *O estrangeiro* ou ao seu protagonista, mas, assim como no livro, o personagem se sente assolado pelo ambiente, pela possibilidade de agir ou não, pelo sem-sentido da existência: "*I can turn / and walk away/ or I can fire the gun /(...)/ whichever I chose / is'ts amounts to the same / absolutely nothing*". Frente ao corpo morto do árabe, face à irredutibilidade da morte, o narrador-personagem, na música, promove uma troca de lugares e absorve ele próprio a morte e a estranheza àquela realidade: "*I'm alive / I'm dead / I'm the stranger / Killing an arab*".

A música do The Cure não foi a única, na Inglaterra da passagem dos anos 1970 para os 1980, que buscou referências na literatura ou que gerou polêmica por aludir com termos violentos aos árabes e ao oriente como um todo. Em 1982, motivada pelo banimento do rock

no Irã por ordem do Aiatolá Khomeini, o The Clash lançou a música *Rock the casbah*, cuja letra satírica ridiculariza diversos elementos da *imagerie* árabe em nome da (pseudo) democracia ocidental. O grupo, surgido em Londres em 1976 e liderado por Joe Strummer, tinha por característica uma atitude politicamente irreverente; afinado com um discurso de contracultura, declarava seu apoio a grupos radicais de esquerda de todo o mundo, como o IRA e o ETA, chegando ao ponto de o vocalista vestir, em uma apresentação em 1977, uma camisa com o emblema da facção de ultra-esquerda alemã Baader-Meinhof. A letra de *Rock the casbah*, em inglês, mescla em uma única fala expressões em árabe, hebraico, urdu e em dialetos islâmicos do norte da África – como *sharif*, *bedouin*, *raga*, *minaret* e *casbah* –, todos sob a rubrica generalizante de "árabe"; em seu enredo, assim como no videoclipe, um rei muçulmano caricato, que dirige cadilacs e escava petróleo, teme a "contagante" música ocidental – "*that boogie sound*".

O mundo árabe presente na canção, homogeneizado e estereotipado, é sintomático de um modo de lidar com o Oriente que Edward Said chamou de "Orientalismo". O crítico literário americano de ascendência palestina identifica e localiza, dentro do imaginário de matriz europeia, um discurso sobre o Oriente que é completamente independente de seu suposto referente; tal como aparece nas artes a partir da Idade Moderna, o Oriente surge como recriação gerada pelo Ocidente. Afinado com uma estratégia política e econômica tácita, esse discurso neutraliza as funções clássicas do Oriente como fonte, rival e Outro do Ocidente.

Uma música composta como crítica ao autoritarismo e ao atraso humanitário do mundo islâmico se tornou, posteriormente, agente do imperialismo norte-americano, quando, a partir da Guerra do Golfo, *Rock the casbah* passou a ser utilizada como um hino não-oficial dos soldados enviados para o Oriente Médio. Versos como o do título (ênfático no refrão) e "*Drop your bombs between the minarets*" incentivaram os jovens americanos enviados para aquele conflito e, mais tarde, para as Guerras do Afeganistão e do Iraque. Essa subversão de usos, possibilitada pelo significante em aberto da obra de arte, inscreve a arte em um solo movediço, de fronteiras imprecisas, no qual os sinais (positivo e negativo, em relação a determinado posicionamento) podem se alternar a qualquer hora.

À luz dessa ubiquidade fronteiriça pela qual a arte se movimenta, os locais de fala d'*O estrangeiro* de Camus e das suas duas adaptações para aqui convocadas – *Lo straniero*, de Visconti, e *Killing an arab*, do The Cure – ganham destaque e merecem ser questionados. Camus, bem como o narrador de seu romance, pertencia a um grupo social que, embora integrante da etnia dominante na Argélia da década de 1930, amargava uma situação econômica precária e um esvaziamento progressivo de seu protagonismo político e social – o qual culminaria na independência do país, em 1962, após cerca de vinte anos de lutas contra o governo Francês –; seu local de fala é o de uma aristocracia decadente e ultrajada, na qual o rancor dirigido à classe ascendente aparece dissimulado atrás de um discurso de convivência segregadora, de domesticação da tensão: para os *pied-noirs*, o árabe é como o empregado cuja paulatina ascensão se torna incômoda para o patrão em crise.

Já Visconti fala do lugar de uma intelectualidade europeia da década de 1960 que tenta conciliar sua convicção socialista com uma herança cultural baseada no modo de produção capitalista. Opera com uma lógica de concessões: submete-se a uma indústria cinematográfica, mas tenta, dentro dela, resguardar um espaço para sua criatividade e orientação ideológica. Em seu percurso no cinema, é perceptível um distanciamento progressivo do plano imediatamente político em prol de um aprofundamento na investigação dos mecanismos psicológicos e sociais do homem que levam à desigualdade, o qual se traduz tanto na escolha dos textos que adapta quanto na forma como os adapta: em um extremo desse *continuum* estaria *La terra trema*, filme neorrealista de 1948 que retrata, com atores não profissionais e nas locações originais, os conflitos entre pescadores e negociantes de peixe na Sicília; na outra ponta, *L'innocente*, de 1976, produção holywoodiana que aborda os dilemas morais de um nobre sobre matar ou deixar viver o filho bastardo de sua mulher.

O The Cure, por sua vez, fala do lugar de uma juventude proletária, dos subúrbios industriais ingleses nas décadas de 1970/1980, às portas da Era Thatcher, para a qual a vivência estética se tornava um refúgio de subjetivação em meio a um ambiente afetivamente severo e socialmente esmagador. O absurdo da existência de Camus é, nesse contexto, alinhado com um discurso de estranhamento social; e o árabe, cuja imigração em larga escala para a Inglaterra já era uma realidade e era vista com desconfiança e

desconforto pelos cidadãos ingleses, desempenha papel muito semelhante ao que tem no romance: mas, então, em vez de empregado incômodo, é já uma visita indesejada.

Postas lado a lado as três obras, podem-se observar algumas importantes interseções entre seus pontos de partida: originaram-se todas nas principais potências europeias colonizadoras da África e da Ásia – França, Itália e Inglaterra; esses discursos se relacionam, inevitavelmente, com um local de fala do dominador, malgrado uma maior ou menor intensidade, em cada uma das obras, da dialética dominador-dominado, metrópole-colônia. Nas três, a marginalização do Outro (encarnado no árabe) é digerida, e quase obliterada, em nome de um suposto uso alegórico, que subjetiva o conflito social através do direcionamento da tensão seja para uma crise existencial (Camus), seja para uma investigação moral e formal (Visconti), ou ainda para um estranhamento social (The Cure).

Esses posicionamentos se tornam mais claros quando contrastados com uma obra que aborda temáticas próximas, porém em outra perspectiva, e com outra linguagem, como, por exemplo, *Passage*, de Shirin Neshat. Neste filme de 2001, a artista plástica e fotógrafa iraniana radicada nos Estados Unidos alterna cenas de um cortejo fúnebre, composto apenas por homens, ao longo de uma praia à beira do deserto; de um grupo de mulheres, ajoelhadas e dispostas circularmente, que cavam com as mãos uma cova; e de uma criança, próxima a essa cova, que brinca de empilhar pedrinhas, compondo uma pequena casa circular. Nas palavras do crítico de arte Shoya Azari,

Passage é um poema visual eloquente que conta simbolicamente a história da perda, pesar, tradição, renovação e esperança humana diante do assombro, espanto e mistério. [...] Impassível diante de sua jornada pelos elementos e meio ambiente, ele marcha cegamente, tentando manter eterna a questão, num constante estado de mudança. (Azari, 2002, p. 71)

A semelhança de cenários, a morte enquanto um valor dado, a indiferença da criança e o próprio título da obra, que remete a uma movimentação simbólica, permitem pensar este filme de artista como uma contraface – não uma adaptação, pois uma obra não surgiu a partir da outra – de *O estrangeiro* originada em um lugar de fala não-hegemônico.

Em *Passage* o foco no sujeito se esvazia: à exceção da criança, que brinca e assiste a tudo, as pessoas estão sempre em grupos, jamais individualizadas; os planos-sequência são

abertos, tornando as figuras humanas menores e ressaltando a imensidão do espaço. O repertório iconográfico é sintético, e a performance do ritual fúnebre não se liga a nenhuma cultura específica; o homem é ressaltado em sua fisicalidade, seja através das mãos que se integram à terra no gesto de cavar, seja na pequenez do grupo em meio ao deserto, filmado de longe, ou ainda na presença mesma de um cadáver, matéria humana desprovida de vida; a natureza é destacada em relação sinestésica com o homem, possui sua mesma densidade e textura. Aliados esses elementos, percebe-se um esvaziamento de qualquer transcendência naquela representação imagética, a qual dá lugar a uma percepção imanentista do mundo. Esse mundo de Neshat, compreendido como imanência, desprovido de um sentido ontológico, é o mesmo onde se situa o homem-absurdo de Camus; o mundo como *passagem* é o mesmo que gera um homem sempre *estrangeiro*. O árabe – tão particularizado e ao mesmo tempo tão universal – não tem necessidade, em Neshat, de um elemento antagônico, é ele mesmo agente e paciente do arbitrário da existência.

A poética de Neshat tem como constante a busca por um ponto de contato entre as civilizações, a qual é representada, em muitas de suas obras, por duplicidades, como, por exemplo, a das videoinstalações com duas telas face a face, em uma espécie de díptico. Na trilogia de filmes que *Passage* integra – composta ainda por *Pulse* e *Possessed* –, a duplicidade de cenas persiste, embora convirja para uma única tela, em uma dinâmica nem paternalista nem tendenciosa: os dois pólos possuem igual relevância, e para este resultado colabora o alto rigor formal da artista, cuja composição é frequentemente orientada por uma ordenação geométrica. A duplicidade se faz presente, para além do plano do significante, nas temáticas do deslocamento, do estranhamento e da perda, as quais se apresentam figuradas, muitas vezes, na experiência do exílio, e localizadas, sempre, no contexto da cultura islâmica. É dentro da iconografia gerada por esse perfil temático que Azari chama a atenção – tendo em mente, em princípio, a série de fotografias *Women of Allah* – para a introdução de elementos que cumprem o papel de totens:

[...] Isto está presente no tema um tanto totêmico dessas fotografias, onde o objeto totem – seja um revólver, uma flor ou um véu – indica uma associação totêmica com uma comunidade. [...] É a infusão do objeto totêmico que transforma a imagem mítica da mulher com o véu, garantindo a possibilidade do discurso. Penetra os espaços sagrados e a

iconografia dos cânones islâmicos, e desmonta sua metalinguagem mítica ao devolver o significado distorcido para o sistema semiológico, tornando-o, portanto, histórico. (Azari, 2002, p. 51)

Ao escrever *Totem e tabu* em 1913, Sigmund Freud se utiliza do termo algonquino "totem" (da região dos grandes lagos norte-americanos, trazido para a antropologia primeiramente por McLennan) para designar, na constituição do psiquismo humano, a eleição de um objeto que, substituto simbólico do pai, congrega determinado grupo e estabelece suas interdições. Em *Passage*, o corpo morto parece se configurar como um totem: ele indica uma ausência, instaura uma ordem simbólica e reúne uma comunidade. No entanto, Neshat transporta o totem do plano mítico para o plano histórico, ao invadir o espaço sagrado do rito fúnebre – com o ato de retratá-lo – e ao particularizar a dor – através de uma gestualidade visceral. Esvaziando o caráter transcendente do totem e, na imanência, localizando-o em um circuito cultural fechado, a artista circunscreve o drama do deslocamento, estranhamento e perda em uma relação direta com as forças da natureza: o mar, o deserto, o céu, o corpo.

Se "totem" é o termo que se relaciona a *Passage*, poder-se-ia, complementarmente, associar "tabu" às três versões de *O estrangeiro* referidas. Para o "homem-absurdo" Mersault, a arbitrariedade da natureza não é um problema – de fato, é apenas nas sensações físicas que ele vê alguma consistência e sentido –, mas sim a dos homens: seu estranhamento se dirige à ordem social e seus interditos. E é justamente porque a personagem é estranha à interdição – desconhece o totem – que o romance, o filme e a canção reforçam o sentido de transgressão não apenas através de um assassinato, mas do assassinato de um membro do grupo proscrito. E o foco na crise existencial (Camus), na investigação moral e formal (Visconti) e no estranhamento social (*The Cure*) não torna menor, episódico ou casual a eleição dos árabes como esse grupo.

Na fronteira entre civilizações, *O estrangeiro* atravessou a fronteira de diversas linguagens: foi adaptado por contextos históricos variados, os quais conferiram diferentes matizes à sua proposição; encenando uma busca de identidade, também ele, *O estrangeiro*, seu núcleo de sentido, teve sua identidade adaptada. O romance, o filme e a música mantiveram-se dentro do registro narrativo, e, coincidentemente, falaram a partir de lugares

de fala muito próximos, marcadamente eurocêtricos. Já uma atualização de questões semelhantes no registro imagético conseguiu se afastar desse discurso e admitir uma outra perspectiva identitária. Este estudo procurou, a partir da teoria da adaptação e com o auxílio das noções de lugar de fala, totem e tabu, observar os lugares de fala estrangeiros de três discursos sobre um mesmo objeto; e, no desdobramento final, o lugar de fala, estrangeiro aos outros, de um discurso que, sem ser sobre o mesmo objeto, contribui para sua leitura. A passagem pelas linguagens revelou a própria linguagem como passagem, diáspora de sentidos, em que cada leitura é um novo passo. E, ao flagrar os lugares de fala, identificou-se o conjunto de valores subjacente a cada uma dessas obras de arte, o que permitiu confrontá-los e proceder a uma leitura menos ingênua – e mais ética.

Referências:

AZARI, Shoya. Um olhar de dentro sobre a arte de Shirin Neshat. In: *Shirin Neshat – entre extremos*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 9 de agosto a 22 de setembro de 2002 (catálogo da exposição).

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. Nova Iorque: Routledge, 2006.

MICCICHÉ, Lino. *Luchino Visconti: un profile critico*. Veneza: Marsilio, 2002.

NESHAT, Shirin. *Passage*. Nova Iorque: Barbara Gladstone; Parrot Productions, 2001.

ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SONTAG, Susan. *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VISCONTI, Luchino. *Lo straniero*. Roma: Dino di Laurentiis Cinematografica; Paris: Marianne Production; Argel: Casbah Film, 1967.

<http://www.thecure.com/>

<http://www.theclash.com/>

<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/>

(sites acessados em março de 2009)

ABSTRACT: Albert Camus' novel *The stranger* was adapted to movie by Luchino Visconti and inspired a song by The Cure. Through a comparative perspective, this study aims to observe the specificity of each one of those languages, as well as apprehend the different places of speech of those creations, by making a comparison whit a Shirin Neshat's videoart work .

Key-words: Passages; Places of speech; Intersemiotic transpositions.

Literatura e Outras Artes na Escola¹

Geruza Zelnys de Almeida²

Fernando Gregório Catto³

RESUMO: O artigo discute a possibilidade de leitura do texto literário a partir da transcrição interartes como forma de apreensão do sentido por meio da tradução do elemento estético em uma nova linguagem. Parte-se da hipótese de que o ensino da Literatura deve estar aliado ao aprendizado das múltiplas linguagens como a fotografia e o ambiente multimídia. A proposta se fundamenta na pesquisa teórica e na aplicação prática em sala de aula.

Palavras-Chave: Literatura; Artes; Transcrição; Educação.

Num momento em que a visualidade reina soberana no cotidiano, insistir para que alunos de ensino médio optem pela leitura do texto literário como meio de fruição, aprendizado e/ou comunicação parece tarefa destinada ao fracasso. No entanto, quando ao literário se alia o uso das ferramentas visuais parece que essa tarefa passa a ser bastante frutífera e pode, também, se tornar muito gostosa.

Infelizmente gostar de ler é algo que não se ensina, mas não se pode negar que o gosto está intimamente ligado à habilidade de exercer determinada atividade. Assim, é impossível gostar de ler sem saber como fazê-lo de fato, ou seja, sem compreender os intertextos que se camuflam entre o branco e preto do papel ou no código binário do computador e as imagens que podem ser apreendidas na leitura.

Evidentemente, a leitura do texto visual também não é acessível a todos, mas seu apelo aos sentidos e a forma como se lança ao receptor ignorando seu arbítrio provocam a impressão de que está efetivamente sendo lido. Porém, justamente devido ao excesso de imagens a que estamos expostos, ver em profundidade ficou bem mais complicado: “se não

¹ O artigo foi escrito a partir da comunicação apresentada no 17º. COLE – Congresso de Leitura, realizado na UNICAMP, em julho de 2009, intitulada “Entre bela e fera: a transcrição como produto e produtora de leituras”.

² Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP).

³ Graduando em Midialogia (UNICAMP).

sabemos ver, é certamente porque a visibilidade não depende do objeto apenas, nem do sujeito que vê, mas também do trabalho da reflexão: cada visível guarda uma dobra invisível que é preciso desvendar a cada instante e em cada movimento” (NOVAES, 2005, p. 11).

Com relação à fotografia, no contexto atual, esse suporte tem sido largamente utilizado pelos adolescentes a ponto de se tornar invisível e, conseqüentemente, desprovido de interesse reflexivo. As fotografias que inundam os sites de relacionamento, facilmente clicadas pelos celulares e câmeras digitais, aparentam ao adolescente a mesma realidade da visualidade fabricada pelos meios de comunicação e isso pode ser altamente prejudicial a sua leitura do mundo.

A fotografia ainda é a forma de mais eficaz de se apresentar determinado instante em toda sua intensidade, porém “en sus formas más nuevas no es tan simples como algunos quisieran hacer ver”. Se a fotografia tradicional é “en cierto modo análoga al verso formal, con rima y metro uniforme. La nueva forma, liberada de muchas de las conveniencias anticuadas, obedece a reglas más cercanas a las del verso libre o de los ritmos salteados de Hopkins” (SMITH, 2003, p. 266). Portanto, verbal e visual são linguagens que possuem cada uma a sua singularidade, mas ambas estão submetidas a um conjunto de procedimentos que visa à construção de uma mensagem/sentido que precisa ser decifrado numa leitura atenta e de correlação.

Essas reflexões desembocaram no interesse em se trabalhar, junto com alunos do ensino médio, com textos literários que pudessem ser recriados em códigos visuais, neste caso a fotografia, e que pudessem ser transportados para o ambiente multimídia, uma vez que é lá o “lugar” dessa nova categoria de leitor em formação: o leitor imersivo. Sobre esse novo leitor, Santaella (2001, p. 35) diz que está “num estado permanente de prontidão perceptiva e sua atividade mental deve estar em perfeita sintonia com as partes motora e cognitiva”, mas que “a linguagem do mundo digital só existe quando o usuário atua e interfere na mensagem”.

Por isso falamos em recriação, pois a tradução de textos criativos é sempre uma forma de recriá-los: “numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma” (CAMPOS,

1992, p. 35). Como materialidade, falamos das propriedades sonoras, imagéticas, ou seja, dos elementos icônicos que são percebidos na leitura do texto primeiro e devem estar presentes no texto recriado.

Essa tradução não literal foi chamada de transcrição pelos irmãos Campos. Dessa forma, transcriar é dar nova forma a algo que já existe, ou seja, interiorizar algo já-dado, desmontá-lo, recompô-lo e devolvê-lo ao mundo em novos signos. Nesse sentido, pode-se dizer que o produto da transcrição é outro apesar de guardar dentro de si aquele que o originou: dentro da obra recriada ouvem-se os ecos da original, ecos que não são repetição, mas imagens análogas e aproximativas que deixam ver o trânsito criativo de linguagens bem como a transgressão e transformação que a foram submetidas.

Sendo assim, a transcrição como metodologia para o ensino da leitura/literatura funciona em duas vias: de um lado aponta os procedimentos construtivos do texto verbal, uma vez que é necessário captar como nele se constrói o sentido; de outro, desnuda os procedimentos de construção do texto visual (fotografia) devido à necessidade de transitar para esse novo suporte. Esse trânsito requer e, por isso, desenvolve múltiplas habilidades desde a simples fruição, passando pela análise interpretativa, pelas técnicas de composição, conhecimentos intersemióticos, compreensão dos diferentes suportes bem como de intertextualidades; tudo isso, enfim, apreendido de modo natural e, portanto, prazeroso.

Essa proposta se fundamenta numa pesquisa teórica e na aplicação prática em sala de aula realizada durante três anos, que resultou em vários produtos de transcrição e textos publicados em diversas revistas acadêmicas. Assim, apresentaremos uma experiência que parte da leitura dos contos de fadas em diferentes versões e os transcria em dois produtos que dialogam entre si: um deles em linguagem fotográfica e, outro, apropriando-se do making-of, que resultou numa montagem audiovisual.

1. Entre Belas e Feras: O Calendário Cultural

O Calendário Cultural é um projeto iniciado no 2º ano do Ensino Médio e finalizado no 3º (Terceirão), que já teve duas versões: a primeira focou como tema as obras do Vestibular Unificado USP-Unicamp e a segunda partiu da recriação de contos de fadas e é

sobre esta que o artigo se deterá. É importante destacar que esse tipo de projeto estabelece interfaces com diferentes territórios: os da Literatura (dentro deste os territórios da Literatura Popular/Oral e da Literatura Infanto-Juvenil) e os da Imagem e do Hiperfídia.

Assim, os alunos selecionaram 12 contos de fadas (Chapeuzinho Vermelho, A Bela Adormecida, Cinderela, João e Maria, Rapunzel, O príncipe sapo, Branca de neve e os sete anões, A Bela e a Fera, Pinóquio, O soldadinho de chumbo, Peter Pan e João e o pé de feijão) e fizeram leituras de diferentes versões da mesma raiz. A partir disso, foram incentivados a assistir filmes e ler textos de teoria e crítica que auxiliassem numa interpretação vertical dessas histórias, repensando a raiz mítica e sua permanência e transformação no percurso da recontação bem como os aspectos variantes e invariantes (propostos por Vladimir Propp). Tais questões foram discutidas em encontros fora do horário normal das aulas até o momento em que se sentiram preparados para uma interpretação pessoal que resultasse na composição de uma imagem condensada cujos significantes remetessem ao significado desejado.

Importa destacar que nesse trabalho é preciso não apenas interpretar a história coletada, mas apreender suas estruturas básicas e projetar sua organização no novo suporte, ou seja, em novos signos. Para isso, é imprescindível observar as equivalências entre os códigos e procurar por analogias possíveis. Evidentemente não se busca, nesse tipo de trabalho, a tradução literal, mas a transformação e até a transgressão do texto matriz. Ou seja, o conteúdo do livro e a interpretação pessoal do leitor-produtor devem estar presentes na imagem produzida compondo um todo autônomo, porém em diálogo com a obra analisada, ou seja, as imagens devem conter índices que levem à compreensão de aspectos importantes do texto escrito ou ao seu questionamento.

Por isso, primeiramente, são selecionados os “temas” básicos e, a partir disso, decide-se o tratamento que se dará a ele no novo suporte. O resultado intersemiótico das imagens pode ser observado, por exemplo, na ambigüidade proposta em Chapeuzinho Vermelho, na qual o capuz se desdobra em lençol e nos olhares que indicam uma releitura para além do próprio texto matriz. Seria inocente a Chapeuzinho? É possível que ela se

insinue para o lobo? Essas dúvidas aparecem tanto na foto quanto nas clássicas perguntas do conto.



(Chapeuzinho Vermelho)

Efeito semelhante aparece na cor verde e textura lisa do vestido da princesa, em O príncipe sapo, que instaura uma abertura para seguinte questão: quem de fato é o sapo nesta história, o príncipe ou a princesa?



(O príncipe sapo)

Nota-se que sobre essas “obras” incide o ponto de vista do transcriador (dono de um repertório de outras leituras) que redimensiona os textos verbais e, desse modo, interfere na produção da significação, uma vez que tal exercício possibilita o surgimento de formas inovadoras, transgressoras e criativas que ampliam a visão da arte e da vida como um todo.

Terminadas essas etapas, os alunos passam à parte prática da produção do calendário, o que inclui a escolha do figurino (desde a procura pela roupa adequada até a confecção de algumas peças como as asas das fadas, por exemplo), do cenário, das personagens e a composição da fotografia.

É importante observar aqui que os alunos se dividem entre as diversas atividades, mas todos participam como modelos. Esse é um ponto importante, pois a utilização consciente dos recursos tecnológicos, como a imagem digitalmente transformada, desmistifica o universo da mídia, a qual cria estereótipos que incidem na formação do adolescente. Por isso, esse tipo de projeto reflete também positivamente sobre o corpo, uma vez que o coloca como sujeito de ações/reações nascidas da prática discursiva e do trabalho intelectual, ou seja, o corpo executa os comandos da mente criadora transformando e sendo transformado por ela.

A partir daí, os alunos passam ao trabalho de fotografar propriamente e à manipulação das imagens no programa Photoshop seguidos da diagramação do calendário (frisa-se que todas as etapas ficam a cargo dos alunos apenas, ou seja, não há participação de nenhum profissional neste percurso e, para cada etapa, são selecionados líderes que regulem os trabalhos e os prazos).

Todo o making-of foi registrado em vídeo e, depois da seleção da trilha sonora, resultou no audiovisual intitulado Calendário Cultural que pode ser assistido no Youtube (<http://www.youtube.com/watch?v=wuJs9jfbY>).

Entretanto, apesar da riqueza desta videoarte, muitos detalhes da imagem fotográfica no vídeo passam despercebidos. É o caso de Peter Pan, cuja imagem se repete metalinguisticamente na capa do livro segurado pela professora e que, aqui, reproduzimos em detalhe:



(Peter Pan)



(detalhe Peter Pan)

Interessante é o fato de Peter Pan reunir todos os personagens dos contos, já que nós achamos que era a história que melhor traduzia o momento de transição que vivíamos, pois nos encontrávamos no Terceirão e às portas da separação.

Outra questão importante para ser apontada aqui diz respeito ao papel de destaque/comando das meninas nas fotos, coisa que não foi pensada *a priori*, mas que está ligada à evolução dos valores históricos que vivemos. Como exemplos claros disso, podemos citar Cinderela (a qual sugere que o controle da história está nas mãos das mulheres quando ela entrega o sapato ao príncipe), Branca de Neve (o papel central das protagonistas rodeadas pelos anões) e Rapunzel (que prende/segura o príncipe em suas tranças). É bastante evidente em quase todas as fotos o papel coadjuvante dos meninos!



(Branca de Neve)



(Rapunzel)

Enfim, o que buscamos evidenciar nesse trabalho pode ser exemplificado em A Bela e a Fera, no qual o espelho figura como divisor das várias faces que uma história contém e de como isso pode chocar o leitor ingênuo:



(A bela e a fera)

Finalizada a produção do Calendário Cultural, o resultado agradou tanto que, empolgados, decidimos atravessar os muros do colégio levando-o a toda a população da

cidade com uma publicação não artesanal como havia sido da primeira vez. Assim, uma comissão de alunos foi selecionada para fazer a tomada de preços, buscar patrocínios junto aos comerciantes da cidade e negociar com a gráfica. Em alguns desses momentos, o professor esteve presente principalmente para passar a segurança necessária aos alunos que tiveram de lidar com assuntos financeiros. Ao final, conseguimos o patrocínio para a publicação de 1.000 exemplares que foram distribuídos entre o colégio, os alunos e os patrocinadores, além das escolas, centros educativos e todo o comércio da cidade no intuito de incentivar à leitura literária por meio do trabalho imagético.

Considerações Finais

Enfim, as experiências apresentadas são frutos do estudo profundo das relações entre palavra e imagem, além de um trabalho rigoroso por parte dos alunos, sempre animados a aprender-ensinar brincando. E, de certa forma, elas demonstram que diante da visualidade imperativa da atualidade o ensino não pode se restringir ao texto verbal escrito: a imagem visual precisa ser uma aliada à imagem escrita e não sua concorrente no processo educativo.

Afinal, ensinar leitura é, sobretudo, ensinar a “ouvir” um conjunto de intricados procedimentos construtivos que se esconde sobre a superfície do texto literário e/ou visual e que nos causa uma série de reações sensíveis, intelectivas e psicológicas. O autor constrói um território que precisa ser desterritorializado pelos leitores/alunos e novamente reterritorializado, fazendo com que os limites e fronteiras na arte sejam continuamente demarcados e dissolvidos a cada leitura.

Enfim, essa experiência mostra que todos podem ser leitores e produtores de significados; fotógrafos e fotografados; aprendizes e mediadores de leitura; criadores e criaturas de suas próprias ficções. Além de representar, é claro, uma oportunidade única para experimentar o olhar do aluno sobre o objeto literário: ver com os olhos daquele a quem se ensina.

Além disso, ao trabalhar a imagem, o recorte, a construção do sentido, a transposição de suportes, o aluno sai da posição de leitor passivo para tornar ativo o ato de ler. Estar ora atrás, ora na frente das câmeras faz com que os alunos se conscientizem de que a realidade

da imagem e da palavra é construída mediante uma série de procedimentos semelhantes que, uma vez apreendidos, desnudam as ideologias autorais.

Projetos que envolvam a transcrição dão ao aluno a oportunidade de manipular o princípio fundador da arte diminuindo fronteiras entre leitor e autor e atuando na formação do aluno leitor crítico diante do mundo contemporâneo. Colocando-o frente a situações de aprendizagem nas quais ele necessita manipular, moldar, selecionar e transfigurar palavras e imagens, o aluno passa a ser também autor-criador de novas e possíveis realidades.

Prova disso é que tanto comunicação quanto este artigo têm como autores o professor que desenvolveu o projeto e um dos alunos que participou ativamente das atividades, ambos pensando aqui suas relevâncias teóricas e aplicativas e materializando, assim, o objetivo principal dessa proposta: a formação do aluno-autor, leitor competente e consciente, ou seja, ser ativo no processo de construção do conhecimento.

ABSTRACT: The article discusses the possibility of reading the literary text from the transcreation interart as a way of apprehending the meaning by translating the aesthetic element in a new language. It starts with the assumption that the teaching of literature must be combined with the learning of multiple languages such as photography and multimedia environment. The proposal is based on theoretical research and practical application in the classroom.

Keywords: Literature, Arts, Transcreation, Education.

Referências Bibliográficas:

- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. "A Poética da Tradução" In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- MURRAY, Janet. *Hamlet no Holodeck. O futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Unesp, 2003.

NOVAES, Adauto (org.). O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. Muito além do espetáculo. São Paulo: Editora Senac, 2005.

OLIVEIRA, Rui de. “A arte de contar histórias por imagens”. In: *Presença Pedagógica*. v4, n.19, jan/fev 98, pp. 60-74.

PAES, José Paulo. Tradução: a Ponte Necessária. São Paulo: Ática, 1990.

PAZ, Octavio. Traducción: literatura e literalidad. Barcelona: Tusquets Editores, 1999, p. 9-27.

SANTAELLA, Lúcia; Navegando entre Platão e salsichas. Em matéria publicada na *Revista da Fapesp*, 2001.

_____; NOTH, Winfried. *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SMITH, Henry Holmes. La fotografía en nuestro tiempo: prospecciones para la séptima década (1961). In: FONTCUBERTA, Joan (Org.). *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2003.

**A humanização da cachorra Baleia vs. a animalização de Fabiano: uma análise
descritiva da tradução do livro *Vidas Secas* para o cinema**

Emílio Soares Ribeiro¹

RESUMO:

Considerando que a tradução fílmica de uma obra escrita produz signos que traduzem os signos literários cinematograficamente, acrescentado outras marcas, o presente trabalho almeja analisar a relação entre literatura e cinema na construção do personagem Fabiano e da cachorra Baleia, do livro *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, bem como discutir as estratégias usadas pelo diretor Nelson Pereira dos Santos para traduzir os dois personagens para o contexto cinematográfico.

Palavras-chave: Tradução; *Vidas Secas*; Baleia; Fabiano; Cinema.

ABSTRACT:

Considering that the filmic translation of a written work produces signs that translate the literary signs cinematographically, adding diverse traces, the current article aims at analyzing the relation between literature and cinema in the construction of the character Fabiano and the dog Baleia, of Graciliano Ramos's book *Vidas Secas*, as well as discussing the strategies used by the director Nelson Pereira dos Santos to translate both characters to the cinematographic context.

Key-words: Translation; *Vidas Secas*; Baleia; Fabiano; Cinema.

Introdução

Os romances brasileiros cuja temática é a seca têm suas raízes no Romantismo, mais especificamente com José de Alencar, em *O Sertanejo* (1875) e com Franklin Távora, em *O Cabeleira* (1876). Embora não aborde a seca como temática central, é a partir de *O Sertanejo* que questões ligadas à devastação da natureza se apresentam à literatura brasileira. Da mesma forma, Távora, em *O Cabeleira*, unindo o fenômeno da seca à temática do cangaço, define o seu regionalismo e justifica o discurso ideológico de sua obra, que mostra a seca apenas como meio de descrever, registrar e documentar as regiões Nordeste, também se alargando para o Norte (LANDIM, 1992).

¹ Professor Assistente do Departamento de Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN/CAMEAM.

Foi José do Patrocínio, em *Os Retirantes* (1889), que pela primeira vez utilizou a seca como fenômeno não apenas climático, mas, principalmente, como um fato social, com consequências profundas na população nordestina brasileira. Posteriormente, vieram Rodolfo Teófilo, com *A Fome*, Domingos Olímpio, com *Luzia-Homem* (1903); José Américo de Almeida, com *A Bagaceira* (1928); Rachel de Queiroz, com *O quinze* (1930), Graciliano Ramos, com *Vidas Secas* e outros.

O livro *Vidas Secas*, escrito em 1938, é o único dos romances de Graciliano Ramos escrito em terceira pessoa e também é o mais voltado para o drama social que aflige sua região. O romance se passa em um curto espaço de tempo e narra o cotidiano de uma família de retirantes que foge da seca no Nordeste brasileiro (o pai Fabiano, a esposa Sinhá Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia). Em meio a sua jornada, Fabiano, ao consolidar-se como vaqueiro de uma fazenda abandonada, desfruta de um período de estabilidade provisório, após o qual vê seus sonhos se frustrarem. Com o retorno da seca, a família volta a sua rotina migratória em busca de sobrevivência.

Para ilustrar tal visão tateante do rústico, Ramos, ao escrever e publicar o livro primeiramente como episódios separados, optou pela construção de quadros destacados, cujos fatos acontecem sem se integrarem. Os episódios são separados, mas o último toca o primeiro. “Este encontro do fim com o começo, como já foi observado, forma um anel de ferro, em cujo círculo sem saída se fecha a vida esmagada da pobre família de retirantes-agregados-retirantes, mostrando a poderosa visão social de Graciliano Ramos [...]” (CANDIDO, 1992, p. 107).

Seu romance é considerado um dos inaugurais do moderno estilo brasileiro do Regionalismo – romances que discutiam as realidades psico-sócio-culturais de determinadas localidades, sem perder o caráter universal de suas argumentações literárias.

Em 1963, o diretor Nelson Pereira dos Santos traduziu essa obra prima da literatura regionalista para o cinema, de acordo com a ideologia estética proposta pelo movimento cultural do Cinema Novo, que explicitava a realidade vivida pelos indivíduos dos países subdesenvolvidos.

Como afirmei anteriormente, os capítulos do livro *Vidas Secas* são narrativas relativamente autônomas, cuja intercessão está nos personagens e no meio geográfico em que vivem. “Se, como muitos críticos sugerem, o romance é desmontável, então o filme ‘desmonta’ seu material básico em uma narrativa coerente e até mais linear”. (JOHNSON, 2003, p. 46). Nelson Pereira agrupa no filme certos capítulos que no romance estão separados e também adiciona seus próprios elementos.

Na década de 1960, enquanto no contexto internacional, o mundo encontrava-se bipolarizado politicamente devido à Guerra Fria, no Brasil, tivemos o auge de um período de efervescência política, iniciado em 1946 com um inédito processo de abertura democrática, terminando com o golpe militar em 31 de março de 1964. Da mesma forma, marcaram esse momento, o fim da ditadura no Estado Novo, a vitória das democracias liberais na Segunda Guerra e a influência do *American way of life*.

As massas populares se articularam para reforçar as manifestações. Os trabalhadores rurais, principalmente no Nordeste, formaram as Ligas Camponesas em favor da Reforma Agrária Radical. O período, de fato, foi marcado por agitação e euforia, com tendências de renovação e desenvolvimento em vários setores, de forte politização da sociedade, de inúmeros debates a respeito da importância revolucionária da arte, de explosão de reivindicações dos trabalhadores urbanos e rurais, almejando se livrar do latifúndio e da miséria.

A produção cultural brasileira dessa década foi marcada pela aplicação política dos artistas e refletiu os problemas políticos por que passava o país. A arquitetura, a música, a literatura, o teatro e o cinema foram influenciados pela união entre arte e política. Dessa forma, produção e consumo cultural voltaram seu interesse principalmente para aquilo que era nacional. O cinema brasileiro desse período tentou levar ao público nacional uma outra alternativa, diferente da cultura de massa do monopolizador cinema *hollywoodiano*. Essa recusa do cinema industrial colonizador fundou o chamado Cinema Novo, que primou pela atualidade e criação em vez da técnica e da burocracia. Segundo Xavier, além de retratar a realidade brasileira, através do engajamento ideológico, a produção desse período buscava

[...] uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na “estética da fome”, na qual escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com seus temas. (XAVIER, 2001, p. 57)

Assim como em outras artes, o cinema nacional se detinha em olhar os problemas brasileiros de frente e denunciar a dura vida da população, instigando, assim, um sentimento de esperança, brasilidade e crítica às mazelas do país.

Uma obra de arte é inevitavelmente criada dentro de um certo contexto histórico e de acordo com as limitações de tempo e espaço. No instante em que o filme *Vidas Secas* se inclui em uma época do cinema brasileiro que discutia ou estabelecia projetos nacionais, assumindo para si alguns debates sociais e políticos da época, sua temática envolve e gira em torno de uma série de abordagens políticas. Assim, como fica claro no prólogo do filme, a proposta do diretor Nelson Pereira dos Santos era aliar cultura e política em uma única produção cinematográfica. A câmera presencia toda a expressividade e sofrimento do retirante, mas infelizmente não consegue inventar uma forma de acabar com a pobreza humana por ela registrada.

É certo que jamais saberemos a real intenção de Graciliano Ramos ao escrever determinadas palavras ou passagens do livro. Entendo, portanto, que a filmagem não deve procurar uma reprodução fiel da obra tida como original, mas reinterpretar o verbal em um outro sistema sógnico, com suas particularidades e características próprias, sendo assim incoerente fazer comparações ligadas à fidelidade e equivalência.

Dessa forma, para o presente trabalho, escolhi o livro e filme *Vidas Secas*, sobre os quais procuro analisar, à luz dos Estudos Descritivos², as estratégias usadas pelo diretor Nelson Pereira dos Santos para traduzir para o contexto cinematográfico dois aspectos do livro de Graciliano Ramos: a animalização do personagem Fabiano e a humanização da cachorra Baleia. Anteriormente, porém, analiso o espaço em *Vidas Secas*, palco do sofrimento dos retirantes, que com eles está intimamente ligado.

² André Lefevere e Gideon Toury rejeitam da noção de equivalência como construto definido baseado no texto de partida. A tradução é, indubitavelmente, a reescritura de um texto de partida (LEFEVERE (1992). Lefevere ressalta o caráter manipulador do processo de reescritura. Para justificar esse posicionamento, Lefevere apresenta o poder das reescrituras para estabelecer novos conceitos, gêneros e mecanismos numa determinada sociedade.

1. A tradução do ambiente físico animalizador de *Vidas Secas* para o cinema

Assim como compreendemos o livro *Vidas Secas* a partir do que nele está escrito, o filme deve ser interpretado através do que suas imagens e sons representam e significam. De fato, Nelson Pereira usou, de forma inovadora, as estratégias de que dispunha para traduzir e exprimir a ideia fundamental proposta por Graciliano Ramos: os sofrimentos, a miséria, os questionamentos e as incoerências sociais presentes no espaço precário da seca.

Embora conserve, no texto em terceira pessoa, a subjetividade e questões interiores aos personagens, Graciliano Ramos, em vez de contentar-se “com o estudo do homem [...], o relaciona aqui intimamente ao da paisagem, estabelecendo entre ambos um vínculo poderoso, que é a própria lei da vida naquela região” (CANDIDO, 1992, p. 87).

No filme, a sequência que apresenta Sinhá Vitória andando e carregando um baú na cabeça e o menino mais novo no colo, os passos lentos do menino mais velho e a sombra do andar de Fabiano adiante (estímulo para prosseguirem), mostra que as escolhas feitas pelo diretor são fundamentais para a criação e tradução do universo de sofrimento dos retirantes da obra de Graciliano Ramos. A vibração da câmera na mão perde muitas vezes o foco devido à forte incidência da luz, o que faz com que o espectador, que nada pode fazer para mudar a situação, se sinta distante em razão também dos movimentos da câmera. Ao mesmo tempo, faz como que o espectador se sinta imerso no áspero ambiente da caatinga.

As imagens que nos são oferecidas pelo filme apresentam um ambiente físico e humano brutalmente áspero e animalizante. Isto porque a intencional despreocupação com a limpeza das imagens (forte incidência da luz natural do sol e não ajuste nas tonalidades das cores) faz alusão à noção de um espaço social repleto de desigualdades cujos integrantes lutam dia após dia contra a falta de água, alimento e de trabalho.

Por ter sofrido influência da estética neo-realista italiana, que procurava traduzir cinematograficamente o ritmo real da vida das pessoas que representava, Nelson Pereira, em *Vidas Secas*, não almeja apresentar uma fotografia refinada, com tonalidades fortes que imprimam a ideia de um local agradável. Sua fotografia, ao contrário, é áspera, rude e, conseqüentemente, bruta. Embora o filme seja em preto e branco, as imagens são de uma cor apática, ressecada (emoldurada pela intensa incidência do sol), uma agressão visual, análoga àquela sofrida por retirantes como Fabiano.

Com o intuito de atingir maior expressividade dramática, algo requerido pela própria narrativa de *Vidas Secas*, o diretor Nelson Pereira preferiu que os personagens fossem indivíduos sem qualquer formação para tal, pessoas comuns. Maria Ribeiro, a mulher que interpretou Sinha Vitória, por exemplo, vivera de perto a difícil realidade das secas.

E é nesse contexto de sofrimento e injustiças que são apresentados os personagens, fisicamente derrotados pelo calor e moralmente humilhados pelas desigualdades. Humanos que, devido à falta de expectativa, submetem-se ao que lhes é imposto: uma rotina infinda em busca de saída para o martírio da miséria. Fabiano é o principal representante das vidas secas, é prova cabal e fruto do caráter animalizador da seca e do desamparo social, instaurado principalmente do Sertão Nordestino Brasileiro.

2. A animalização do personagem Fabiano

O livro e filme *Vidas Secas* são marcados por uma combinação e confusão entre seres humanos e animais. As personagens humanas se apresentam de uma maneira rude, bruta e áspera, vítimas dessa atmosfera caracterizada pela seca, que absorve a humanidade desses indivíduos, forçando-os a viver em perene luta por melhorias. O resultado desse aspecto é “[...] a criação em sentido pleno, como se o narrador fosse, não um intérprete mimético, mas alguém que institui a humanidade de seres que a sociedade põe à margem, empurrando-os para as fronteiras da animalidade”. (CANDIDO, 1992, p. 106).

Durante diversas passagens do livro e do filme, a comparação entre os retirantes, em especial Fabiano, e animais é explícita. No capítulo intitulado “Fabiano”, Graciliano

assemelha os personagens a ratos, por terem se habituado à camarinha escura, mas Fabiano, de certa forma dialogando com o narrador e diante da presença dos filhos, replica dizendo “Fabiano, você é um homem”. Em seguida, temendo que alguém o ouvisse, corrige a frase e diz “Você é um bicho, Fabiano” (RAMOS, 1992, p. 18). Na verdade, o personagem sente vergonha de se considerar ou de querer ser um homem.

Graciliano Ramos descreve o então vaqueiro Fabiano, com base seu passado de “bicho”, dizendo que ele agora [...] “era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado”. (RAMOS, 1992, p. 19).

Na verdade, o fato de ter se tornado um vaqueiro não tira em nada a sua condição de animal, pois aquela posição é apenas provisória e ilusória. No momento em que chama Baleia, Fabiano é, em contraposição à cachorra, associado novamente a um bicho:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quebra da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. (RAMOS, 1992, p. 19)

Tanto no livro como no filme, o não-saber de Fabiano, manifestado principalmente na dificuldade de falar, também é elemento animalizador. A obra escrita está repleta de referências a essas dificuldades de fala. Na passagem a seguir, vemos a descrição de Fabiano como alguém que, quando se comunica, o faz por meio de monossílabos:

[...] às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopéias. Na verdade, falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas. (RAMOS, 1992, p. 20)

As dificuldades que Fabiano encontra para falar e argumentar têm influências profundas nas relações sociais que desempenha na obra. Submisso e alheio aos seus direitos, o personagem nunca se faz entender e vê suas esperanças frustradas. Em um ciclo sem fim, o próprio filho mais velho herda do pai a mesma inabilidade, sendo retratado por Graciliano como alguém que, “como não sabia falar direito, [...] balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que

rangiam na caatinga, roçando-se” (RAMOS, 1992, p. 59). Resta-lhe apenas, através de onomatopéias e repetições indiscerníveis, expressar as intenções.

No filme, enquanto chove, Sinhá Vitória e Fabiano, vivendo uma breve perspectiva de melhores tempos, têm suas falas sobrepostas, mas sem dialogar. Nesse instante são filmados em primeiro plano. Martin mostra que:

[...] é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida tentativa de cinema interior. [...] O primeiro plano corresponde (salvo quando tem um valor simplesmente descritivo e funciona como uma ampliação explicativa) a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo. (MARTIN, 2003, p. 39 – 40)

Assim, o plano geral confere à cena uma maior expressividade, no instante em que leva o espectador a atentar para os relatos de Fabiano e Vitória. Na cena, os dois personagens parecem não ouvir um ao outro, mas é através de tal câmera que seus pensamentos são externados e se tornam conhecidos do espectador.

No filme, Fabiano e seus entes são, por algumas vezes, retratados como bichos. Essa auto-análise parte normalmente de Sinhá Vitória, a mais esclarecida, a única que sabe fazer contas. Na cena em que, com a volta da chuva e com a apropriação da fazenda abandonada, Fabiano e Vitória conversam e traçam planos para o dinheiro, ela associa o fato de não possuir uma cama como a de seu Tomás da Bolandeira à condição de animal, ao dizer “Vamos dormir em cama de couro, vamos ser gente”. Em outra passagem, vendo-se sem perspectivas e chorando, Sinhá Vitória reclama da vida miserável que leva e se questiona sobre até que ponto é viável perseverar: “Que vida! Vida de bicho! Trabalhar tanto, pra quê?”.

Ainda no filme, Fabiano, ao se defender das reclamações de Vitória sobre o dinheiro que havia gastado com bebida e jogos, diz “Custou menos que o sapato de verniz. Sapato caro pra quê? Pra andar que nem papagaio?”. Através dessa analogia, ele associa a condição humana em que vivem à própria condição de animais.

Da mesma forma, no final do filme, enquanto iniciam novamente sua caminhada em busca de dias melhores, Vitória, com suas palavras, ilustra bem o destino inevitável a que são submetidos todos os nordestinos na mesma situação de sua família, ao dizer “Por que

havemos de ser sempre desgraçados, fugindo no mato que nem bicho. Podemos viver como sempre, fugindo que nem bicho?” Na sequência, ao observar os dois filhos que vão à frente, Vitória pergunta a Fabiano sobre o que este acha que os dois estão pensando (“O que tão pensando?”). Ele, como resposta, diz que “bicho miúdo não pensa”. Nesta cena, temos uma visão clara da tradução para o filme do aspecto animalizador dos personagens de Graciliano Ramos. As crianças apenas herdarão do pai a mesma incapacidade de expressão e crescerão como seres brutos, produto do espaço desumanizador criado pelo sistema discriminatório em que vivemos.

3. A humanização da cachorra Baleia

A cachorra Baleia, diferentemente de seus donos, assume, de certa forma, o papel de um humano no enredo. No capítulo do livro intitulado “Baleia”, Graciliano Ramos atribui à cachorra uma série de descrições que não são comumente associadas a animais. No início do capítulo, a cachorra é assim descrita: “Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam, reboavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo, ameaçava cobrir o chiqueiro das cabras”. (RAMOS, 1992, p. 85-86)

Durante a narração dos últimos momentos da vida de Baleia, em algumas passagens, o autor deixa claro o caráter personificador que ao animal foi atribuído. Primeiro, “a cachorra espiou o dono desconfiada”, como que prevendo que o dono viria a sacrificá-la. (RAMOS, 1992, p. 87). Após levar o tiro, faltando-lhe a perna traseira, Baleia “andou como gente, em dois pés, arrastando com dificuldade a parte posterior do corpo” (RAMOS, 1992, p. 88). Em seu leito de morte, a cachorra se viu aflita e refletiu sobre o que estaria acontecendo com ela: a imagem das cabras (animais que ela costumava tanger até o bebedouro) soltas à noite e o cheiro dos preás sentido por Baleia naquele momento foram elementos usados pelo autor para ilustrar as últimas lembranças da pobre cadelinha.

Logo no início do filme, percebemos tal humanização quando ela é a primeira personagem a ser apresentada para o espectador. É Baleia quem parece guiá-los na busca por um lugar melhor na árdua caminhada que estão enfrentando como retirantes. Em seguida, quando todos param para comer um pouco (comem o papagaio que Sinhá Vitória matara),

Baleia senta-se ao lado dos outros. A câmera em close mostra a cachorra como mais um membro da família, esperando ao lado da fogueira que Fabiano acendera.

Posteriormente, Baleia caminha por cima de barrancos, enquanto o menino mais novo anda pela parte de baixo. Tal sequência do filme faz alusão à importância do animal, que se encontra em um nível mais elevado, mais humano do que o próprio menino.

Ainda no filme, quando, por duas vezes, o menino mais velho cai, é Baleia quem avisa ao pai e quem parece chamá-lo como se quisesse apressá-lo e dizer da longa distância que ainda eles têm pela frente. Além disso, tanto na obra escrita como no filme, a cachorra tem um nome, enquanto os filhos de Fabiano não, o que os confunde muito com personagens alegóricos.

A cachorra também é o mimo da família, a única que recebe o carinho de todos. É, sem dúvidas, tratada como um membro da família. Um exemplo do filme que ilustra essa ideia é a cena em que o patrão pergunta a Fabiano se aquela era sua família e ele não esquece de incluir Baleia em sua resposta.

Em outro momento, a família está na Vila. Após a missa, Sinhá Vitória e os meninos não conseguem encontrar Baleia nem Fabiano. As crianças perguntam insistentemente pela cachorra, entretanto não indagam pelo pai.

O filme explora o campo/contracampo, alternando a pessoa que vê com o que a pessoa vê. No instante em que Baleia olha o preá correndo para o mato, o ponto de vista é o da própria cachorra, uma maneira de humanizá-la. “[...] a presença da cachorra Baleia institui um parâmetro novo e quebra a hierarquia mental (digamos assim), pois permite ao narrador inventar a interioridade do animal, próxima à da criança rústica, próxima por sua vez à do adulto esmagado e sem horizonte”. (CANDIDO, 1992, p. 106)

No momento em que a seca volta a afligir a família, Baleia morre. Sua morte, porém, não ocorre para alimentá-los, como o papagaio, mas por estar doente e fraca, após ter resistido bravamente à retirada. Também pode ter sido a maneira encontrada pela cadela para não tornar a fuga da família de Fabiano ainda mais difícil. Assim, Baleia morre para dar esperanças à família, para não fazer com que todos tenham uma preocupação a mais. Sinhá Vitória se desculpa dizendo para si que por estar doente, ela não servia mais para nada.

Além disso, em seus últimos momentos de vida, a cachorra é filmada em close, como se estivesse pensando em tudo o que vivera até ali.

Apesar de central, Baleia não é o único animal a ocupar uma posição significativa na narrativa. A presença dos bois também circunda constantemente o filme. São eles que recebem o maior cuidado quando o assunto é nutrição e a preocupação de Fabiano em mantê-los saudáveis é mostrada em algumas cenas. Em uma delas, Fabiano atira nos pássaros que bebem a água empoçada que seria destinada aos bois e, além disso, os bois são levados também pelo patrão em busca de um lugar onde possam sobreviver quando a seca aperta, enquanto a família de Fabiano é abandonada à própria sorte.

Os bois também recebem uma atenção especial dos meninos que, por se espelharem no pai, talvez vejam a profissão de vaqueiro como seu futuro. Por isso, desde pequenos, já o imitam na lida com os animais, inclusive quando fazem deles companheiros de brincadeiras.

Conclusão

Em 1963, Nelson Pereira dos Santos transpôs esta obra prima da literatura regionalista para o cinema, indo de acordo com a ideologia estética proposta pelo movimento cultural do Cinema Novo. Ideologia esta que prezava pela explicitação da realidade vivenciada pelos indivíduos dos países subdesenvolvidos e que, como afirmou certa vez Glauber Rocha, não deveria produzir um cinema “culturalmente subdesenvolvido” por supostamente deter uma economia com esta qualificação.

O filme *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos é um material riquíssimo para nossa compreensão do cotidiano de famílias de migrantes nordestinos que veem nas capitais do Brasil a possibilidade de uma vida melhor. Também nos revela o sofrimento dessas famílias que vagueiam pelas terras áridas do sertão brasileiro em busca de um pedaço de terra para sua própria subsistência.

Os mecanismos poéticos, ou as formas estéticas criadas pela tradução fílmica de *Vidas Secas* em sua discursividade, não são aleatórias ou dissociadas de suas temáticas centrais, mas necessitam estar integradas a elas para que uma diretriz estética seja

estabelecida no decorrer do filme. Estes argumentos sozinhos também não expressam a significação que o roteiro original (baseado no livro) quis imprimir à narrativa, sendo necessária uma articulação entre os estilos estéticos e as escolhas, para que o ritmo intentado pelo discurso cinematográfico seja conquistado.

Acredito que Nelson conseguiu realizar seu objetivo, nos apresentando uma perspectiva profundamente crítica sobre a complicada sobrevivência e estruturação social das vidas destes indivíduos que enfrentam o vil cotidiano das secas e do esquecimento político.

Para tal, apresentou seres humanos nos níveis sociais e culturais mais humildes, mostrando a condição humana intangível e presente na criatura mais embrutecida. Em contraposição, mostrou a cachorra Baleia como exemplo de lealdade, a crua metáfora da condição humana.

Referências Bibliográficas

- BALOGH, A. M. *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: ANNABLUME: ECA – USP, 1996.
- CANDIDO, A. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- JOHNSON, R. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In PELEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- LANDIM, T. *Seca: a estação do inferno*. Fortaleza: UFC / Casa José de Alencar, 1992.
- LEFEVERE, A. *Translation, rewriting & the manipulation of literary fame*. London and New York: Routledge, 1992.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- RAMOS, Graciliano Ramos. *Vidas Secas*. 63ª ed. Rio, São Paulo: Record, 1992.
- XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

**Literatura e cinema:
*Vidas Secas***

Maria do Rosário Alves Pereira¹

RESUMO: O objetivo deste trabalho é traçar algumas considerações acerca das confluências possíveis entre a obra literária *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e sua adaptação para o cinema por Nelson Pereira dos Santos, levando em consideração a questão do subdesenvolvimento e o lugar social ocupado por certa parcela da população, a saber, um lugar de quase indigência, o lugar da subcidadania.

Palavras-chave: *Vidas secas*; literatura brasileira; cinema brasileiro.

Literatura e cinema são dois sistemas semióticos que sempre guardaram entre si relações, se não de interdependência, ao menos de influência mútua. Desde a criação do cinema, é comum ter-se, como matriz do enredo fílmico, por exemplo, um texto literário. Este vem sendo adaptado sob as mais diversas formas, ora apresentando uma confluência com o texto cinematográfico, ora sendo “rasurado/ recriado” por este. Assim, muito se debate sobre essa questão. Para Nazário (1999, p. 90):

Podemos fechar um livro a qualquer momento, ler certas passagens com maior ou menor velocidade, voltar alguns capítulos e reler uma descrição que só então ganha sentido, avançar até a última página e descobrir como tudo termina. Na sala de projeções, estamos imobilizados e *mobilizados*, (...) indefesos: só podemos esperar que as imagens imponham-se sobre nós com sua extensão, ritmo, configuração e continuidade, estabelecidas de uma vez por todas por quem as assim estendeu, ritmou, configurou e deu continuidade. Fora do alcance de nossas mãos, as imagens nos diminuem e dominam. (...) *O cinema já nos dá pronta a fantasia que desenvolvemos durante a leitura.* (grifos meus)

Mobilização: de fato, o cinema tem o poder de surpreender o espectador e deixá-lo estático em frente a tela, poder, creio eu, que a obra de literatura também tem. Há alguns pontos na passagem acima que merecem uma reflexão: com relação a velocidade, hoje, caso o filme seja assistido em VHS ou DVD, é possível, apertando as teclas REV e FWD,

¹ Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

retardar ou adiantar o filme, impondo-lhe o ritmo do espectador, tal como em um livro; de fato, as imagens se impõem sobre esse “leitor do filme”. Mas, mesmo que haja alguém por trás das câmeras determinando que tal imagem vai corresponder àquela cena, cada fantasia tecida adquire uma particularidade conforme uma série de fatores, tais como a experiência de vida da pessoa, seu estado de humor, a empatia/ catarse estabelecida com cada cena etc. Nem sempre o que li/ experimentei em uma imagem é o mesmo lido pelo colega ao lado. Ou seja, a reação provocada varia conforme o receptor daquelas imagens que se impõem sim, porém de maneiras diferenciadas para quem assiste ao filme.

Daí creio ser possível falar-se também de uma experiência individual diante do livro e do filme: as expectativas nem sempre coincidem e nem sempre são satisfeitas, principalmente quando alguém lê o livro e depois vai ao cinema conferir sua adaptação. Espera-se uma fidelidade tal entre um meio e outro que, quase sempre, qualquer divergência inesperada é logo tachada de “falha no roteiro”, “leitura inadequada da obra” e assim por diante. Porém, o importante aqui é lembrar que existem tipos de adaptações com propósitos próprios cuja finalidade nem sempre é tentar espelhar na tela o que foi lido. Muitas vezes há um caráter desconstrutor na adaptação, e certas nuances estão a serviço de algo que pode, inclusive, ultrapassar o sentido primeiro da obra.

O objetivo deste trabalho é traçar algumas considerações acerca da obra literária *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, bem como discutir sua adaptação para o cinema por Nelson Pereira dos Santos, levando em consideração a questão do subdesenvolvimento e o lugar social ocupado por certa parcela da população, a saber, um lugar de quase indigência, o lugar da subcidadania. O livro, publicado em 1938, e o filme, de 1963, ainda que realizados em momentos históricos distintos, e mantendo-se a especificidade de cada meio semiótico – literatura e cinema – caminham, de certa forma, em direção a um mesmo ponto: mostrar a faceta de uma desigualdade social confinada a um Brasil de que nem todos parecem se dar conta, o Brasil da seca – em minha conclusão, pretendo mostrar que esse “Brasil da seca” pode ser lido de modo mais abrangente.

Em primeiro lugar, é interessante pontuar algumas teorias que trabalham a adaptação de textos literários para a tela e verificar em qual delas se enquadra o filme em questão,

levando-se em conta a discussão acima apresentada sobre expectativas frente a meios semióticos tão complexos e diferentes. Segundo Thaïs Diniz, pode-se falar, em termos gerais, de três tipos de adaptação: como tradução, como hipertexto e como reciclagem (2005).

A adaptação como tradução, tal qual o próprio nome indica, é aquela que pretende que o texto lido se enquadre quase perfeitamente ao projeto cinematográfico, ou seja, a história narrada seria *traduzida* para a tela por equivalência: pega-se uma cena do livro, por exemplo, e a mesma é retratada no cinema tentando-se manter sua composição e seu sentido originais. É claro que, como toda teoria, esta não é perfeita e nem sempre se aplica a todos os filmes enquadrados no conceito “adaptação por tradução”, até mesmo porque o conceito de “tradução” é por vezes polêmico e complexo. Para muitos estudiosos, a tradução seria, inclusive, uma “re-criação” de um texto em outras palavras e contexto cultural distinto; sendo assim, é melhor pensar em tradução como “aproximação máxima possível”, isto é, um filme adaptado dessa forma seria aquele que mais se aproximaria de sua matriz/ texto original, o que não significa que o filme não contenha cortes, pontos de vista diferentes em determinada cena, ou mesmo foco narrativo diferente. Pontuar esses elementos será significativo no estudo de *Vidas secas*, pois essa parece ser a adaptação que melhor lhe cabe.

As demais adaptações: hipertexto e reciclagem. De modo sucinto, a primeira consistiria em uma adaptação cujo texto final – filme, hipertexto – seria o amálgama de uma série de outros textos – hipotextos. O produto seria um texto compósito formado de várias matrizes. Como exemplo, Diniz (2005) cita o filme *Shakespeare apaixonado*, por incluir ao mesmo tempo textos de Shakespeare, mitos em torno de sua figura, fatos da história do teatro elizabetano. Já a adaptação por reciclagem seria bem mais híbrida, pois no filme encontrar-se-iam elementos que iriam além da obra literária, em uma espécie de releitura da mesma por acréscimos mais profundos na estrutura da narrativa.

Em *Vidas secas* filme temos o mesmo cenário, as mesmas personagens, a mesma situação, em suma, o mesmo enredo, a mesma narrativa que no livro. Assim, seria uma adaptação por tradução mas que, nem por isso, deixa de ter impressa a marca do cineasta que

o conduziu, o qual optou por um conjunto de mudanças na transposição da obra para o cinema, as quais estudarei adiante.

Faz-se necessária uma breve contextualização acerca da produção literária e fílmica de *Vidas secas*. Conforme dito anteriormente, o livro foi escrito em 1938, no Estado Novo de Vargas, o qual pregava o desenvolvimentismo para o Brasil, suposta “pátria mãe gentil” do futuro, através de um discurso patriótico de integração. Contudo, a realidade retratada no texto de Graciliano vem de encontro a esse projeto de nação tão propagado pelo governo Vargas, fundindo na urdidura do texto literário prática estética e política. O livro estaria na chamada *geração de 30* da literatura brasileira a qual apresentava, segundo Bosi (1994, p. 386), “em primeiro plano, a *ficção regionalista*, o *ensaísmo social* e o *aprofundamento da lírica moderna* (...)” (grifos do autor). Graciliano se enquadraria nessa ficção regionalista? Sim e não. Cronologicamente parte dela, aborda temas sociais em grande medida vinculados ao sertão. Contudo, conforme assinalou Bosi (1994), em comparação a José Lins do Rego, por exemplo, há um contraste:

Este [José Lins do Rego] se entregava, complacente, ao desfilas das aparências e das recordações; Graciliano via em cada personagem a face angulosa da opressão e da dor. Naquele, há conaturalidade entre o homem e o meio; neste, a matriz de cada obra é uma ruptura. (p. 401-402)

E complementa, dizendo que a paisagem, no autor de *Vidas secas*,

(...) capta-se menor por descrições miúdas que por uma série de tomadas cortantes; e a natureza interessa ao romancista só enquanto propõe o momento da realidade hostil a que a personagem responderá como lutador em *São Bernardo*, retirante em *Vidas secas*, assassino e suicida em *Angústia*. (p. 402)

Pode-se dizer, então, que a descrição em Graciliano tem um significado maior, de condensação; o movimento aparece pela paisagem: “Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se.” (RAMOS, 1985, p. 9) Esses efeitos ocasionados pela paisagem serão bem explorados no filme, no qual a paisagem de sol e aridez contamina as vivências das personagens; o ambiente não é mero cenário: é parte integrante da vida dos retirantes, atuando sobre eles.

À época, Otávio de Faria afirmaria que o sertão já havia se esgotado como motivo literário, como nos informa Miranda (2004), ao que Graciliano retruca:

Fiz o livrinho, sem paisagens, sem diálogos. E sem amor. Nisso, pelo menos, ele deve ter alguma originalidade. Ausência de tabaréus bem-falantes, queimadas, cheias, poentes vermelhos, namoro de caboclos. A minha gente, quase muda, vive numa casa velha de fazenda; as pessoas adultas, preocupadas com o estômago, não têm tempo de abraçar-se. (Citado por MIRANDA, 2004, p. 43)

De fato, Graciliano se afasta dos clichês literários quando no trato com o sertão, opondo-se à tradição do romance da seca, bastante descritivo. Ainda para Miranda (2004, p. 43), o autor de *Vidas secas* definiria, desse modo, a sua “poética da escassez”. Já no filme, de 1963, Nelson Pereira dos Santos, que em *Rio quarenta graus* antecipara alguns métodos da chamada “estética da fome” – opondo-se às chanchadas e aos modelos de Hollywood – (BARROS, 1990, p. 102-103), deixa clara a sua preocupação em abordar temas vinculados à realidade social:

Minha única preocupação é a de fazer um cinema de características brasileiras, vigorosas, de luta, como uma tentativa de afirmação de nossa cultura... O cinema deve ser encarado como mais um dos instrumentos de luta, tão necessário quanto qualquer outro, no sentido de entender a nossa realidade e de procurar transformá-la. (Citado por BARROS, 1990, p. 102)

As personagens se vêem às voltas com a seca interminável, cíclica: a estrutura circular do romance, sem marcas históricas definidas (no livro, não é possível saber quando se passa a narrativa), mostra que a seca é contínua e atemporal. Já no filme, a história se inicia em 1940 – as personagens, em meio a uma seca que parece ter sido prolongada, procuram abrigo – e termina em 1942 – com as mesmas personagens, novamente, saindo em busca de novo abrigo em meio a uma nova seca. Essa opção de Nelson por datar o enredo pode relacionar-se com a marca de uma trajetória: Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais novo e o menino mais velho (no final, já sem a cachorra Baleia) começam e terminam sempre no mesmo ponto, a seca, a falta de perspectivas: “Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos.” (RAMOS, 1985, p. 9)

Ainda que essa estratégia de datar os acontecimentos seja diferente do que se passa no livro, parece conotar o mesmo objetivo de Graciliano – ressaltar que a seca é um fenômeno infundável e a vida daqueles seres errantes, sem solução. Sem solução,

principalmente, por não deterem os meios de produção e permanecerem à margem de um sistema econômico que, para eles, retirantes, não se configura como capitalista, mas sim quase feudal. Daí o nomadismo a que freqüentemente é submetida a família de Fabiano.

O filme, ao conferir essa ordenação temporal aos fatos, segue uma linearidade que não existe na obra literária. Os fatos que aparecem esparsos nesta, no filme, são ordenados logicamente. Alguns capítulos, inclusive, foram superpostos no filme: “Cadeia” e “Festa”, respectivamente o terceiro e oitavo. Outros foram deslocados, como “O soldado amarelo”, que narra o reencontro deste com Fabiano e, no filme, aparece antes da morte de Baleia, o contrário do texto literário. A ordenação lógica se dá também nos espaços por que transitam as personagens: no livro, elas se alternam entre a fazenda e a cidade; no filme, essa alternância é englobada em dois blocos coesos, primeiro a fazenda, depois a cidade (BALOGH, 1979).

A expressão dos atores e o silêncio são as duas chaves para compreender a sutileza do filme ao abordar a questão da seca e, conseqüentemente, o problema do subdesenvolvimento. A falta de oportunidades é tanta que “resolvera [Sinhá Vitória] de supetão aproveitá-lo [o papagaio] como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil”. (RAMOS, 1985, p. 11) Mas não o eram também todos os integrantes da família? Diferentemente do patrão, do fiscal da prefeitura, do soldado amarelo, que detêm uma linguagem articulada, Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos não chegam sequer perto de tê-la; não existem meios para adquirir uma educação, ainda que Sinhá Vitória sonhe com um futuro diferente para as crianças: “Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias.” (RAMOS, 1985, p. 126) E ainda que Fabiano almeje o saber de seu Tomás da bolandeira, sabe que não tem meios para atingi-lo, o que o torna um ser animalizado:

Você é um bicho, Fabiano. (RAMOS, 1985, p. 18)

Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo [seu Tomás da bolandeira]: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tolicie. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo. (RAMOS, 1985, p. 22)

Em alguns momentos, Fabiano até tenta afirmar sua identidade, dizendo para si mesmo que “era um homem, um homem sim senhor”, mas a falta de condições, de cidadania, contribui para sua animalização. E seu Tomás da bolandeira é o grande ícone que provoca atração, pois sua “sabedoria inspirava respeito”, e ele é a personagem que canaliza todas as faltas das outras: falta de conhecimento, falta de bens materiais etc. E talvez mais importante que isso: ele “votava”. Simbolicamente, seu Tomás, no imaginário de Sinhá Vitória e Fabiano, pertencia a uma outra realidade, da qual eles não faziam parte: a realidade de cidadãos que têm não apenas deveres, mas, principalmente, direitos, como o de escolher seu representante político.

Paralelamente à animalização de Fabiano, tem-se a humanização da cachorra Baleia. É a companheira das crianças, é aquela que caça para a família. Talvez o sofrimento maior da narrativa seja sua morte, transposta para a tela, em termos de ação, de modo bastante fidedigno ao livro – embora neste o leitor fique a par dos pensamentos de Baleia: “procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos.” (Citado por MIRANDA, 2004, p. 42) Um mundo cheio de preás, no qual condições mínimas de sobrevivência sejam asseguradas indistintamente a todos. O último pensamento de Baleia, no fundo, é o desejo de todas as personagens: é o desejo de ter uma cama decente e escola para os filhos, de cultivar um pedaço de terra, de envelhecer calma e dignamente.

A idéia do livro nasce a partir da publicação de um conto, “Baleia”, e posteriormente dos demais contos/ capítulos, todos publicados de modo avulso em um primeiro momento. Para o crítico Álvaro Lins, esse seria um dos defeitos da obra, pois não haveria uma articulação “formalmente com bastante firmeza e segurança”. E acrescenta como segundo defeito “o excesso de introspecção em personagens tão primários e rústicos”. (LINS, 1985, p. 152) Creio serem ambas as críticas infundadas: é pelo discurso indireto livre que nos é dado conhecer a realidade íntima das personagens no livro. Afinal, por serem “primárias e rústicas”, não teriam direito a sentimentos, desejos, não teriam sequer a capacidade de pensar? O fato de não conseguirem se comunicar pelo viés da palavra não seria suficiente

para mostrar sua degradação? Além disso, os pensamentos aparecem inarticulados em diversos momentos, mostrando a fragilidade do ser interiorano que passa a vida a sucumbir às forças que o rodeiam como, por exemplo, a força da cidade, elemento desagregador do campo: “Era como se as mãos e os braços da multidão fossem agarrá-lo, subjugá-lo, apertá-lo num canto de parede.” (RAMOS, 1985, p. 75) Miranda também justifica a montagem textual descontínua mostrando existir “uma seqüência temporal sutil” que dá unidade aos segmentos narrativos. (2004, p. 44)

O estilo enxuto e medido de Graciliano Ramos encontra ressonância na adaptação fílmica, a qual utilizou “critérios coerentes de objetividade e concisão” o que, nas palavras de Barros (1990, p. 134), seria “um dos pontos de contato de Nelson Pereira dos Santos com o projeto ideológico do romance de Graciliano Ramos”. No livro existe um narrador em terceira pessoa que amarra os fatos, e o discurso indireto livre, muito utilizado, dá fluxo ao pensamento das personagens. Nelson poderia ter optado por um narrador em *off*, como outras adaptações literárias para o cinema, mas não o fez. Sua intenção, consciente, é claro, parece ter sido mostrar o quão pungente é a incomunicabilidade entre seres que não têm nada, a não ser um punhado de farinha e carne seca, uma espingarda, a roupa do corpo (mesmo que, por um lado, se tenha perdido a “densidade psicológica” que aparece nos personagens do livro). Tudo lhes é tirado ao longo da narrativa, em uma trajetória da “subtração” (utilizando expressão de Heitor Capuzzo): dignidade é uma palavra que não conhecem. Daí a força que o silêncio tem no filme: ele *fala* por si e pelas personagens, expressando-as. Tanto que, quando se comunica, Fabiano, tanto no livro quanto no filme, se utiliza de interjeições guturais na maioria das vezes; e, quando consegue articular um certo pensamento e reproduzi-lo por meio da fala, não é ouvido pelo outro, como na cena em que conversa com Sinhá Vitória e esta, ao mesmo tempo, fala do sonho de ter uma cama de couro igual a seu Tomás da bolandeira. Essa é a primeira diferença significativa entre o texto literário e a adaptação cinematográfica: de um lado, um texto com monólogos interiores e, de outro, o estilo adotado pelo cineasta, representando realista e linearmente a narrativa, a qual se concentra mais no aspecto da “ação” do que no “pensar” das personagens.

O patrão e o soldado amarelo aparecem como dois pólos de poder, ambos tirânicos. O patrão se apropria de todos os lucros da produção, conferindo ao empregado, Fabiano, um lugar mais que subalterno nas relações de trabalho: ganha uma ninharia, e as contas de Sinhá Vitória nunca conferem com as do patrão. A exploração a que era submetida a família é tal que a revolta calada de Fabiano encontra vazão na cachaça. Daí um dos episódios mais importantes tanto no livro quanto no filme: a provocação do soldado amarelo sobre Fabiano e sua conseqüente ida para a cadeia. Tudo começa, no livro, porque Fabiano vai à bodega de seu Inácio, vê que o dinheiro não dá para quase nada, que o querosene e a cachaça estão “batizados” e, convidado pelo soldado amarelo para jogar, perde o resto do dinheiro no jogo, sob a suspeita de ter sido enganado. A “autoridade” o provoca, ele insulta sua mãe e vai preso; na cadeia, apanha e pensa em Sinhá Vitória e sua família esperando sua volta. No filme, a seqüência sofre duas alterações: primeiramente, como já foi dito, a “cadeia” e a “festa” são sobrepostas. Então, na festa na cidade é que tudo se dá. Creio que, no cinema, a cena é ainda mais cruel: as personagens encontram-se arrumadas para a festa, e Sinhá Vitória passa a noite sentada nos degraus da capela, com os filhos e Baleia, esperando o marido sair. O que era motivo de alegria – o fato de irem a cidade com roupas novas, trapos que sinhá Terta havia tentado costurar para a festa de Natal – se transforma, como tudo, em tragédia para a família.

Além disso, a cena cinematográfica apresenta alguns acréscimos, tais como a inserção do bumba-meu-boi: o patrão é homenageado pelos festeiros, enquanto Fabiano sofre na prisão e a imagem também sofrida de Sinhá Vitória aparece. A tomada se alterna entre esses três pontos, deixando claro para o espectador a situação de injustiça e hipocrisia: enquanto o patrão é festejado, o empregado é humilhado, maltratado, mostrando a dicotomia presente em toda sociedade em que prevalece o subdesenvolvimento. E a estrutura social parece ser tão cerrada que Fabiano, no filme, ao sair da cadeia, tem como opção seguir com um bando de jagunços e tornar-se um “fora da lei”; mas este opta por seguir com a família, o que significa retornar para a estrutura social da qual faz parte e da qual, provavelmente, nunca sairá. E a oportunidade de vingança ainda é reiterada no filme (este episódio também consta no livro): algum tempo depois, Fabiano encontra-se no meio de um canavial com o

soldado amarelo e tem a oportunidade de acertar “contas” com ele. No entanto, sequer a vingança por meio da violência consegue realizar e, de modo drástico, pode-se dizer que a pureza, a ingenuidade de Fabiano pode conduzir a família à destruição. Afinal, em suas palavras, “governo é governo”. (RAMOS, 1985, p. 107) O tempo todo, Fabiano mostra-se muito “adequado” à realidade em que vive; para a personagem, há uma naturalização na hierarquia social e no modo como as forças de poder se articulam e impõem. Quem exerce algum tipo de autoridade detém o poder, e a ele, Fabiano, um miserável, só cabe aceitar passivamente essa condição. Tanto que esboço algum de revolta por parte de Fabiano chega a concretizar-se: não se vinga do soldado amarelo, não é capaz de cobrar seus direitos do patrão. Não é uma revolta que gera ação ou mudança no *status quo*; ao contrário, é a revolta muda, calada de toda uma parcela da população que, no máximo, consegue recomeçar buscando vida nova em outro lugar, com esperanças de uma realidade melhor sim, mas sem algo de concreto com que realizá-las.

Uma outra cena que gostaria de comentar refere-se ao capítulo e à seqüência “o menino mais velho”. Este nunca ouvira falar na palavra “inferno”, pronunciada por sinhá Terta. E indaga à mãe sobre seu significado. Esta alude “vagamamente a certo lugar ruim demais”. (RAMOS, 1985, p. 54) Sem obter nenhuma resposta do pai, indaga novamente à mãe, que fala de “espetos quentes e fogueiras”. O menino, então, pergunta se ela já viu, pelo que leva um cocorote. No filme, a cena ganha uma expressividade muito grande: ao sentar-se lá fora, ao pé de uma árvore, repetindo a palavra “inferno”, o olhar da criança/ a câmera “subjativa” desliza por todos os lugares ao redor: a casa, o sol quente, a caatinga, o céu cheio de aves de arribação (prenúncio de nova estiagem; vale lembra que o primeiro título dado à obra era “Cardinheiras”). À medida que o menino pronuncia a palavra, a câmera percorre e se detém momentaneamente nesses espaços, ampliando a relação significante/ significado. Como se, sem saber, o menino dissesse e ao mesmo tempo se desse conta: “o inferno é aqui.”

Assim, o que fica para os leitores e espectadores de *Vidas secas* é o lugar social, ou melhor, o *não-lugar* ocupado pelos retirantes, seres sem pousada fixa no mundo, seja ela geográfica, social, política, cultural. Mas aí está um dos pontos mais interessantes dessa

narrativa: não só a situação social do retirante é problematizada, pois este pode ser “lido” como o homem comum, não necessariamente retirante, em condições precárias de subsistência. E a miséria não tem rosto definido, tanto que as crianças simplesmente não têm nome, são apenas o “menino mais novo” e o “menino mais velho”. Para Jean-Claude Bernardet, o filme se constitui como “um passo fundamental para a conquista da representação do *homem brasileiro* na tela... verdadeiro tratado sobre a situação social e moral do *homem no Brasil*”. (Citado por BARROS, 1990, p. 100, grifos meus) Ou nas palavras de Glauber Rocha, em texto de 1965 posterior ao filme, que já o considera representante legítimo do Cinema Novo:

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 fotografado pelo cinema de 60; e, antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. (*Uma estética da fome*)

Muito interessante notar a questão política suscitada por Glauber. A seca não é um problema apenas de cunho econômico-social; é, ao contrário do que se pode imaginar, muito mais de caráter político. A chamada “indústria da seca” dá muito dinheiro a quem a fomenta, assim como muitos vivem da miséria alheia em todas as regiões brasileiras. E a massa de excluídos continua à margem do sistema. Vale lembrar as últimas palavras do livro de Graciliano, retomadas no filme, quando a família de Fabiano dirige-se mais uma vez à cidade em busca de casa e trabalho: “E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos.” (RAMOS, 1985, p. 126) É o problema do êxodo rural: como o campo não oferece condições, as pessoas vão para as cidades, contribuindo para seu inchaço e constituindo, futuramente, a parcela que habita morros, favelas ou vive no asfalto, debaixo das pontes.

Referências

BALOGH, Anna Maria. *Tradução fílmica de um texto literário: Vidas secas*. Dissertação de mestrado em Artes pela ECA. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1979.

BARROS, José Tavares de. *A imagem da palavra: texto literário e texto fílmico*. Tese de doutorado. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 1985.

MIRANDA, Wander Melo. O mundo coberto de penas. In: _____. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Publifolha, 2004.

NAZÁRIO, Luiz. *As sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 1985.

ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome*. Texto apresentado na Resenha do Cinema Latino-americano. Gênova, 1965.

RESUMEN: Este trabajo se propone a hacer algunas consideraciones acerca de las confluencias posibles entre el libro *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, y su traducción para el cine por Nelson Pereira dos Santos, tomando em cuenta la cuestión del subdesarrollo y el lugar que una parte de la población ocupa, es decir, el lugar de la subciudadanía.

Palabras clave: *Vidas secas*; literatura brasileña; cine brasileño.

O ESPAÇO E A PERSONAGEM NO CONTO E NO CURTA-METRAGEM

HILDETE

José Jacinto dos Santos Filho¹

RESUMO:

Para atingir a sensibilidade e a imaginação do público, a publicidade mitifica o indivíduo e o espaço com o qual ele se relaciona. Assim, nosso objetivo neste ensaio é analisar o conto *Hildete*, de Rubem Fonseca, e o curta-metragem homônimo, de Alexander Mello, a partir das suas implicações ideológicas utópicas e seus desdobramentos narrativos literário e fílmico em torno do perfil da sua personagem principal.

Palavras-chave: Espaço; Personagem; Publicidade; Simulacro; Simulação

Nossos anseios são por espacialidades, habitamos espaços e vivemos em função destes. Assim, tanto no conto de Rubem Fonseca, *Hildete*, quanto no curta-metragem homônimo, de Alexander Mello, deparamo-nos com uma personagem que terá que tomar uma decisão: habitar ou não o espaço midiático.

Tanto a narrativa de Fonseca quanto o curta-metragem de Mello discutem a linguagem midiática e sua implicação espacial, e repercussão sobre o desenvolvimento da personagem *Hildete*. O espaço da mídia é o da conação cujo princípio está no de atuar sobre o indivíduo transformando-o. E para tal atuação, a função predominante é a conativa que, em consonância com Jakobson (1995), está orientada para o destinatário e é expressa gramaticalmente no vocativo e no imperativo. O espaço midiático age persuadindo o outro a crer no “paraíso” que ele emoldura. Num exercício mítico de fazer valer um discurso de que estarão para os eleitos as benesses do “éden”. Para isto, a convocação incisiva do receptor a aderir aos apelos de habitar nesse espaço. É característico do projeto publicitário o argumento do convencimento. Koch (2006, p. 29) declara que,

Quando interagimos através da linguagem (quando nos propomos a jogar o “jogo”), temos sempre objetivos, fins a serem atingidos; há relações que desejamos estabelecer, efeitos que pretendemos causar, comportamentos que queremos ver desencadeados, isto é, pretendemos *atuar* sobre o(s) outro(s) de determinada maneira, obter dele(s) determinadas reações (verbais ou não verbais).

Como se nota, é bem assim que atua o espaço midiático sobre a personagem Hildete, querendo a todo custo “transformá-la” em algo ideal para aqueles que serão alvo da mídia. Hildete é o protótipo perfeito de um jogo que estimula o desejo de alcançar o lugar de “sonho”. O lugar na vida humana é profundamente significativo, pois nele depositamos nosso ponto de apoio moral, social, psicológico, cultural, etc. Para Tuan (1983) o lugar é onde nos identificamos, onde estão nossas referências, onde depositamos nossos sentimentos. E ainda o nosso lugar é estável, e nos prende a atenção. Quando olhamos uma paisagem, procuramos algo que possamos descansar nossa visão, algo que seja um referencial. Que lugar é este da mídia? A mídia tem um certo poder, ela pode encapar um objeto e elegê-lo como modelo para outros modelos. Seu lugar é de criar molde para outros, assim ela provoca a perda do referencial adotado pelo indivíduo em prol do que ela promove. Ela prende pelo emocional, pois simboliza as necessidades humanas. Atua como *punch* nos indivíduos. Observemos o trecho abaixo que inicia o conto:

“Ela foi espancada pelos pais ainda bebê, molestada sexualmente aos oito anos, mendiga aos treze, prostituta aos quatorze, grávida aos quinze, uma médica caridosa fez o aborto clandestinamente, mãe solteira aos dezoito, espancada e explorada pelos homens com quem viveu, mas a tudo superou. Ela é você, Hildete, você estará transmitindo para milhões esta mensagem: fui ao fundo do poço, passei pelos piores sofrimentos, mas dei a volta por cima e o meu exemplo pode ser seguido por todos.” (FONSECA, 2002, p. 78)

O discurso do narrador-mídia é de instigar Hildete a ceder aos encantos de ser reconhecida como um ídolo. Para isto ele joga persuadindo a protagonista usando de certos recursos argumentativos com o objetivo de fazê-la admitir que o certo ou válido é o que ele anuncia sobre ela. É então da artificialidade do contemporâneo que resultará no belo do objeto pretendido em Hildete. Ela será o objeto ritualmente fetichizado pelos media; transformada num relicário divinizado por todos. A personagem terá que protagonizar a miséria do espetáculo humano que será vendida pelos veículos de comunicação de massa.

Toda a discussão a respeito de Hildete gira em torno do empreendimento comercial que ela representará independentemente de quem ela seja, isto é, sua identidade deverá ser esquecida. Quem é Hildete? Por certo um produto fabricado pela indústria midiática que irá suscitar prazer ao consumidor em consumir a mercadoria exposta pela ilusória convicção de estar levando um objeto de “sucesso”, mas que não o deixa de ser, pois esse produto estará sendo anunciado como algo visivelmente adequado a qualquer um – mesmo que aparentemente. Ela está na moda, logo, todos querem ter.

O consumidor se sente atraído por um bem de consumo que estimule seu desejo de posse independentemente de seu gosto, pois seu gosto é também o mesmo de todos. Ele se ocupa em adquirir aquilo que está sendo produzido mediante padrões de mercado que representa *status*. Adorno (2000, p. 80) afirma que “a igualdade dos produtos oferecidos, que todos devem aceitar, mascara-se no rigor de um estilo que se proclama universalmente obrigatório; a ficção da relação de oferta e procura perpetua-se nas nuances pseudo-individuais.” Isto implica dizer que nossas opções ao escolher uma coisa já estarão condicionadas ao que é comum a todos, não ao que o indivíduo poderia optar por si mesmo. Nossas aquisições deixam de ser uma escolha pessoal para ser uma decisão que estará predeterminada pelos outros. Observemos a figura ao lado destacada do curta-metragem de Mello:



(Figura 1)

A imagem acima (fig. 1) já projeta Hildete como produto realizado em um *outdoor*, passando a ideia de realizada, bem sucedida, que passou por cima de todo sofrimento e venceu. O curta-metragem ainda faz uso de outro artifício midiático, projetando o nome de Hildete como nome de um grande armazém como podemos ver na figura 2 abaixo:



(Figura 2)

Isto nos leva a acreditar que Hildete é um produto-símbolo de qualidade positiva servindo de marca para um estabelecimento comercial. Tanto a imagem gráfica quanto a imagem verbal expostas aqui (fig. 1 e 2) sustentam uma valoração eficiente de um signo de peso ideológico sustentado pela mídia, fazendo-nos compreender que “o signo ideológico vive graças à sua realização no psiquismo e, reciprocamente, a realização psíquica vive do suporte ideológico”. (BAKHTIN, 1990, p. 16) Os desejos que empreendemos repercutem da relação social que experienciamos. Assim, um signo tem a força que lhe faz crer a sociedade.

O veículo midiático tem o corpo como um projeto. E como tal, a política de consumo o trata como um bem, devendo ser o corpo modelado mediante as regras do mercado. O corpo é uma imagem, ou melhor, um simulacro manobrado pela mídia e por todo aparato tecnológico. Canevacci (1990, p. 131) declara que “hoje a troca de mercadorias implica a troca de imagens e de experiências a um nível qualitativamente diferente em relação ao passado: tudo gira em torno do corpo”. Então percebemos que Hildete é um projeto utópico de um corpo para ser exposto como produto que deu certo mediante a toda adversidade supostamente experienciada pela protagonista do conto e do curta-metragem. Vejamos o trecho abaixo:

“Vamos fazer de você uma pessoa famosa. E rica.”

“Nunca fui estuprada.”

“Você precisa dessa imagem. Não vai se arrepender. Qual é o problema de ter sido estuprada? As pessoas vêm com simpatia, eu diria até mesmo com admiração, uma mulher estuprada.” (FONSECA, 2002, p. 78)

No trecho em destaque, a protagonista recebe uma proposta de modificar sua imagem, ou melhor, de mutilar seu corpo para poder dar vida a um projeto maior que lhe resultaria em lucros. Isto implica em dizer que a morte da imagem-corpo de Hildete metaforiza a ascese de todos os que aspiram um corpo-imagem eterno. Wolff (2005, p. 19-20) afirma que

as imagens são capazes de suscitar aos poucos quase todas as emoções e paixões humanas, positivas e negativas, todas as emoções e paixões que as coisas ou pessoas reais que elas representam poderiam suscitar: amor, ódio, desejo, crença, prazer, dor, alegria, tristeza, esperança, nostalgia, etc.

Com essa colocação, evidencia-se o caráter narcísico do ser, pois ele está em constante diálogo consigo mesmo a partir das imagens que ele faz de si para o mundo e tem do mundo para si. Os media das tramas evidenciadas procuram impor com as imagens o que elas traduzem de si para o que eles acreditam possível de um mundo imaginado. Como se percebe nas obras estudadas, as representações resultam das imagens que as coisas do mundo nos dizem respeito. As imagens são conferidas de poder que a elas dotamos, pois o espelho reflete as imagens que nele queremos ver. As imagens que percebemos nos objetos de arte analisados assinalam a força que as atitudes imagéticas têm sobre o contexto sócio-cultural dos sujeitos. O homem cria imagem para ela dizer dele o que ele quer saber. A imagem vai além do tempo que o homem se confere. Ela é eterna. Então, o culto à imagem parece dizer que o ser humano deseja esta eternidade. Mas ela só o chega a partir das suas representações imagéticas. Como vemos, Hildete é marcada pela coerção midiática a fim de se metamorfosear naquilo que é tido como ideologicamente positivo e verdadeiro. A imagem de Hildete será a mercadoria que o público terá por anseio em consumir, pois ela lhe oferecerá aquilo que ele espera dela: o sentimento de felicidade.

Contemporaneamente, a embalagem que envolve o corpo é mais valorizada do que ele. O que confere mais credibilidade é a aparência, o visual. O que orna provoca desejo, é libidinoso. Quando estamos diante de um objeto de consumo, o que o vai avaliar como



valeroso será o seu aspecto substancialmente visível. “Estamos de fato no domínio do visual.” (Baudrillard, 1999, p. 26) Hildete terá seu corpo embalado para traduzir a visibilidade do mundo que representa prazer, que dá gozo. Ela será a mercadoria posta na vitrine que, quem por ela passar, quererá ter, pegar, sentir, levar para casa.

Observemos a adaptação fílmica feita por Mello do conto.

(Figura 3)

Na figura acima (fig. 3), temos um *outdoor* com as imagens dos personagens Zé e Lili que dialogam com Hildete persuadindo-a a aderir ao projeto de transformação. É importante frisar que esse *outdoor* simboliza um anúncio de bebida de nome Metamorfose. Isto implica dizer que essa bebida será capaz de fazer com que o outro não seja mais quem é. Seja entorpecido e assim haja pelo comando da substância ingerida, tornando-se então, o usuário, um dependente em potencial. Essa bebida transformadora tem por *slogan* “esqueça sua opinião”, ou seja, esqueça de você e aja conforme o efeito do produto ingerido. Será então Metamorfose um objeto que dará satisfação ao ser consumidor porque suprirá as suas necessidades, seus desejos, gostos, valores, hábitos. Se Hildete bebe Metamorfose, ela terá o que deseja, pois ter é mais significativo para o contexto da sociedade de consumo do que ser. A mudança proposta para Hildete é um reflexo da efemeridade das mudanças que a própria sociedade consumista se impõe, na verdade mais uma ilusão. É isto uma simulação que Baudrillard (1991, p. 9) conceitua como “fingir ter o que não se tem”. Para enfatizar mais esta proposta do ter, vejamos a figura da propaganda (fig. 4) do *outdoor* onde se encontram os personagens Alex e Selma:



(Figura 4)

Observemos que a figura acima (fig. 4) apresenta-se como uma propaganda de cigarro. Um signo do consumo a muito veiculado como potencializador de sonhos. Esse signo é exposto conotando para a sociedade *status*, poder, querendo fazer crer aos indivíduos que o consumo do objeto-signo é sinônimo de destaque, de projeção social. Ou seja, este signo persuade o usuário estimulando-o a crer que esse consumidor tem distinção e insufla-lhe a ideia de satisfação real. Ao fazer uso do *slogan* “você é dono do seu próprio destino” está incutindo no consumidor a possibilidade de poder máximo sobre sua vida. Puro simulacro, pois esquematiza a realidade em cima de um modelo de realidade simulada, ou, como declara Baudrillard (1991), é o “hiper-real”. O que está sendo colocado para Hildete é que o real é o que a mídia diz e lhe mostra como real. Analisemos o trecho a seguir do conto:

“Hildete, o Zé é especialista em imagem, ele sabe o que está fazendo, nada disso vai diminuir você, quer dizer, a pessoa que você era e vai ser. Só lhe dará grandeza. Um ser humano que supera o sofrimento, a desgraça, os horrores que você, entre aspas, enfrentou, e dá a volta por cima, adquire uma grande autoridade moral. Sai a mendiga mas o resto fica, reconheço que ser mendigo indica uma falta total de altivez. Mas prostituta tem conotações preciosas, instiga a imaginação. Grandes heroínas da literatura, da ópera, do cinema, da história, eram meretrizes.” (FONSECA, 2002, p. 79)

O que querem com Hildete é cobri-la com um verniz que a publicidade dispõe para encapar uma fachada de uma mercadoria; apagá-la, não se deixar ver sua profundidade, mas tão somente sua superfície ornada. Hildete deverá ser o embrulho de alguma coisa. Um corpo sem sombra. Ela será, como diz Baudrillard (1991, p. 121) em relação à mercadoria, o “fim da mercadoria feliz e exposta, a partir de agora ela foge do sol, e de repente é como o homem que perdeu a sua sombra”. A protagonista tem que ser a heroína sem o ser. Ela

deverá ser “real” na irreabilidade proposta pelo media. Deverá ser Hildete uma imagem sem reflexo, isto é, uma metamorfose dela mesma. O que estão sugestionando é a sua auto-recriação, ou mutação. O que se nota é que Hildete, para o media, consistirá num signo sem qualquer referencial. Leiamos o fragmento do conto abaixo:

“Como eu estava dizendo, precisamos da coisa mística, está na moda, mas não pode ser só Jesus, Jesus já está saturando, vamos juntar também Buda, Krishna, Confúcio, anjos e arcanjos, oxalás e oloruns, meditação transcendental e todas aquelas vigarices indianas. Hildete tem que pegar todo mundo.” (FONSECA, 2002, p. 85)

Entendemos que os media querem fazer da personagem principal da trama um signo que signifique todas as coisas, mas que, ao mesmo tempo nada, significará. Ela é um eco que terá a ressonância de quem der o grito. É uma representação que encontrará sua equivalência na interpretação do interpretante, o qual entenderá Hildete de acordo com as experiências sociais, espirituais, psíquicas e culturais que este traga consigo. Ela é projetada para ser a representação da representação do mundo do interpretante. Hildete é uma personagem *kitsch* da publicidade, que resume os desejos do público consumidor. Ela reunirá todos os artefatos que a empreenderá como produto que satisfará a cultura de consumo. Uma personagem que foi “estuprada”, “prostituída”, “espancada pelo marido”, “praticou um aborto clandestinamente” e que foi “capaz de dar a volta por cima” de todo sofrimento é a imagem perfeita como representante do povo que a terá como exemplo e com ela se identificará. Todos terão que a imitar. Seu físico será adequado ao que manda o princípio da forma ideal estabelecida como padrão. Os media agenciam esse padrão do corpo ideal apostando na reconstrução física da personagem. Vejamos o trecho abaixo:

“(...) Lili, você define as características físicas ideais, se for necessário botar lente, pintar o cabelo, operar o nariz, o peito, a bunda ou outra parte, a gente faz. Precisamos mudar o aspecto dela, para ninguém reconhecê-la.” (FONSECA, 2002, p. 86)

O trecho acima ilustra o que pode ser padrão: tudo aquilo que serve como parâmetro de medida, estalão, craveira. Hildete será a imagem-padrão que qualquer pessoa deseja e irá querer seguir como exemplo. Ela é uma mercadoria que a mídia terá que cuidar de sua

estética para se mostrar desejável, sensualizada, como assim o deve ser todo fetiche. O corpo dela terá um *design* esteticamente perfeito. Toda aparência agradável salta aos olhos de quem a isto cobiça. E os media assim entendem os consumidores. O exterior da forma terá que traduzir as aspirações de bem estar interior do consumidor. As conquistas espirituais, de bem aceito pela sociedade, de amor a si mesmo, tudo estará sendo agregado ao corpo-modelo.

Observemos a figura destacadas do curta-metragem abaixo:



(Figura 5)

A adaptação do conto no curta-metragem traduz a idéia de projeto que os media querem de Hildete. Temos a imagem-desejo de Hildete (fig. 5) colocada em um *outdoor* seguida do *slogan* “Amor é tudo que preciso” e acima, do lado direito do *outdoor*, uma frase “Adoção humana – ligue número...”. A imagem da protagonista é vista no filme como um esboço, um desenho, isto é, uma imagem-gráfica. Observamos que esta é configurada por linhas que modelam uma face de figura feminina valorizada por textura, sombra, luz que destacam seu volume. E associada à imagem-gráfica temos as palavras que também sugerem imagens em quem as lê. Aumont (2001) diz que na relação da imagem com o real, Rudolf Arnheim sugere três valores para as imagens: um valor de representação; um valor de símbolo e um valor de signo. No primeiro, a imagem estará representando coisas concretas. Isto é possível observarmos em Hildete por ser uma imagem construída pela mídia para ser a representação da mídia. No segundo, a imagem é a representação de coisas abstratas. No

caso, a personagem principal é o discurso persuasivo midiático que personificará a ideia de pessoa capaz de sair do fundo do poço e ascender na esfera social. E no terceiro, a imagem é representada pelo conteúdo. Assim, Hildete é uma imagem que, ao olhá-la, qualquer um poderia se reconhecer nela, pois se trataria de uma *persona* exemplo de superação das adversidades.

Quanto ao *slogan* na figura 5, seduz pela imagem que ele produz no interlocutor e sintetiza a proposta do conto observada no fragmento anteriormente apresentado. Quem lê tal texto sente-se reconhecido na sua carência, na sua falta, no seu desejo; é como se o *slogan* fosse resposta das necessidades humanas. O *slogan* é parte do todo e Hildete é a sua metonímia representada pela mídia. Como vemos, a associação da imagem-gráfica com a frase faz do espectador parceiro em potencial, pois o atinge pelo emocional. Este procedimento midiático faz com que o espectador se reconheça na imagem como alguma coisa do “real”, e isto se intensifica quando é posta a expressão “Adoção humana” e “ligue” seguido de um número de telefone resultando então num efeito de realidade daquilo que é um simulacro. Ainda percebemos a força do verbo no imperativo “ligue”, o que nos deixa ver um espaço midiático atuante como elemento de conação.

Outro ponto que nos chama atenção no filme de Mello está relacionado às figuras 3, 4 e 5. No processo de adaptação, ele posiciona as personagens num *outdoor* enquanto no conto de Fonseca a história se passa no espaço de uma agência publicitária. No conto, o diálogo acontece entre uma personagem de nome Hildete e os media procurando ter a adesão dela para o projeto de ser o “modelo” ideal de uma jogada de *marketing* que eles estão promovendo. Já no filme, o diálogo é desenvolvido com os personagens como produtos da mídia expostos aos consumidores das imagens publicitárias. É importante frisar que, no filme, a imagem de Hildete, por não ser ainda uma imagem consolidada, é apresentada como projeto em imagem-gráfica, já os demais personagens, por representarem a mídia, estes aparecem como em fotografia colorida. Agora o que mais nos chama a atenção no curta-metragem é observarmos o espaço midiático discorrer sobre ele mesmo, isto é, a metanarratividade no texto fílmico. Temos o espaço midiático discutindo a sua própria construção, o processo de formação de um objeto que será exposto ao consumidor-

espectador. Os media falam de sua criação dizendo o que é o produto Hildete. Como se percebe, temos o filme que tematiza o próprio título, caracterizando-se numa metalinguagem. Esta evidencia, conforme Chalhub (2005. p. 42), a “perda da *aura* uma vez que dessacraliza o mito da *criação*, colocando a nu o processo de *produção* da obra”. Entendemos ainda que o curta-metragem se caracteriza como um “autotexto” (DÄLLENBACH, 1979) por sua reduplicação interna, no caso da mídia, personificada, referir-se a ela mesma. Isto implica em dizer que temos uma *mise en abyme* por sua capacidade reflexiva, ou seja, “enquanto condensa ou cita a matéria duma narrativa, ela constitui um enunciado que se refere a outro enunciado – e, portanto, uma marca do código metalinguístico”. (DÄLLENBACH, 1979, p. 54)

No conto também se observa a metalinguagem como recurso discursivo. O título da narrativa é tematizado ao longo de seu desenvolvimento. Temos o nome Hildete sendo definido, discutido como objeto de consumo a ser anunciado pela mídia. Então o texto de Fonseca nos leva a conhecer os mecanismos de criação de uma personagem que tanto compõe a obra ficcional quanto é possível ser reconhecido fora da ficção o manejo da produção midiática para fazer verdadeira a mercadoria a ser veiculada pelos meios midiáticos. Pelos mecanismos da criação da personagem Hildete, o leitor percebe que tal procedimento também se aplica ao contexto social desse mesmo leitor. Compreendemos que o referido conto provoca uma discussão sobre a textualidade da narrativa contemporânea fazendo-nos ver a relação que um texto pode manter com um outro, isto é, a presença da intertextualidade. O conto dialoga com a linguagem da mídia ao usar palavras muito usadas no meio publicitário como: *likable, punch, brainstorm, ghost, head shrinker*.

Em algumas narrativas, o espaço, bem como outro componente narratológico, pode ser prioritário para o desdobramento da trama. A análise feita com o conto aqui em destaque como também o filme, ambos apontam-nos que a organização das referidas narrativas por parte de seus autores proporciona um certo equilíbrio em relação aos elementos da narrativa sem os priorizar. No entanto, percebemos que o espaço e a personagem possuem um maior relevo, pois, como vimos, o desenvolvimento da personagem é altamente influenciado pelo espaço onde a história acontece.

A personagem central é convidada a fazer parte de um plano organizado por uma agência de publicidade. Ela deverá aceitar ou não. Não nos fica evidenciada a profundidade da protagonista; não temos como saber ao certo se ela aceitou ou não o proposto; não sabemos avaliar os conflitos internos de Hildete. Tudo que sabemos é que ela fica reticente e envergonhada em passar uma imagem para o espectador que não seja verdadeira a seu respeito como, “prostituta”, “mendiga”, “estuprada”.

Antonio Candido (2007, p. 54) nos afirma que “a personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos”. Então tudo o que Hildete experiencia na narrativa se confere a partir do momento em que podemos conferir suas ações em nossa vida, isto é, seu caráter de verossimilhança. Ela é uma personagem fictícia realizada a partir da relação vivenciada entre o autor da obra e a sua criação. Assim, quando nós leitores ou espectadores desenvolvemos esse “sentimento de verdade” proposto por Candido (2007, p. 55) sobre a personagem, isto sustenta a “verdade” da personagem. Tudo o que temos a respeito da protagonista são fragmentos de sua vida, mas que já nos basta para termos uma ideia do porquê de sua existência na narrativa, isto é, sabermos que ela existe para nos mostrar o que acontece nos meios midiáticos no momento em que estão desenvolvendo um anúncio sobre um produto. Esta é a lógica de sua presença no conto e no filme.

No que diz respeito à classificação das personagens, Candido (2007) diz que Forster apresenta duas possibilidades: as personagens planas que não têm profundidade, são vistas na sua superfície, em certos momentos caricaturais; e as personagens esféricas que se apresentam complexas, surpreendentes, imprevisíveis. Assim, de acordo com as classificações expostas, compreendemos que Hildete seja uma personagem plana, pois tudo que se sabe dela está nas colocações iniciais que ela faz no momento em que fica sabendo do projeto dos media. Sua presença torna-se significativa em virtude da fabulação que configura a narrativa. Tudo que se discute a respeito de Hildete nos lembra aquilo que pode acontecer no plano do real em dada circunstância com uma pessoa. Ela é uma personagem “inventada” (CANDIDO, 2007. p. 69) justo por se relacionar com a realidade que serve de base para sua elaboração.

Agora, onde habita então Hildete? Na representação que nos permite vencer o limite do espaço da morte. Em consonância com Blanchot (1987), a linguagem na representação tem seu sentido transmutado a partir do que se sugere, alude e evoca. A linguagem literária é posta em destaque, impõe-se, realiza-se totalmente. Ela é tudo, disposta a passar ao nada. As imagens fílmicas não têm substâncias, mas as substanciamos por intermédio de nossos sentidos, assim as tocamos, vemo-nas, sentimo-nas – uma questão de percepção. A obra é única e nela se encerra a possibilidade do sim e do não; ela é princípio e fim em si mesma, e nos conduz ao começo de seu desaparecimento – dá-nos a liberdade de habitá-la, onde nela jamais teremos permanência. Tudo nela está no plano da imaginação. Hildete só foi possível porque seus autores foram capazes de produzir uma obra em que ambos se permitiram lançar noutra tempo, noutra espaço diferentemente da realidade imediata.

Em definitivo, a morada de Hildete é na imagem, esta que se reverbera do mundo, porque “a ‘imagem’ não constitui um império autônomo e cerrado, um mundo fechado sem comunicação com o que o rodeia.” (Metz, 1974, p. 10) Tanto as imagens como as palavras vêm das experiências de nosso corpo em movimento que lhe apura os sentidos e percebe-lhe as significações dos signos que se oferecem imagéticos. Assim, a imagem vista é aquela que se quer ver, ou que se compreende; não é a imagem que de fato ela se apresenta, mas aquela que satisfaz como representação. Ou ainda, a imagem que se declara vista é apenas a do desejo daquilo que se quer ver. Ela é um duplo que se transforma em possibilidades – é representação, ou reflexo invertido.

ABSTRACT:

To reach the sensibility and the public's imagination, the publicity it mythicizes the individual and the space with which he links. Like this, our objective in this rehearsal is to analyze the story Hildete, of Rubem Fonseca, and the homonymous short film, of Alexander Mello, starting from their utopian ideological implications and their literary narrative unfoldings and filmic around your main character's profile.

Keywords: Space; Charact; Publicity; Imitation; Simulation

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. São Paulo: Nova Cultura, 2000.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *A imagem*. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa : Relógio d'Água, 1991.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2005.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Intertexto e autotexto*. In: _____ ; _____. <<Poétique>> revista de teoria e análise literárias – Intertextualidades. Coimbra: Livraria Almedina. n. 27, 1979, p. 51-76.
- FONSECA, Rubem. *Hildete*. In: Pequenas criaturas. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *A inter-ação pela linguagem*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- MELLO, Alexander. *Hildete/curta-metragem*.
Disponível em: <<http://projetoildete.blogspot.com/>>. Acesso em: 29 mar. 2007.
- METZ, Christian. et al. *A análise das imagens*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- SILVA, Juramir Machado da. Jean Baudrillard: o elogio radical da parte maldita. In: Revista FAMECOS, Porto Alegre, semestral. n. 10, p. 24-33, jun. 1999. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/10.htm>> . Acesso em: 24 jun. 2007.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, Aauto. Muito além do espetáculo. São Paulo: Senac São Paulo, 2005. p. 16-45.

ⁱ José Jacinto dos SANTOS FILHO, mestre em Teoria da Literatura pela UFPE
(Professor da Universidade de Pernambuco - UPE)
E-mail: jacintodossantos@gmail.com

Janelas da alma: um olhar sobre o gênero policial

Marta Maria Rodriguez

Nébias¹

RESUMO: Este artigo visa a analisar duas obras que dialogam com o gênero policial: *Janela indiscreta*, de Alfred Hitchcock, e *Uma janela em Copacabana*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza. Tanto a obra cinematográfica quanto a literária revelam a vocação metalinguística do gênero através de inúmeras referências intertextuais, tendo como ponto central o olhar.

Palavras-chave: gênero policial; metalinguagem; olhar.

O fotógrafo, com a arma na mão, sempre age como se perpetrasse um crime.
(Cartier-Bresson)

Um filme baseado em um conto. Um romance que dialoga com um filme. O filme *Janela indiscreta*, de Alfred Hitchcock, é baseado no conto *It had to be murder*, de Cornell Woolrich que, devido à fama atingida por aquele, passou a intitular-se como tal. O romance *Uma janela em Copacabana*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza, dialoga com o filme de Hitchcock. O gênero policial retoma a ideia de uma Biblioteca de Babel, composta de textos que se inter-referenciam. O mais frequente, entretanto, é o diálogo com o próprio gênero, através de um jogo metalinguístico. No presente artigo, procuramos traçar um paralelo entre as obras de Garcia-Roza e Hitchcock, sem deixar de mencionar Cornell Woolrich, procurando entender o gênero policial como um espaço que permite divagações metalinguísticas e, ainda, um espaço propício à intertextualidade. Para isso, é necessário que delineamos um breve panorama da literatura policial, da sua origem até os dias atuais.

Em 1841 foi publicado o conto que é considerado a primeira narrativa policial moderna, *The murders in the Rue Morgue*, de Edgar Allan Poe, nascendo, assim, o modelo de detetive moderno: Dupin, uma máquina de pensar, infalível, que através do raciocínio

¹ Mestranda em Literatura brasileira - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Orientador: Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro.

lógico consegue solucionar os mais complicados casos. É importante que compreendemos o contexto social em que surge esse herói moderno: a sociedade inglesa do século XIX, em que imperava o pensamento cientificista e a crença na racionalidade do mundo. Havia um forte sentimento de identificação com os padrões sociais vigentes, o que era ressaltado através da inteligência e do raciocínio desses personagens, destinados a lutar desinteressadamente contra o mal.

Com Edgar Allan Poe, portanto, surge a escola policial clássica, o romance de enigma, que seria representado por outros escritores, como Conan Doyle e Agatha Christie, com seus memoráveis personagens Sherlock Holmes e Hercule Poirot, verdadeiras “máquinas de pensar” capazes de, através de uma análise fria e meticulosa dos fatos, decifram os mais complicados enigmas. Dupin e seus seguidores, portanto, podem ser considerados personificações do herói moderno, representantes de uma época em que havia uma visão otimista do futuro, pautada no espírito cientificista e nas descobertas.

Na década de 20, em meio à confusão política que se seguiu à Primeira Guerra Mundial com a quebra financeira, surge uma outra variação do gênero: o romance policial *noir*. Em uma fase conturbada como essa, em que cresce o desemprego e o crime se organiza, torna-se difícil para o leitor aceitar um personagem como Dupin, totalmente fora da realidade social. Assim, o herói passa a ser mais humanizado; o método da intuição e a experiência substituem o raciocínio lógico.

Segundo Vera Lúcia Follain (1988), há a passagem do pensamento para ação, pois enquanto no romance de enigma o detetive chegava à verdade através do raciocínio, no romance *noir* ele se envolve na perseguição dos suspeitos, tentando alcançá-la através da força e da intuição. Temos como principais representantes dessa escola Dashiell Hammett, considerado por muitos o iniciador do romance *noir*, e Raymond Chandler. É importante ressaltar que, mesmo dentro desse contexto, percebemos uma sociedade que ainda tem seus valores de lei e ordem bem definidos, o que permite que o detetive ainda possa ser considerado um herói, pois apesar de algumas vezes atingir a desordem, não deixa de ter ética e acredita ser capaz de, num confronto individual, combater o crime e a corrupção, em nome da justiça.

Apesar de já haver no Brasil manifestações do gênero policial desde o século XIX, o mesmo somente ganhará força nos anos 1980 através, principalmente, da obra de Rubem Fonseca. O romance policial brasileiro buscará na escola *noir* o seu modelo de detetive, um homem comum, como Sam Spade, de Hammett, que age movido mais pela intuição do que pela dedução lógica. Segundo Flávio Carneiro, “Spade é a o espelho da crise americana do final dos anos 20, em que o sonho se transformara em pesadelo e um detetive como Dupin pareceria completamente despropositado. É essa época, *pós-utópica*, que vai inspirar a criação de um detetive mais próximo da dúvida, sem muitos motivos para acreditar num futuro brilhante.”(2005, p.20).

O termo *pós-utópico*, criado por Haroldo de Campos e utilizado por Flávio Carneiro, é relevante para definirmos a ficção brasileira contemporânea, ou seja, a época posterior ao modernismo, em que deixamos de ter um projeto literário e um adversário a ser combatido. Segundo Haroldo (1997), o momento utópico é regido pelo “princípio-esperança”, enquanto o momento *pós-utópico*, pelo “princípio-realidade”. O que caracteriza os momentos utópicos é uma “transgressão ruidosa”, ou seja, uma ruptura, uma inovação que não passa despercebida. Já o momento *pós-utópico* é caracterizado pela “transgressão silenciosa”, que a princípio não se faz notar, como é o caso das narrativas policiais que encontramos atualmente, que são inovadoras não por negarem o passado, mas por fazerem uma releitura das narrativas policiais clássicas.

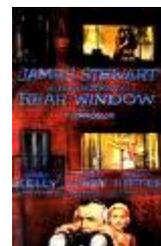
É importante ressaltar que a obra de Hitchcock provém de um contexto social bem diferente deste em que se insere a obra de Garcia-Roza, em um momento bem menos conturbado do que aquele em que surgiu a escola *noir*, após a Segunda Guerra Mundial, quando os Estados Unidos alcançara o status de superpotência mundial, o que permitiria um detetive mais humanizado, como Jeff, mas que, apesar de utilizar a intuição e a imaginação no lugar do raciocínio lógico, como ocorre no romance de enigma, ainda é considerado um herói, pois, no final, consegue solucionar o mistério e restabelecer a ordem. Já a obra de Garcia-Roza está inserida em um momento *pós-utópico*, em que não há mais a noção de ordem e desordem e, portanto, não cabe a figura do herói.

Podemos entender *Uma janela em Copacabana* como uma releitura sutil do gênero policial clássico. E mais, como uma reescritura de *Janela Indiscreta* que, de alguma forma, também dialoga com o gênero policial. Temos em ambas as obras a ênfase na imaginação como tentativa de chegar à verdade, como veremos adiante, o que é característico da narrativa policial pós-utópica, em oposição à narrativa de enigma, que privilegia a razão, e à narrativa *noir*, que privilegia a ação. Ambas são voltadas ao público comum, ou seja, são consideradas culturas de massa, mas também atendem a um público especializado, pois conjugam a trama da narrativa policial e um certo questionamento, aliando entretenimento e reflexão. Assim, apesar da aparente divergência social e temporal entre ambas as obras, uma produção cinematográfica americana de 1954 e uma produção literária brasileira de 2001, as mesmas têm muitas afinidades, já que a ficção brasileira pós-utópica possui como marca a reescritura dos clássicos aliada à preocupação em reconquistar o leitor comum. Entretanto, essa reescritura visa a um diálogo com o passado de forma positiva, sem a negação modernista, através de um jogo intertextual de soma: ficção a partir de ficção, livro sobre outro livro, literatura sobre cinema.

Percebemos em *Uma janela em Copacabana* um espaço de intertextualidade: a narrativa de Garcia-Roza dialoga com a própria literatura policial, com a psicanálise e com o cinema, propondo um jogo metalinguístico através das inúmeras referências que levam o leitor a ocupar também o lugar de detetive. Segundo Samira Chalhub, “metalinguagem é sempre um processo relacional entre linguagens, tratando-se de literatura, haverá sempre esse diálogo intertextual.”(1998, p. 52). Já pela capa do livro, uma fotografia em preto e branco de janelas de um prédio vistas de frente (Figura I), percebemos um apelo ao gênero policial, indicando um clima de mistério, e a *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock. Há uma grande semelhança entre esta e o cartaz de divulgação do filme (Figura II), como podemos observar nas figuras abaixo:



(Figura I)



(Figura II)

Entretanto, a semelhança não se restringe a esse aspecto: em ambas as obras, tanto a literária quanto a cinematográfica, um suposto crime é “presenciado” pela janela do apartamento. As janelas, assim como o olhar, passam a ter papel central: “para o fotógrafo, é o local onde será possível observar os fatos e provar a sua verdade; para Serena, a projeção de seu medo de se tornar a próxima vítima”. (FREITAS, 2006, p. 122)

Começamos pela obra literária. A personagem Serena, escolhendo um vestido para ir a uma festa com o marido, abre a janela para sentir a temperatura externa e depara-se com uma movimentação no apartamento em frente, do outro lado da rua: uma mulher gesticulava, andando de um lado para outro, falando com outra pessoa, que parecia ser um homem de boné. De repente, vê o que parece ser uma bolsa caindo pela janela. Olhando para a calçada na tentativa de visualizar melhor o objeto arremessado, percebe cair um corpo de mulher. Assim, Serena acredita ter presenciado um assassinato, apesar da polícia interpretar o caso como suicídio.

Em *Janela indiscreta*, o fotógrafo Jeff não vê propriamente o crime, mas acredita haver várias pistas de que seu vizinho matara a mulher. Jeff está em desvantagem em relação a Serena, pois não há nenhuma prova de que ocorrera assassinato, já que não há um corpo. Ambos possuem um relato duvidoso, pois não viram o ato do crime, porém, insistem enfaticamente neste fato. Tanto Jeff quanto Serena procuram ajuda de um detetive profissional: Mr. Doyle e Espinosa, respectivamente, que, justamente por encontrarem-se na situação de detetives profissionais, mostram-se céticos quanto aos relatos, como percebemos nos trechos transcritos abaixo, o primeiro de Espinosa e o segundo, de Doyle:

Você não viu o homem atirar Rosita pela janela, você não tem certeza quanto a eles estarem discutindo ou brigando, você não sabe quem jogou a bolsa, você não tem certeza quanto a ter sido vista pelo assassino...você só tem certeza de ter visto a mulher caindo. E mesmo assim, não sabe se ela caiu, se ela se atirou ou se foi jogada. (GARCIA-ROZA, 2001, p. 201)

Você não viu o corpo nem o ato. Como sabe que foi assassinato?

Jeff, apesar de não possuir nenhuma prova, está mais convicto do que Serena de que houve realmente um assassinato. Apesar de só convencer Mr. Doyle no final do filme, consegue convencer sua namorada Lisa e a enfermeira Stella, que se tornam uma espécie de Watson, auxiliando o detetive a desvendar o enigma.

Ambos os relatos baseiam-se na imaginação dos detetives amadores, Jeff e Serena, que contrasta com o que se espera de um detetive racional, à maneira de Sherlock Holmes. O detetive profissional de Janela indiscreta reforça o caráter metalingüístico do gênero policial através de seu nome, Mr. Doyle, uma referência a Connan Doyle, criador do famoso detetive mencionado acima. Mr. Doyle, ao dizer: “Desperdicei muitos anos seguindo pistas por intuição” ou ainda quando diz que “intuição feminina vende revistas, na vida real, ainda é fantasia”, está dialogando com o detetive do romance *noir*, que privilegia a intuição na resolução dos crimes. Percebemos também um diálogo com o romance de enigma, em que o detetive amador desvenda o caso sem sair de casa, como no conto de Edgar Allan Poe, sobressaindo-se em relação ao detetive profissional. Ou ainda quando Lisa adverte Jeff de que ele não está atualizado com os romances policiais.

Serena e Jeff têm em comum o gosto pelo *voyeurismo*, o que marca a questão do olhar como ponto central de ambas as narrativas. Aquela passa horas imóvel, sentada em uma cadeira, com a luz apagada, vigiando com um binóculo o apartamento da morta. Este, confinado em uma cadeira de rodas em função de um acidente, passa o dia vigiando os vizinhos. Entretanto, a imobilidade de ambos é de natureza diversa: a de Jeff é de ordem física, porém, a de Serena é de ordem psíquica, o que chega a preocupar seu ausente marido:

Já era noite quando, pelo segundo dia consecutivo, ao chegar em casa Guilherme Rodes encontrou Serene no quarto de vestir, sentada na cadeira giratória, com a luz apagada, olhando para o prédio em frente. O que até então pensara ser uma coisa passageira se transformara em comportamento repetitivo que ocupava quase todo o tempo que ela estava em casa. Não entendia de psicologia nem de psiquiatria ou coisas desse tipo, mas sabia o que era um comportamento compulsivo. (GARCIA-ROZA, 2001, p. 203)

Os dois personagens insistem em provar o assassinato das mulheres. Entretanto, lidam com a incredibilidade dos que estão à sua volta. Lisa, a princípio, também considera

doentio *o voyeurismo* de Jeff. Serena chega a pensar que tudo foi fruto de sua imaginação, o que fica evidente neste diálogo entre ela e Guilherme:

Guilherme esperou a mulher encontrar o lugar onde queria ficar, sentou-se na poltrona ao lado, próximas o bastante para ele esticar o braço e tocar a mão da esposa. Serena encolheu o braço como se estivesse levando um choque.

- O que está acontecendo? – perguntou ele.

- Está acontecendo que me sinto como se estivesse ficando louca.

- Por que você diz isso?

- Porque eu mesma já não sei mais em que acreditar. De tanto vocês me fazerem perguntas, já não sei mais o que de fato aconteceu. (GARCIA-ROZA, 2001, p. 205/206)

Lisa e Serena mostram-se ligadas, de alguma forma, à mulher morta. Quando Stella sugere que escavem o canteiro para procurar vestígios da mulher, a namorada de Jeff concorda e exclama: “Quero conhecer Ms. Thorwald!”. Já Serena identifica-se tanto com a personagem que chega a vê-la como uma espécie de duplo: “Sentia-se ligada a ela não como duas pessoas distintas podem se sentir ligadas, mas como se fossem duas partes de uma mesma pessoa”. (GARCIA-ROZA, 2001, p. 113)

O comportamento de Serena leva Espinosa a interrogá-la tendo como base o método freudiano da livre associação no discurso, o que demonstra uma certa afinidade do detetive com a prática da psicanálise e permite que façamos uma analogia entre a esta e a prática detetivesca, já que ambas são o exercício da suspeita:

- Faça um esforço e procure se concentrar na pessoa que estava com ela. Feche os olhos e descreva a cena.

Serena fechou os olhos, ficou um tempo em silêncio e começou a falar.

- Duas pessoas falando em voz alta. Não. Só uma delas estava falando. Enquanto falava, andava de um lado para outro.

(...)

- Está bem. Feche os olhos de novo. Sobre esse outro que você diz ser o assassino: o que você é capaz de me dizer sobre ele?

- A única coisa que consigo dizer é que ele era um pouco mais alto que a mulher e usava boné. (GARCIA-ROZA, 2001, p. 200-201)

No romance de Garcia-Roza, o detetive profissional também é voltado à imaginação; seu relato, assim como o de Serena, também não é passível de credibilidade:

Vou resumir a história para você. Nada é definitivo, muitos pontos precisam ser esclarecidos e as lacunas da história, que são muitas, foram preenchidas pela minha imaginação, o que torna este relato uma obra de ficção. Minha esperança é que algum dia essa ficção possa ser substituída pela versão verdadeira. (GARCIA-ROZA, 2001, p. 220)

Espinosa começa a relatar sua versão para os fatos que, como ele mesmo diz, é uma obra de ficção. O relato do detetive, portanto, pode ser visto como um jogo metaficcional, por ser uma “ficção que explicita (...) sua condição de ficção, quebrando assim o contrato de ilusão entre o autor e o leitor” (KRAUSE), neste caso, entre detetive e leitor. O detetive, que tem a função de alcançar a verdade, conscientiza-se de que esta não passa de uma construção discursiva, na maioria das vezes, inatingível: “Toda certeza, como você disse, é íntima, subjetiva. Certeza não é verdade.”(GARCIA-ROZA, 2001, p. 224) No romance policial pós-utópico, há uma desconstrução da idéia de verdade que, ou não é solucionada, ou é posta em dúvida. Em outras palavras, a verdade é substituída pela versão. Assim, é muito comum que, no final do romance, a trama não seja totalmente elucidada pelo detetive, proporcionando ao leitor uma participação mais ativa, pois a ele caberá a interpretação final. O leitor, assim, assume também o lugar de detetive.

Se por um lado o leitor é detetive, por outro, o detetive Espinosa é um leitor, não apenas no sentido de ler enigmas, o que é inerente a todo detetive, mas no sentido de ler literatura, o que faz com que o romance de Garcia-Roza, mais uma vez, adquira um caráter metalinguístico. Leitor de romances policiais, “o que procurava nos livros era boas narrativas, histórias bem contadas” (p. 19), características facilmente encontradas em romances policiais. Em sua peculiar estante, “grandes clássicos da literatura compartilhavam a mesma pilha com a velha Coleção Amarela de romances policiais herdada do pai”.(p. 37) Empolgado com o fato de ter aberto um sebo a uma quadra da delegacia, Espinosa divaga: “Achava que ainda não estava preparado para a novidade. Talvez no dia seguinte. Melhor deixar para sábado, quando teria mais tempo. Além do mais, não estava precisando de mais leitura no momento. Mal começara o livro do Woolrich herdado pela avó”. (GARCIA-ROZA, 2001, p. 112)

Assim, para completar esse jogo, Espinosa, durante a investigação dos crimes, estava lendo o livro de Woolrich, o mesmo Woolrich autor do conto que influenciou *Janela Indiscreta*. Entre o conto e o filme há muitas semelhanças, como os nomes do protagonista, do antagonista e o enredo, que é praticamente o mesmo, entretanto, naquele não há a presença de duas personagens que dão um toque especial à trama cinematográfica: a

espirituosa enfermeira Stella e a deslumbrante Lisa. Além disso, no conto, o detetive profissional chama-se Boyne, o que ressalta a intenção de Hitchcock em fazer uma referência ao gênero policial substituindo este nome por outro, parecido, porém, como vimos, cheio de significado na literatura policial: Doyle. No conto de Woolrich percebemos um conflito do detetive, que deveria privilegiar a razão em detrimento da intuição, entretanto, declara: “a parte racional da minha mente estivera bem aquém da parte instintiva, subconsciente. (...) Agora, as duas haviam se igualado”. (2008, p. 22) Temos, portanto, nas três obras, de Woolrich, Hitchcock e Garcia-Roza, um questionamento acerca das convenções do gênero, mais propriamente do romance de enigma em que, como já foi mencionado, o mais importante são os procedimentos técnicos e o raciocínio lógico do detetive.

Temos um jogo metaficcional também em *Janela indiscreta*, através da aparição de Hitchcock no filme, o conhecido “cameo”, em que o diretor surge como personagem, consertando um relógio na casa de um dos vizinhos de Jeff, o pianista. Ao misturar as categorias diretor e personagem, ressalta-se o caráter ficcional do filme. Além disso, o filme começa com as cortinas sendo abertas, como no cinema antigo. É comum que, durante a exibição de um filme, o espectador confunda-se com o herói, projetando-se nele. Em *Janela indiscreta* ocorre o inverso, ou seja, o herói é que se projeta no espectador. A imobilidade e o *voyeurismo* do protagonista o tornam um personagem espectador dos outros personagens que estão em cena e o aproximam do espectador do cinema. Como em um espelho, o espectador-personagem encontra na tela o personagem-espectador. Ambos colocam-se na posição de *voyeur*, pois, como diz Stella, “vimos uma raça de xeretas”. O gênero policial possui uma tendência, portanto, à metalinguagem, que se apresenta de diversas maneiras, quer quando trata de outros textos ou gêneros literários, quer quando se volta a si mesmo, adquirindo um “caráter autoreflexivo”. (GOMES) A metaficção estaria imersa nesse conceito de metalinguagem, como uma ficção que tem como centro de reflexão a própria ficção.

Comparar literatura e cinema é justapor palavra e imagem. Ambos são captados pelo olhar. E ambos, parafraseando Leonardo da Vinci, assim como os olhos, são “espelhos do

mundo”. Enquanto *Uma janela em Copacabana* é um romance policial em que o detetive protagonista é leitor de narrativas policiais, *Janela Indiscreta* é um filme em que o detetive protagonista é fotógrafo, ou seja, um produtor de imagens. Hitchcock e Garcia-Roza reafirmam a vocação intertextual e metalinguística da literatura policial ao realizarem um jogo não somente com ela, mas também com o cinema e ainda com a psicanálise, trabalhando com imagens, palavras e, acima de tudo, com o olhar, essa “janela da alma”.

ABSTRACT: This article aims to analyse two works which communicate with the crime novel genre: *Rear Window*, by Alfred Hitchcock, and *Uma janela em Copacabana*, by Luiz Alfredo Garcia-Roza. Both the film and the literary works reveal the metalinguistic vocation of the genre through numerous intertextual references, having as a central point the (main character's) sight.

Key-words: crime novel genre; metalanguage; sight.

Referências bibliográficas

CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e modernidade: Da morte do verso à constelação. O poema pós- utópico”. In: _____. *O arco- íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1998.

FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. “O assassino é o leitor”. In: *Matraga- Revista do Instituto de Letras da UERJ*. Vol. II, nº4-5. Rio de Janeiro: jan-ago 1988.

FREITAS, Adriana Maria Almeida de. *O detetive cético: as dúvidas de Mandrake e Espinosa*. Tese, 2006. Doutorado em Literatura comparada. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Uma janela em Copacabana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 .

GOMES, Helder. *Metaliteratura*. Disponível em: <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/lindteo.htm>. Acesso em agosto de 2009.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *Da metaficção como agonia da identidade*. Disponível em: <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/lindteo.htm> . Acesso em agosto de 2009

POE, Edgar Allan. “Os crimes da Rua Morgue.” In: *Manuscrito encontrado numa garrafa e outros contos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

WOOLRICH, Cornell. *Janela Indiscreta e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Literatura e arte visual em diálogo com a cibercultura

Mara Alice Sena Felipe*

RESUMO: Os laços entre a página e a tela cada vez se estreitam mais, o que equivale a dizer que literatura e novas tecnologias eletrônicas convergem para formar um novo tipo de arte visual que faz repensar a própria noção de cultura. O campo da cultura visual também é o das tensões que envolvem a escrita e a imagem. As discussões em torno deste trabalho tratam dessas relações e das mudanças que se apresentam no ambiente chamado de cibercultura, onde esta arte visual se instala.

Palavras-chave: Arte visual; Literatura; Cibercultura; Imagem

ABSTRACT: The knots between the page and the media every time are narrowed more, what it is equal saying which literature and new electronic technologies converge to form a new type of visual art that makes rethink the notion itself of culture. The field of the visual culture also is it of the tensions that wrap the writing and the image. The discussions around this work treat these relations and of the changes that show up in the environment called of Cyberculture, where this visual art is installed.

Key-words: Visual art; Literature; Cyberculture, Image

Fazer surgir novas forças escondidas nas virtualidades das novas tecnologias, significa explorar o “campo dos possíveis”, e isso é extrair o sensível do inteligível, o icônico do simbólico, o tecno-poético do tecno-lógico.

Julio Plaza, *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*

* Doutoranda em Estudos Literários pelo programa de pós-graduação em Letras - Faculdade de Letras da UFJF.

A forte presença da imagem desde que a televisão surgiu como mídia hegemônica no último século tem suscitado opiniões no meio acadêmico de que se trata de uma área de conhecimento específica que merece atenção: a da cultura visual. Muitos teóricos do pós-modernismo concordam que um de seus aspectos distintivos é o predomínio da imagem. Com a ascensão da realidade virtual e da Internet no Ocidente, combinada com a popularidade globalizada da televisão, videoteipe e filme, essa opinião parece se manter fortalecida e alvo de muita controvérsia.

Uma questão a ser considerada é que entre a superfície em branco da página e o espaço - raramente vazio - da tela do computador há mais proximidade do que se poderia suspeitar à primeira vista. É possível imaginar que as páginas vazias do livro possam sempre estar à espera das palavras que acionarão os sentidos humanos e se transformarão em imagens na mente do leitor, enquanto a tela do computador se oferece às imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador através de palavras. Não há como negar uma tensão entre os campos da escrita e da imagem que sofrem influência da suposta passagem da chamada civilização da escrita para o predomínio atual da imagem. Há ainda os que preferem ver as relações entre a imagem e a escrita numa perspectiva histórica. Lúcia Santaella acredita que a passagem histórica de um paradigma a outro não se dá nunca de modo abrupto, ou seja, há fatores de mudança que chegam a caracterizar fases mais ou menos longas de transição entre um paradigma e outro. Outro aspecto é o da mistura entre os paradigmas, acasalamentos e mistura de linguagens, o que não significa que a instauração de um novo paradigma implique na supressão dos anteriores (1998, p. 167).

Julio Plaza trata do assunto em três fases: 1- a gravura e a imprensa, que no século XV estabelece as condições de difusão de imagens; 2- a fotografia, posteriormente, que mecaniza a reprodução da imagem, mas também o próprio produto; 3- atualmente, quando se passa do mecânico ao eletrônico (1998, p. 72-88). De fato, é possível encontrar hoje uma arte abrangente, reunindo técnicas e suportes diversos de expressão, que revelam tensões de todo o tipo.

A procura por um equilíbrio entre as diversas manifestações artísticas e a redução da predominância da escrita na poesia e na prosa constitui uma das facetas da vanguarda. Os

artistas passam a buscar as outras dimensões da poesia, perdidas com a divisão dos gêneros artísticos através da tecnologia da escrita. Os tipos e as letras passam a ser aceitos em sua materialidade. As palavras devem existir em liberdade e não presas ao procedimento linear, fixadas pela sintaxe e pelas convenções gramaticais. O tipo e a escrita libertam-se da opressão de serem meros suportes de sentido. Essas tentativas têm no Futurismo o seu laboratório de experiência. O Dadaísmo também marca um divisor de águas na concepção da obra de arte. Exemplos desses novos procedimentos também são observados nas obras dos concretistas alemães, japoneses, suíços e brasileiros; e, mais recentemente, pelos experimentalismos poéticos viabilizados pelo computador.

A escrita e as artes visuais estão intimamente vinculadas, haja vista a estreita relação entre o cinema e a literatura, que é, de fato, uma via de mão dupla ou, como diria Calvino “um pouco assim como o problema do ovo ou da galinha” (1993, p. 102). Enquanto a literatura se apóia na expressão verbal, a imagem visual constitui matéria básica da cibercultura, mas esses domínios se envolvem a tal ponto que, muitas vezes, se torna difícil determinar suas fronteiras.

Ao refletir sobre os processos imaginativos em seu ensaio sobre a Visibilidade, Calvino direciona os refletores para o natural entrelaçamento existente entre a literatura e as artes visuais, mostrando que esses processos podem se realizar de duas maneiras: “O que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte de imagem visiva para chegar à expressão verbal” (1993, p. 99).

O primeiro processo corresponde, para ele, ao ato de leitura: “Lemos, por exemplo, uma cena de romance ou reportagem de um acontecimento num jornal e, conforme a maior ou menor eficácia do texto, somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante dos nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos de detalhes que emergem do indistinto” (1993, p. 99).

A imagem, o movimento e o som são hoje habitualmente considerados recursos inerentes ao computador. Todavia, não se pode negar que mesmo antes do surgimento dos meios tecnológicos que possibilitaram a sua existência, tais elementos já integravam o fenômeno literário, graças à capacidade da linguagem em descrever e sugerir aspectos que

tocam a sensibilidade e acionam os mecanismos de nossa imaginação. Conforme ressalta Calvino em relação ao cinema, “a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro ‘vista’ mentalmente por um diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade num set para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme” (1993, p. 99).

Na realidade, enquanto a literatura possibilita a projeção da imagem, do movimento e do som na mente do leitor, os meios tecnológicos facultam sua plena exteriorização, por meio da aparição de imagens em uma tela – também a do computador - que se oferece à contemplação do olhar e à apreensão dos sentidos. O surgimento do computador com incontáveis recursos, não há dúvida, possibilitou um aprofundamento dessa relação, que já era naturalmente estreita, entre o leitor e o espectador de televisão ou usuário do videocassete.

Esse intercâmbio, como se pode notar, não se restringe ao diálogo entre literatura e cinema. O que hoje se denomina, à luz dos conceitos peirceanos, de intertextualidade semiótica, é fenômeno que ultrapassa o âmbito dos meios técnicos, atingindo em diferentes graus e épocas, todo o campo das artes: literatura, teatro, música, dança, pintura, arquitetura, escultura, etc .

Se, por um lado, esse processo de aproximação entre linguagens diversas não é fato recente, não há como negar que o surgimento dos artefatos digitais são, em grande medida, responsáveis pelas profundas transformações ocorridas nas últimas décadas, inclusive no panorama das artes, por promoverem significativas alterações na visão de mundo, na forma de o apreender, sentir, pensar, enfim, de traduzi-lo em palavras e imagens. Através dos sofisticados processos de reprodução que a técnica disponibilizou, os objetos estéticos, antes restritos ao conhecimento e à contemplação de poucos, tornam-se acessíveis a um número cada vez maior de pessoas.

Da mesma forma que a fotografia produziu um profundo impacto nas iconografias do século XIX, a humanidade assiste na contemporaneidade a uma transformação radical no que se refere à produção de imagens. Isso se deve à mudança radical de sistemas produtivos, não mais o domínio de sistemas artesanais ou mecânicos, mas sim sistemas eletrônicos que transmutam as formas de criação, geração, transmissão, conservação e percepção de

imagens. Segundo Júlio Plaza, “depois das imagens de tradição pictórica, das imagens pré-fotográficas e das imagens fotoquímicas – em particular a foto e o cinema -, surgem imagens de terceira geração, ou seja, as imagens de síntese, as imagens numéricas e as imagens holográficas” (1998, p. 72).

Numa passagem da cultura material para a cultura imaterial, própria da arte tecnológica, os artistas substituem artefatos e ferramentas por dispositivos em múltiplas conexões de sistemas que envolvem modems, telefones, computadores, satélites, redes. A circulação e a recepção dessa arte coloca em xeque até mesmo figuras e estruturas de poder, como o papel do artista e sua genialidade, a figura do marchand, o espaço sagrado de galerias e museus, a mídia como instância que homologa uma arte dita qualificada. Trata-se de adentrar em um caminho repleto de bifurcações, o caminho da Cibercultura.

O espaço em que se instalam essas imagens é mais do que o bidimensional, tridimensional ou o arquitetônico, é o ciberespaço, o espaço de computadores, o espaço de ambientes digitais. Estas **imagens de síntese** não são mais resultantes do olhar ou geradas por um olho mecânico de câmera que o prolonga, mas imagens que se escrevem através de cálculos matemáticos e dialogam com o cérebro eletrônico dos computadores.

Nesse mundo digitalizado a imagem perde sua exterioridade de espetáculo para abrir-se a essa imersão. A representação é substituída pela virtualização interativa de um modelo, a simulação sucede a semelhança. O desenho, a foto e o filme ganham profundidade, acolhem o explorador ativo de um modelo digital, até uma coletividade de trabalho ou de jogo envolvida com a construção cooperativa de um universo de dados. Como explica Lévy:

[...] as imagens e o texto são, cada vez mais, objeto de práticas de sampling e de remixagem. Na cibercultura, qualquer imagem é potencialmente matéria-prima de uma outra imagem, todo texto pode constituir o fragmento de um texto ainda maior, composto por um ‘agente’ de software durante determinada pesquisa (1999, p. 150).

Esta situação permite o surgimento de um novo tipo de artista, que estreita seus laços com cientistas e técnicos e deixa de ser o autor solitário que produz suas peças com

ferramentas ou mesmo com caneta e papel. O artista utiliza circuitos eletrônicos, dialoga com memórias, pensa a construção de interfaces, recursos que possibilitam a circulação das informações que podem ser trocadas, negociadas, fazendo com que a arte passe de produto de expressão do artista para evento comunicacional.

Diana Domingues, especialista em arte interativa, acredita que as novas tecnologias fortalecem a noção de arte enquanto “porta aberta” ao espectador:

O espectador não está mais diante da ‘janela’, limitado pelas bordas de uma moldura, com pontos de vista fixos. Não é mais alguém que está fora e que observa uma ‘obra aberta’ para interpretações. Com a interatividade própria das tecnologias digitais e comunicacionais surge a metáfora da ‘porta aberta’. [...] O conceito de ‘obra aberta’ ganha o seu sentido pleno, [...] a ‘obra’ abre-se para mudanças de natureza física. Interatividade torna-se, portanto, um conceito operacional, e, virtualidade, na arte interativa, é disponibilidade, atualização, estado de ‘emergência’ (1997, p. 23).

Segundo André Lemos¹, nesse âmbito, situa-se também a discussão sobre interface, ou seja, a zona de contato entre o homem e a máquina, onde se articulam os espaços de comunicação entre realidades distintas, entre sistemas que não utilizam a mesma linguagem.

Recursos como estes permitem ao artista oferecer situações sensíveis com tecnologias, demonstrando que as relações do homem com o mundo mudaram profundamente depois que a revolução da informática e das comunicações colocou a humanidade diante do numérico, da inteligência artificial, da realidade virtual, da robótica e tantos outros artefatos presentes no cenário mundial nas últimas décadas do século XX. Para Domingues,

O que modifica radicalmente o cenário da arte é, sem dúvida, a possibilidade de estarmos imersos em um novo mundo, híbrido, onde nosso corpo se comunica com tecnologias interativas e suas noções de complexidade, emergência, feedback e auto-organização, recebendo respostas em tempo real e processando novas sínteses sensoriais (2001, p. 12).

¹ Ver LEMOS, André. As estruturas antropológicas do ciberespaço. Texto disponível em <http://www.ufba.br/hipertexto>

Logo de início surge como ponto de reflexão o fato de que a natureza dos trabalhos artísticos contemporâneos não se presta a registros com imagens estáticas, já que possuem como características principais funções multimídia e interativa. Nas interações com as máquinas, mesmo na mera geração de imagens por computador, as formas estão em constante devir. As experiências interativas são resultantes de atos de um indivíduo a partir de determinados comportamentos. As manifestações artísticas com tecnologias são, em sua maioria, efêmeras e variáveis, mutantes, um campo de possibilidades que se altera conforme as escolhas ou programas dos dispositivos e as variáveis dos sistemas.

Essa arte visual interativa age de forma complexa, porque não representa mundos, mas simula outros tipos de mundo, gera novas formas de vida. A contemplação de uma imagem ou de um objeto é trocada por campos de relação entre corpos e computadores, entre redes, entre o corpo e as máquinas, entre vários corpos conectados, amplificados em dimensões planetárias, entre mentes e softwares.

No cenário tecnológico da chamada cibercultura o ser humano experimenta o fenômeno da comunicação interagindo e recebendo respostas em tempo real dos sistemas artificiais. Os artistas procuram, como explica Domingues, “enfrentar os desafios do hardware e software para criar além do mouse, do teclado e da tela” (1997, p. 13).

Através do modo interativo ou “conversacional”, a arte visual abre-se ao mundo exterior e deixa de funcionar em circuito fechado. É possível então, agindo sobre a imagem, agir sobre o próprio modelo e, em consequência, sobre a realidade virtual por ele simulada. Esta interatividade tornada possível pela máquina permite testar o modelo, modulá-lo.

Para Edmond Couchot, a ordem numérica que rege esta forma de arte torna possível uma hibridação quase orgânica das formas visuais e sonoras, do texto e da imagem, das artes, das linguagens, dos saberes instrumentais, dos modos de pensamento e de percepção. “Esse possível não é forçosamente provável: tudo depende da maneira pela qual especialmente os artistas farão com que as tecnologias se curvem a seus sonhos” (1993, p. 47).

Exemplo dessa experiência pode ser verificado no site <http://artecno.ucs.br/insnakes>.

O Grupo de Pesquisa Integrada Artecno – Novas Tecnologias nas Artes Visuais, coordenado pela artista e professora da Universidade de Caxias do Sul, Diana Domingues, desenvolveu o projeto INS(H)NAK(R)ES, no qual a interação de artistas, biólogos, cientistas da computação e da automação industrial da Universidade nos convidam a participar do mundo das cobras. Isso é possível através da telepresença por webcâmeras, interfaces computacionais, textos hipermídia, além da possibilidade de ação remota através da robótica.

Participantes remotos, conectados ao site, podem deslocar-se no mesmo espaço físico que cobras vivas, quando incorporam o corpo da cobra/robô, chamada Ângela. No corpo do robô está acoplada uma webcâmera que transmite imagens do ambiente. Usando as setas do teclado do computador podem ser transmitidas ordens de movimento para o robô que as interpreta, resultando em trajetórias no serpentário. Poeticamente, é oferecida ao visitante a possibilidade de viver com as cobras, o que provoca uma forte dimensão estética. Através da telepresença é possível estar no ambiente delas e penetrar, rastejando, na vida natural das cobras, aprendendo sobre seus hábitos e comportamentos.

Referências Bibliográficas

CALVINO, Ítalo. Seis Propostas para o Próximo Milênio. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação. In: PARENTE, André (Org.). Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual. Tradução Rogério Luz et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. P. 37-48.

DOMINGUES, Diana. Arte e Tecnologia: a história de uma transformação cultural. In: ____ (Org.). A Arte no século XXI: a humanização das tecnologias. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

LEMOS, André. As estruturas antropológicas do ciberespaço. Texto disponível em <http://www.ufba.br/hipertexto>

LÉVY, Pierre. Cibercultura. Tradução Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

PLAZA, Julio. As imagens de terceira geração, tecno-poéticas. In: PARENTE, André (Org.). Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual. Tradução Rogério Luz et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. P. 72-88.

SANTAELLA, Lúcia. Três paradigmas da imagem. In: OLIVEIRA, A. C. M. & DE BRITO, Y. C. F. (Orgs.) Imagens técnicas. São Paulo: Hacker Editores, 1998.

**O contexto cultural e a trágica trama familiar em *Lavoura arcaica*:
arte literária e fílmica**

Rosemari Sarmiento*

RESUMO: A tradução do texto literário para o cinema pode compor uma obra de singularidade autoral e proposição estética inovadora comparável à obra original. Com esse pressuposto o artigo propõe uma análise comparativa de duas narrativas. São postos assim em confronto o texto de *Lavoura arcaica*, romance (1970) de Raduan Nassar e o filme homônimo (2001) de Luiz Fernando Carvalho, buscando o diálogo entre os procedimentos narrativos das obras.

Palavras chave: Literatura; Cinema; *Lavoura arcaica*; Raduan Nassar; Luiz Fernando Carvalho.

A literatura, em especial o romance, sempre foi uma forma artística propensa ao diálogo com outras linguagens, principalmente com o cinema, pois há entre ambas um parentesco originário. Entre as páginas e as telas há laços estreitos: nas páginas, são as palavras que acionam os sentidos e se transformam, na mente do leitor, em imagens; a tela abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador por meio de palavras. Assim a arte cinematográfica é uma espécie de segunda natureza da literatura, pois traz embutido em si o processo narrativo literário, mesmo que numa lógica contrária, visto que aquilo que na literatura é efeito (a imagem), no cinema é também elemento da narrativa. Entre as páginas e as telas há laços estreitos. Nas páginas do romance são as palavras que acionam os sentidos e se transformam na mente do leitor em imagens. A tela do cinema abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador por meio de palavras.

A comparação dos procedimentos narrativos de *Lavoura arcaica*, no modo literário e no modo cinematográfico pode ajudar a explicitar aspectos desse diálogo.

* Mestre em Letras e Cultura Regional pela Universidade de Caxias do Sul. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (E-mail: rosemari_sd@yahoo.com.br)

1. A narrativa de Raduan Nassar

O romance *Lavoura arcaica*, construído de forma circular entre a partida e a chegada, retoma o tempo mítico, ao se encaminhar para situações limite, com uma ruptura no final que conduz a narrativa de volta para uma situação semelhante à inicial, o que cria um movimento circular. A trama do romance revela o contraditório do ser humano: o amor e o ódio, a carne e a alma, a morte e a vida, a autoridade e a repressão, a ordem e a desordem, a tradição e a transformação, a união e a cisão. O conflito central está no tensionamento, no enfrentamento entre o pai (Iohána) e o filho (André). Esse conflito tem dimensões trágicas, uma vez que está circunscrito a um mundo fechado e arcaico totalmente entregue às tramas do destino.

O papel do pai nessa trama representa a consciência da origem cultural e é fundamental para a constituição do núcleo familiar. Representante de um outro tempo e espaço tem como *ethos* a manutenção da identidade cultural a todo custo, como um enunciador das leis ancestrais de seu povo de origem, numa ética tão consistente que tudo fica reduzido à expressão *maktub* (está escrito). Proveniente e símbolo de uma cultura arcaica, mediterrânea, libanesa, com fortes valores judaico-cristãos, insiste em conservar essa cultura, à qual agarra-se acirradamente, como num ritual de comunhão e imutabilidade em que a pretensão de totalidade da família calcada na ancestralidade instaura um forma cíclica, num eterno devir.

A continuidade da família, que ele pretende fixa, cristalizada, tem nos papéis do avô e do filho mais velho a legitimação. Seguindo o padrão da hierarquia na ordem familiar há uma quase *entidade* existente que acima da figura do pai, paira como um espectro: é o avô, que mesmo depois de morto é presença viva no papel representativo desse veio ancestral, percebida em trechos como estes: “é na memória do avô que dormem nossas raízes” (NASSAR, 2002, p. 60), e “esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família” (NASSAR, 2002, p. 46). O veio ancestral é marca determinante e imagem capaz de agregar

a rede familiar. Como o avô Pedro, o filho mais velho ocupa na família um papel também de fundamental importância como fortalecedor da ordem instaurada pelo pai. Em uma espécie de continuidade da *persona* paterna, seu posicionamento é definitivamente o de sucessor, legitimando o padrão patriarcal dentro dos valores judaico-cristãos aos quais a família está submetida. No primeiro momento na(s) narrativa(s), quando reencontra André numa pensão, visto que está encarregado de levá-lo de volta ao seio da família quando abraça André sente “a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado” (NASSAR, 2002, p. 11). Essas imagens são representativas de como os tentáculos da família patriarcal se estendem sobre eles, com seu espírito agregador e ordenador.

Como observa Fischer (1991), aparecem em *Lavoura arcaica* três gerações: a primeira geração tem uma representação moral tão consistente que é validada simplesmente por sua memória, estando simbolizada pela expressão *maktub* (está escrito) e representada pelo avô. A segunda geração necessita forjar sua ética como forma de conservá-la, através da autoridade e imposição (o pai). A terceira tem uma parte que é continuidade da anterior, se mantém na intransigência, só sendo legitimada eticamente pela repetição do padrão (os irmãos mais velhos). Acrescenta-se a ela uma cisão, uma dissidência, pois aparecem os irmãos mais jovens, os da esquerda (que de alguma forma seguem a mãe), que rompem o ciclo através da quebra dos padrões pré-estabelecidos socialmente.

Essa cisão traz a tona o movimento que subverte o poder patriarcal na família. Esse movimento é desencadeado pela mãe, mas representado pelo filho do meio André, que se debate entre o desejo e a intenção de uma nova ordem e a fixação imposta do pai. O poder da família é embasado na ordem do tempo, da moral, da tradição personalizada pelo poder patriarcal do avô e depois do pai, que é o esteio, o alicerce da família: “era uma oração que ele dizia quando começava a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (NASSAR, 2002, p.18). O poder da mãe é de outra ordem, a do afeto, da emoção, da paixão.

A mãe desmente a estrutura familiar baseada na rigidez de fortes valores morais no momento em que o perfil patriarcal pretensamente uno da família é fraturado pela doçura da mãe, pelo seu contato quase pecaminoso e proibido com alguns filhos (os mais jovens). Os da esquerda, que traziam consigo um excessivo afeto. Os torcidos, os desajustados, de

identidade dúbia que não se adequaram ao perfil definido pelo pai e, portanto, não entraram no jogo da (dis)simulação.

Se a postura da mãe junto ao pai é de submissão, sua voz é doce e potente principalmente junto a André, semeando pequenas subversões, num jogo sutil definidamente sensual e edipiano, em momentos íntimos e sagrados. André e sua mãe travam, em uma cumplicidade singular, um suave jogo: “até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol” (NASSAR, 2002, p.27) em uma batalha amorosa de sedução: “e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio “não acorda teus irmãos, coração” (NASSAR, 2002, p. 27). Em um momento de desabafo André revela “se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição” (NASSAR, 2002, p. 136).

O papel do pai é o de repressor, vindo de uma rígida cultura arcaica, e o papel da mãe é o de fomentar no íntimo de seus filhos (mais jovens) a sensibilidade, a emoção e afeto planta, portanto, a semente da subversividade, pois os sentimentos, especialmente quando em excesso, são um poderoso agente subversivo e desestruturador, assim a mãe representa uma ameaça. Por essa razão o embate entre o pai e o filho não é apenas uma luta entre o desejo de liberdade e a tradição, é também a defesa do espaço do poder. O pai, ao manter a ordem, a racionalização dos fatos, mantém a dominação do poder patriarcal. Admitir o discurso diferente do filho é o mesmo que admitir e aceitar outra identidade que não a patriarcal, quebrando o conceito uno da família. São esses filhos, em especial André, que transgridem a ordem no decorrer da narrativa e conseqüentemente mais sofrem por isso. Eles irão desencadear o episódio final avassalador.

O interdito,¹ praticado por André e a irmã, apesar de ser a maior fonte de tormento e expiação, a raiz de todas as dores traz em si a validação do amor deles junto à própria

¹ Para Lévi-Strauss as regras universais são princípios indispensáveis para a vida em sociedade. O exemplo mais característico dessas regras universais é o tabu do incesto. É por meio da proibição do incesto que Lévi-Strauss vislumbra a possibilidade de abertura dos pequenos grupos consangüíneos fechados sobre si mesmos. (1976)

família. Reforça justamente os laços da família², os ensinamentos pregados pelo pai, nos quais somente a família tem valor e é capaz de sobreviver dentro de si mesma: “foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que felicidade só pode ser encontrada no seio da família” (NASSAR, 2002, p. 120).

Para André esse amor incestuoso é forma de concretizar e sedimentar sua revolta e, ao mesmo tempo, alicerçar a nova ordem que busca implantar: em lugar da castidade, luxúria; ao invés de fraternidade, sexualidade; moralidade por imoralidade. No entanto, de forma ambígua, também contribui para delinear dentro do clã o perfil uno da família e alimentar o amor dentro dela mesma, como desejava o pai.

A narrativa põe assim André em oposição à Iohána, seu pai. Ambos são personagens extremados e radicais. O pai é marcado pelo autoritarismo e André, idealista sem concessões, é assinalado pela exigência da verdade absoluta. O pai determina a ordem e seu equilíbrio como princípio tradicional, calcado numa cultura ancestral, com valores e moral rígidos, mas que oculta um ímpeto mortal e desordenador. André traz, na desordem de sua fala e na sua desestrutura e agitação íntima, uma tentativa, um impulso para uma ordenação das coisas: a comunhão do corpo com a natureza, a busca das verdades mínimas, o seu lugar reconhecido e a inclusão na família.

Em um turbilhão apaixonado, os papéis dos dois personagens se confrontam e o tensionamento da trama se desenvolve em lutas simbólicas. Os deslocamentos constantes, a fragmentação das lembranças de André e da própria narrativa mostram a cisão do discurso totalitário, da união da família e da identidade una. André busca a libertação, no entanto, é enredado pela inexorabilidade do destino, filiando sua trajetória às clássicas narrativas trágicas.

² Chiarelli (2007) fala sobre os laços afetivos e amorosos dos imigrantes libaneses no Brasil, que se estabeleceram dentro do próprio clã, na instância do privado da família. A manutenção da tradição e da proteção do patrimônio como base de preservação dos valores da comunidade de origem e por muito tempo baseada na endogamia.

Fischer aponta que a obra “é uma história de *hybris* ³” (1991, p.15) e é justamente essa questão que irá permear a trajetória e o perfil de André. É o personagem cindido, incapaz de crer e obedecer à moral tacanha; de partilhar o jogo da dissimulação erigido e guiado apenas pela fé cega de que parecem partilhar Iohana e Pedro. André, idealista e sem concessões busca construir o seu destino tomando as rédeas de sua história “o jarro de minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos” (NASSAR, 2002, p. 41) inversamente à postura da família que se entrega às mãos do destino, ao *maktub*.

A essência trágica, com sua situação humana limite, está em André desde sua mais tenra infância: “foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância” (NASSAR, 2002, p. 26), possível somente nesse seu arcaico e radical universo. Bornheim (1992), a partir da filosofia de Aristóteles, aponta como pressupostos fundamentais da tragédia a existência primeira de um homem trágico, predisposto por sua radical natureza, caráter e sensibilidade; a realidade, o horizonte existencial desse homem trágico, ou seja, o sentido que forma e constitui este homem. Na *Poética* encontra-se a sua definição precisa: “A tragédia não é a imitação de homens, mas de uma ação de uma vida” (*apud* BORNHEIM, 1992, p. 74). Assim não é exatamente o caráter que determina o trágico, mas a ação a partir da polaridade abordada: o homem e seu mundo.

O trágico em André, e em *Lavoura arcaica* reside na tensão e conflito entre o mundo tradicional, ordenado e nucleado do pai e a transgressão, a afronta desse mundo pelo filho. De um lado a união, a ordem, a moral e os bons costumes, a suposta harmonia forjada e fundamentada na história ancestral da família. De outro lado aquilo, ou aquele, que perturba, instiga, provoca e destrói, a desmedida do filho. Ele é pulsão e desejo, é fluxo incontido e transgressor; mesmo que traga em si o gérmen da ordem, busca a desordem. É insolente, rancoroso, descentrado, fragmentado e leva consigo a impossibilidade da união plena, pois traz e revela a cisão interna, oculta, mas real, de si e dos outros membros da família.

³ *Hybris* é um termo grego que significa o desafio, o crime do excesso e do ultraje. Traduz-se num comportamento de provocação aos deuses e à ordem estabelecida. A *hybris* revela um sentimento de arrogância, de soberba e de orgulho, que leva os heróis da tragédia à insubmissão e à violação das leis dos deuses, da *pólis* (cidade), da família ou da natureza.

De forma conturbada e arrebatadora os papéis desses dois personagens extremados se confrontam e o embate entre eles tem que ser direto, sem soluções intermediárias ou conciliadoras. O que resulta em força e intensidade trágica, incidindo em *hybris*, visto que a desmedida e o espírito transgressor se revela no caráter de ambos.

A respeito do interdito entre André e Ana, Rodrigues (2006) aponta uma relação direta com o mito da fecundação da terra. Acrescenta-se o significado dos nomes: André refere-se ao forte, vigoroso; Ana quer dizer terra. Portanto tem-se aí uma conotação bem explícita evidenciando o destino, *maktub* de ambos. André que traz a força, a potência, o *hybris* e encontra a imposição do destino. A Ana cabe cumprir sua sina, ser arada, fecundada como a terra. A alusão à sombra na figura da André é freqüente, vista, por exemplo, nos próximos trechos: “e só eu conhecia aquela escuridão, era uma escuridão a que de medo fechava sempre os olhos” (NASSAR, 2002, p. 39), “eu estava escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos” (NASSAR, 2002, p.16).

Para celebrar a volta do filho pródigo e a suposta *re-união* e comunhão da família uma festa é preparada. Segundo o pai: “Nossa mesa é comedida, é austera, não existe desperdício nela, salvo nos dias de festa” (NASSAR, 2002, p. 159) a situação adequada e única para o predomínio do corpo. Momento propício para o trágico final. Um sombrio destino se enuncia: “e, para cumprir-se a trama do seu concerto, o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros” (NASSAR, 2002, p. 192). É impossível para essa família não se sujeitar ao seu *maktub*. Ana cumpre sua sina: diante de manifestação tão afrontosa de sensualidade recebe o golpe mortal de seu próprio progenitor, diante do olhar atônito da família. Sela-se assim o pacto de *Lavoura arcaica* com a tragédia.

Finalizando, o romance revela o contraditório do ser humano: o amor e o ódio, a carne e a alma, a morte e a vida, a autoridade e a repressão, a ordem e a desordem, a tradição e a transformação, a união e a cisão. O relacionamento dos personagens centrais é sempre pautado por emoções fortes e extremadas; nutrem entre si sentimentos antagônicos de raiva, desprezo, ódio, amor e paixão que assume dimensões trágicas, circunscrito a um mundo fechado e arcaico totalmente entregue às tramas do destino.

2. A gramática fílmica de *Lavoura arcaica*

Se o texto de Nassar comporta uma poética de riqueza visual impressionante, capaz de elevar a palavra a tantas e novas possibilidades, significados e imagens Carvalho faz uma transposição fílmica que arrebatou os sentidos. A obra cinematográfica *Lavoura arcaica* comporta esteticamente um teor tal de condensação e mistério no qual as estruturas narrativas literárias casam perfeitamente com a química audiovisual. O filme consegue explicitar de forma densa e poética, como no livro, que não é só André, o filho desgarrado atormentado por desejos e culpas, que ao retornar a casa precipita a tragédia por conta de seu amor incestuoso com a irmã. Toda a família o acompanha nessa passagem da luz (harmonia, união e conhecimento) à escuridão (ruptura, inconsciência e *hybris*) e causando o desfocamento total do universo familiar.

A obra cinematográfica se apresenta extremamente fiel à obra literária (as falas do filme são exatamente as do texto original), porém não como uma sujeição de uma linguagem à outra, mas justamente pelas diferenças estruturais estéticas que tornam mais delicada a procura de equivalências⁴. O que se percebe, além da incorporação dos elementos específicos do cinema, é uma alteração na montagem do todo, uma variação nas seqüências do filme em relação à dos capítulos do livro, resultando nas diferenças estruturais das duas linguagens, em que a fruição se concretiza de forma diversa. Essa fidelidade de Carvalho à obra de Nassar nasce da inventividade no domínio de uma linguagem, de um estilo, de uma criação que mostra intimidade com a narrativa original e ao mesmo tempo exibe uma excelência própria e específica da inteligência cinematográfica. A obra de um pensador, tão autoral quanto a de Nassar. Como explica Bazin:

Quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mas também exige um talento criador para reconstruir de acordo com

⁴ Cabe ao cineasta encontrar os elementos cinematográficos equivalentes aos literários, pois se o filme é uma “tradução estética do romance para outra linguagem” (BAZIN, 1991, p.148), calcada na empatia do cineasta pela obra literária, há que respeitar-se o espírito do romance adaptado, a fidelidade ao autor, inventando e articulando apenas os elementos audiovisuais ao texto.

um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo (BAZIN, 1991, p. 96).

Não há concorrência nem substituição do romance *Lavoura arcaica* pelo filme *Lavoura arcaica*, há diálogo, adjunção de uma dimensão artística nova. A gramática construída por Carvalho, dando conta do fluxo de pensamento de André e dos diversos tempos abarcados por ele na narrativa, se configura de forma extremamente ampla. Como uma matéria pensante⁵ e autônoma traz características que remetem, por suas soluções fílmicas, à busca de equivalências com a obra original, um processo e resultado que comunga não só a narrativa literária e suas estruturas como a criação cinematográfica em si.

A narrativa fílmica transmite de forma condensada, mas tão vertiginosa quanto a narrativa literária, toda a tragédia de André, sua caminhada atormentada e elíptica para fugir da ordenada opressão da autoridade paterna, achar o seu espaço na família e ao mesmo tempo impor a sua nova ordem, desencadeando o final trágico. Tudo é construído para capturar a essência da história de Nassar, em fervorosa comunhão com o texto original, mostrar “uma fábula de opressores e oprimidos” (CARVALHO, 2002, p. 9). O filme, a partir de seu conteúdo, de sua história e narrativa fílmica, estabelece uma articulação precisa entre as linguagens cinematográfica e literária.

A narrativa literária não é linear, é construída pelo fluxo de consciência do narrador-protagonista André, que passeia através de fragmentos por sua cartografia pessoal, mesclando passado e presente, emoções e ações, em um movimento constante entre suas memórias e seu presente, que já passa a ser passado no momento em que o relata. É uma narrativa circular, vertiginosa, cercada de tragédias, em um fluxo envolto por devires, no qual o narrador-protagonista está sempre rompendo a estrutura da narrativa, assim como a si mesmo e seu universo.

⁵ Para Deleuze (1983) as obras dos grandes cineastas são obras de pensamento, de pensadores. A obra cinematográfica deve ser entendida como materialidade, como matéria pensante, autônoma, que ele chama de “matéria inteligível”. Essa matéria inteligível traz à luz movimentos e processos de pensamento e pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos.

Para o filme dar conta da complexidade do texto e do olhar de André, de seu trânsito, de sua trajetória, do seu mundo interior e exterior exposto em diversos tempos, o cineasta precisou manipular o olho da câmera como o olho de André, buscando sua subjetividade. Através da escolha dos elementos fílmicos, por exemplo, o uso dos planos, das seqüências e da montagem, buscou abarcar todas as dimensões expostas no texto de Nassar. Precisou de um olhar, de uma gramática fílmica que traduzisse todas as voltas temporais internas e externas de André, buscando um olhar ao mesmo tempo lírico e trágico, com o distanciamento cinematográfico sobre os acontecimentos e os diversos tempos da narrativa literária.

A combinação de elementos fílmicos que fazem da lente como que o olho do narrador, um olho reflexivo, passional e trágico que mostra também uma reflexão na construção cinematográfica. O filme apresenta suas seqüências cinematográficas, fragmentadas e não-lineares, num ir e vir constante como os capítulos do livro, mas com uma visível estrutura cronológica. Em uma articulação muito bem costurada, como uma camada ou um subtexto feito de um elemento específico (pode ser uma voz, uma música, um som, uma imagem, um tempo de duração de um plano) corporifica o que está por vir. Enfim alguma coisa do conjunto da linguagem cinematográfica faz brotar a linguagem literária, evitando o corte como elemento artificial e exterior à obra. Os diferentes tempos vivenciados por André são apresentados nas várias seqüências e o corte entre as seqüências é utilizado como elemento dramático, como se já existisse a semente da seqüência seguinte na anterior, incorporando a circularidade da narrativa literária.

Como reflexo do livro, mas agindo ao contrário, Carvalho parece querer demarcar bem na sua gramática cinematográfica os traços identitários oriundos da cultura à qual pertence a família. Cria uma paisagem cultural na qual está impressa a identidade da família através de sua herança cultural mediterrânea agregada a um contexto interiorano rural. Prima pelos detalhes; ao contrário de Nassar, que os traz de forma sutil, implícita, quase imperceptível aos olhares menos atentos, Carvalho traz uma riqueza visual própria da cultura sírio-libanesa que preenche a tela e os olhos, numa *colheita farta*, não de clichês mediterrâneos, mas sim repleta de significações. O que Nassar traz de forma imaterial, quase

invisível, o cineasta materializa e corporifica belissimamente compondo uma densidade visual que de comunga com a densidade da estrutura e da trama do romance.

Institui, portanto, um vocabulário visual, como uma experiência dos sentidos, do olhar, da memória, ao entrar no universo a partir das imagens, dos signos, dos elementos que remetem esteticamente/materialmente à legitimidade cultural, com objetos culturais que propiciam um resgate, e não clichês. Apresenta elementos dessa cultura: culinária, rituais religiosos, casa, mobiliários, vestes, como verdadeiros registros de visibilidade que no filme *Lavoura arcaica* estão substanciados, inseridos na trama, como que criando uma atmosfera, “um sopro dominado pela tradição mediterrânea” (CARVALHO, 2002, p. 36).

Cria então um jogo sensório, não descritivo, no qual se vê o todo, mas os detalhes estão lá, como materialidade, mas também com sutileza sem dominar e invadir a obra original; não preenchem o espaço, não se apoderam da seqüência, a constituem e a sustentam. Tem-se um imbricamento das culturas: é o menino caboclo que sobe a árvore para colher laranjas, ou que pega o ovo de galinha junto ao ninho; é a cama patente da pensão interiorana; é o irmão vestindo um colete de pele de cordeiro na plantação; é a coalhada pingando na cozinha, como um relógio d’água que segundo Carvalho (2002) é *mítical*; são as crianças: André com cajado e Ana com a ovelhinha no colo (pastores de ovelhas remetendo a uma atividade cultural milenar/ ancestral); ou a cerca de taipa que demarca os limites da propriedade; ou o pai vestido com turbante e túnica quando incorpora o Ancião na parábola do Faminto. Carvalho coloca em cena ícones disponíveis ao olho da câmera de forma a deixar apenas subtendido o *sopro mediterrâneo*, traduzindo assim a idéia da identidade cultural de origem da família agregada ao ambiente rural, caboclo no qual estão imersos. Objetos misturados, diluídos, próprios da cultura libanesa, junto da cultura camponesa, brasileira, miscigenada.

Os sons e a trilha sonora, especialmente compostos para o filme, trazem em absolutamente todos os momentos a concentração da imagem, da essência da ação, do personagem e explicam aquela atmosfera mediterrânea que Nassar apenas sutilmente apresenta. Há o uso de cordas com acordes árabes, remetendo ao campo e ao ancestral

oriental. Há ainda a utilização de uma voz em *off* como recurso de transposição, remetendo a um outro tempo e a um olhar distanciado e reflexivo dos acontecimentos.⁶

Mas entre os equivalentes cinematográficos mais significativos o elemento que condensa de forma mais fiel o cerne da narrativa literária, reconstituindo tanto sua essência trágica quanto sua linguagem minuciosa, é o ritmo do tempo (do filme e no filme). Esse elemento recria cinematograficamente a intensidade narrativa do livro, pois traz uma percepção material do tempo: arcaico, ancestral, das origens daqueles personagens tempo existente em outro contexto, pautado no universo cultural fechado e arcaico da família. Construído por seqüências longas, cadenciadas e detalhistas, com um ritmo lento e pausado, de forma a expressar, através das imagens, toda a profundidade dos sentimentos, conflitos morais e psicológicos experimentados pelo trágico herói de Raduan Nassar.

O olhar que traduz a tragicidade da história de André se apresenta na narrativa cinematográfica tão lírico e trágico quanto na literária. Ao apresentar a fragmentação e a erupção caótica em que André se encontra, invertendo em alguns momentos a seqüência das cenas em relação aos capítulos, o filme constrói uma ordenação precisa no encaminhamento dos acontecimentos e do destino trágico da família no romance. Intercala sempre a densidade das cenas introspectivas atormentadas de André com levíssimas e poéticas imagens de sua infância.

A alternância entre enquadramentos panorâmicos, com claros e planos, fechados e escuros, evidencia a ambivalência e o conflito na trama. São as imagens que revelam a alma de André, como já dito: a luz e a escuridão, o anjo e demônio, o bem e o mal. Essa materialização é construída cinematograficamente a partir da iluminação, do preto e do branco, evidenciado nas seqüências-chave. A luminosidade, definida em cada cena a serviço da fotografia, traz tanto a sensação corpórea quanto a profundidade literária que Nassar pretende. Os bons momentos vividos por André na infância são iluminados e nos seus momentos de tormento o escuro prevalece revelando ambivalências.

⁶ Essa voz, que representa o personagem André, é narrada pelo próprio diretor.

Como o diretor apresenta uma narrativa fílmica que privilegia o mundo interior do personagem André, o olho da câmera é o olho desse personagem-narrador, em uma relação entre a passionalidade e a reflexão. André é o definidor de cada seqüência apresentada. A primeira seqüência, a da masturbação, é construída quase como uma imagem síntese do filme. Sugere a possessão do corpo em delírio, fechado e preso no enquadramento e na escuridão, com tomadas fragmentadas, trêmulas e desfocadas nas quais a câmera nervosa estilhaça e isola profundamente não só pedaços do corpo, mas partes do espaço, revelando um exercício visual expressivo capaz de traduzir o transe e o tormento que André vivencia.

Assim sombras e silêncios são interrompidos constante e bruscamente por seus opostos. Para evidenciar o cerne da história em toda sua dimensão trágica. Carvalho trabalha os contrastes gerados pelo conflito da paixão, do desejo, com a rígida moral e tradição ancestral da família, personificada no pai. André é o opositor e o transgressor da moral tacanha e arcaica do pai, responsável pela dimensão trágica do romance.

A representação da família e da tragédia familiar desemboca numa rica exploração cênica dos seus membros. O pai é traduzido do romance com muito rigor. A soberania do patriarca frente à família é incontestável, a força de sua presença é evidente nas duas obras. Ele é apresentado nas cenas por meio de uma abrangência panorâmica e de um enquadramento grandioso; é focado dentro do seu contexto em toda a sua majestade. A recorrente cena à mesa de jantar é apresentada cinco vezes, delimitando este importante espaço para representação do poder patriarcal. Mostra sua imponente presença à cabeceira da mesa, sempre no centro de tudo e de todos, tal qual um bispo no púlpito ou um promulgador das leis ancestrais de seu povo de origem.

A questão do poder, da autoridade e opressão do masculino é terrível, visível também através da representatividade fílmica do avô e do irmão Pedro. Seus papéis estão mobilizados ao lado do pai como forma de legitimar a ordem e a tradição da identidade cultural da família. São duas pequenas imagens fugidias do avô, que como um espectro sem rosto caminha por detrás de uma antiga cristaleira, e perto do relógio, condensando cinematograficamente toda a representação da ancestralidade, da significação do tempo, da

irremediável subordinação ao destino e do fundamental valor desse avô no imaginário da família.

O papel do filho mais velho de Iohána, Pedro, é precisamente o mesmo no filme e no romance. Justamente porque essa é a sua postura, de repetição do modelo de autoridade do pai. Postura validada por uma ética embasada na reprodução de valores inquestionáveis e na figura autoritária do pai. Sem o pai presente é o responsável em por ordem no irmão desregrado e assim age. Todos os momentos do reencontro dos irmãos no quarto da pensão são marcados por uma nítida divisão de iluminação: luz (Pedro) e sombra (André), demarcando o suposto lado do Bem e do Mal em que cada um se encontra.

A mãe, representada na trama como a semeadora da desordem interna, dos desejos, das paixões subvertendo por seu amor excessivo, em todas as cenas que aparece evidencia sua afetividade. Ela toca André, ela alimenta André, ela tenta aliviar seus conflitos e tormentos, chora a sua partida, espera melancólica o seu retorno mirando silenciosa e paciente à janela e, principalmente é ela quem abrandando a fúria do pai (sua única fala dirigida a ele) no seu derradeiro diálogo (que na verdade são dois monólogos) com André.

Ana, a irmã recatada, em silêncio total, submissa nas seqüências junto ao pai, é mostrada nas festas como a serpente sedutora que hipnotiza o irmão com sua dança, indícios da volúpia, do desejo. Em outra cena aparecem imagens desconexas do corpo submerso na água, plantas deslizando nele sensualmente, detalhes fragmentados do corpo de André, que no *frisson* da movimentação transmuta-se num corpo feminino, um quadril que desliza, seios exuberantes. Subentende-se assim o duplo André/Ana, amor fraternal e desejo.

A seqüência do incesto é mostrada em mescla com a seqüência de André menino brincando com a pomba. Seqüências distintas que acontecem simultaneamente imbricando presente e passado, o desejo e a captura do ente desejado de André menino e André adulto. Dois tempos diferentes e sucessivos, a infância e a adolescência que para André revelam-se dentro de um mesmo tempo (e ao mesmo tempo). A mesma sensação de expectativa, de desejo, de satisfação que ocorre com o desenrolar dos acontecimentos.

As festas (lugar da alegria e da derradeira tragédia) são filmadas exatamente iguais: o mesmo enquadramento e movimentação da câmera, a mesma observação a partir do olhar de

André. Uma diferenciação significativa: na primeira festa eventualmente André aparece em cena em alguns planos, caminhando, observando, sentado, esmiuçando a terra, as folhas, enquanto seus olhos estão cravados na dança sensual de Ana. Na segunda festa não aparece a imagem dele, só seu olhar trágico, passivo diante dos acontecimentos.

Nesse momento ocorre uma mudança brusca na velocidade do tempo e dos acontecimentos que contrasta com o ritmo lento de todo o filme. O ritmo agora é veloz, contundente e angustiante; apresenta uma precipitação dos corpos e uma fragmentação de imagens que conduz à inevitável tragédia. Ana aparece dançando. Ela ergue sua taça, bebe seu vinho e se toca; zombando de tudo e de todos, oferece-se sem pudor. Ana é *hybris*, desafia a todos, e principalmente ao pai.

Pedro corre desorientado pelo bosque à procura o pai. Segura sua cabeça e lhe segreda o acontecido. O pai descontrolado o empurra contra o chão; sua mão pega uma foice. Nesse exato momento aparece a imagem do incesto de Ana e André. O pai caminha colérico. O rosto da mãe assustado. As mãos erguidas do pai. Um movimento rápido da foice. O giro de Ana, da dança da vida e da morte, o sacrifício. A rosa vermelha em pedaços no chão. Gritos desesperados. O rosto do pai com olhar alucinado. Lula rolando no chão. A mãe horrorizada avançando violentamente contra o pai. Tudo é caos.

A imagem de André aparece agora, deitado no chão do bosque, em seu rosto uma lágrima. A inexorabilidade do destino trágico que entrelaça a todos. A cena se faz memória para André. Memória da irremediável e derradeira festa, da cisão e morte da família. O golpe do destino é justamente a inversão do mundo ordenado do pai; o triunfo do caos interno e da rebeldia. A tela fica negra e a voz em *off* do pai narra o sermão sobre o tempo encerrando o filme.

Considerações

A maestria da construção cinematográfica está no jogo cinematográfico da montagem das seqüências e na intensidade em que cada uma delas expõe um verdadeiro mundo de sensações, materialidade, beleza e brutalidade que constantemente é rompido,

amenizando a dor e o peso da fruição do filme. Uma seqüência sai da outra em uma estrutura fílmica definida de forma essencialmente lírica, determinando harmoniosamente a densidade das cenas do presente e a leveza das cenas do passado. Um fluxo temporal é criado e traduz a trágica história de André em belíssimas imagens. A sutileza das passagens entre as seqüências, a qual as imagens deveriam surgir de dentro de André, acabam por expor uma visualidade externa com seqüências amarradas por pequenos detalhes.

Assim o filme abarca não só o sentido inicial do romance, mas, de certa forma, ultrapassa e atravessa a linha de partida (a intenção da adaptação) apresentando um outro processo de criação e significação autoral tão primoroso quanto a obra que o motivou.

Para analisar como as duas narrativas se entrelaçam em suas significações (a representação do conflito tradição *versus* modernidade) e divergem a partir de suas especificidades há um trânsito entre dois olhares: o primeiro é a própria transposição das estruturas narrativas e do enredo, que a obra cinematográfica manteve; o segundo, a criação cinematográfica determinando uma linguagem própria. Na narrativa cinematográfica o diretor constrói um trabalho autoral, arquitetado com o evidente objetivo de conduzir o fluxo de consciência de Nassar para a linguagem do cinema. Segundo Carvalho (2002), ele o faz com linhas de poesia e massas de pura emoção evitando a reprodução de estereótipos e fórmulas cinematográficas seguras.

O que se vê é um texto fílmico extremamente fiel ao texto literário, mas não como sujeição de uma linguagem à outra, e sim com diferenças estruturais estéticas à procura de equivalências. Uma obra de um pensador (citando a expressão deleuziana), tão autoral quanto a de Nassar.

A narrativa de Carvalho não é construída apenas como uma adaptação, mas sim como uma obra autônoma, com uma estética própria e específica de sua linguagem compondo uma obra de singularidade autoral. Portanto cada obra é uma obra independente, singular e única, mas que de certa forma, acabam por se completar em suas narrativas. *Lavoura arcaica*, romance e filme, trazem a representação do conflito das duas culturas com ênfases distintas, próprias de suas especificidades: a literária enfatiza o fluxo interior das

ações sem perder de vista a imagem concreta da realidade; a fílmica enfatiza as imagens concretas, sem trair a profundidade e a fluidez dos estados de consciência dos personagens.

ABSTRACT: The translation of a literary text to cinema can compose a piece of authorial singularity and comparable innovative aesthetic proposal of the original work. In this perspective, the article proposes a comparative analysis of both narrations. The text of *Lavoura arcaica*, a romance of Raduan Nassar (1970) and the homonym film of Luiz Fernando Carvalho (2001) are confronted, searching a dialogue between the narrative procedures of both pieces.

KEY WORDS: Literature; Cinema; *Lavoura arcaica*; Raduan Nassar; Luiz Fernando Carvalho.

Referências bibliográficas

- BAZIN, André. **O que é cinema**. Lisboa: Brasiliense, 1991.
- BORNHEIM, Gerd Albert. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de literatura**: Raduan Nassar. 3. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.
- CARVALHO, Luiz Fernando. **Lavoura Arcaica**. Rio de Janeiro: Europa Filmes, 2001.
- _____. **Sobre o filme Lavoura Arcaica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CHIARELLI, Stefania. **Vidas em trânsito**: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum. São Paulo: ANNABLUME, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. **Cinema**: L'Image-mouvement. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- FISCHER, Luís Augusto. *Lavoura arcaica* foi ontem. **Organon**, Porto Alegre, n. 17, p. 14-26, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. São Paulo: Vozes, 1976.
- NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- RODRIGUES, André Luis. **Ritos de paixão em Lavoura Arcaica**. São Paulo: EDUSP, 2006.

Escrevendo Cartas, Escrevendo a Vida – A Correspondência de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral

Leandro Garcia Rodrigues¹

RESUMO: Este trabalho tem o objetivo de analisar criticamente aspectos da correspondência entre Mário de Andrade e Tarsila do Amaral. Mário e Tarsila ajudaram a formar o Grupo dos Cinco, primeiro e principal núcleo do Modernismo paulista dos anos 20. Suas cartas não apenas interpretam este momento, mas possibilitam acompanhar as complexas trajetórias desses grandes ícones da nossa história cultural.

Palavras-chave: Correspondência; Mário de Andrade; Tarsila do Amaral

Ao sol carta é farol. Com esta afirmação Mário de Andrade terminou uma de suas várias cartas; esta, em particular, para um dos seus maiores destinatários: Manuel Bandeira. Mas por quê farol? Cada vez mais é atual a frase “profética” de Antônio Cândido quando da morte de Mário: “Sua obra só será inteiramente compreendida através da leitura de suas cartas”. De fato, a leitura e interpretação de tais textos possuem uma enorme importância para possíveis hermenêuticas do autor de *Macunaíma*.

Mário teve inúmeros destinatários: amigos, escritores, artistas plásticos, políticos, músicos etc. Seu epistolário chega perto de oito mil cartas, isto sem dizer daquelas que se destruíram ou foram destruídas. Neste trabalho, optamos pelo conjunto de suas cartas com a pintora Tarsila do Amaral. Mário e Tarsila se conheceram logo depois da Semana de Arte Moderna, em 1922. Sua troca epistolar começou em 20 de novembro de 1922, quando Tarsila estava a bordo do navio *Lutetia*, rumo a Paris. A partir deste momento, iniciou-se uma correspondência não muito intensa, já que ambos passaram grandes temporadas sem fazer qualquer tipo de contato; isto sem dizer que as cartas enviadas por Tarsila são pequenas, às vezes telegráficas, respondendo pela metade às missivas longas e substanciosas lhe enviadas por Mário.

Nosso objetivo é fazer uma leitura crítica de tais textos: doze cartas de Tarsila e dezessete de Mário, procurando capturar a “atmosfera” do momento da escrita, levantando os debates e até brigas entre esses “faróis” do Modernismo. Isto sem dizer da discussão artística envolvida – a criação de estilos e de composições, as motivações criacionistas e, principalmente, a afirmação do próprio movimento modernista. Como esclarecimento metodológico, foi utilizada a edição *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do*

¹ Doutor em Letras (Estudos Literários) pela PUC-RJ, onde atualmente desenvolve sua pesquisa de Pós-Doutorado.

Amaral, organizada por Aracy Amaral e pertencente à *Coleção Correspondência de Mário de Andrade*, publicada pela EDUSP, em 2003.

Escrever cartas, escrever a vida, enfim, escrever o próprio Modernismo e as suas diferentes formas de expressão. Eis o que as inúmeras cartas de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral revelam (ou escamoteiam!). Neste número de *Darandina* dedicado às interseções da Literatura com outras Artes, será interessante analisar a interface com a epistolografia, gênero híbrido e dotado de inúmeras possibilidades especulativas.

1. Mário e Tarsila – a Amizade

Parece haver um certo paradoxo quando optamos em debruçar sobre cartas na era da comunicação cibernética. Obviamente, não podemos compreender o fenômeno epistolar neste atual contexto, no qual o segundo de um clique no computador separa remetente e destinatário. Temos de nos remeter a uma época desprovida de tais recursos eletrônicos e com linhas telefônicas precárias. É neste contexto, sem imediatismos comunicacionais, que encontramos Mário de Andrade e Tarsila do Amaral “se escrevendo”.

As dificuldades de comunicação eram tão significativas que as pessoas se correspondiam com assiduidade, em alguns casos, dentro da mesma cidade. A troca de correspondência pressupõe uma dificuldade natural e circunstancial de duas pessoas não estarem físico e geograficamente próximas uma da outra. Ao escrever, o emissor quer se fazer presente no espaço do seu receptor. Assim, a carta ofusca a distância entre duas temporalidades: aquela que se liga ao ato da escrita e aquela do ato da leitura, transportando as instâncias narrante e leitora ao presente da escrita. Cria-se uma relação dialógica: o “outro” entra no discurso epistolar do remetente através de uma interlocução entre ambos, como bem observou Bakhtin: “É próprio da carta uma sensação do interlocutor, do destinatário a quem ela visa. Como a réplica do diálogo, a carta se destina a um ser determinado, leva em conta as suas possíveis reações, sua possível resposta.” (BAKHTIN, 1990, p.36).

Os modernistas viveram na prática essa realidade, faziam uso da carta não somente para troca de fatos do dia-a-dia, mas também para a criação de teorias ou para narrar as divergências ideológicas entre os grupos. Assim, a carta extravasava os limites geográficos e éticos, nos quais o distanciamento físico não impedia que os interlocutores “chegassem” uns aos outros. É um “ir ao encontro de”, como observou André Crabbé Rocha: “Escreve-se, pois, ou para não estar só, ou para não deixar só.” (ROCHA, 1965, p.12). Por essas razões, as cartas eram esperadas com grande intensidade, tornando-se o apelo irremediável daquele que escreve e a ressonância de quem recebe.

Tarsila não participou da Semana de 22, conheceu Mário de Andrade poucos meses depois através de Anita Malfatti. A amizade de Mário e Tarsila foi intensa, e observamos uma grande doçura por parte do autor de *Paulicéia Desvairada* pela amiga, como observamos neste fragmento:

Escrevo-lhe para lhe dizer que evoco de vez em quando sua imagem. Sinto-me tão feliz a seu lado. Essa felicidade que vem da confiança mútua. Uma amizade muito grande, lindo oásis nesta vida de lutas, de ambições. Tarsila, você não imagina o bem que me faz. [...] De forma, Tarsila, que se poderá dizer sem erro, que um pequeno sulco modificou o aspecto exterior do mar. Você foi como um sulco. Será vaidade comparar minha alma de poeta a um mar? (AMARAL, 2003, p. 52)²

No fim de 1922, Tarsila estava em Paris para aulas e estágios com artistas como Gleizes, Lhote, Léger, Delaunay, Brancusi, Picasso etc. Nas suas cartas, Mário sempre dedicava algumas linhas para enaltecer o carinho que sentia pela amiga. Até mesmo nas cartas que reclamavam das atitudes desconcertantes de Oswald, parece mesmo que Tarsila estava “isenta” de tais desafetos. Daí Mário comparar-se a um mar sendo sulcado pelo “barco” que é Tarsila, ou seja, sua amizade envolve Tarsila por inteira. Mário utilizava certas hipérboles nas suas cartas, possuía uma tendência de sentir-se um “eterno solitário”, não compreendido por muitos. Com Tarsila, tal fato não se deu de forma diferente:

Creio que és uma deusa: NÊMESIS, senhora do equilíbrio e da medida, inimiga dos excessos. [...] Eu era são. Alegre, confiante, corajoso. Mas Nêmesis aproximou-se de mim, com seu passo lento, muito lenta. Depois partiu. Doenças. Cansaços. Desconsolos. Ainda todo o final de dezembro estive de cama. (AMARAL, 2003, p. 57)³

Mário tocou num assunto recorrente nas suas missivas: doenças. Neste fragmento, Mário compara Tarsila à deusa Nêmesis, não sem sentido. Para Aracy Amaral, a escolha desta entidade mitológica é proposital: “Na verdade, Nêmesis era a deusa grega que cuidava da distribuição uniforme da justiça e da boa sorte na vida humana e que aplicava os castigos devidos por más ações e pela arrogância (hybris).” (AMARAL, 2001, p.57). Ou seja, Mário associa a partida de Tarsila do Brasil aos seus males, a pintora é “co-responsável” por suas dores, uma vez que se acaso estivesse por perto, a proximidade da amizade não permitiria a existência de tais moléstias. Por isso, ela é comparada à Nêmesis – deusa que oferece e retira ao mesmo tempo.

² Carta a Tarsila do Amaral, 19 de dezembro de 1922.

³ Carta a Tarsila do Amaral, 11 de janeiro de 1923.

E quanto à Tarsila? Como é sua relação de amizade com Mário? Há reciprocidade de tom? De fato, após terem sido apresentados, Tarsila nunca deixou de ser amiga de Mário; todavia, este sentimento não foi transmitido tão explicitamente via cartas como fez o poeta. Suas cartas são rápidas e nem sempre respondem às indagações do amigo, são objetivas e até mesmo telegráficas em alguns momentos, optando por outra forma comunicativa: o cartão-postal, sucinto por natureza. Seu carinho por Mário é melhor demonstrado nos epítetos: “Mário, meu caro amigo”, “Mário, meu bom amigo”. Em alguns momentos, Tarsila ficou tanto tempo sem responder as cartas de Mário que ele reclamava e imaginava o pior, a ponto de a missivista lhe escrever: “Cabe na sua cabeça que eu esteja zangada com você?” (AMARAL, 2003, p. 27)⁴

Uma forma que Tarsila encontrou de estar sempre presente na vida de Mário foi enviando a este os seus pedidos e encomendas de Paris. O poeta possuía um arguto senso de colecionador, comprava obras de arte (especialmente quadros) de outros países e coletava peças do artesanato de diferentes estados brasileiros. Morando em Paris, Tarsila estava no “coração do mundo”, sendo mais fácil para ela adquirir peças e remetê-las ao amigo em São Paulo. Um exemplo:

O teu quadro encomendado já está de antemão arranjado. Vou dizer-te como: fiz a bordo conhecimento com o representante da Galeria Georges Petit no Rio. Trata-se de um expert de tableaux, um senhor muito gentil, conhecendo também o mundo artístico de Paris. Prometeu-me arranjar um Picasso em ótimas condições. (AMARAL, 2003, p. 51)⁵

O quadro de Picasso que Tarsila adquiriu para Mário foi o *Arlequim*. Pablo Picasso representou com frequência este tema na sua fase do Cubismo sintético, principalmente no biênio 1917-1918. Ora, sintomaticamente, o próprio Mário de Andrade utilizou demasiadamente a imagem do arlequim em vários dos seus poemas, especialmente criando o adjetivo “arlequinal” para designar toda realidade desajustada subjetivamente, ambígua, às vezes carnalizada. Dentre os tantos usos, Mário utilizou o “arlequinal” para designar a cidade de São Paulo, como no poema *Inspiração*: “São Paulo! Comoção da minha vida .../ Os meus amores são flores feitas de original! ... / *Arlequinal!* ... Trajes de losangos ... Cinza e ouro ...” (ANDRADE, 1993, p.45, grifo nosso). Mais tarde, Mário agradeceu à Tarsila as “encomendas” chegadas:

⁴ Cartão-postal a Mário de Andrade, 21 de agosto de 1931.

⁵ Carta a Mário de Andrade, 20 de novembro de 1922. (Trata-se da primeira carta de Tarsila a Mário).

Chegaram os quadros. Recebi a comunicação do Ronald que eles já estão na casa dele⁶. Assim acabaram-se os nossos cuidados e mais uma vez te agradeço de coração a infinita bondade que tiveste para comigo. Pedi ao Ronald que os guardasse por algum tempo até que eu os fosse buscar. (AMARAL, 2003, p. 85)⁷

A pintora também enviou outros pedidos feitos por Mário como livros, manifestos, desenhos etc. Neste sentido, a troca de cartas entre ambos foi de grande valia, uma vez que a correspondência não serviu somente para ratificar o companheirismo entre ambos, mas também para estabelecer um intercâmbio artístico de relevância, uma vez que os cânones estético-ideológicos do Modernismo no Brasil ainda estavam se solidificando, utilizando-se de vários paradigmas europeus, especialmente parisienses.

2. As Intrigas – O Outro Lado do Modernismo

O Modernismo foi construído entre muitas divisões ideológicas, ocorrendo a criação de vários grupos com tendências e “mentores” próprios. Nem sempre as relações entre esses diferentes grupos eram pacíficas, daí surgirem inúmeras intrigas entre os mesmos que nos permitem uma interessante visão dos relacionamentos entre esses artistas⁸. Nas cartas trocadas entre Mário e Tarsila percebemos este “clima” nem sempre amistoso, especialmente porque entra em cena a figura conturbadora de Oswald de Andrade.

As relações entre Mário e Oswald de Andrade começaram em 1917, após os debates propiciados pela exposição de Anita Malfatti, ambos se colocaram em defesa da artista contra as investidas da imprensa conservadora. Oswald e Mário aproveitaram cada espaço do meio cultural paulista para se posicionarem a favor de mudanças nas artes brasileiras. Entretanto, as formas de se implantar tal idéia e especialmente o comportamento de ambos se diferenciaram demasiadamente, o que implicou em brigas, discussões e rompimentos definitivos de amizade. Às vezes, Mário enviava a carta aos dois (quando se dirigia a “Tarsivaldo”) ou, em alguns momentos, a presença de Oswald é meio “fantasmagórica” e

⁶ Ronald de Carvalho nesta época já trabalhava no Ministério das Relações Exteriores, por isso tinha facilidades em virtude da sua imunidade diplomática. Na verdade, Tarsila não adquiriu somente o *Arlequim* de Picasso, mas também *Futebol*, de André Lhote e *Torre Eiffel*, de Delaunay.

⁷ Carta a Tarsila do Amaral, 27 de setembro de 1924.

⁸ O epistolário de Mário de Andrade e Manuel Bandeira é um bom depositário dessas brigas. Mário reconheceu o valor das intrigas que elas narram: “Eu sempre afirmo que a literatura brasileira só principiou escrevendo realmente cartas, com o movimento modernista. Antes os escritores brasileiros só faziam “estilo epistolar”, *Mas cartas com assunto, falando mal dos outros, xingando, dizendo palavrões, discutindo problemas estéticos e sociais* só mesmo com o modernismo”. (ANDRADE, 1983, p. 35, grifo nosso).

oculta, isto é, está implícita a sua pessoa. O primeiro indício de confusão entre eles ocorreu em 1923, como reclama Mário com Tarsila:

Foi bom deixar que passassem dois dias depois do recebimento da tua carta, para te escrever. Já agora passou a primeira forte irritação que me causou o procedimento do Oswald. Não sei, nem quero imaginar o que te disse Oswald a meu respeito. Sei que não mentiria. Mas sei também que exagerou. Magoa-me com três ou quatro injustiças pesadas. Depois, no Rio, ainda Oswald, meu amigo, tenta desacreditar-me. Ele mesmo o confessou. Agora, em Paris, contigo. (esta carta é para que ele a leia). (AMARAL, 2003, p. 72)⁹

Toda essa problemática surgiu de uma crítica elogiosa que Mário fizera a um livro de Menotti del Picchia – *O Homem e a Morte* – considerando-o um dos melhores romances daquele ano. Contudo, para a maioria dos outros críticos, o romance *Os Condenados* – de Oswald de Andrade – era imensamente superior em qualidade. Travou-se, na realidade, uma briga de egos exaltados, uma vez que a dimensão pessoal e subjetiva também faz parte do processo de análise crítica, principalmente quando se analisa obras de amigos. Rubens Borba de Moraes, testemunha ocular do incidente, esclarece o ocorrido:

Quando Menotti publicou *O Homem e a Morte* nosso grupo (Tácito de Almeida, Couto de Barros e eu) o rejeitou integralmente. Escrevemos os três uma crítica terrível ao livro. O artigo estava pronto para ser publicado quando chega o Mário. Disse que absolutamente não poderia ser publicado. Que deveríamos respeitar a personalidade do Menotti pelo que ele significava para o movimento etc. Foi uma grande discussão e briga. Mário então disse-nos que ele ia escrever outro artigo substituindo aquele. No dia seguinte, ele apareceu na redação com o artigo sobre *O Homem e a Morte*: um elogio só. O momento de fúria foi então nosso. Finalmente Mário acedeu a que revisássemos o artigo, diminuindo um pouco o calor do elogio. E esse foi o artigo finalmente publicado. [...] Se havia em nosso movimento um instinto genial como Oswald, havia um homem de cultura e erudição como Mário de Andrade, profunda e rapidamente informado do que se passava no mundo literário e artístico na Europa como na América. (apud AMARAL, 2001, p.61-62)

Com este depoimento, percebemos que as intrigas dentro dos grupos modernistas tinham caráter pessoal. Tais fatos chegaram até Oswald que, furioso, destilou um pouco de fel sobre os principais envolvidos nesta questão. Nesta mesma época, Oswald de Andrade proferiu uma conferência na Universidade de Paris chamada *O Esforço Intelectual do Brasil Contemporâneo*, na qual destacou os primeiros anos do movimento modernista brasileiro,

⁹ Carta a Tarsila do Amaral, 16 de junho de 1923.

seus principais autores e respectivas obras. Oswald escreveu a Mário para contar-lhe da recepção de sua palestra, e não deixou de tocar no mesmo assunto:

Coitado de mim se não visse no Homem e a Morte a nossa melhor obra moderna! Outras vítimas da maçonariuzinha da Rua Lopes Chaves satisfazem perfeitamente as exigências da modernidade de Paris – Graça, Ronald, Tarsila. Ao contrário, João Epstein, é considerado um traste. (apud AMARAL, 2003, p.7)¹⁰

Percebe-se o tom altamente sarcástico e irônico com o qual Oswald se referiu a tal crítica de Mário em relação ao livro de Menotti. Tarsila, por sua vez, respondeu de forma rápida e sem entrar em detalhes: “Não pensei que você tomasse a sério a minha brincadeira. O Osvaldo e o Sergio¹¹ que aqui estavam no dia em que te escrevi leram a carta.” (AMARAL, 2003, p. 76)¹². Vários problemas surgiram em função de comentários críticos a respeito de livros, um outro exemplo aconteceu quando da publicação de *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, quando Mário escreveu à Tarsila:

Osvaldo, apesar de todo o cabotinismo dele (quero-lhe bem apesar disso) é fraquinho agente de ligação. A gordura é má condutora, dizem os tratados de física. Era. Hoje está em Paris esse felizardo das dúzias que eu invejo quanto se pode invejar neste mundo. Que faz ele? Mostrou-te o Serafim Ponte Grande? Ficou (o Osvaldo) meio corcundo comigo porque eu disse que não gostei. (AMARAL, 2003, p. 86)¹³

Como de costume, Tarsila não respondeu a este comentário de Mário na sua próxima carta ao amigo. Mesmo porque, o próximo ano (1925) praticamente não registrou intercâmbios epistolares entre ambos, existe somente uma carta de Mário para Tarsila, datada de 07 de janeiro de 1925, a próxima foi somente em 21 de abril de 1926, também do poeta à amiga. Contudo, o episódio mais delicado ocorrido entre os três deu-se em 1929, quando houve o rompimento definitivo entre Mário e Oswald de Andrade.

Oswald possuía uma personalidade irreverente e demolidora: não pensava nas palavras que utilizava e tampouco se importava quando suas opiniões eram publicadas em jornais e revistas, atingindo diretamente as pessoas. Mário já estava acostumado a conviver com as mais diferentes críticas que saíam na imprensa a respeito da sua obra e dos seus projetos para o Modernismo. Todavia, tais opiniões se dirigiam exclusivamente aos seus escritos e às suas idéias, o que não ocorreu em relação a determinadas insinuações feitas por Oswald

¹⁰ Carta a Mário de Andrade, maio de 1923.

¹¹ Sérgio Milliet.

¹² Carta a Mário de Andrade, 22 de julho de 1923.

¹³ Carta a Tarsila do Amaral, 01 de dezembro de 1924.

de Andrade na *Revista de Antropofagia*, que tiveram um caráter de “ataque moral” à *pessoa* de Mário, deixando de lado o *escritor*. Na única carta de 1929 enviada à Tarsila, percebe-se uma atmosfera de rompimento total de Mário em relação a Oswald¹⁴. Escreveu ele ao casal “Tarsilvaldo”:

Espero que esta carta seja lida confidencialmente apenas por você e Osvaldo pois que só a você é dirigida. [...] A elevação de amizade sempre existida entre você, Osvaldo, Dulce e eu foi das mais nobres e tenho a certeza que das mais limpas, tudo ficou embaçado pra nunca mais. É coisa que não se endireita, desgraçadamente pra mim. [...] E como os podemos esquecer, vocês e eu, que todos conservamos nosso passado comum? E quanto a mim, Tarsila, esses assuntos, criados por quem quer que seja (essas pessoas não me interessam), como será possível imaginar que não me tenham ferido cruelissimamente? [...] Mas não posso ignorar que tudo foi feito na assistência dum amigo meu¹⁵. Isso é que me quebra cruelmente, Tarsila, e apesar de meu orgulho enorme, não tenho força no momento que me evite de confessar que ando arrasado. Eu sei que fomos todos vítimas dum ventarrão que passou. Passou. Porém a árvore caiu no chão e no lugar duma árvore grande, outra árvore tamanha não nasce mais. (AMARAL, 2003, p. 106)¹⁶

Embora ele não diga explicitamente o que ocorreu naqueles dias, sabe-se que Oswald utilizou o espaço da *Revista de Antropofagia* para denegrir Mário moralmente, insinuando a possível homossexualidade do autor de *Paulicéia Desvairada*. Oswald fazia diversas piadas a respeito desta questão, inclusive, na edição desta revista de 26 de junho de 1929, foi publicado um artigo intitulado *Miss Macunaíma*, o que deixou Mário profundamente ofendido. Meses antes deste incidente, o mesmo Oswald já tinha despertado o rancor de Mário quando escreveu, na edição de 14 de abril, um artigo de título *Cabo Machado*¹⁷, no qual chama Mário de “o nosso Miss São Paulo traduzido em masculino”. Por essas razões, Mário escreveu à Tarsila numa linguagem tão lamentosa e já definitiva quanto ao rompimento da amizade com o autor de *Pau Brasil*.

Mário de Andrade não foi o único a tomar este tipo de atitude em relação a Oswald. Foi publicado na mesma *Revista de Antropofagia* um artigo de nome *Moquém/I-Aperitivo*, no qual Oswald criticava duramente o livro *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado. Este estava

¹⁴ Numa carta a Manuel Bandeira, em 18 de janeiro de 1933, Mário falou de Oswald de Andrade de forma rancorosa: *Sou incapaz de imaginar o Raul Bopp, apesar da canalhice que ele fez comigo e eu não me dar mais com ele nem ter por ele a mais mínima ternura senão num dos aspectos mais bons, mais felizes em que ele me apareceu nos nossos raros contatos. Mesma coisa com o Osvaldo de Andrade, que no entanto eu odeio friamente, organizadamente, a quem certamente não ofereceria um pau à mão, pra que ele se salvasse de afogar. Você está vendo que sou assassino em espírito! Mas é que eu me gostei excessivamente com ele.* (ANDRADE, 2001, p.547)

¹⁵ Trata-se do próprio Oswald de Andrade.

¹⁶ Carta a Tarsila do Amaral, 04 de julho de 1929.

¹⁷ *Cabo Machado* é o nome de um poema de Mário publicado em *Losango Cáqui*. De fato, há neste texto um claro homoerotismo quando o eu-lírico retrata os aspectos físicos do tal Cabo Machado.

no Rio de Janeiro em decorrência de enfermidades de seu pai quando foi avisado por amigos acerca do tal artigo. Logo tratou de romper, também em definitivo, as relações com Oswald. O mesmo fez o poeta francês Blaise Cendrars, amigo pessoal de Paulo Prado, fê-lo em solidariedade a este. Logo se vê o isolamento artístico e de relações sociais ao qual Oswald se colocou. Sua situação piorou ainda mais quando da separação de Tarsila do Amaral em razão do seu romance com Patrícia Galvão, a Pagu. Toda a aristocracia paulista se ressentiu do acontecido e deu apoio moral à Tarsila. Sintomaticamente, não há registrada nenhuma carta de Tarsila a Mário respondendo sobre esses acontecimentos. Certamente, houve alguma resposta, o que nos leva a acreditar na sua destruição por parte de Mário, possivelmente a pedido da própria Tarsila.

Tais fragmentos epistolares exemplificam um pouco o objetivo deste capítulo – como as intrigas entre estes artistas podem contribuir para que façamos uma releitura do movimento modernista a partir de um outro ângulo – o das margens, aquele que os textos canônicos ignoram ou desconhecem.

3. Quando Mário Analisa a Obra de Tarsila

Uma das funções mais conhecidas das trocas epistolares entre artistas é a dimensão da crítica que um realiza em relação à obra do outro. Quando o intercâmbio missivista é intenso, a carta pode tornar-se um “laboratório de criação” – elas testemunham e acompanham os diferentes momentos que antecedem o ato de criar, o estilo adotado, as diferentes inspirações e as possíveis relações com outras obras e outros estilos.

No que diz respeito à troca de cartas entre Mário e Tarsila, infelizmente nossas expectativas a este respeito ficam um tanto frustradas, já que Mário até tece alguns comentários sobre o estilo e as realizações da amiga. Todavia, o mesmo não se pode esperar de Tarsila, já que em raros momentos ela faz alusão à sua técnica e à sua estilística. Fato este digno de ser lamentado, uma vez que em Mário Tarsila teria um interlocutor “à altura” para a discussão de tais questões¹⁸. O autor de *Losango Cáqui* utilizou um outro gênero textual para analisar mais tecnicamente a obra de Tarsila – os artigos especializados em jornais e revistas. Mas vejamos alguns fragmentos de suas cartas que aludem esta temática: “E responde-me dizendo que preferes: minha amizade, essa que me fez dizer um dia que tua

¹⁸ Tal situação não ocorreu com todos os destinatários de Mário. Um exemplo disso é o enorme conjunto de correspondência trocada entre Mário e Manuel Bandeira. Com Bandeira, como mais tarde com Carlos Drummond de Andrade, Mário teve interlocutores privilegiados para o debate a respeito da criação artística, o que nos relegou importantes cartas que se tornaram “ensaios” teóricos.

Espanhola era, como cor, o melhor trabalho do Salão Paulista e que a Chinesa, de Anita era um trabalho frustrado.” (AMARAL, 2003, p. 74)¹⁹

O primeiro Salão Paulista de Belas Artes foi realizado em setembro de 1922, meses depois da Semana de Arte Moderna. Nesta pequena confidência, Mário fez elogios ao quadro de Tarsila inspirado em uma das suas sobrinhas – Maria. Importante ressaltar a depreciação, por parte de Mário, do quadro de Anita Malfatti – *Chinesa*. Já em 1922 Mário e Oswald de Andrade percebiam uma espécie de “queda qualitativa” na produção de Anita. Segundo seus biógrafos, a pintora somatizou sobremaneira as críticas violentas que recebeu em virtude da sua exposição de 1917, mudando radicalmente as temáticas das suas pinturas, passando a dar preferência a temas religiosos e naturezas mortas²⁰. Enquanto isso, Tarsila dava seus primeiros passos em direção à estruturação do seu estilo próprio, em total consonância com os programas de renovação europeus. No final desta mesma carta, Mário teceu outras observações críticas sobre pintura:

Vi um nu de Lhote. Gostei bastante. Adoro-lhe o desenho. Creio que não cairás no Cubismo. Aproveita deste apenas os ensinamentos. Equilíbrio, Construção, Sobriedade. Cuidado com o abstrato. A pintura tem campo próprio. Não gosto dos vizinhos que fazem incursões pelas searas alheias. E adeus. (AMARAL, 2003, p. 74)²¹

Ao que tudo indica, pela linguagem de Mário, parece-nos que o Cubismo já estava entrando em estado de tradição, isto é, Mário defendia a ideia que se fizesse uma espécie de “seleção” dos aspectos mais significativos desta vanguarda, daí seu conselho “Aproveita deste apenas os ensinamentos”. No final deste mesmo ano, Tarsila retornou ao Brasil e passou uma rápida temporada no Rio de Janeiro, onde concedeu uma entrevista ao *Correio da Manhã*, no Dia de Natal:

Os cubistas estão lançando as bases da arte futura. São simplesmente artistas do seu tempo, mas tornam-se futuristas aos olhos dos rotineiros.[...] O cubismo é exercício militar. Todo artista, para ser forte, deve passar por ele. [...] Sou profundamente brasileira e vou

¹⁹ Carta a Tarsila do Amaral, 16 de junho de 1923.

²⁰ Aos poucos, as relações entre Anita Malfatti e Tarsila do Amaral se tornaram complicadas. No primeiro ano do Modernismo, ainda em São Paulo, ambas tinham relações amistosas. Todavia, com o passar do tempo e a consequente especialização de Tarsila, Anita se sentiu um tanto “excluída” dos elogios da crítica e aos poucos cortou relações com Tarsila. Esta, numa carta aos seus familiares, em 29 de setembro de 1923, comentou: *Acha-se também aqui o Di Cavalcante, pintor do Rio muito considerado. Ele e Anita disputarão a mim o primeiro lugar na pintura moderna brasileira. Esperei Anita também para saber como seria recebida aí a exposição que levo. Ela me deu, no nosso primeiro encontro no hotel, a noção de que em vez de uma amiga tenho uma rival.* (apud AMARAL, 2001, p.96).

²¹ Carta a Tarsila do Amaral, 16 de junho de 1923.

estudar o gosto e a arte dos nossos caipiras. Espero, no interior, aprender com os que ainda não foram corrompidos pelas academias. (apud AMARAL, 2003, p. 79)

Ressalta-se uma certa busca pelo primitivo, pelo brasileiro do interior sem contato com a cidade, há um certo sentimento de purismo no sentido de captar daquele tipo humano o que ele tem de mais íntimo e não-contaminado. Tal intenção é confirmada numa carta que Tarsila envia à sua família nesta mesma época: “As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando”²² (apud AMARAL, 2001, p.23). Esta busca do nacional produziu debates acalorados, pois mesmo em pleno século XX alguns ainda insistiam em “enxergar” o Brasil através de “lentes externas”, especialmente francesas. Fato notável foi a vinda ao Brasil do poeta francês Blaise Cendrars, em 1924. Os modernistas paulistas o levaram a Minas Gerais naquela que ficou conhecida como *A Caravana Paulista*, o objetivo era apresentá-lo as obras barrocas das cidades históricas mineiras. Cendrars maravilhou-se e advertiu os artistas: por que buscar o nacional fora do país? Por que apropriar-se de outras tradições uma vez que nós já possuíamos as nossas? Tais debates foram se amadurecendo no intelecto dos nossos artistas e mesmo com apenas dois anos de “início oficial” do movimento no Brasil, já se podia perceber uma certa mudança ideológica no sentido de a revolução estética não ignorar por completo a Tradição, como propunham determinados manifestos vanguardistas mais radicais. Mário reconheceu o valor de Tarsila em vários dos seus artigos publicados em jornais e revistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, como podemos ler:

Tarsila é um dos temperamentos mais fortes que os modernos revelaram pro Brasil. Afeita às correntes mais em voga da pintura universal, ela conseguiu uma solução absolutamente pessoal que chamou a atenção dos mandões da pintura moderna parisiense. Pode-se dizer que dentro da história da nossa pintura ela foi a primeira que conseguiu realizar uma obra de realidade nacional. (apud AMARAL, 2003, p. 131-132)

Mário destacou na obra de Tarsila o seu traço marcante: a busca da realidade nacional, esta foi obtida mesmo com a tradição aristocrática de Tarsila e de sua família. Dentro deste debate, Mário enviou uma importante carta à Tarsila que se tornou, aos olhos críticos de hoje, uma espécie de manifesto, uma exortação para que a amiga mudasse totalmente os rumos do seu estilo:

²² Trata-se do quadro *A Caipirinha*, inspirado em suas lembranças da infância.

Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parisiанизaram na epiderme. Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam. (AMARAL, 2003, p. 78-79)²³

De uma certa forma, Mário antecipou em seis meses um pouco do teor do *Manifesto Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade. Mário ironizou de forma sutil os artistas brasileiros que estavam “deslumbrados” com a atmosfera artística parisiense e os exorta a voltar à realidade brasileira – “Abandona Paris! Tarsila!”. Daí o “matavirgismo”, que é nada menos do que isso – “enxergar” o Brasil pela ótica do próprio Brasil. Além da antecipação do movimento *Pau-Brasil*, Mário também antecipou o que foram, anos depois, as principais propostas temáticas de *Macunaíma*.

Tarsila não enviou resposta a esta carta do poeta comentando tais assuntos. Na verdade, como se nota numa leitura atenta das suas cartas, a pintora não trocou idéias com o poeta acerca do seu estilo, porém o fez de forma sistemática com os seus familiares, enviando-lhes cartas com regular assiduidade, informando-lhes a respeito das transformações que estavam ocorrendo na sua pintura. Em outro artigo para o *Diário Nacional*, Mário voltou a analisar criticamente aspectos inerentes à obra e ao estilo da amiga:

Por dois lados Tarsila é uma das figuras mais importantes na evolução da pintura nacional. Pela primeira vez com ela terminou a confusão entre nacionalizar a pintura e pintar o nacional. [...] Tarsila ajuntou a esse pintoresco do assunto, uma verticalidade nova que consistia em buscar, dentro do fenômeno humano do país as suas tradições profundas de cores e de formas, especialmente circunscritas até então nas obras do povo e nas manifestações objetivas da nossa religiosidade. [...] Estes são os maiores méritos da maior pintora do nosso Modernismo. Aprofundou a nacionalidade da nossa pintura, ajuntando ao pintoresco brasileiro, as cores e formas do nosso humano tradicional ao mesmo tempo que converteu o assunto brasileiro a uma expressão de plástica. (apud AMARAL, 2001, p. 75)

Tais considerações de Mário são pertinentes: *pintar o nacional* é mais importante do que *nacionalizar a pintura*, ou seja, a retratação dos nossos signos culturais constitutivos. Outra aquisição de Tarsila foi a plasticidade dada a determinados assuntos, já que a pintora conseguiu “atravessar” bem as diferentes linguagens até conquistar definitivamente o seu estilo e forma pessoais.

²³ Carta a Tarsila do Amaral, 15 de novembro de 1923.

O rompimento conjugal de Tarsila e Oswald aconteceu no início de 1930, pois em inícios de 1931 Tarsila enviou um cartão-postal a Mário já deixando claro que estava na companhia do seu terceiro companheiro – Osório César. A partir de 1930, a correspondência de Tarsila passou a ser ainda mais espaçada e descompromissada em responder ao amigo em São Paulo. Mário e Tarsila passaram grandes temporadas sem se corresponderem, pelo menos não há registros de tais intercâmbios no inventário epistolar de cada um. Certamente, alguns textos foram destruídos. O último contato via carta entre ambos aconteceu em 1940, quando Mário enviou um telegrama à amiga em Paris, esta o respondeu com um bilhete assinado já em companhia de Luiz Martins, seu quarto e último companheiro. Infelizmente, todos esses espaços cronológicos nos impedem de analisar minuciosamente as relações entre Tarsila, Mário e o seu mundo. Sua correspondência com Tarsila foi concisa, porém interessante.

Conclusão

Acompanhamos nos últimos anos uma espécie de “boom” das biografias, as estantes das livrarias estão repletas deste gênero textual que busca fazer da vida o material principal de uma curiosidade às vezes normativa, mas principalmente “voyeurística”. Por isso mesmo, vale destacar um fato curioso: não existe uma biografia de Mário de Andrade! Existem várias publicações, especialmente de crítica literária, que tentam “decifrar” o “fenômeno Mário de Andrade”. “Fenômeno” pois o autor de *Macunaíma* se mostrou, ao longo da sua vida, um arguto pensador a respeito dos principais assuntos que norteavam a sua época, especialmente os de natureza artística. É quando emergem as várias publicações das suas cartas que tentam fazer um “mapeamento” do pensamento e das ideologias de Mário.

Mário de Andrade subverteu o sentido original do gênero epistolar, distorceu e até “violentou” o purismo de gênero proposto pelos antigos manuais de retórica presentes nas Artes Poéticas da Antiguidade. Mário deu um “caráter arlequinal às suas cartas, retirando delas a função tradicional de somente “fazer contato” e transformando-as ora em verdadeiros ensaios teóricos, ora em narrativas que mais se assemelham a um “romance epistolar”.

No seu intercâmbio com Tarsila do Amaral, percebemos claramente o grande sentimento de amizade que permeava a relação dos dois. Conheceram-se por intermédio de Anita Malfatti, em 1922, e mantiveram o mesmo companheirismo até a morte do poeta, em 1945. Todavia, quem espera um diálogo consistente em todos os possíveis assuntos através destas cartas pode se frustrar: as cartas de Mário são mais complexas e providas de ideias do que as respostas de Tarsila. Na verdade, fica claro que Mário *propõe* o debate de vários assuntos, o que não é realizado pela pintora, cujas respostas foram sempre simples, rápidas e às vezes “secas”.

Quando iniciamos a leitura crítica de um epistolário, percebemos que existiu uma espécie de “marco inicial” que motivou o início de tal diálogo. Contudo, na maioria das vezes, o final deste conjunto epistolar quase sempre é indefinido e inesperado. A este respeito, um estudo do teórico francês Phillipe Lejeune intitulado *Como os Diários Terminam?* ajuda na compreensão deste exato momento – o final da escrita.

Ora, sabemos que a correspondência não é necessariamente um diário nas concepções originais desta tipologia textual. Entretanto, em determinados momentos, as cartas adquirem um tom diarístico devido à narrativa do dia-a-dia de quem as escreve. Para Lejeune, os diários (e por que não as cartas?) sempre possuem um início bem definido com apresentações pessoais, dedicatórias e compromissos com a verdade. Contudo, os finais nem sempre são bem definidos e programados, pois não se tratam de autobiografias previamente definidas. Tal fato fica bem claro nas últimas cartas entre Mário e Tarsila, com imensos espaços de tempo entre elas. Geralmente, o final destes diálogos se dá com algum acontecimento que interrompe a relação epistolar. No caso específico de Mário de Andrade, somente a morte conseguiu paralisar o seu “gigantismo epistolar”.

ABSTRACT: This work aims to analyze, critically, the correspondence between Mário de Andrade and Tarsila do Amaral. Mário and Tarsila helped to create “The Five Group”, principal nucleus of the 20’s Brazilian Modernism. Their letters interpreted that moment, as well as witnessed the lives of these great icons of our cultural history.

Key-words: Correspondence; Mário de Andrade; Tarsila do Amaral

Bibliografia

AMARAL, Aracy (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: EDUSP, 2003.

_____. *Tarsila: Sua Obra e Seu Tempo*. São Paulo: EDUSP, 2001.

ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e Depoimentos*. Ed. Preparada por Telê Ancona Lopes. São Paulo: T. A. Queirós, 1983.

_____. *Poesias Completas*. Ed. Prep. Por Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

BAKHTIN, Mikail. “O Discurso no Romance”. In *Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec, 1990.

KAUFMANN, Vincent. *L'équivoque Épistolaire*. Paris: Éditions de Minuit, 1990.

LEJEUNE, Phillipe. *How Do Diaries End?* (Como os Diários Terminam) In: *On Diary*. Hawai: Hawai University Press, 2009.

MORAES, Marcos Antônio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2001.

ROCHA, Andrée Crabé. *A Epistolografia em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1965.

RODRIGUES, Leandro Garcia. *Uma Leitura do Modernismo – Cartas de Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2003.

Aura e A Hora do Lobo: uma forma estranha e assombrada de narrar

João Felipe Alves de Oliveira¹

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo realizar uma leitura de aspectos correlatos na novela *Aura* (1962), de Carlos Fuentes, e do filme *A Hora do Lobo* (1968), de Ingmar Bergman. Analiso os mecanismos de construção de ambas as ficções, ressaltando como o efeito de estranhamento é elaborado de forma semelhante tanto na narrativa literária como na narrativa fílmica em foco.

PALAVRAS-CHAVE: Estranhamento; Narrativa; Efeito.

Esta análise da novela *Aura*(1962), do escritor mexicano Carlos Fuentes, e do filme *A Hora do Lobo* (1968), do diretor sueco Ingmar Bergman, parte da percepção de que em ambas as obras a narrativa delineia-se através de uma s¹ubversão dos mecanismos do relato realista, inserindo elementos de cunho fantástico (os espectros, os duplos) no intuito de engendrar uma visão do real que, ao incorporar sua obscuridade e sem a pretensão de exprimir uma totalidade de experiência e significados, expande as possibilidades interpretativas e cria uma atmosfera ambivalente e onírica, requerendo do leitor e expectador maior envolvimento no contato com o conteúdo labiríntico e nebuloso fornecido.

Considerado por Bella Jozef (1971) como a melhor prosa de Carlos Fuentes, *Aura*, através de um peculiar e enigmático narrador em segunda pessoa, conta a história de Felipe Montero, um jovem historiador mexicano que, mesmo formado na Universidade de Sorbonne, não consegue se empregar razoavelmente em seu país natal. Ele acaba por aceitar um trabalho oferecido por Consuelo, velha centenária que deseja que as memórias de seu falecido marido, o general Llorente, sejam traduzidas, selecionadas e preparadas para publicação (elas estão escritas em francês e remontam a atuação do militar no Estado Mayor e o exílio dele e da esposa em Paris). Para cumprir essa tarefa, o rapaz passa a residir no velho casarão colonial da mulher, localizado no antigo centro da cidade do México, que

¹ Aluno do Programa de Mestrado em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora.

passou a ser zona periférica e aglomerada. Ele se envolve com a bela Aura, sobrinha de Consuelo, pensa que a moça é prisioneira do temperamento tirano da tia, quer libertá-la, porém percebe que a relação das duas esconde bem mais do que pode compreender, e ele próprio se vê numa situação que não entende e não domina. À medida que avança no trabalho com as memórias do general e tenta reescrever a história do “outro”, Felipe passa a hesitar e duvidar da sua própria identidade, confundindo-se e mesclando-se na vida do militar, descobrindo a si mesmo como duplo dele. Seus encontros com Aura tornam-se cada vez mais insólitos, e ele acaba por perceber que a moça é uma projeção da mocidade de Consuelo, seu duplo. Felipe termina enredado numa teia amorosa mágica em que não há fronteiras rígidas entre passado e presente, juventude e velhice, sonho e realidade. Nada é revelado ao leitor sobre o destino final do protagonista, havendo um “desdobramento de um personagem dentro de uma caverna de Eros, terminando o leitor por acreditar que toda a narrativa é um sonho de Felipe Montero.” (JOZEF, 1971, p.306).

Em *A Hora do Lobo*, o atormentado pintor Johan Borg, junto de sua esposa Alma (que está grávida), retira-se para a pequena ilha frisã do Baltrum, na esperança de se restabelecer emocionalmente. Durante a estadia na ilha, sua insônia e mal-estar se intensificam, e Alma, inquieta e tentando ajudar, descobre o diário do marido, tomando conhecimento de que Johan é visitado por criaturas que se assemelham a fantasmas e demônios. O artista retrata esses seres em seus desenhos e os mostra a sua mulher, chamando-os de “canibais”, e ela fica ainda mais envolvida na realidade aterradora dele. O casal passa a ser convidado a frequentar o castelo do Barão Von Merkens, que clama ser o dono da ilha, e a estranha e decadente família e agregados do nobre só reforçam a situação de desconforto dos protagonistas. O bizarro grupo parece desejar a todo custo humilhar e destruir Johan, e Alma sente que não conseguirá protegê-lo por muito mais tempo. O temperamento desajustado do pintor chega ao extremo e ele (induzido pelos “canibais”) tenta matar a esposa, fugindo logo em seguida. Ela o segue (não havia ficado muito ferida) e o encontra desolado em meio aos pântanos da ilha, tentando em seguida confortá-lo em seus braços, porém adormece e, ao despertar (ou julgar que despertou), vê Johan sendo assediado e molestado por todos os espectros até desaparecer completamente. O corpo dele não é

encontrado, e Alma está a um mês de dar a luz ao relatar sua história para a câmera, sentindo-se culpada por não ter salvado o marido e angustiando-se quanto à existência ou não dos supostos demônios, uma vez que ela não os viu mais desde a partida do esposo. Como em *Aura*, aqui também temos um final aberto, em que não são oferecidas explicações e repostas para todas as questões da trama (não sabemos o que realmente sucedeu ao artista, ou se os seres sobrenaturais existiam ou não), tudo parece pender no limiar entre sonho e realidade sem que a narrativa descambe totalmente em uma dessas saídas.

Tanto no enredo da novela do escritor mexicano quanto no filme do diretor sueco há uma rede de intertextualidade vasta, haja vista que protótipos do cinema e da literatura (não só da fantástica e de horror) são utilizados sob abordagens atípicas, resultando numa composição híbrida. Para o melhor entendimento não só desses recursos como também de toda a composição das ficções em questão, faz-se necessário uma exposição que ao menos permita vislumbrar ligeiramente o processo criativo de que elas são resultado.

Aura, prosa surgida em 1962, é o quinto livro publicado de Carlos Fuentes, e inaugura o ciclo literário do autor intitulado por ele mesmo como “Mal do Tempo”² (Fuentes nomeou toda sua obra como “Idade do Tempo”, subdividindo-a em vários ciclos que refletem, além de outros temas, a questão temporal de maneiras diversas, como “Tempo Romântico”, “Tempo da Revolução”, “Crônicas do nosso Tempo”, entre outros). Tal seguimento da ficção do autor tem como eixo temático o trabalho com o tempo de forma multifacetada, como ele mesmo afirma “Eu quero comunicar que a minha concepção de tempo não é linear. Por vezes é circular, outras vezes é de eternos retornos, às vezes em espiral como em Joyce.” (Williams, 1996, p.111, tradução nossa). Os volumes que compõem “Mal do Tempo” têm como espinha dorsal a tradição quixotesca (Fuentes sempre aponta *Dom Quixote* como referência máxima), uma vez que não primam pela representação narrativa realista, e sim desenvolvem um intrincado jogo ficcional, podendo o leitor prescindir dos dados histórico-sociais e buscar dentro das próprias narrativas as soluções das questões que elas propõe, constituindo-se em ficções que se confessam ficções. “Essas obras jogam com o passado, o presente, e o futuro de uma maneira que, no final, qualquer senso

do tempo linear ocidental torna-se borrado. De diferentes maneiras, elas minam e destroem o tempo.” (Williams, 1996, p.110, tradução nossa).

Em *Aura*, o jogo temporal é evidente, e é a partir dele que Fuentes retomará e desenvolverá o tema do tempo em seus trabalhos subsequentes. De certa forma, a novela é uma ponte entre os contos de juventude do escritor mexicano e os grandes complexos novelísticos que desenvolveria a partir dos anos sessenta. Ele próprio nutre grande afeição por ela, e em seu pequeno texto “Como escrevi um de meus livros” (1989), permite que se entreveja um pouco de sua sua criação.

As inspirações para a feitura a novela são muitas, sendo válido ressaltar que, no período de sua escrita, Fuentes mantinha intenso contato com o diretor de cinema Luís Buñuel, o qual o apresentou o filme japonês *Contos da Lua Vaga Depois da Chuva* (1953), baseado em contos do autor japonês Ueda Akinari (importante figura literária do Japão do séc. XVIII), e também em outras histórias folclóricas japonesas. O mote que chamou a atenção de Fuentes nessas produções orientais foi o de casais por longo tempo separados que, a despeito da velhice e da morte, reencontram-se, tamanha a força do seu desejo. Em meio a esses encontros e descobertas, Buñuel propôs a seguinte questão para o escritor, que ele tentaria responder em *Aura*: “E se ao cruzar o umbral de uma porta pudéssemos, de repente, recuperar a juventude; ser velhos de um lado desta porta e jovens de novo logo que a cruzarmos?”.

Aura também possui referências bem definidas na tradição da literatura ocidental, sendo apontadas por Fuentes três obras: o conto *A Dama de Espadas* (1834), do russo Alexandre Pushkin; o romance *Grandes Esperanças* (1861), do inglês Charles Dickens; e a novela *Os papéis de Aspern* (1909), do norte-americano Henry James. Nessas tramas há um núcleo central de personagens composto, tal como em *Aura*, por um jovem e intruso rapaz que deseja algo de uma senhora muito idosa e rica, e se envolve com uma bela e misteriosa moça dependente da anciã. A novela do escritor mexicano partilha outras características com as narrativas citadas; o personagem masculino introduz-se num mundo essencialmente feminino em que ele não tem muito controle, a velha, uma espécie de bruxa, domina o ambiente e a jovem sempre parece ocultar algo, além de não haver um desfecho definitivo

para o envolvimento amoroso e o final é aberto e ambíguo. A contrapartida em *Aura* seria o elemento fantástico do duplo (*Grandes Esperanças* e *Os papéis de Aspern* estão mais ligados ao realismo, e somente em *A Dama de Espadas* o caráter fantástico é acentuado), assim como seu peculiar narrador na segunda pessoa do singular, que “estrutura o desejo”(Fuentes, 1989, p.6.), dando a sensação de simultaneidade aos fatos que o leitor lê, além de gerar certa inquietude quanto ao “eu” da voz narrativa que só se vale do “tu” ao guiar Felipe.

Das obras de não-ficção, tem grande influência na composição de *Aura* o estudo *A Feiticeira* (1862), do historiador francês Jules Michelet, que, baseado em uma série de processos inquisitórios e autos judiciais, investiga a trajetória da figura da feiticeira ao longo de quinhentos anos. Apesar de atualmente esse texto ser considerado como um trabalho mais imaginativo do que rígida pesquisa histórica, ainda é elogiado por ser o primeiro a apresentar uma visão simpática às bruxas e tentar analisar o assunto de forma menos católica e unilateral. A epígrafe de *Aura* é retirada do livro de Michelet, e indica bem a essência da novela:

O homem caça e luta. A mulher intriga e sonha; é a mãe da fantasia, dos deuses. Possui a segunda visão, as asas que lhe permitem voar rumo ao infinito do desejo e da imaginação... Os deuses são como os homens, nascem e morrem sobre o seio de uma mulher... (FUENTES, 1962, p.3).

Além deste trecho ser uma abertura mais que apropriada para o texto de Fuentes e revelar muito de sua atmosfera, outros detalhes relevantes também provém de *A Feiticeira*, sendo inserido sutilmente na estória todo um código de bruxaria. A constante presença da cor verde indicada nas roupas e olhos de Aura e nas cortinas do casarão de Consuelo é a cor do “Príncipe do Mundo” (Lúcifer, na tradição cristã, ou divindade da natureza nas crenças pagãs); os rins, única dieta na casa, remontam a um encantamento em que a mulher tenta reavivar o amor no coração do seu amado; o sacrifício “del macho cabrío” que Aura realiza em certo ponto da narrativa, remete ao sacrifício do bode no dia de São João (1º de maio), também ligado as festividades dos sabás; e a capacidade das bruxas de partenogênese também parece manifestar-se em Consuelo, uma vez que ela é capaz de, sozinha, “gerar” Aura, o que explicaria a semelhança entre as duas.

Os nomes dos personagens também se relacionam ao trabalho de Michelet. O protagonista, Felipe, possui o nome proclamado pelas feiticeiras em seus sabás (referência ao rei francês Felipe de Valois, *o afortunado*, que deu início a guerra dos cem anos contra os ingleses); o nome do general marido de Consuelo, Llorente, refere-se ao padre Juan Antonio Llorente, autor de *Inquisition d'Espagne*, uma das principais fontes documentais do livro do historiador francês; Consuelo pode remeter a consoladoras (família de plantas e ervas usadas pelas curandeiras), haja vista que ela possui um herbário, ou ainda a uma bruxa, citada por Michelet, que havia acreditado na conciliação entre Deus e o diabo; Saga, a coelha da velha, remete ao antigo nome dado às curandeiras, que significa “maga” ou “mulher sábia”. Por fim, a personagem- título, Aura, que o significado mais imediato nos remete a halo ou vento brando, é também, de acordo com *A Feiticeira*, “hálito infernal”, a brisa que acompanha o Príncipe do Vento (Satã, no catolicismo).

Sendo assim, é nítido como *Aura* se articula com uma vasta tradição de textos em que o aspecto mítico ou onírico é relevante, fazendo com marcas deles despontem veladamente. Procedimento análogo pode ser encontrado na construção do filme *A Hora do Lobo*, haja vista que ele também se estabelece “jogando” com referências cinematográficas e literárias.

Em 1962, o diretor sueco Ingmar Bergman, durante a convalescência de uma pneumonia, escreveu um roteiro intitulado “Os Canibais”, planejado para ser uma produção grandiosa e luxuosa, com mais de três horas de duração. Devido a problemas com o estúdio e de orçamento, Bergman optou por algo mais modesto, desmembrando o argumento de “Os Canibais” em dois roteiros. O primeiro deles resultou no filme *Persona*, lançado em 1966, o qual centra-se em uma atriz teatral que, durante a encenação da tragédia *Elektra*, decide não falar mais. Após diagnosticada como sofrendo de crise nervosa, ela é mandada para repousar em uma casa de campo, entregue aos cuidados da jovem enfermeira Alma, com quem desenvolve uma relação em que a identidade de ambas fica em cheque.

Persona foi internacionalmente aclamado pela crítica, e, em 1968, Bergman lançou *A Hora do Lobo*, segundo projeto advindo do roteiro de “Os Canibais”(e, assim como o primeiro, estrelado por Liv Ullmann). Apesar de não ser uma sequência, o filme mantém

estreita relação com *Persona*, explorando diversos temas em comum com este (a crise artística, a identidade problemática, a fusão de sonho e realidade).

Esteticamente porém, enquanto *Persona* tinha caráter mais experimental, *A Hora do Lobo* possui raízes bem definidas, com um estilo de filmagem fortemente pautado nas películas do Expressionismo Alemão, assim como o tom mais obscuro. Quanto à ambientação e a caracterização dos personagens (principalmente dos fantasmas que atormentam Johan Bhorg), Bergman inspirou-se nos filmes de terror hollywoodianos das décadas de trinta e quarenta, dos estúdios da *Universal* e *RKO*. Ele há muito nutria carinho por essas produções, e em *A Hora do Lobo* pôde expressar isso com mais liberdade, pois se explicitasse tal gosto com mais frequência poderia ameaçar sua posição de cineasta sério e intelectual.

Muitos dos elementos dos antigos filmes e histórias de horror despontam no filme do diretor sueco; há o nobre decadente e seu castelo igualmente lastimável, habitado por criaturas sinistras e perversas; os protagonistas encontram-se em um local isolado e desolado, a mercê de perigos desconhecidos; há momentos que sugerem necrofilia e cadáveres que voltam a vida. Contudo, tais componentes são utilizados de forma diferenciada, e Bergman os dispõe de forma a construir o universo consciente e inconsciente de seu protagonista, forjando-os para designarem os questionamentos que perpassam toda sua obra: a angústia inerente à existência humana, o papel da arte na sociedade, a relação do homem com a perda e a morte. Uma série de clichês terríficos surge para delimitar uma coisa outra, inseridos num contexto inusitado e com o propósito de fornecer um conteúdo surreal, em que o receptor deverá inquietar-se e permitir uma penetração não sancionada pelo crivo da razão, sem exigir explicações para todas as questões.

No plano literário, Bergman conta que para a *A Hora do Lobo* seguiu um modelo de desenvolvimento de enredo com base em contos do escritor alemão E.T.A. Hoffmann (Bergman, 180), em que o narrador, indicado como sendo o próprio Hoffmann, diz aos leitores que está remontando um caso verídico que merece vir ao conhecimento público, e o apresenta por meio de escritos ou documentos enviados por alguém que participou do ocorrido, completando a narrativa com o que soube após travar conhecimento com o

emissário das fontes (tal esquema é bem nítido no conto *Haimatocare*). No caso do filme, supõe-se que o narrador também é o próprio Bergman, que reconstitui a história de Johan a partir do diário que a esposa dele o envia (o que é informado aos espectadores antes dos créditos iniciais), e também das entrevistas que realiza com ela, intercalando-as à encenação. Tudo é um jogo ficcional, que brinca com o que o diretor chama de “identificação e diferenciação” (p.181), alternando momentos em que tenta fazer o receptor acreditar na realidade daquilo que vê e outros em que o lembra que aquilo é invenção, elaboração. Como o cineasta mesmo aponta: “É muito útil acordar o espectador um minuto para em seguida mergulhá-lo de novo no drama, o filme torna-se um desafio tanto para ele quanto para mim.” (Bergman, p.181).

Alguns nomes dos personagens de *A Hora do Lobo* possuem significação especial, como os dos “canibais” Kreisler, maestro que substitui Johan como diversão artística para a trupe do barão, do procurador Herbrand e do arquivista Lindhorst, todos retirados de contos de Hoffmann. A protagonista feminina, Alma, também é nomeada de forma peculiar, uma vez que esse nome é recorrente em toda filmografia de Bergman (inclusive em *Persona*), e denota pureza e espiritualidade, refletindo as preocupações do diretor quanto a Deus e o espírito, a vida interior. Outro fator bastante representativo é o título do próprio filme, pois, segundo o folclore escandinavo, a hora do lobo é a hora que antecede o lusco-fusco da madrugada, em que a maioria das pessoas morre e as crianças nascem, quando o sono é mais profundo e os pesadelos piores. É também nela que o insone é perseguido por suas piores angústias, quando os fantasmas e demônios são mais impressionantes.

Com isso, podemos perceber como a verossimilhança interna edifica-se nas duas obras ao se filiar a uma vertente de toda uma tradição literária e cinematográfica ocidental (no caso de Fuentes, oriental também), trabalhando componentes prototípicos de certos gêneros de forma diferenciada, o que valida tais elementos em outros contextos e acaba por reafirmá-los como meios de representação universais, que funcionam à despeito dos aspectos locais contidos em quem os utiliza. A realidade delineada na novela e no filme é uma outra em que não impera a razão ou técnica lógica, mas que não deixa de abarcar

problemas muito humanos e que sempre retornam, que, mesmo cobertos de nebulosidade, são cruciais para que se vislumbre facetas escondidas e vitais do pensamento e do mundo.

Na construção das narrativas em questão, é comum a temática do “estranho”, uma vez que há a tentativa de gerar desconforto e espanto tanto dentro do plano ficcional das obras como em seus receptores reais, sendo que a elaboração de um efeito de estranhamento torna-se essencial. Em seu ensaio *O Estranho* (1919), Sigmund Freud aborda o problema estético da estranheza indicando como tal ramo está, aparentemente, ligado ao que é novidade, porém carrega aspectos familiares que foram reprimidos ou permaneceram ocultos, que acabam por retornar maquiados e desconcertantes. O psicanalista destaca também como o sentimento de “estranho” relaciona-se intensamente com a concepção anímica de universo, em que resquícios de estágios primitivos da mente humana reaparecem no homem moderno, consolidando um processo em que algo escondido ressurge, e amedronta, pois deveria ter “permanecido oculto mas veio à luz” (Freud, 1976, p.9).

Em *Aura*, a atmosfera de estranhamento começa a delinear-se nitidamente a partir do momento em que o protagonista, Felipe Monteiro, chega ao casarão de Consuelo. Até esse ponto, a narrativa detinha-se a um tom de normalidade, apresentando o cotidiano do historiador e o percurso dele até o encontro com a viúva. Depois disso, as âncoras do jovem com o mundo exterior vão sendo cortadas; Consuelo o convence a residir na casa para cumprir o trabalho e a beleza de Aura é o fator definitivo para que ele não se oponha muito às orientações da velha. Um criado, que o rapaz nunca chega a ver, transporta rapidamente as coisas dele da pensão para a nova morada, de onde ele não sairá pelo resto da história. Sendo assim, ocorre com o personagem um ocultamento, ele adentra um ambiente secreto e nele fica isolado, fora do domínio público, totalmente à mercê do funcionamento desconhecido de um âmbito privado, em que os acontecimentos estranhos vão despontar.

Segundo Freud, o animismo, a magia e a bruxaria são fortes componentes do “estranho”, e é justamente com eles que o herói de *Aura* se depara. Felipe partilha com Aura e Consuelo um mundo que é regido de maneira fantasmática, em que as duas mulheres parecem praticar rituais e invocações, espantando-o e impingindo um clima de delírio. Uma passagem bastante expressiva da estranheza que os processos ritualísticos encerram é a em

que Felipe espia Aura sacrificar um bode na cozinha, observando também que, ao mesmo tempo, Consuelo repete no quarto ao lado os mesmos movimentos, diante de um altar repleto de imagens de santos católicos e demônios.

Sim, é na cozinha que a encontra, degolando um bode: o vapor que sobe do pescoço aberto, o cheiro de sangue derramado, os olhos abertos e duros do animal te dão náuseas. Atrás dessa imagem mal se consegue ver a de Aura decomposta, cabelos revoltos, tingida de sangue, que te olha sem reconhecer, prosseguindo seu trabalho de açougueira.

Foges: desta vês falará com a velha, lhe lançará no rosto sua cobiça, sua tirania abominável. Abres a porta com um empurrão e a vês ,atrás do véu das luzes, oficiando um ritual absurdo. Tu a vês agitando as mãos erguidas: uma delas, estirada, como se fizesse um esforço para suspender alguma coisa [...] Depois disso a velha esfregará as mãos no peito, suspirando, e cortará de novo o ar – sim, agora vês claramente, como se esfolasse um animal. (FUENTES, 1992, p.18).

Outro indício apontado por Freud e que também está presente em *Aura* é a onipotência dos pensamentos, haja vista que no decorrer da novela as fronteiras entre imaginação e realidade vão sendo borradas, e Felipe é arrastado para uma realidade mesclada a sonho, pesadelo. As práticas mágicas fazem parte dessa superenfaturação da realidade psíquica, tornando possível que se perceba como o comportamento de Aura e Consuelo se justifica no mundo sobrenatural que regem e habitam, em que a realização plena do desejo se dá através dos pensamentos e vontades que elas manifestam através de práticas ritualísticas e feitiços. Uma realidade primitiva é concretizada no texto, fazendo com que resquícios anímicos reapareçam na vivência de um indivíduo na segunda metade do séc. XX, acarretando em total estranheza.

Enquanto no texto literário abordado o “estranho” está bastante ligado à concepção anímica de universo, o filme *A Hora do Lobo* contém uma situação que se atém mais aos complexos reprimidos, havendo um conteúdo de pensamento que retorna, revivendo esses complexos de forma alterada. O pintor Johan, a figura central da película, permite que se entreveja, por trás de seus encontros com os espectros, o retorno de um conteúdo passado. O espectador pode vislumbrar fragmentos de lembranças e experiências progressas do artista, as quais foram de algum modo traumáticas: ele teve um pai rígido e castrador, que ainda o afeta; seu relacionamento com o público era demasiadamente complicado, ele se sentindo mero bufão; e há também um caso amoroso mau-resolvido com uma dama da sociedade

casada. Todos esses conflitos engendram a loucura de Johan e consolidam a crise dele diante da arte e da vida, o que nos faz inferir que a aparição dos “canibais”, os demônios do pintor, são representações das repressões que emergem maquiadas e geram o efeito do “estranho”. Isso fica muito nítido em uma cena em que o artista relata à esposa um castigo da infância imposto por seu pai, e que ainda repercute no seu presente (esta passagem foi retirada do roteiro do filme):

Johan: Apareceu-me subitamente. O armário escuro. Era uma espécie de punição, compreende. Fui atirado lá dentro, furiosamente, gritando e apavorado. A porta fechou-se. Ficou silencioso e escuro. Fiquei completamente apavorado, batendo e dando pontapés. Tinham-me dito justamente que havia um pequeno ser que morava ali, naquele armário – um misto de bruxo e gnomo. Ele sabia roer os espinhos do faltoso. Quando parei de bater, ouvi imediatamente um ruído num canto. Compreendi que a minha hora tinha chegado [...] bati com força a ver se encontrava um meio de me defender do pequeno ser. Ao mesmo tempo, implorei – gritando de horror – perdão. Minha capitulação foi ouvida. A porta abriu-se e me foi permitido sair à luz do dia. (BERGMAN, 1977, p.88).

Mais adiante, Johan contará para Alma outra lembrança, desta vez mais recente, de quando, já na ilha, foi atacado pelo que aparentava ser um garoto, que o mordeu e que ele acabou matando afogado, pois se tratava de mais um dos “canibais”. Podemos depreender que a luta do pintor com o menino ainda é a mesma que travou com o ser do armário, ou a criança é um avatar da própria infância dele que retorna e o atormenta, símbolo da castração paterna não superada. Assim como Freud aponta, ao analisar o conto *O Home de Areia*, de E.T.A. Hoffmann (escritor apontando anteriormente como uma das fontes inspiradores para *A Hora do Lobo*), que todo o assombro do personagem Natanael na vida adulta advém de uma situação infantil de medo não superada, relacionada ao pai e à castração, também para Johan os complexos infantis têm papel crucial. Processo semelhante ocorre com os demais temores do pintor: a aparição feminina que o tenta e humilha sob a forma sua antiga amante, pode ser uma projeção de seu amor fracassado; e a decadente família nobre e seus agregados, que o ridicularizam e tratam como produto de consumo, representam o público que o “devorou” e desgastou, apreciando sua obra como modismo e não como arte. Tudo isso constitui o retorno de aspectos familiares que ressurgem alterados e induzem ao assombro e estranhamento.

Bergman articula um argumento em que as aparições fantasmagóricas adquirem uma significação diferenciada, denunciando não só os demônios interiores de um personagem, como também tecendo reflexões sobre a relação de artista e público, a da vida pretérita com o presente, o desejo e a frustração. O retorno dos mortos e os espíritos já são ressaltados por Freud como detonadores da sensação de estranheza, por estarem muito ligados ao temor e idéia do homem quanto a morte, que pouco se alterou desde os estágios da mente primitiva até o homem moderno. Portanto, os fantasmas ainda são fortes causas do “estranho”, e o cineasta sueco usa desses resquícios arcaicos para enxertar em sua trama a estranheza que perpassa o casal de protagonistas e o público que assiste a trajetória deles.

Segundo Freud, a temática do duplo é também uma recorrência no sentimento de estranhamento. O duplo é recurso central em *Aura*, uma vez que a narração se desenvolve completamente envolta em duplicidade, sendo dispostas durante todo o texto pistas que a configuram: o antigo número da casa de Consuelo era 69, que, depois das mudanças no antigo centro da Cidade do México, passa a ser 815; o número de degraus que Felipe conta para chegar na sala do casarão é vinte e dois; duas são as relações sexuais que ele tem com Aura; nas refeições são sempre servidos rins, únicas vísceras duplas, e a repetição no cardápio e no modo como a mesa é servida confere um tom ritualístico aos jantares, reforçando a perda de noção de tempo.

Contudo, a grande duplicação dá-se de fato com Felipe e Aura; o duplo pode se constituir na medida em que o sujeito se identifica com outra pessoa com tamanha intensidade que fica em dúvida sobre quem é o seu “eu” e quem é o outro, havendo uma divisão ou intercâmbio do *self*. É justamente isso que acontece com o historiador, ele queria escrever um livro sobre a conquista da América sob uma perspectiva diferenciada, porém não pode arcar com esse projeto, tendo que traduzir e organizar as memórias do general Llorente (que apresentam uma versão tediosa e convencional da História da América do final do séc. XIX), a fim de obter a quantia suficiente para concretizar seus planos. Com isso, para escrever a sua história, Felipe tem que reescrever a história do outro, e isso, somado a sua convivência com as parentas do militar, provoca uma divisão na sua identidade a ponto de ele confundir-se com o estranho, assumindo o papel deste.

Na personagem Aura é bem evidente o processo de duplicação em relação a Consuelo, já que é descrita como sendo extremamente obediente à tia e, quando está junto desta, só fale ou age mediante permissão, sem demonstrar vontade própria. Ao achar algumas fotografias antigas, Felipe constata a incrível semelhança entre a jovem Consuelo e sua sobrinha, e isso, acrescido a como ele observa como as duas fazem os mesmos movimentos quando juntas ou mesmo separadas (como na trecho do sacrifício do bode), desencadeia a total estranheza e espanto. O seguinte trecho, quando os três personagens estão jantando, ilustra bem como as duas mulheres interagem:

Terias feito essa pergunta se de repente não se espantasse de que Aura até então não houvesse falado, de que comesse com essa fatalidade mecânica, como se esperasse um impulso alheio para tomar a colher, a faca, para partir os rins e levar os pedaços à boca. Sentes outra vez o sabor dessa dieta de rins, pelo visto prato preferido da casa.

Teus olhos passam rapidamente da tia para a sobrinha, da sobrinha para a tia, e Consuelo se imobiliza nesse instante. Ao mesmo tempo, Aura deixa a faca sobre o prato; está e imóvel e tu te lembrás de que, um momento antes, Consuelo fizera o mesmo. (FUENTES, 1992, p. 15).

Felipe não tarda a perceber que Aura é uma projeção da tia, um fantasma conjurado no intuito de perpetuar a ilusão de juventude e beleza da velha. Freud ressalta como o duplo está atrelado com a crença na alma e com o medo da morte, funcionando como uma segurança contra a destruição do ego, negando a morte. Compreendemos assim que a personagem título funciona como uma garantia de imortalidade para Consuelo, mantendo a promessa de futuro ininterruptamente. Jaques Derrida define que só é possível engendrar um fantasma dando-lhe corpo (Derrida, 1994), e postula que para a conversão em espectro deve haver um regresso à carne, porém esse novo corpo vai ser mais abstrato do que nunca, e irá esperar nostalgicamente uma redenção ou salvação. Tal proposição se adéqua bem à figura de Aura, que, a despeito da sua condição espectral, é carnal e busca seduzir Felipe, tendo a intenção de, através do contato amoroso, anular a temporalidade cotidiana e desafiar a morte, proclamando um tempo de constante renovação e renascimento, em que reside a possibilidade de salvação.

É válido ressaltar que, em diversos pontos da trama, Aura é mostrada como tendo um jeito mecânico, assemelhando-se a um títere, um fantoche de Consuelo. O autômato é

outro forte indicador do “estranho” designado por Freud, e a personagem consegue deixar tanto Felipe quanto o leitor incertos quanto a sua natureza de boneco ou ser animado, tal qual a Olympia de *O Homem de Areia*. A figura de boneca acaba por ser uma constante na narração da novela, pois além da mecanicidade de Aura, em várias passagens Consuelo é descrita como semelhante a uma boneca decrépita, e pouco antes do desfecho, da única vez em que Felipe janta sozinho, uma bonequinha medonha é deixada na mesa para lhe fazer companhia, num momento em que ele se sente tão controlado por forças externas a ele quanto Aura parecia nas ocasiões anteriores. A presença da figura do autômato na novela desencadeia não só o “estranho” pela incerteza quanto à humanidade dos personagens, como também compõe um universo com traços infantis, em que a onipotência psíquica é um fator constante e poderoso.

O autômato também está presente em *A Hora do Lobo*, especialmente na sequência em que, após um jantar dado em homenagem a Johan no castelo do barão Von Merkens, é apresentado um pequeno trecho de *A Flauta Mágica* no teatro de marionetes da biblioteca. O curioso é que as marionetes são mostradas não como bonecos, mas sim como pessoas de verdade, que agem controladas por cordas. Logo em seguida, o grupo do barão sugere que a peça de Mozart é uma obra de arte máxima, apesar de surgida como simples trabalho encomendado. Johan se sente incomodado com a concepção de arte que seus anfitriões exprimem, como se ela estivesse condicionada a um mercado e fosse totalmente controlada por fatores externos, e fala que ele próprio não se considera um artista, só foi apontado assim devido a uma interferência, como se fosse especial, mas na verdade se sente uma aberração exposta. Tal passagem permite que se veja como a figura do autômato foi usada para gerar uma estranheza quanto à função da própria arte, ao suscitar no pintor a impressão de que algo só passa a ser arte quando chama a atenção do público, sendo controlada pela vontade dele e por quem a patrocina. Ele tenta negar isso em seu discurso, como se seu trabalho não estivesse dentro dessa concepção, e o grupo de supostos apreciadores tentam induzi-lo ao oposto e desconfortá-lo com suas provocações.

A duplicação é outro recurso presente no filme, a personagem Alma fala em vários momentos de seu desejo de ser igual a Johan, de ficar tanto tempo junto dele até chegar ao

ponto em que eles estejam velhos e idênticos, de tal forma que seus pensamentos e rostos adquiram a mesma expressão. No esforço de compreender o marido, ela acaba lendo o diário dele e tenta pensar da mesma forma que ele para tentar ajudá-lo, o que faz com que ela passe a ver os “canibais” também. Ao se entranhar tanto na vida do outro, Alma também faz um intercâmbio entre o seu *self* e o do marido, transformando-se em duplo dele. Contudo, o processo duplicador é estranho para ela, uma vez que faz com que compartilhe de uma realidade que não conhece completamente e não controla, assim como deixa transparecer na sua fala final, ao falar para a câmera:

Alma: Há uma questão na qual eu tenho pensado muito. Você está com pressa. É o seguinte. Não pode ocorrer que uma mulher que tenha vivido muitos anos com um homem, não pode ocorrer que ela acabe, afinal, assemelhando-se a ele? Quero dizer, ela o ama e procura pensar e ver as coisas como ele. Dizem que isso pode mudar uma pessoa. Foi por essa razão que comecei a ver os outros? Ou será que independente disso eles existiam? Quero dizer que se eu o tivesse amado menos e não tivesse me importado com aquilo que o rodeava, eu teria podido protegê-lo melhor?[...] É tanta coisa que a gente fica pensando por aí. São tantas e tantas perguntas. Às vezes, não se sabe de coisa alguma, e fica-se completamente... (BERGMAN, 1977, p.109).

Ela não chega a concluir seu discurso, criando uma angústia e incerteza que caracterizam bem o “estranho” freudiano. Todavia, além de seus temas de duplos e espectros que, por sua natureza insólita já contribuem eficazmente para o efeito de estranhamento, *Aura* e *A Hora do Lobo* também se embasam em outros recursos para criá-lo. Na própria forma de narrar, há a intenção de trazer para o leitor ou espectador um desenvolvimento narrativo singular, que também será um fator de estranheza. No texto de Fuentes há o narrador em segunda pessoa, que mantém a ação sempre no presente ou futuro do indicativo, conferindo a impressão de que os fatos narrados constroem-se no instante da leitura, ao mesmo tempo em que cria uma inquietação sobre a quem pertence a voz narrativa que guia os passos de Felipe Monteiro e do leitor. No filme de Bergman, a construção narrativa diferenciada está no que o próprio cineasta colocou como identificação e diferenciação (Stig, 1978), alternando momentos em que quer enredar o espectador na trama, e outros em que o lembra que o que assiste é um artifício. Para tanto, ele usa medidas interessantes: logo nos créditos iniciais, depois de um texto indicando que o filme se trata da reconstituição de um caso verdadeiro, pode-se ouvir o barulho de construção e movimento no set de filmagem, e,

antes que o filme comesse, ouvimos “Ação!”; trechos do filme são como entrevistas com a personagem Alma, interpostas nas cenas do drama dela com o marido; já em direção ao fim, o título do filme ressurgiu na tela e gera a diferenciação proposta.

Podemos notar em Fuentes e Bergman articulam um intrincado jogo ficcional, recorrendo a mecanismos que jogam com o público de forma diferenciada. Freud, em seu ensaio *Escritores Criativos e Devaneios* (1925), observa como a atividade literária dos autores imaginativos têm caráter de jogo e “brincadeira séria”, satisfazendo os leitores e os próprios escritores como um substitutivo das brincadeiras e fantasias da criança, que de certa forma ainda estão presentes no indivíduo adulto. Ele demonstra como podemos achar essa relação entre a criação ficcional e o jogo infantil através da própria etimologia de algumas palavras em alemão: “Lustspiel” e “Trauerspiel”, que designam, respectivamente, comédia e tragédia, significam, literalmente, “brincadeira prazerosa” e “brincadeira lutosa”, e “Schauspieler”, os atores que representam a peça, são, literalmente “jogadores de espetáculo”.

Freud salienta também que, através da irrealidade do mundo do escritor imaginativo, muitos fatores que não causariam prazer na realidade podem fazê-lo na ficção, transformando o que seria penoso na realidade em um excitação desejável. Sendo assim, podemos constatar que em *Aura* e *A Hora do Lobo* o processo narrativo se dá como jogo, e emoldura um plano ficcional com traços fantásticos e por vezes assombrosos, porém que acarretam, além da forte estranheza inicial, em uma possibilidade de prazer estético para leitores e espectadores. O cinema e a literatura bebem em muitas fontes comuns no processo de construção de efeitos, e destrinchá-los é uma tarefa válida para auxiliar o crítico na abordagem de ficções fílmicas ou literárias.

RESUME: This paper aims to accomplish a reading of common aspects in the novella *Aura* (1962), by Carlos Fuentes, and the movie *Hour of the Wolf* (1968), by Ingmar Bergman. I analyse here the mechanisms of construction of both fictions, emphasizing the uncanny effect that is elaborated in a similar way in the literary narrative and in the cinematographic narrative in focus.

KEY WORDS: Uncanny; Narrative; Effect.

Referências Bibliográficas:

BERGMAN, Ingmar. *Gritos e Sussurros; A Hora do Lobo; A Hora do Amor*. 1ªed. 1977: Ed. Nórdica.

BJORKAM, Stig. *O Cinema Segundo Bergman*. 1978. Ed. Paz e Terra.

CARDOSO, Camila. *As imagens duplas e a narração em segunda pessoa em Aura, obra fantástica de Carlos Fuentes*. Monografia (Mestrado em Estudo Literários) –Universidade Estadual de Campinas.2006.

DERRIDA, Jacque. *Espectros de Marx. O Estado da dívida, o trabalho do luto e a no Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Relume Dumara, Rio de Janeiro. 1994.

FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: _____. *Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v.13, pp. 237-68.

_____. *A Interpretação dos Sonhos*. In: *Edição Eletrônica das obras de Sigmund Freud*. Tradução de José Luis Meuer. Rio de Janeiro,1997.

_____. *Escritores Criativos e Devaneios* In: *Edição Eletrônica das obras de Sigmund Freud*. Tradução de José Luis Meuer. Rio de Janeiro,1997.

FUENTES, Carlos. *Aura*. 1992. Suplemento Literário do Jornal Globo

_____. *Eu e os outros: Ensaios escolhidos*. Trad. Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. 258 p.

JOZEF, Bela. *História da Literatura Hispano-Americana*. Ed. Vozes. 1971.

MICHELET, Jules. *A feiticeira*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *The Writings of Carlos Fuentes*. University of Texas Press. 1996.

**Um manual de geometria no deserto de Sonora:
Roberto Bolaño atualiza Marcel Duchamp**

Kelvin dos Santos Falcão Klein¹

RESUMO: Este artigo evidencia uma passagem do romance *2666*, do escritor chileno Roberto Bolaño, na qual uma personagem recria um dos *readymades* de Marcel Duchamp em pleno deserto mexicano, problematizando ficcionalmente, desta forma, questões como a permanência das ações de ruptura no campo das artes plásticas e seu trânsito latino-americano na contemporaneidade.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; Artes visuais; Intertextualidade; Roberto Bolaño; Marcel Duchamp.

Pensar o contato entre literatura e outras formas de expressão artística, especificamente as artes visuais e plásticas, campo que interessa neste ensaio, é visitar um ramo prolífico da produção ficcional dos últimos anos. Trata-se de um campo da literatura que é interessante justamente por sua vocação para invadir territórios e esfumar fronteiras. No ponto onde imagem e texto se encontram, tem lugar um estranhamento criativo, um “processo de reterritorialização”, que se alimenta de suas próprias “desterritorializações”, como aponta Gilles Deleuze (1992, p. 91). Um vertiginoso espelhamento com o Outro, que nunca para de se expandir. Portanto, antes de observarmos o caso de Roberto Bolaño e Marcel Duchamp, proponho um percurso introdutório, que visitará alguns casos do uso das artes plásticas pelos textos literários.

1. Do texto à imagem, e vice-versa.

Um dos começos possíveis, por comodidade cronológica, poderia ser Honoré de Balzac e seu conto *A obra-prima ignorada*, com tradução recente de Teixeira Coelho (BALZAC, 2003). Balzac conta a história de um jovem artista dividido entre o amor de uma mulher e as lições de dois pintores mais velhos, e esse impasse do artista pode ser lido como

¹ Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutorando em Teoria Literária na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

a tomada inicial de fôlego para uma mudança de rota na arte. Ou seja, utilizando um pintor e seus questionamentos acerca da técnica e da validade de seu ofício, Balzac arma um terreno de luta entre o estabelecido e o inovador que, com diferentes intensidades em cada campo artístico, vai se metamorfosear continuamente até os dias de hoje.

O mesmo campo de luta está, por exemplo, na obra do dramaturgo Harold Pinter, Prêmio Nobel de Literatura de 2005. Aliás, é possível dizer que o conto de Balzac é referência essencial para a entrada na obra de Pinter, que tematiza justamente o conflito entre o novo e o antigo, sobretudo no que diz respeito ao intrincado sistema de hierarquia social na Inglaterra dos anos 1960 e 1970. Sua obra é vasta, espalhando-se por peças de teatro e roteiros para o cinema. Contudo, um ponto sempre se repete: a utilização de obras de arte (quadros, painéis, tapeçarias, fotografias) para demarcar os espaços subjetivos das personagens, procedimento que se torna fundamental em uma encenação que trabalha muito com os silêncios. Dominar a arte e seu vocabulário é, em Pinter, também um signo de mobilidade social, bem como a cristalização do discurso vazio de certa burguesia inglesa. *The Collection*, além de apresentar um casal gay masculino no palco em 1962, é uma peça que incorpora a utilização da arte (desde a decoração até o fato de um dos personagens ser estilista) como ferramenta de ascensão social.

Esse movimento fica ainda mais evidente nos filmes em que Pinter ajudou com o roteiro, tais como *The comfort of strangers*, passado em uma mansão de Veneza, na qual a arte pré-rafaelita nas paredes colabora para o ambiente de suspense e de deslumbramento necessários para a verossimilhança de uma trama trágica. Em *The servant*, de 1963, no qual um criado toma o lugar do patrão em sua casa, é interessante observar a colocação dos quadros em três momentos: quando o patrão é ainda dono da casa, quando o criado toma conta e, por último, quando eles passam a uma co-existência tensa.

Outro dramaturgo que também trabalha no cinema, e que prima pela utilização literária de obras visuais, é o britânico Tom Stoppard. *After Magritte*, peça de teatro escrita em 1970, recria em cena imagens produzidas por René Magritte em seus quadros, conferindo à encenação, desta forma, uma aura onírica e de absurdo. Stoppard escreveu também, em 1972, a peça *Artist Descending a Staircase*, título retirado de Marcel Duchamp,

na qual conta a história de três artistas, já velhos, que relembram suas participações nos movimentos de vanguarda do início do século XX. *Art*, de 1994, da dramaturga francesa Yasmina Reza, é uma peça teatral que conta a história da compra de um quadro todo branco, adquirido por uma soma considerável por um sujeito que é, por conta disso, ridicularizado por seus amigos, todos profissionais do ramo da arte. Entre outras obras, poderíamos citar, para concluir, *A artista do corpo*, de 2001, do escritor norte-americano Don DeLillo, *A coleção particular*, de 1979, do escritor francês Georges Perec, e, no contexto brasileiro, *Um crime delicado*, de 1997, do escritor Sérgio Sant'Anna.

Esse breve panorama serve para mostrar a recorrência e a produtividade possível quando se pensa no contato da imagem com o texto, especialmente no que concerne ao uso, por parte de escritores, de objetos das artes visuais para a metamorfose criativa de seus processos, de seus temas e de seus estilos. Trata-se de um raciocínio criativo que não é estanque, que se ramifica em direção a outros registros e outras expressões. Analisando o caso específico da utilização que Roberto Bolaño faz da obra de Marcel Duchamp, poderemos aprofundar essas questões.

2. O ready-made no deserto.

O objeto em questão é um manual de geometria, um *readymade* (aquilo que já está feito, que vem pronto, deslocado de seu uso corrente e transformado em “arte”, por exemplo, um urinol, uma roda de bicicleta...) que Marcel Duchamp pensou durante o breve período que passou em Buenos Aires. Trata-se, portanto, e este é um dado importante, de uma intervenção artística latino-americana em sua localização.

Duchamp vai para Buenos Aires, saindo de Nova York, em setembro de 1918. Pouco tempo depois, em Paris, sua irmã Suzanne casa-se com seu amigo Jean Crotti. Estando tão longe, Duchamp pensa em algum presente que poderia ofertar aos noivos. Calvin Tomkins, biógrafo de Duchamp, resume a ocasião da seguinte forma:

Como presente para sua irmã Suzanne e seu grande amigo Jean Crotti, que se casaram em Paris em 14 de abril de 1919, Duchamp, por carta, mandou-lhes as instruções para pendurarem um livro de geometria no balcão do apartamento para que o vento, “ao folheá-lo,

escolhesse seus problemas e fosse virando e rasgando as páginas”. Esse *Unhappy Readymade* [*Readymade* infeliz], como ele o chamou, poderia deixar impressionado qualquer casal jovem, como um extravagante e triste presente de casamento, mas Suzanne e Jean levaram com humor as instruções de Duchamp; eles tiraram uma fotografia do livro aberto balançando-se no ar (o único registro existente da obra, que não conseguiu sobreviver à exposição ao tempo), e Suzanne, posteriormente, pintaria um quadro com o nome *Le Readymade malheureux de Marcel* [O *readymade* infeliz de Marcel]. Como mais tarde contou Duchamp a Cabanne: “Achei divertido leva a idéia de feliz e infeliz aos *readymades*, e depois a chuva, o vento, as páginas voando, eram uma idéia divertida.” Duchamp contou a um entrevistador, anos mais tarde, que havia gostado de acabar com “a seriedade de um livro repleto de princípios”, e sugeriu para um outro que, na sua exposição ao tempo, “o tratado levou a sério os fatos da vida”. (TOMKINS, 2004, p. 237-238).

O que restou do manual de geometria da irmã de Duchamp está em duas imagens, a fotografia que registrou o experimento e a tela que Suzanne pintou a partir dele. Aqui podemos ver ambas lado a lado:



Imagem 1: fotografia do *readymade* realizada pela irmã de Duchamp em 1920. Retirado de: http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Unhappy%20Readymade.html Acesso em 12 set. 2009.



Imagem 2: reprodução do quadro pintado pela irmã de Duchamp a partir do *readymade* infeliz. Retirado de: http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Unhappy%20Readymade.html Acesso em 12 set. 2009.

Roberto Bolaño, escritor chileno falecido em 2003, que morou durante muitos anos na Espanha e no México, resgata, como já foi dito, a obra “infeliz” de Marcel Duchamp e a posiciona no deserto mexicano de Sonora. A cena está na segunda parte de seu romance póstumo *2666*, que tem mais de mil páginas de extensão. Esse trecho se chama “La parte de Amalfitano”, e conta a história de um jornalista e professor de literatura espanhol que se encontra em auto-exílio no interior do México. Enquanto observa o exterior desolado e o excessivo mutismo das pessoas que estão a sua volta, Amalfitano desenvolve agudas observações sobre arte, literatura e filosofia, ocasionalmente compartilhadas com outras personagens que o narrador coloca em seu caminho. Amalfitano lê a mesma biografia de Duchamp que citei anteriormente, de onde retira a informação sobre o *readymade malheureux*. O espaço inóspito onde vive lhe parece adequado para uma recriação das instruções de Duchamp, ainda que isso não passe por um raciocínio criterioso de sua parte, como fica evidente no trecho em que justifica a sua filha o que está fazendo com o livro:

¿De qué trata el experimento?, dijo Rosa. ¿Qué experimento?, dijo Amalfitano. El del libro colgado, dijo Rosa. No es ningún experimento, en el sentido literal de la palabra, dijo Amalfitano. ¿Por qué está allí?, dijo Rosa. Se me ocurrió de repente, dijo Amalfitano, la idea es de Duchamp, dejar un libro de geometría colgado a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real. Lo vas a destrozar, dijo Rosa. Yo no, dijo Amalfitano, la naturaleza. Oye, tú cada día estás más loco, dijo Rosa. Amalfitano sonrió. Nunca te había visto hacerle una cosa así a un libro, dijo Rosa. No es mío, dijo Amalfitano. Da lo mismo, dijo Rosa, ahora es tuyo. Es curioso, dijo Amalfitano, así debería ser pero lo cierto es que no lo siento como un libro que me pertenezca, además tengo la impresión, casi la certeza, de que no le estoy haciendo ningún daño. (BOLAÑO, 2004, p. 251).

Mais do que um objeto, o que está em jogo na arte de Duchamp é uma idéia de interação com o mundo. É necessário subverter os princípios sólidos a partir da ironia, desestabilizando a geometria rija com uma oscilação no vazio. O *readymade* é um significativo vazio, que pode ser apropriado por Amalfitano e expandir-se. Como ele mesmo diz: não sente que o livro pertença a ele, pois essa idéia não pertence a ninguém. Essa lição já estava no início, na criação de Duchamp: instruções imateriais atravessaram o oceano como um presente que tomou corpo mediante a ação de outras mãos. Não vale mais a mão

do artista, dono do sentido, que molda o objeto e confere unicidade ao seu evento. Muito pelo contrário, a arte está na idéia, e essa imagem pode transitar pelo tempo e pelo espaço, habitando, simultaneamente, Buenos Aires, Sonora e Paris, na década de 20 ou nos anos 2000.

Mais do que isso: posicionar Duchamp no deserto de Sonora, mostra Roberto Bolaño, é um ato que desdobra aquilo que está homogeneizado, é fazer com que Duchamp opere em um espaço distinto, gerando, com isso, um curto-circuito no discurso corrente sobre as artes e seus pertencimentos. Uma vez no deserto, o *readymade* está disponível para significar mediante uma série de outras intervenções. Aglutina-se com a poeira e com os resíduos trazidos pela intempérie, o que destoa fortemente dos ambientes controlados e assépticos dos museus. Tomemos como exemplo o livro do crítico de arte norte-americano Jed Perl, *New Art City: Nova York, capital da arte moderna* (PERL, 2008), ou ainda a obra de Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War* (GUILBAUT, 1983), este último mais eloqüente, pois quer dizer, literalmente: “como Nova York roubou a ideia de arte moderna” (neste caso específico, roubou de Paris). Ambas mostram como as possibilidades significantes das vanguardas e suas intervenções foram seqüestradas por um grupo específico que transitava em um espaço restrito. Perl afirma: “Os grandes temas do passado pertenciam agora a Nova York, e entre eles estava o da relação dos artistas com a sociedade, a definição e redefinição do conceito de qualidade em arte, e o lugar do significado na arte, especialmente no caso da nova arte abstrata.” (PERL, 2008, p. 19-20).

É preciso institucionalizar aquilo que rompe com os padrões, sob pena de ver todo um sistema de certezas começarem a caducar. Esse é o caminho dos rótulos, da fixidez das disciplinas, das escolas e dos movimentos. Bolaño compreende que isso não é produtivo quando se trata de Duchamp e, não por acaso, escolhe um *readymade* considerado “falho” e o planta no interior de sua ficção, para que, deste ponto privilegiado, a “imperfeição” prolifere e faça as lacunas do sentido se manifestar.

Desta forma, Bolaño injeta literatura no panorama das disciplinas estabelecidas, aquelas que procuram definir nomes e origens fixas. Duchamp no deserto, operando em

outra temporalidade, é a aplicação da imaginação sobre o que está apaziguado. É sintomática, também, a escolha do México e, ao invés de uma cidade grande ou um centro intelectual, a aridez do deserto. A figura que está subterrânea nesse contexto é Octavio Paz, um alvo recorrente de Bolaño. Paz representaria o ambiente de assepsia, seqüestro e sedimentação do sentido que Bolaño questiona em sua atualização do *readymade* de Duchamp. Paz é autor de um estudo sobre Duchamp, *Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza*, no qual empreende uma cristalização das linhas de força não-fixas da obra de Duchamp. O crítico mexicano encontra em Duchamp uma decantação, um estado de harmonia, um aprimoramento, “aquilo que fica depois de todas as somas e restos” (PAZ, 2007, p. 64), isso é a pureza. Contudo, o que encontramos no deserto de Sonora é a constatação radical de que não há *depois* do resto, sendo o resíduo o próprio objeto da arte.

O que está em jogo na atualização de Bolaño é o estabelecimento da maior distância possível entre a renovação da arte e os escritórios silenciosos dos acadêmicos nas capitais, ou seja, pôr o *readymade* ao vento é também um signo de renovação das leituras e de possibilidade de se arejar idéias consagradas.

“Consagrar” é, aqui, palavra-chave. Marcel Duchamp tornou-se célebre justamente por questionar a sacralidade na arte – desmanchar a “consagração” inerente a toda obra de arte. Giorgio Agamben, em seu livro *Profanações*, sublinha a importância desse ato de desmanchar sacralidades: “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas.” (AGAMBEN, 2007, p. 75). E continua: “Fazer com que o jogo volte à sua vocação puramente profana é uma tarefa política”, pois o jogo “libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado”, já que “também as potências da economia, do direito e da política, desativadas em jogo, tornam-se a porta de uma nova felicidade” (AGAMBEN, 2007, p. 67). O *readymade* de Duchamp no deserto, portanto, é o ato político de Bolaño (e seu jogo), situado na margem do mundo (e talvez na margem da margem: o deserto), que mostra, em sua ficção, que trocar as coisas de lugar, profanando-as, é o derradeiro ato criativo de que dispomos.

Esse é um percurso que não concebe um fim, assim como não concebe uma origem. Relacionar arte visual com literatura é testemunhar a emergência de um saber atravessado

por temporalidades heterogêneas. O ato crítico, ou seja, a leitura comprometida com sua contemporaneidade, deve exercitar uma sensibilidade que dê conta de encontros que extrapolam o senso comum, como esse que não cessa de acontecer no deserto de Sonora, nascido de uma mensagem que reverbera no oco da história do pensamento. “Levar a sério os fatos da vida”, como quer Duchamp, é combater o fechamento cognitivo de nossa sociedade do controle com uma porosidade que só se obtém no contato com a arte, sobretudo quando exploramos a dinâmica de suas formas em toda sua errância e liberdade.

ABSTRACT: This article highlights a passage from the novel *2666*, written by the Chilean writer Roberto Bolaño, in which a character recreates one of the *readymades* of Marcel Duchamp in the Mexican desert, thus exploring fictionally questions concerning the actions of disruption of the visual arts field and its Latin American traffic nowadays.

Key words: Contemporary Literature; Visual Arts; Intertextuality; Roberto Bolaño; Marcel Duchamp.

Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Comunique Editorial, 2003.

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Trad. Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUILBAUT, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Trad. Arthur Goldhammer. Chicago: The Chicago University Press, 1983.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PERL, Jed. *New art city: Nova York, capital da arte moderna*. Trad. Vera Pereira, Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

**A Arte do Pormenor:
Adélia Prado e Jan Veermer Van Delft**

Ângela Vieira Campos¹

RESUMO

Este artigo propõe-se uma aproximação entre a poética de Adélia Prado e a pintura de Jan Veermer Van Delft. Focalizam-se elementos poéticos como o cotidiano do homem ordinário e seus pormenores. Evidencia-se também o desejo erótico enquanto elemento comum no trabalho dos dois artistas. Além disso, investigam-se algumas técnicas da arte de Veermer que também podem ser cotejadas com as imagens do poema *A maçã no escuro*, de Adélia Prado.

Palavras-chave: poesia; pintura; pormenor; cotidiano; desejo.

“Mulheres sem escrita que me precederam, (...) eu gostaria que a lenta memorização de seus gestos na cozinha me insuflasse as palavras que se lhes serão fiéis, que o poema das palavras traduzisse o dos gestos, que às receitas de vocês e aos sabores correspondesse uma escrita de palavras e de letras.” Luce Giard

Os poemas de Adélia Prado, que vieram ao público em 1976, no livro *Bagagem*, demonstraram uma composição diferente das poéticas em vigor nesse período. Não se aproximavam da poesia concreta, que se sustentava no cenário literário brasileiro desde a década de cinquenta, nem da poesia denominada de marginal, cuja ação política apresentava-se como forma de resistência ao regime da ditadura militar.

Essa escrita filiava-se, por seu estilo e temáticas, às poéticas de Manuel Bandeira e de Carlos Drummond de Andrade, este último foi quem primeiro leu os originais e reafirmou a qualidade dos textos.

No livro *Bagagem*, observam-se os lugares e as coisas que traduzem o cotidiano dos homens comuns, ordinários. Constata-se a humildade do dia-a-dia revelada pelos inúmeros signos que saltam dos poemas: casa, horta, mato, campo, roça, igreja, praça, ladeira, bicicleta com aros enfeitados de laranjas, vestido, mala, cuia, pratos, jarra, licoreira, bule azul descascado no bico, garrafa de pimenta pelo meio, gaiola, guarda-chuva, janela amarela, pessoas...

Ao seguirmos os rastros desses elementos menores, a poesia mostra-se enquanto forma pictórica a compor vários quadros dessa vida de intimidades em que a mulher aparece

¹ Professora Titular e Pesquisadora do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFJF.

como protagonista. Nos poemas de *Bagagem*, dois espaços precipitam-se aos olhos do leitor: o da casa e da cozinha, bem como os utensílios que aí se afiguram.

Em função dos traços descritos no parágrafo anterior, podemos aproximar a poesia de Adélia Prado aos quadros do pintor holandês Jan Veermer Van Delft, embora cientes das diferenças quanto aos contextos culturais a partir dos quais se pronunciam. Verificamos ser mesmo possível destacar de Veermer algumas técnicas, cromatismos e recursos pictóricos como a luminosidade; esses elementos podem ser entrevistados nos quadros pincelados com a palavra poética de Adélia.

1. As coisas ordinárias

Nos poemas *Bucólica Nostálgica* e *Ensinamento*, ambos de *Bagagem*, os espaços da casa e da cozinha indicam o modo de vida de pessoas comuns. Redescobre-se um universo em miniatura, com seus pequenos objetos que apontam para uma história menor, repleta de intimidades. Um microcosmo. A perspectiva de Adélia Prado abre-se lentamente, clareando a cena poética que diz, inicialmente de costumes tipicamente mineiros, mas afasta-se deles para acentuar exclusivamente os pequenos objetos da sua bagagem-memória:

Bucólica Nostálgica - Ao entardecer no mato, a casa entre/bananeiras, pés-de-manjeriço e cravo-santo,/aparece dourada. Dentro dela, agachados,/na porta da rua, sentados no fogão, ou aí mesmo,/rápidos como se fossem ao Êxodo, comem/ feijão com arroz, taioba, ora-pro-nobis,/ muitas vezes abóbora./ Depois café na canequinha e pito./ O que um homem precisa para falar, entre enxada e sono: Louvado seja Deus! (PRADO, 1991, p. 42)

No poema *Bucólica Nostálgica*, observa-se uma casa no meio do mato, entre bananeiras e manjeriço. Destaca-se aí a presença de homens comuns que jantam, ao entardecer, após uma jornada de trabalho, entre enxada e sono. O café, a canequinha, o pito, seguidos à refeição, denotam o modo de vida simples daqueles que trabalham pesado. O arroz e o feijão constituem o alimento ordinário, além da taioba e do ora-pro-nobis, folhagens fartamente encontradas no dia-a-dia dos que moram no campo e se alimentam do que cultivam.

A relação entre o trabalho árduo e os alimentos consumidos evidencia-se até mesmo pelo uso do termo ora-pro-nobis. Este termo alude diretamente à litania - roga por nós - a qual anuncia um sofrimento, identificado ao da própria luta com a terra, à própria labuta

diária. Após o jantar, no momento de descanso, resta-lhes a ação de graças: louvado seja Deus! Nesse ponto, o alimento e a religiosidade provêm esse homem comum cuja força física retoma o viço e cujo ânimo recobra a coragem.

Quem são esses homens ordinários, anônimos, habitantes de uma casa qualquer? Esses que não precisam sentar-se à mesa na hora da refeição? Tal hábito remete-nos à realidade daqueles que almoçam de pé ou agachados, sob o sol, na lavoura. Reminiscências de um trabalho antigo? Forçado? Escravo?

Essa leitura é permitida em virtude da referência ao livro do Êxodo. Compara-se a avidez dos trabalhadores pela refeição, a sua pressa, à ânsia de liberdade e de descanso que impeliu os escravos do Egito a atravessarem o deserto no texto bíblico. Homens sem rosto, anônimos, “agachados na porta da rua”, indeterminados no “aí mesmo” próximo do leitor. Trata-se do homem qualquer, para se pensar com Michel de Certeau, o que arranja para si graças ao Deus da religião, a ilusão de esclarecer os enigmas do mundo e a segurança de que há uma providência a cuidar de sua vida: o que um homem precisa para falar: Louvado seja Deus!

“ 1.Solar - Minha mãe cozinhava exatamente/ arroz, feijão-roxinho, molho de batatinhas./Mas cantava. (p.151) 2. Ensino - Minha mãe achava estudo/ a coisa mais fina do mundo./Não é./A coisa mais fina do mundo é o sentimento./Aquele dia de noite, o pai fazendo serão,/ Ela falou comigo:/ “Coitado, até essa hora no serviço pesado.”/Arrumou pão e café, deixou tacho no fogo com água quente /Não me falou em amor./ Essa palavra de luxo. (PRADO, 1991, p. 116)

No poema *Ensino*, adentra-se a casa e descobre-se uma nova intimidade, igualmente reveladora das pequenas coisas e hábitos do dia-a-dia de pessoas simples, em sua vida menor, instalada no lugar qualquer. O ato de cozinhar e os utensílios domésticos transmitem-nos seus ensinamentos que apontam para um fazer, ao mesmo tempo, cultural e poético.

Cozinhar constitui, muitas vezes, a repetição de um gesto mecânico, alienado, pois deve ser repetido todos os dias, numa luta constante e vã contra o tempo, dada a sua efemeridade. Essa atividade foi considerada, durante muito tempo, uma atividade menor, sem relevância, destinada exclusivamente a mulheres. Nos dois poemas, Adélia Prado desconstrói essas concepções e reinveste o ato de cozinhar de saber e de sabor. A poeta

elege duas mulheres para sua interlocução: a filha, sujeito poético e a mãe que lhe traz o conhecimento.

As duas mulheres dialogam na cozinha noturna, região de sombra e de silêncio, onde o cozinhar repetitivo, alienante, ritualiza-se num fazer alquímico. Nesse ambiente, elas esperam a chegada do homem, pai e esposo, que se encontra no trabalho, fora do âmbito doméstico. A referência ao trabalho da personagem ausente assemelha-se à labuta do homem ordinário de *Bucólica Nostálgica*: trata-se de um serviço pesado que é estendido até tarde da noite.

Nessa cozinha, a mãe prepara o pão e o café, alimentos que substituem o jantar e são testemunhas de uma gastronomia da pobreza, conforme aponta o historiador Pierre Mayol; “O pão simboliza a conquista e a duração da vida e do trabalho.”² Mais que um alimento básico, ele é um símbolo cultural da ausência da fome. O tacho também se configura como um signo de simplicidade e de hábitos antigos. Pode-se entrever, nessa cozinha de poucos recursos, o fogão à lenha, utensílio comum a refletir o *modus vivendi* do homem ordinário, morador das pequenas cidades e da zona rural brasileira. A água quente, em processo de ebulição, revela a transformação que se opera na cozinha. É depois da iluminação do tacho de água pelo fogo que se dá a transposição de sentido do poema: os pensamentos do sujeito poético são preparados à proporção dos gestos da mãe e ficam prontos para os leitores nos versos finais do poema: “não me falou em amor/ essa palavra de luxo.”

Por meio dessa elaboração poética, observa-se que o ato de cozinhar assume novas dimensões. Esse fazer transforma-se num ritual de desejo e de amor. Aí aflora a memória de antigas mulheres em seu anonimato, as quais detêm um saber: o secreto prazer de cozinhar. Tal conhecimento exige a inteligência de quem projeta, escolhe os alimentos, memoriza receitas, identifica texturas e odores. Cozinhar no poema reinveste-se, portanto, de um sentido amoroso do cuidado de si e do outro. Exercício pragmático, manual, corporal cuja função consiste em religar os vários espaços íntimos de uma casa.

² MAYOL, Pierre. O pão e o vinho. In: CERTEAU, Michel de (Org.). *A invenção do cotidiano: morar, cozinhar*. Vol. 2. Petrópolis: Vozes, 1996.p.133.

Apesar de se verificar no poema a tradicional divisão de tarefas entre homem/mulher, parece haver aí uma inversão quanto à importância das atividades de cada um. O ato de cozinhar significa poder. A ideia de passividade ou de submissão da mulher está muito distante dos propósitos do texto e da poética de Adélia Prado. No poema intitulado *Solar*, a mãe canta enquanto prepara racionalmente os seus alimentos. Já em *Ensino*, atribui-se ao pai a expressão “coitado”, que aponta para o sentimento amoroso da mãe, mas também assinala o homem coitado, penalizado pelo trabalho pesado, sem a criatividade nem as alquimias da cozinha: espaço de múltiplas linguagens.

Como não aproximar o prazer secreto de cozinhar ao prazer do texto, das tessituras que transformam os objetos cotidianos, ordinários, em puro fazer poético? Como não identificar, nessa memória dos gestos da mãe, as experiências e os procedimentos que constituem a arquitetura poética de Adélia?

Faz-se necessário assinalar, por meio dos poemas transcritos, a transmissão das experiências culturais que configuram os costumes e a tradição de um povo, nesse caso, o brasileiro, interiorano. Essa poesia atrela-se, portanto a uma linhagem de poetas interessados pela sacralidade das coisas. Para tanto, procuram evidenciar a originalidade, a unicidade de suas vivências, cristalizando e prorrogando momentos em que a epifania de um objeto ou acontecimento faz brilhar a sua aura. O brilho dourado da casa, no poema transcrito a seguir, transforma-se num espaço impregnado da tradição que aí se enraíza, conferindo-lhe uma originalidade, uma autenticidade: “Impressionista - Uma ocasião,/ meu pai pintou a casa toda/ de alaranjado brilhante./Por muito tempo moramos numa casa,/ como ele mesmo dizia,/ constantemente amanhecendo.” (PRADO, 1991, p.36)

Nesse poema, a casa se ilumina e resplandece epifânica. A poeta faz ao leitor um convite à intimidade e ao refúgio, a uma comunhão longínqua pontilhada pelas luzes de um amanhecer de sacralidades, aí a memória cede espaço ao devaneio, faz do leitor hóspede da luz a cada vez que revisita o poema. Podemos concordar com Bachelard, em *A poética do Espaço*, a casa não apenas se humaniza, ela é o próprio homem:

“Pela luz da casa distante, a casa vê, vela, vigia, espera. Quando me deixo levar pela embriaguês das inversões entre devaneio e realidade, ocorre-me esta imagem: a casa distante e sua luz, é para mim, diante de mim, a casa que olha para fora.(...)Por sua luz, a casa é

humana. Ela vê como um homem. É um olho aberto para a noite.” (BACHELARD, 1993, p.51)

2. Cupido et Desiderium

O poema *A Maçã no escuro*, do livro *O Coração Disparado*, possibilita-nos, por sua construção e tema, a aproximação à pintura de Veermer. Após a análise desse longo poema no qual se observa a composição de um quadro singular, faremos então o cotejo.

A maçã no escuro - Era um cômodo grande, talvez um armazém antigo, empilhado até o meio de seu comprimento e altura/com sacas de cereais. Eu estava lá dentro, era escuro, /estando as portas fechadas/como uma ilha de sombra em meio do dia aberto./ De uma telha quebrada, ou de exígua janela,/ vinha a notícia da luz./ Eu balançava as pernas,/ em cima da pilha sentada,/vivendo um cheiro como um rato o vive/no momento em que estaca./O grão dentro das sacas./As sacas dentro do cômodo./O cômodo dentro do dia/Dentro de mim sobre as pilhas/Dentro da boca fechando-se de fera felicidade./ Meu sexo, de modo doce./ turgindo-se em sapiência,/pleno de si, mas com fome,em forte poder contendo-se,/iluminando sem chama a minha bacia andrógina./ Eu era muito pequena,uma menina-crisálida./ Até hoje sei quem me pensa/ com pensamento de homem: / a parte que em mim não pensa e vai da cintura aos pés / reage em vagas excêntricas,/ vagas de doce quentura/ de um vulcão que fosse ameno,me põe inocente e ofertada,/ madura pra olfato e dentes,/ em carne de amor, a fruta. (PRADO, 1991, p.182)

Por constituir-se descritivamente, o poema *A maçã no escuro* convida o leitor a observá-lo como se fosse um quadro, apresentando-se em seus planos, formas e cores.

O título alude a uma realidade figurativa, uma fruta, a maçã dentro da escuridão. Nota-se um efeito pictórico logo de início, pois a imagem evoca uma tradição na história da pintura, as naturezas-mortas. Nesses quadros, alguns dos elementos essenciais são as frutas. Estas se configuram como objetos a serem contemplados em sua quietude e plasticidade.

No poema em análise, o olhar do leitor percorre a trajetória dada pelo sujeito poético que aos poucos delineia o seu quadro. No primeiro plano, tem-se um cômodo ou armazém antigo, fechado, escuro e repleto até o meio por sacas de cereais. Em seguida, a cena ilumina-se em virtude de um foco de luz advindo de uma pequena fresta: janela ou telha

quebrada. Finalmente, sobre as sacas, entre claro/escuro, observa-se a personagem central desse poema-pintura: uma menina-crisálida.

A imagem da crisálida aponta para o advento da metamorfose: a menina contém a mulher. Uma dentro da outra, como a fruta dentro da casca. Os elementos desse texto também são apresentados a partir de uma relação de contigüidade: os grãos dentro das sacas; as sacas dentro do armazém escuro; o armazém dentro do dia. O dia supostamente abarcaria os demais elementos, entretanto está dentro da menina a qual se mostra superior a todos eles, ela encontra-se, no ponto mais alto desse encadeamento, sobre as pilhas. Desse ponto central, em meio à escuridão, evidencia-se, portanto, outro ponto de luz a apontar para o sexo feminino,

invólucro de luz, a virgindade: “Meu sexo, de modo doce,/turgindo-se em sapiência,/pleno de si, mas com fome, em forte poder contendo-se,/iluminando sem chama a minha bacia andrógina. Eu era muito pequena,/uma menina-crisálida.”

Ao se observar que a luz da menina-crisálida encontra-se “dentro de sua boca fechando-se de fera felicidade”, inevitavelmente, passa-se à analogia com o desejo sexual. Dessa forma, o desejo ilumina “sem chama” a bacia, referência direta ao órgão sexual que também armazena as sementes como as sacas de cereais, como a mãe tectônica da mitologia romana, Ceres, deusa da agricultura, da fertilidade. Tudo no poema se encaixa e se guarda, desde a dimensão mais íntima do lento amadurecer do corpo feminino à dimensão cósmica, à própria terra.

Nessa perspectiva, entende-se que o poema, em sua figuração, inscreve um quadro dentro do outro. O quadro da infância, descrito inicialmente pelo sujeito poético, portanto um quadro de sua memória - “Eu era uma menina-crisálida”- e o quadro atual de onde a poeta se pronuncia, uma metamorfose da primeira cena: “ Até hoje sei quem me pensa com pensamento de homem”. Tal percepção convoca a realidade da mulher madura: “a parte que em mim não pensa / e vai da cintura aos pés/reage em vagas excêntricas,/vagas de doce quentura/de um vulcão que fosse ameno, / me põe inocente e ofertada,/madura pra olfato e dentes,/ em carne de amor, a fruta.”

A maçã, no poema, corresponde não somente ao sexo maduro, “carne de amor”, mas à própria figura feminina metamorfoseada em fruta: “me põe inocente e ofertada/ madura para olfato e dentes”. Dentro do armazém antigo, sobre as sacas de cereais encontra-se a maçã no escuro. A luz incide sobre a fruta. O jogo claro/escuro encobre e revela o desejo, mas também aponta para o ciclo das contigüidades, sempre aberto a um retorno às origens. A maçã pulsa, aparece aí em sua totalidade, em seu brilho interior, latente, emanando o desejo, nas duas acepções que tem o termo em Latim: *cupido* e *desiderium*. O primeiro refere-se à sexualidade propriamente dita, às paixões sensuais, à libido. O segundo refere-se à falta, à nostalgia de algo que se perdeu. No quadro delineado, a mulher traz oculta, na humildade e no silêncio, a sedução da maçã.

3. Jan Veermer Van Delft e Adélia Prado: imenso mínimo

Estabelecido o percurso de análise poética, consideraremos, a partir de agora, a pintura de Veermer Van Delft, artista holandês do século XVII, como segundo elemento nesse diálogo interartístico. Serão cotejados os traços da pintura de Veermer ao poema *A Maçã no Escuro*, bem como levantados os aspectos temáticos abordados nos quadros do holandês e nos demais poemas que focalizamos neste texto.

A escolha do pintor Jan Veermer Van Delft não foi feita aleatoriamente. Realizamos um levantamento acerca de sua composição artística e constatamos uma série de pontos aos quais os poemas de Adélia Prado se aproximam, sejam de natureza temática ou composicional.

O primeiro dado importante na pintura de Veermer consiste na utilização da Câmara-escura. Trata-se de um artefato “portátil que projetava a imagem num pedaço de papel ou placa de vidro de onde a imagem podia ser copiada para outro

suporte.”³ A imagem vista através da câmara escura passava por alguns fenômenos óticos tais como a reflexão, a refração, a focagem. Tudo isso redimensionava as figuras da cena que podiam inclusive assumir um tamanho maior.

As estruturas geométricas possuem importância crucial em sua composição, acentuam-se fortemente as linhas horizontais em paralelo com as linhas verticais da moldura do quadro. Suas pinturas apresentam uma simplicidade de formas devido ao seu trabalho geométrico, além disso, as cenas não apresentam excessos, mas a moderação enquanto forma e proposta temática das pinturas. As cores predominantes são o ocre e o castanho em contraste com os tons vermelhos e amarelos.

A iluminação dos quadros nunca se dá artificialmente. Veermer trabalha de modo a fazer a luz jorrar de um ponto ou fonte, geralmente de uma janela. Tal procedimento instaura nos quadros o efeito *chiaroscuro*, enriquecido pela técnica do pontilhismo. Este último confere pontos de luz aos objetos, sejam eles pães ou pérolas. A precisão no trato com a luz imprime uma harmonia maior às cores e formas dos objetos.

É observada também, geralmente no primeiro plano dos quadros, a presença de cortinas ou mesas forradas por tapetes. Esses objetos promovem um distanciamento entre o observador e o interior que se descortina. Pintor dos interiores, o olhar de Veermer adentra casas, cozinhas, salas de música. O pintor meticuloso representa os pormenores cotidianos, a fim de nada omitir em seus detalhes, ou não deixar que nenhum excesso implique o equilíbrio desejado.

As figuras centrais de Veermer são as mulheres. O holandês demonstra grande sensibilidade para captar a beleza feminina. Seus quadros compõem verdadeiras naturezas-mortas com seres humanos e revelam o espírito crítico do artista em relação aos costumes e à moral de seu tempo. Sua ironia é bem visível em quadros que trazem outros quadros ao fundo, num procedimento metalingüístico. Veermer objetiva, por meio desse procedimento, contradizer os próprios temas dos quadros em questão como a virgindade, a fidelidade conjugal ou a virtude do

³ SHNEIDER, 1994, p.18.

trabalho da mulher. Constituem exemplos desse tipo de pintura os quadros intitulados *Mulher ao pé do virginal* (fig.01), *Mulher e dois homens*

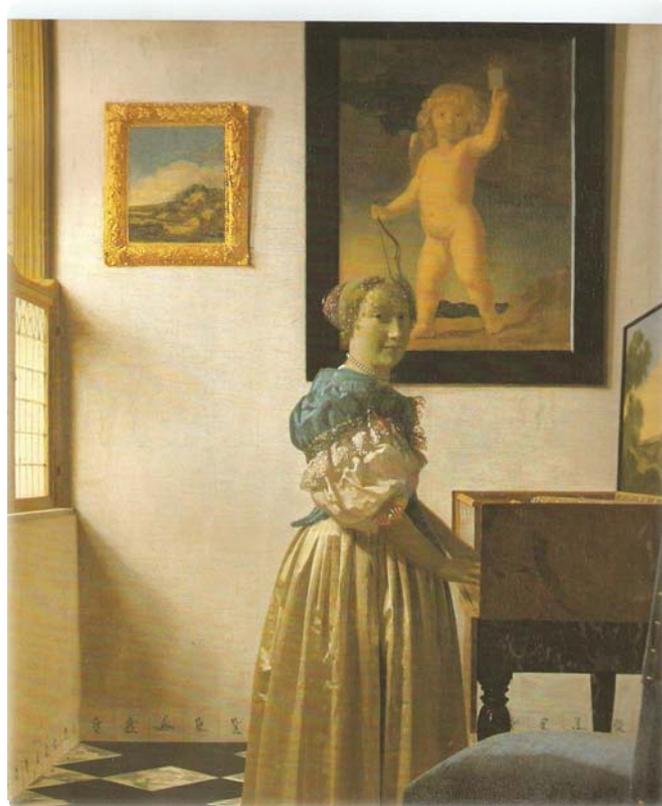


Fig. 01

Há, todavia, uma questão principal nas obras de Vermeer: a virtude. O artista exalta o trabalho cotidiano, cujos afazeres domésticos revelam a temperança, as reflexões sobre a vaidade e o controle da libido. As mulheres de Vermeer trazem a expressão suave e tranqüila. Seus rostos não são distorcidos pelas paixões. Há uma forte individualização das mulheres flagradas em seus afazeres cotidianos, como no quadro *A Leiteira* (fig.02), por exemplo. No silêncio da cozinha, ocupada em seu trabalho, ela transluz uma latência que só o silêncio, o que está velado é capaz de traduzir.

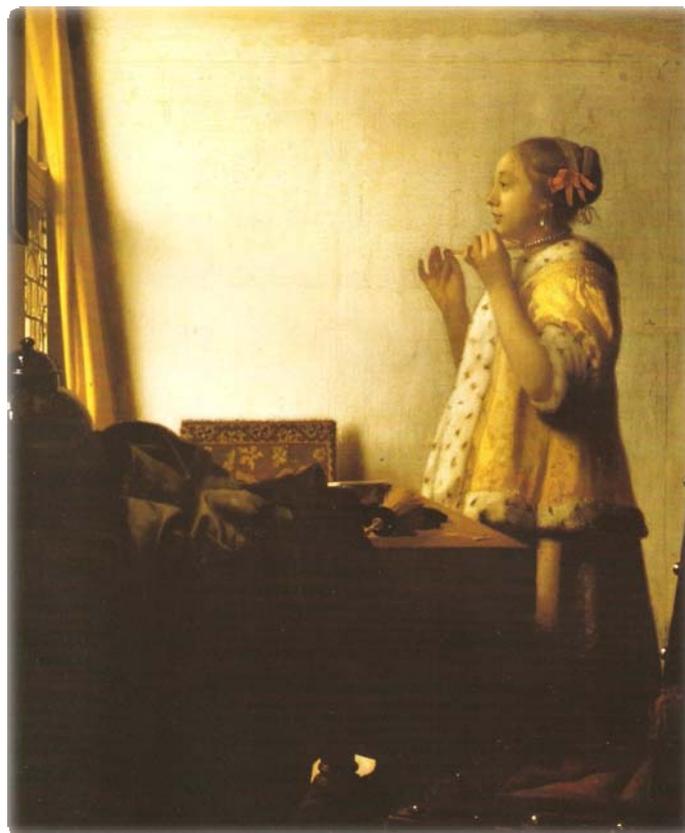


(Fig. 02)

Nos quadros do pintor de Delft, acentuam-se as linhas geométricas que estabelecem paralelos entre as figuras. No poema *A maçã no escuro*, a verticalidade do armazém contrasta com a horizontalidade das sacas empilhadas até o meio do cômodo. Estas sacas promovem um distanciamento entre o leitor/observador e a cena a ser desvelada. As sacas estão em primeiro plano no quadro de Adélia, assim como as mesas e as cortinas de Vermeer.

No poema de Adélia Prado, observa-se a transposição de dois quadros: o primeiro, o da menina-crisálida, converte-se no segundo, o da mulher, simbolizada pela maçã. Tal transposição permite-nos a leitura de um redimensionamento imagético no qual a criança, imagem inicial, é redimensionada como se a poeta operasse na câmara escura, produzindo outra cena: a mulher-maçã sobre as sacas. Nisso consiste o ilusionismo do poema: na sobreposição de imagens que nele se instala. Ora se vê a menina, que sentada, balança as pernas, ora se vê a imagem da fruta que se oferece a olfato e paladar: a mulher.

O *chiaroscuro* observado nos quadros de Vermeer também pode ser constatado no poema de Adélia Prado. Entre luz e sombra, a imagem está velada, só podemos entrevê-la: o armazém fechado recebe a luz de exígua janela. As mulheres, nos quadros do pintor holandês, também se iluminam a partir de um foco de luz que procede de janelas (ver, por exemplo, *Rapariga lendo uma carta à janela* ou ainda *A Mulher do Colar de Pérolas* fig.03). As mulheres constituem o elemento central nos quadros e encontram-se numa posição que geralmente se repete em muitos deles. Esses ambientes envolvem-nas num mistério repleto de nuances e sutilezas. Na escuridão, os objetos reluzem o seu brilho próprio, advindo da própria superfície, como gotas delicadas, como as pérolas, adorno recorrente nessas pinturas a indicar o gosto apurado do holandês e a adentrar a luminosidade do feminino.



(Fig.03)

Em Adélia Prado, a maçã-mulher, que recebe o jorro de luz, pronuncia-se na escuridão do cômodo. Sua casca lisa reluz pontos luminosos. Sua cor, um vermelho

rubro, contrasta-se com os tons castanhos e ocres das sacas de cereais e do armazém. Esse cromatismo também se evidencia em Veermer. Todos os elementos destacados nos poemas de Adélia Prado revelam o gosto pela tranquilidade, pela simplicidade. Como em Veermer Van Delft, não há exageros ou rebuscamento de formas. As personagens em ambos os artistas são flagradas em seu lugar qualquer, em seus afazeres seja na casa, na cozinha, no campo e sempre anunciam a sua temperança: “não me falou em amor, essa palavra de luxo.”

Nos quadros do pintor de Delft, as mulheres refletem o desejo latente, que transborda em sedução nos rostos, nos gestos, como no quadro *A Mulher do colar de pérolas* ou *Senhora escrevendo uma carta* (fig.04). A vaidade e a elegância, visíveis nessas pinturas, contrastam com a temperança presente no quadro *A Leiteira ou Mulher com Jarro de Água* (fig. 05).



(Fig.04)



(fig. 05)

Como já se assinalou, mesmo nesses quadros, as mulheres do pintor de Delft guardam na parcimônia a ânsia de transbordamento daquilo que pulsa, de seu desejo antigo. *Desiderium*.

Jan Veermer Van Delft e Adélia Prado, o primeiro, poeta do feminino; a segunda, pintora do cotidiano das mulheres. Ambos traduzem através de seus signos a sublimidade dos pormenores. Por meio deles, os artistas retomam uma idéia clássica, formulada pelo poeta latino Horácio na expressão *Ut pictura poiesis: a pintura guarda a poesia ou a poesia, a pintura?* Tudo guarda a antiga palavra escrita. Tudo guarda a imagem que a tela antiga armazena. Os quadros de Adélia (o último fecha o *close* no detalhe da maçã na escuridão. A radiância muda da cozinha noturna - o tacho iluminado pelo fogo. A casa alaranjada amanhecendo à noite como um olho aberto) e os pães pontilhados de luz sobre a mesa da *Leiteira* de Veermer traduzem uma sacralidade imemorial. O pintor e a poeta conhecem a iluminação dos recônditos do ser em completo abandono em sua quietude e em seus desejos. Imenso mínimo. Arte do pormenor.

ABSTRACT

The present essay proposes to establish proximity between the poetry of Adelia Prado and the paintings of Jan Veermer Van Delft. We focus on the poetic elements such as the daily life of the ordinary man and its details. We also highlight the erotic desire as a common element between the two artists. Moreover, we investigate some of Veermer's art techniques that may be visualized in the poem *The apple in the dark*, by Adelia Prado.

Key words: poetry; painting; detail; daily life; desire

Referências bibliográficas

ARRIGUCCI, Davi. A fonte escondida. In: *Paixão e Humildade: a poética de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. Trad.: Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAVCAR, Eugen. A luz e o cego. In: *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BECKET, Wendy. *História da Pintura*. Trad.: Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1997.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1994.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Vol.1. Petrópolis: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de (Org.). *A invenção do cotidiano: morar, cozinhar*. Vol. 2. Petrópolis: Vozes, 1996.

GOMBRICH, E. H. História da Arte. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Ut Pictura poiesis: o fio de uma tradição*. Belo Horizonte: UFMG, 1990.

PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

SCHNEIDER, Robert. *Veermer: Emoções veladas – Obra Completa de Pintura*. Trad.: Carlos Sousa de Almeida. Lisboa: Taschen, 1997.

SCHNEIDER, Robert. *Naturaleza Muerta*. Trad.: Sara Mercader. Colona; Tashen, 1992.

SOURIAU, Étienne. *A Correspondência das Artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1983.

Conceituando a crítica artística e a arte crítica: Dois teóricos e um só conceito de crítica de arte

Stephania Ribeiro do Amaral¹

RESUMO: Este artigo tem como intento uma comparação entre os conceitos de crítica de arte propostos por Friedrich Schlegel e por Oscar Wilde, analisados à luz da tese de doutorado de Walter Benjamin. Considerando-se que, tanto em Schlegel, quanto em Wilde, há certa aproximação entre os conceitos de crítica e de arte, examina-se até em que ponto há interpenetração de um conceito no outro, sendo que o conceito de *medium-de-reflexão*, proposto por Benjamin em sua tese, será utilizado como ferramenta da análise proposta.

Palavras-chave: Crítica de arte; Friedrich Schlegel; Walter Benjamin; Oscar Wilde.

Introdução

Este artigo tem como propósito uma comparação entre os conceitos de crítica de arte propostos por Friedrich Schlegel (1772 – 1889) e por Oscar Wilde (1854 – 1900), analisados à luz da tese de doutorado de Walter Benjamin (1892 – 1940).

O interesse em voltar o trabalho para o conceito de crítica de arte de Schlegel é devido ao fato de que tal autor propõe um conceito de crítica que, de certa maneira, corresponde com o conceito de arte constituído pelos primeiros românticos. A fim de apreender com maior profundidade como a crítica se configura em Schlegel, foi necessário que a obra *Dialeto dos fragmentos* (1997) fosse analisada e, dessa forma, foi possível perceber que, para o filósofo romântico, a crítica é um trabalho de reflexão, do mesmo modo como o é a obra de arte.

E é justamente a aproximação entre a crítica e a arte que permite que se realize uma comparação entre o conceito de crítica de arte de Schlegel e o de Wilde, considerando-se que o dramaturgo irlandês publicou um ensaio crítico denominado *O crítico como artista* (2007), o qual traz em seu conteúdo um diálogo entre duas personagens, Gilberto e Ernesto, sendo que, por meio da primeira personagem, Wilde argumenta a respeito da importância da faculdade crítica como criação artística, uma vez que, para ele, o trabalho que o crítico realiza tem muita semelhança com o trabalho do artista, pois não há grandes obras de arte sem autoconsciência e esta forma uma unidade com o espírito crítico.

Levando-se em consideração, portanto, que há certa analogia entre os conceitos de crítica de arte de Wilde e de Schlegel, instaura-se um questionamento sobre quais elementos se aproximam e quais se distanciam, sendo que o conceito de *medium-de-reflexão*, proposto por Benjamin em sua tese, será utilizado como ferramenta da análise em questão. Espera-se, assim, possibilitar uma compreensão sobre o modo como arte e crítica se configuram, de acordo diferentes pensadores em diferentes épocas.

1. Walter Benjamin e o *medium-de-reflexão*

¹ Aluna de mestrado na UNESP – São José do Rio Preto

Antes de passar propriamente ao conceito de *medium-de-reflexão*, será necessário esclarecer o posicionamento de Benjamin em relação aos termos *conceito* e *sistema*. Na tese, ele se vale das definições propostas por Schlegel, segundo as quais, o conceito é “o pensamento justamente no qual o mundo pode ser recolhido em uma unidade e que pode-se [sic] dilatar novamente em mundo. [...] Então se deveria certamente com mais razão denominar-se sistema apenas um conceito abrangente” (SCHLEGEL, 1846, *apud* BENJAMIM, 1993, p.53). Em outras palavras, o conceito é o meio pelo qual se consegue delimitar um pensamento, de maneira que conceituar é nomear, dar unidade a algo do mundo, ou seja, um conceito é uma forma lingüística. Um sistema, na visão schlegeliana, é aquilo que explica todas as coisas do mundo, isto é, o sistema é um conjunto de unidades de conceitos que permite a compreensão sistemática do mundo.

Sendo o conceito uma forma lingüística que delimita um pensamento, Benjamin cria o conceito de *medium-de-reflexão* – em alemão o conceito é formado de uma única palavra: *reflexionsmedium* – cuja tradução pode ser explicada por meio da elucidação do significado das palavras que o formam. Tendo em mente que *medium* é o meio concreto pelo qual algo ocorre, pode-se entender que um meio é uma forma assumida concretamente, sendo que, por meio dessa forma, algo *passa* ou *é transmitido*. O *medium-de-reflexão* é, portanto, o meio concreto pelo qual a reflexão é transmitida, ou seja, é a forma concreta assumida pelo pensar.

Tendo em vista que Benjamin procurava analisar o conceito de crítica de arte no romantismo alemão – tendo, para tanto, adotado o conceito de crítica de arte proposto por Schlegel – seria justificável que ele considerasse que as formas tomadas pela crítica de arte e pela obra de arte seriam cada qual um *medium-de-reflexão*, isto é, o *medium-de-reflexão* assumiria duas formas: a de obra e a de crítica de arte. A esse respeito, Benjamin (1993) diz que “a arte é uma determinação do *medium-de-reflexão*, provavelmente a mais fecunda que ele recebeu. A crítica de arte é o conhecimento do objeto neste *medium-de-reflexão*” (p. 69). Dessa forma, quando Benjamin criou o conceito de *medium-de-reflexão*, ele cunhou uma forma lingüística que definisse seu próprio trabalho, já que sua tese poderia ser considerada uma forma de transmissão da reflexão sobre um dado conteúdo, que vem a ser justamente o conceito de crítica de arte do romantismo alemão. Sendo a crítica de arte uma das formas assumidas pelo *medium-de-reflexão*, a obra de Benjamin seria, desse modo, um *medium-de-reflexão* sobre um *medium-de-reflexão* – por mais tautológico que possa parecer. Portanto, Benjamin aproxima teoria e prática, pois ao escrever sobre um determinado conceito, ele aproxima seu próprio trabalho do conceito em questão, de maneira a praticar – quase que simultaneamente – sobre o que teoriza.

Nesse sentido, o conceito cunhado por Benjamin aproxima-se dos objetos de estudo em questão, visto que, para Schlegel, tanto a crítica quanto a obra de arte tinham similaridades tais que se poderia afirmar que crítica e obra são uma mesma forma de manifestação da reflexão. Em outras palavras, a obra e o conhecimento sobre a obra estão para Schlegel, assim como a forma de transmissão da reflexão e o *medium-de-reflexão* estão para Benjamin.

De tal modo, o *medium-de-reflexão* deverá ser utilizado como ferramenta de análise crítica pelo fato de que este trabalho pretende ser uma forma de reflexão sobre duas outras formas de reflexão – a crítica de arte e a obra de arte.

2. Friedrich Schlegel: conceituando crítica e obra

Nesta seção será esclarecido como se configuram em Schlegel a crítica artística e a arte crítica, isto é, a crítica que é também obra de arte e vice-versa. A fim de que se torne mais simples a compreensão do que será mencionado a seguir, é necessário que se releve que, para Schlegel, a poesia é a suprema forma de expressão da arte, de maneira que quando for mencionada a palavra *poesia* esta deverá ser entendida como *obra de arte*, de modo que os termos se atenham aos originais da proposta deste estudo.

Segundo Benjamin, Schlegel considera que a arte é completa por si só, ou seja, em seu conteúdo a arte é absolutamente criadora. O conceito de arte do filósofo romântico também pode ser designado como *medium-de-reflexão*. A crítica de arte, por sua vez, tem por tarefa o conhecimento no *medium-de-reflexão*, de tal modo que a obra tem a pressuposição de sua crítica ou, nas palavras de Benjamin (1993), a “crítica é [...] como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma” (p.72). Portanto, a obra precisa da crítica para se desdobrar em sua consciência. Se a obra fosse autoconsciente, não seriam admitidas interpretações. A interpretação é o trabalho da crítica, pois.

Mais adiante, Benjamin acrescenta que

a crítica é, então, [...] em sua intuição central, não julgamento, mas antes, por um lado, acabamento, complemento, sistematização da obra, e, por outro, sua dissolução no absoluto. [...] A crítica da obra é muito mais sua reflexão, que, evidentemente, pode apenas levar ao desdobramento do germe crítico imanente a ela mesma. (BENJAMIM, p.83)

Dessa citação, podem-se tirar dois comentários: o primeiro diz respeito à consideração da crítica como acabamento da obra de arte, uma vez que, sendo que o trabalho de todo crítico deverá constituir-se como um tipo de finalização para a obra, fica evidente que para os românticos a crítica tem maior relação com a completude dos sentidos deixados em aberto pela obra que com a qualificação da mesma. Em segundo lugar, se a crítica necessita finalizar a obra e se a leva à dissolução no absoluto, então, toda obra é necessariamente incompleta em relação ao absoluto da arte.

Na verdade, Benjamin esclarece que para que a obra de arte singular seja dissolvida no todo absoluto da arte, o processo de diluição deverá ocorrer a partir da crítica pluralizada e intermediada por diferentes críticos, cada crítico personificando um grau de reflexão distinto. A esse respeito, o fragmento de número 117 da revista *Lyceum* é bastante relevante, tendo em vista que nele Schlegel (1997) afirma que “Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria [...] não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte” (p.38). Ele deixa evidente que a diferença entre crítica e poesia se torna irrelevante, de modo tal que a crítica artística torna-se passível de realização e, sendo a obra singular, é ela que determina a reflexão da qual poderá ser ponto de partida. Nenhuma obra poderá ser ponto de partida para reflexões

concernentes a outra obra. Aliás, Schlegel enfatiza que é dever do artista ser também crítico, assim como o contrário é igualmente verdadeiro.

Dando continuidade a essa linha de pensamento, Benjamim explana que o conceito romântico de crítica pressupõe que

a simples criticabilidade de uma obra representa um juízo de valor positivo sobre a mesma; e este juízo não pode ser proclamado por uma pesquisa à parte, mas, antes, apenas pelo *factum* da crítica mesmo, pois não há nenhuma outra medida, nenhum critério para a existência de uma reflexão senão a possibilidade de seu desdobramento fecundo que se chama crítica.

(BENJAMIM, 1993, p.84)

Desse modo, se uma reflexão crítica nasce de uma obra, então ela sempre será positiva, uma vez que nasce da obra mesma. Nisso também está pressuposto que o valor da obra está em sua criticabilidade, de forma que toda obra, podendo ser criticada e sendo, concomitantemente, crítica, terá espontaneamente uma qualificação positiva. A crítica é, pois, o único juízo de valor da estética romântica.

De acordo com Benjamim, (1993), a obra de arte é parte do absoluto da arte devido a sua forma, uma vez que “a teoria romântica da obra de arte é a teoria de sua forma. [...] A pura essência da reflexão anuncia-se aos românticos na aparição puramente formal da obra de arte. A forma é, pois, a expressão objetiva da reflexão própria à obra, que forma sua essência” (p.78). É elucidativo que, considerando a forma como possibilidade de reflexão e a reflexão, por sua vez, como um processo infinito que conduz ao absoluto, Benjamim afirmasse que a forma implica necessariamente no absoluto.

Em seguida, Benjamim (1993) expõe que “A reflexão prática, ou seja, determinada [e] a autolimitação, constituem a individualidade e a forma da obra de arte. Pois, para que a crítica [...] possa ser superação de toda limitação, a obra deve repousar nesta limitação” (p.78-79). A citação relaciona-se com o conceito de reflexão de Schlegel, que é um processo infinito que não apresenta ponto inicial, não sendo possível que se tenha um pensar do pensado, mas sempre um pensar do pensar contínuo, ou seja, a reflexão é o pensar da forma, uma vez que a obra de arte é a limitação da reflexão em uma dada forma.

Para Schlegel, a reflexão é, portanto, uma espiral cilíndrica, sem ponto inicial ou final. Porém, a infinitude em si mesma não tem valor algum para ele. Desse modo, o parâmetro segundo o qual a reflexão adquire sentido é aquilo que ele designa por Idéia de Arte, visto que, para este romântico, a obra de arte é um pensar contínuo e esse pensar tem valor perante o todo das obras de arte, que é também o todo da reflexão contínua.

De acordo com Benjamim, a Idéia de Arte é o conceito que os românticos criaram para nomear o absoluto da arte. A Idéia de Arte absoluta é um horizonte imaginário a que se pretende chegar por meio de cada obra, uma vez que cada obra tem a aspiração de chegar à Idéia abstrata e absoluta dela própria e da arte em geral. Porém, esse todo é alterado a cada vez que uma nova obra é publicada. O todo nunca é alcançado, pois. Sendo assim, a Idéia de Arte está sempre em construção, sendo que a única imutabilidade no conceito de Idéia de Arte é o *continuum*, ou seja, a mutabilidade constante. Desse modo, a crítica contribui para mostrar como é que determinada obra participa do *continuum* das formas, isto é, da Idéia de Arte.

Dessa maneira, a parte final da tese de Benjamim é relevante quanto à afirmação de que a Idéia de Arte é o princípio da unificação:

a categoria sob a qual os românticos abarcam a arte é a Idéia. A Idéia é a expressão da infinidade da arte e de sua unidade. Pois a unidade romântica é uma infinidade. Tudo o que os românticos declararam acerca da essência da arte é determinação de sua Idéia, assim como a forma, que conduz à expressão da dialética da unidade e da infinidade na Idéia, através daquela da autolimitação. (BENJAMIM, 1993, p.113)

Fica evidente que os primeiros românticos encaminharam os conceitos para a unidade, sendo que dois dos elementos a se fundirem seriam a crítica e a obra de arte.

O pensamento unificador pode até parecer um paradoxo em um filósofo cuja obra analisada é composta de fragmentos. Porém, esse paradoxo poderia ser facilmente eliminado se for levado em consideração o fragmento de número 206 da revista *Athenäum*, no qual Schlegel (1997) explana que “um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho” (p.82). Percebe-se que para Schlegel, o fragmento tem a possibilidade de corresponder a uma obra de arte e, por conseguinte, um conjunto de fragmentos corresponde a um conjunto de obras de arte, sendo que cada obra por sua forma é perfeita e acabada em si só e, concomitantemente, participa de um conjunto no qual há totalidade e unificação.

Evidentemente, o autor romântico entendia o fragmento como idéia, no sentido que Benjamim conferiu à palavra mais tarde, em seu *Origem do drama barroco alemão* (1984): “A idéia é mônada” (p.69). O princípio da monadologia é o mesmo da figura de linguagem *metonímia*: a parte pelo todo. Em outras palavras, a mônada é a idéia que, sendo parte, é em si só um todo, sem, no entanto, deixar de participar de uma totalidade mais abrangente. Percebe-se, dessa forma, que o fragmento, em Schlegel em nada desmerece suas idéias unificadoras, visto que o fragmento, por si só, pode ser considerado um todo em seu sentido e em sua forma.

Desse modo, também em Schlegel, haveria uma aproximação entre forma e conteúdo, ou entre crítica e obra, de maneira que, *a priori*, crítica e obra fundem-se indiferenciadamente. Igualmente, Benjamim (1993), após examinar todas as considerações e reflexões primeiro românticas, chega à mesma conclusão: a de que “a crítica [...] é uma conformação, que na verdade, quanto a sua procedência, é ocasionada pela obra, mas que, em seu perdurar, é independente dela. Como tal, ela não pode por princípio ser diferenciada da obra de arte” (p.111). Porém, essa conclusão já havia sido prenunciada logo no início da segunda metade de sua tese, quando ele expõe o seguinte:

O conceito de crítica de Schlegel não conquistou apenas a liberdade com relação às doutrinas estéticas heterônomas – antes, ele possibilitou isto, apenas pelo fato de ter posto um outro critério de obra de arte que não a regra: o critério de uma determinada construção imanente da obra mesma. [...] Com esta teoria romântica, um conceito de obra exatamente determinado tornou-se então um conceito correlato do conceito de crítica. (BENJAMIM, 1993, p.77-78)

3. Oscar Wilde: o crítico artista

Nesta parte do trabalho, será tratado o ensaio *O crítico como artista* (2009), de Oscar Wilde. O ensaio foi escrito em forma de diálogo e está dividido em duas partes: primeira, cujo subtítulo é “Acompanhada de algumas observações sobre a importância de não fazer nada”, e segunda, cujo subtítulo é “Acompanhada de algumas observações sobre a importância de

discutir tudo”. Logo abaixo do subtítulo de cada uma das partes, encontram-se, respectivamente, as seguintes informações: “*Personagens*: Gilberto e Ernesto. *Lugar da ação*: biblioteca de uma casa em Picadilly, dando para o Green Park”; e “*Os mesmos personagens e lugar da ação*”.

Pode-se perceber, em princípio, que o ponto de partida do ensaio é um diálogo entre duas personagens, de modo que, há neste texto elementos de criação literária. Tendo em vista que o conteúdo do diálogo entre as personagens é filosófico, *a priori* o texto de Wilde já é em si uma fusão entre crítica e obra. Porém, isso fica ainda mais evidente quando mencionado o teor das discussões entre Gilberto e Ernesto e, por esta razão, este componente do trabalho será voltado a elas.

É preciso, porém, explicar que, sendo o ensaio crítico em questão um diálogo, poderia ser considerado que as opiniões presentes no texto fossem das personagens e não remetessem ao autor do texto. Por outro lado, não se podem desconsiderar as influências e/ou identificações das opiniões expressas pelas personagens com a instância autoral, esta, sim, identificável no próprio texto. A fim de que o problema seja resolvido, o trabalho em questão deverá se assentar sobre uma proposição que se refere ao próprio conteúdo do diálogo crítico, no qual há certa justificativa para a escolha do diálogo propriamente dito como forma crítica:

O crítico não se acha realmente limitado à forma subjetiva de expressão. O método do drama lhe pertence, bem como o da epopéia. Pode empregar o diálogo [...] Pode adotar a narração [...]. Sim; realmente o diálogo, essa maravilhosa forma literária que, desde Platão a Luciano, desde Luciano a Giordano Bruno, e desde Bruno a este velho e grande pagão que tanto entusiasmava Carlyle, [que] os críticos criadores do mundo utilizaram sempre, não pode perder jamais, como modo de expressão, seu atrativo para o pensador. Graças a ele, pode este expor o tema sob todos os aspectos e no-lo mostrar fazendo-o girar, de certo modo, como um escultor apresenta sua obra, conseguindo assim toda a riqueza e toda a realidade de efeitos que provêm desses paralelos. (WILDE, 2007, p.1150-1151)

Pela citação se pode notar que, para Wilde, o diálogo não somente é a forma de expressão mais rica de subsídios para a manifestação das idéias do crítico, como também é uma máscara de ficção utilizada à guisa de declaração sutil dos pensamentos do mesmo. Desse modo, a partir daqui, todas as citações que forem feitas nesta seção do trabalho serão indicadas como falas e opiniões de Oscar Wilde.

Já no começo da primeira parte, as duas personagens começam a discorrer sobre o valor da crítica de arte e Wilde (2007) pondera que o trabalho produzido pelo crítico é, em si uma obra de arte. Seu primeiro argumento em favor dessa idéia é o de que “[...] não há arte dotada de beleza sem consciência de si mesma, e a consciência de si mesmo e o espírito crítico são uma e só coisa” (p.1123). Em seguida, ele combate a idéia de que não existe arte sem crítica, uma vez que “uma época sem crítica é uma época em que a arte não existe [...]”. Porque é a faculdade crítica que inventa formas novas. A criação tende a repetir-se. Ao instinto crítico deve-se toda nova escola que surge, cada novo molde que a arte encontra preparado e à mão” (p.1123). À primeira vista, os argumentos de Wilde parecem pender em favor da crítica, isto é, da superioridade da crítica em relação à obra artística, e essa impressão se confirma quando ele afirma que

a Crítica é por si mesma uma arte. E da mesma maneira que a criação artística implica o funcionamento da faculdade crítica, sem a qual não poderia dizer-se que existe, assim também a Crítica é realmente criadora no mais alto sentido da palavra. A Crítica é, com efeito, ao mesmo tempo criadora e independente. [...] O crítico ocupa a mesma posição a

respeito da obra de arte que critica, que o artista a respeito do mundo visível da forma ou da cor, ou do mundo invisível da paixão e do pensamento. [...] Na verdade, eu definiria a crítica dizendo que é uma criação dentro de uma criação. [...] Mais ainda: a crítica elevada por ser forma mais pura de impressão pessoal, a meu ver, em seu gênero, é, a seu modo, mais criadora que a criação, porque tem menos relação com um modelo qualquer exterior a ela mesma e é, na realidade, sua própria razão de existência e, como afirmavam os gregos, um fim em si mesma e para si mesma. (WILDE, 2007, p.1129-1130)

Fica evidente, a partir deste trecho, que, embora a crítica e a obra sejam equivalentes no que se refere ao posicionamento do crítico e do artista perante a sociedade, a crítica é superior à obra de arte no que tange ao trabalho de criação realizado pelo crítico, visto que é auto-suficiente, ao contrário da obra de arte, que necessita de modelos externos a si mesma para poder ser realizada. Também quando ele menciona que *a crítica elevada é a forma mais pura de impressão pessoal*, fica explícito que considera a crítica como um trabalho subjetivo do crítico. A respeito da crítica subjetiva, Wilde declara que

A crítica, em sua forma elevada, é essencialmente subjetiva e tenta revelar seu próprio segredo e não o segredo alheio. Porque a Crítica superior se ocupa da arte não como expressão, mas como emoção pura. [...] considera a obra de arte como ponto de partida para uma nova criação. Não se limita [...] a descobrir a intenção real do artista e aceitá-la como definitiva. [...] é antes o espectador quem empresta à coisa bela seus inumeráveis significados e no-la torna maravilhosa. (WILDE, 2007, p.1131-1132)

Neste trecho, além de ter sido confirmada a crença de que a crítica é subjetiva, Wilde afirma que o sentido da obra se dá pelo espectador tanto quanto pelo artista mesmo, para acrescentar, logo depois, que, na verdade, o espectador empresta à obra artística seus inumeráveis significados.

Maior ênfase é dada a esse respeito, quando Wilde (2007) diz que a crítica “se ocupa não só com a obra de arte individual, mas com a própria Beleza e enche de maravilha uma forma que o artista pode ter deixado vazia ou incompreendida, ou compreendida parcialmente” (p.1133). Sendo o crítico aquele que, por meio de seu trabalho, transmitirá ao público o desvendamento dos mistérios da Beleza contidos na obra e, possivelmente, distintos das intenções do artista, a ele compete o sentido da obra.

Na segunda parte do ensaio, Wilde passa a comparar arte e vida e chega à conclusão de que a arte é muito superior à vida, já que na arte todos os tipos de sentimentos imagináveis podem vir à tona por meio da relação entre o espectador e a obra, sendo que esses sentimentos podem ser experimentados toda vez em que se entra em contato com a obra, o que não ocorre com a vida, uma vez que uma de suas características é a não repetição de fatos passados. Ele vai além e afirma que se deve recorrer à arte para tudo, porque a arte é incapaz de ferir, já que os sentimentos por ela despertados têm o poder de purificar o(s) espectador (es), isto é, por meio da arte, realiza-se a *catarse*. A respeito disso, Wilde (2007) já tinha feito algumas esclarecimentos bastante pertinentes na primeira parte, quando comentou a *Poética*, de Aristóteles. No fim de sua explanação sobre a obra, ele afirma que a “purificação e [...] espiritualização da natureza que ele [Aristóteles] chama *catarse*, é, como observou Goethe, essencialmente estética e não moral como imaginava Lessing” (p.1120).

E, quando entra no conceito de moralidade, o crítico irlandês insiste na separação entre a arte e a moral, ao dizer que “toda arte é imoral. [...] Porque a emoção pela emoção é a finalidade da arte e a emoção pela ação é a finalidade da vida e dessa organização prática da vida que chamamos sociedade.” (WILDE, 2007, p.1142-1143).

Mais adiante, Wilde volta a discutir sobre a crítica, e, finalmente, entram em pauta quais são as qualidades que caracterizam o verdadeiro crítico. Ele combate a idéia de que o crítico deverá ser imparcial, judicioso e sincero, afirmando que só se pode ser imparcial sobre aquilo pelo qual não se tem interesse e, sendo a arte uma paixão, o pensamento sobre a arte está diretamente ligado com a emoção; que a arte não nasce da inspiração, mas, cria inspiração nos outros, não havendo nada de judicioso no culto à beleza, de modo que a arte não pode estar ligada à sensatez; e, finalmente, que a única sinceridade possível é para com a beleza, de modo que o crítico não deverá se deixar limitar a algum método estereotipado, proposto por qualquer escola literária. Além disso, Wilde clarifica que a sinceridade e a imparcialidade são do âmbito da moral e, portanto, não se prestam a ser qualidades necessárias quando se trata de arte. Ele declara, então, quais são as qualidades necessárias a todo crítico de arte. Segundo Wilde (2007), “a primeira e principal é o temperamento, um temperamento de uma sensibilidade esquisitamente suscetível à beleza e às várias impressões que a beleza nos proporciona” (p.1154). Desse modo, fica claro que, para ele, o crítico esteta deve se voltar ao ideal da arte, que é a beleza.

Após suas ponderações sobre o temperamento, Wilde chega à questão da forma. De acordo com suas crenças, “o verdadeiro artista é o que vai, não do sentimento à forma, mas da forma ao pensamento e à paixão. [...] é a Forma, que cria não somente o temperamento crítico; mas, também, o instinto estético” (WILDE, 2007, p.1157). Vê-se que a forma é a possibilidade do temperamento crítico e do instinto estético, qualidades essas consideradas imprescindíveis ao verdadeiro crítico e, portanto, a forma é a possibilidade da crítica. Por fim, o último ponto relevante – para os propósitos do trabalho em questão – que é levantado no diálogo é quando Wilde afirma que

Toda arte dirige-se unicamente ao temperamento artístico e não ao especialista. [...] Um artista, com efeito, está longe de ser o melhor juiz em arte [...] Essa concentração mesma da visão, que faz um homem ser artista, limita nele, pela sua absoluta intensidade, sua faculdade de fina apreciação. [...] Precisamente porque um homem não pode criar uma coisa é que ele é o próprio juiz dela. [...] porque a criação limita a visão, ao passo que a contemplação a amplia. [...] O crítico esteta, e somente o crítico esteta, pode apreciar todas as formas e todas as maneiras. É para ele que se dirige a Arte. (WILDE, 2007, p.1158-1159)

Percebe-se, assim, que o crítico e o artista não são uma e só pessoa, isto é, não possuem um e só talento artístico. O que Wilde defende, na verdade, é que o trabalho realizado pelo crítico esteta tenha também o direito de ser considerado artístico, na medida em que cria a partir de um trabalho pré-existente, feito pelo artista propriamente dito. Assim, tem-se o trabalho do artista, sendo este um escritor, um pintor ou um escultor, que é arte *em primeiro grau*; e há também o trabalho do crítico, que, partindo da obra realizada pelo artista, utiliza dos mesmos materiais, de modo que o que o crítico realiza não é apenas seu parecer sobre a obra, mas também uma obra, na qual estão revelados os mistérios e segredos da obra primeira. O crítico seria o artista *em segundo grau*, pois.

4. Analogias e distinções: comparando conceitos

Entre os primeiros pontos a serem conferidos, estão os conceitos de obra e de crítica de arte de cada autor. Enquanto que, para Schlegel, crítica e obra ocupam uma mesma posição e

podem manifestar-se conjuntamente, já que é por meio da crítica que a forma da obra é evidenciada, e a obra, por sua vez, é que permite, em sua abertura, que a crítica lhe venha dar acabamento, para Wilde, fica evidente que, embora a crítica e a obra sejam equivalentes no que se refere ao posicionamento do crítico e do artista perante a sociedade, a crítica é superior à obra de arte no que tange ao trabalho de criação realizado pelo crítico, visto que é auto-suficiente. Nesse sentido, as ponderações estéticas e críticas de Wilde já se afastam das de Schlegel, tendo em vista que, em Schlegel não somente a crítica é auto-suficiente, mas a obra também o é, já que, como foi mencionado, ambas podem ser consideradas mônadas, ou seja, completas em seu sentido e forma e, ao mesmo tempo, participantes de um todo maior, que é a Idéia de Arte.

Também é possível perceber que o fato de Schlegel ter partido de uma filosofia sobre a reflexão afeta diretamente o rumo de seu trabalho, porque, para ele, a crítica é reflexão e, sendo a reflexão infinita, o trabalho da crítica também o é. Pelo posicionamento de Wilde, vê-se que, de fato, em sua argumentação, o trabalho da crítica não é considerado infinito, visto que é uma criação dentro de uma criação. Apesar disso, o conceito de crítica de Wilde tem em comum com de Schlegel o fato de ambos poderem ser considerados acabados e completos por si só.

Ao afirmar que “A crítica, em sua forma elevada, é essencialmente subjetiva e tenta revelar seu próprio segredo e não o segredo alheio” (WILDE, 2007, p.1131), a filosofia estética de Wilde faz um paralelo com a filosofia romântica de Schlegel, pois o último diz que é a obra de arte que determina a crítica da qual será ponto de partida, nenhuma outra obra podendo determinar as mesmas reflexões da qual aquela será ponto de partida. Desse modo, tem-se uma analogia entre os dois pensamentos, pois, enquanto que para um a crítica desvenda os segredos da obra, para outro a crítica revela as reflexões da obra. É conveniente afirmar que essa analogia se dá apenas no nível da forma, pois o sentido da reflexão em Schlegel é outro que não o sentido de segredo para Wilde. Para Schlegel, a arte é *medium-de-reflexão*, ou seja, a arte é um meio pelo qual a reflexão é transmitida. Toda arte se limita a uma forma. A forma da obra de arte é, pois, a manifestação da reflexão dessa obra. Para Schlegel, reflexão é forma, portanto. Para Wilde, o desvendamento do segredo consiste na chave da interpretação da obra. O segredo é, então, o enigma que envolve a obra e que, sem a ação da crítica, fica insolúvel. Para Wilde, o segredo é conteúdo, portanto.

Quando Wilde (2007) afirma que a crítica “Não se limita [...] a descobrir a intenção real do artista e aceitá-la como definitiva” (p.1132), ele está posicionando-se contrariamente aos críticos de sua época, que possivelmente viam no trabalho crítico um mero modo de descobrir as intenções do artista quando da criação da obra de arte. Um pouco antes dessa passagem, ele faz um comentário esclarecedor sobre certo crítico que ainda estava em voga na Inglaterra: “alguém cuja graciosa memória reverenciamos [...] disse que o fim da Crítica consiste em ver o objeto como é na realidade. Mas é este um erro gravíssimo” (p.1131). Paralelamente, Schlegel, quando afirma que a crítica não é um julgamento da obra, se posicionava opostamente aos críticos de sua época, que viam na crítica uma forma de decisão sobre a qualidade (ou não) da obra de arte. Vê-se, então, que Schlegel posiciona-se contrariamente à idéia de um cânone – que avaliará a importância da obra, estabelecendo, *a priori* o que faz da obra uma obra de arte –, uma vez que, para ele, toda obra é passível de ser crítica e de ser criticada, estando em sua criticabilidade/reflexibilidade seu valor estético.

Outro ponto importante de comparação é o fato de a crítica poder constituir-se como interpretação. Nesse assunto, também, os raciocínios de Wilde e de Schlegel se encontram, pois, ambos, cada qual à sua maneira e baseados em seus pressupostos teóricos, atribuem à crítica a faculdade de interpretação da obra. “A Beleza, que dá à criação seu elemento universal e estético, faz do crítico, por sua vez, um criador e murmura mil coisas diferentes que não estavam no espírito daquele que esculpiu a estátua, pintou o painel ou gravou a pedra preciosa.” (WILDE, 2007, p.1133). Quando isso é afirmado, percebe-se que ao crítico cabe desvendar os mistérios da Beleza que não são dados nem ao artista e nem ao público e, nesse sentido, o crítico é o intérprete da obra de arte, isto é, por meio de seu trabalho, a interpretação da obra de arte torna-se possível. Schlegel também vê a crítica como a possibilidade de interpretação da obra, já que, por meio da crítica a obra pode desdobrar-se em sentidos diversos, pois a crítica leva a obra ao conhecimento de si mesma e esse conhecimento é sua significação.

Na verdade, para Schlegel, assim como para outros românticos, a crítica tem maior relação com o acabamento da obra que com seu julgamento, como já foi exposto. Dessa maneira, compete à crítica a finalização daquilo que a obra deixa em aberto – pois toda obra tem a pressuposição de sua crítica e, por isso, é inacabada. Já para Wilde (2007), a obra é inacabada, visto que ele afirma que a crítica “se ocupa não só com a obra de arte individual, mas com a própria Beleza e enche de maravilha uma forma que o artista pode ter deixado vazia ou incompreendida, ou compreendida parcialmente” (p.1133). Fica evidente que ele considera que a obra pode em si só não ser completa, isto é, estar inacabada à espera do crítico que a completará com beleza.

A beleza é um ponto de dissonância na teoria estética dos dois críticos, porque Schlegel (1997), conforme o fragmento de número 86 da revista *Idéias*, declara que “belo é aquilo que nos recorda a natureza e, portanto, incita o sentimento de infinita plenitude da vida. A natureza é orgânica e, por isso, a suprema beleza é eterna e sempre vegetal, e o mesmo vale para moral e amor” (p.155), ou seja, a beleza, para Schlegel, está associada à natureza e à vida, ao passo que, para Wilde a beleza relaciona-se à arte e esta, além de estar num âmbito distinto do da moral, é superior à vida.

Para Wilde descrever as características necessárias ao crítico, ele começa por desacreditar as características normalmente atribuídas ao mesmo. Desse modo, ele rebate a idéia de que um crítico deve ser imparcial, afirmando que “o homem que vê os dois lados de uma questão não percebe absolutamente nada dela” (WILDE, 2007, p.1152). Nesse sentido, a proposição de Wilde distancia-se da de Schlegel, tendo em vista que o filósofo romântico, em seu fragmento de número 37 da revista *Lyceum*, afirma que

Para poder escrever bem sobre um objeto, é preciso já não se interessar por ele; o pensamento que deve se exprimir com lucidez já tem de estar totalmente afastado, já não ocupar propriamente alguém. Enquanto o artista inventa e está entusiasmado, se acha, ao menos para a comunicação, num estado iliberal. Pretenderá dizer tudo, o que é uma falsa tendência de gênios jovens ou um justo preconceito de escrevinhadores velhos.
(SCHLEGEL, 1997, p.25)

Assim, enquanto que para Schlegel é indispensável que o crítico tenha em mente que a autolimitação permite a seu trabalho um distanciamento necessário à reflexão, para Wilde, ambos são não somente dispensáveis, como indesejáveis, pois, em sua visão, o distanciamento impede que se tenha uma visão imediata do objeto da crítica.

Um tópico que apresenta afinidade entre os dois críticos é a questão da forma. No momento em que Wilde focaliza a forma como o princípio de toda criação artística e como a criação tanto do temperamento crítico quanto do instinto estético, fica claro que, para ele, a forma é a possibilidade do temperamento crítico e do instinto estético, ambos sendo elementos essenciais a um crítico, ou seja, a forma é a possibilidade também da crítica, enquanto que para os românticos a forma é a possibilidade de reflexão na obra. Porém, há neste paralelismo uma diferença crucial: enquanto que para Schlegel a crítica é reflexão infinita, para Wilde, a crítica é a forma mais elevada de revelação dos segredos da obra. O ponto de maior discrepância entre os dois críticos é, propriamente, o do conceito de artista. Segundo a visão de Wilde, o trabalho realizado pelo crítico constitui-se como obra de arte, de forma que o crítico merece ser também considerado artista, visto que é inventor em mesmo nível ou até superior ao nível dos denominados artistas. Todavia, o trabalho realizado pelo artista não pode ser considerado crítico, pois não é auto-suficiente: não existe por si só, precisa de alguma forma exterior que lhe modele. O ponto de vista de Schlegel destoa do pensamento do crítico irlandês, considerando que, para ele, o artista deverá ser também crítico, pois, a reflexão é imanente à obra de arte e é o crítico, por meio de seu trabalho, que revelará/desdobrará a forma reflexiva da obra. Entretanto, no fragmento 66 da *Athenäum*, ele afirma que “quando não tem mais nada que responder ao crítico, o autor gosta de lhe dizer: Você não pode fazer melhor. Isso é o mesmo que se um filósofo dogmático quisesse censurar o crítico por este não poder inventar um sistema” (SCHLEGEL, 1997, p.57), deixando entrever que o trabalho do crítico e o do artista possuem diferentes pressupostos, de maneira que, o que aproxima seus trabalhos é a reflexão. Tanto a obra quanto a crítica são, cada qual com as peculiaridades de sua natureza, reflexão, em algum grau. Desse modo, o crítico e o artista são filósofos, em algum grau.

Conclusão

Como foi visto, as colocações de Friedrich Schlegel e de Oscar Wilde apresentam muitas dissimilaridades, visto que partem de pontos distintos, porém, a partir da similaridade na escolha da forma de suas reflexões, advêm paralelismos de pensamentos no tocante à forma, ou seja, a configuração de suas convicções apresenta similitudes, mas, no conteúdo, essas convicções tendem a se distanciar, principalmente no tocante aos conceitos de obra de arte e de artista, pois, enquanto que para o filósofo romântico a obra é também crítica e o artista é crítico, para o crítico esteta, o trabalho produzido pelo artista é inferior ao produzido pelo crítico.

Dessa maneira, o ponto de maior semelhança entre ambos é justamente o conceito de crítica, visto que, tanto para o filósofo romântico quanto para o crítico esteta, a crítica se aproxima da obra de arte. Entretanto, enquanto que para Wilde o trabalho do crítico é arte por sua beleza, para Schlegel o trabalho do crítico é arte por sua reflexão. Portanto, mesmo partindo de pressupostos distintos e tendo razões diferentes para suas considerações, vê-se que elas assemelham-se.

ABSTRACT: The purpose of this article is a comparison between the concepts of critic of art as proposed by Friedrich Schlegel and Oscar Wilde, analyzed through Walter Benjamin's doctorate thesis. Having considered

that for Schlegel as for Wilde there is an approximation between the concepts of critic and of art, it will be done an examination to see how the concepts dialog with each other, and Benjamim's concept of *reflexionsmedium* will be used as a tool for the analyze to be done.

Keywords: Critic of art; Friedrich Schlegel; Walter Benjamim; Oscar Wilde.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BENJAMIM, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras/Edusp, 1993.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- WILDE, O. O crítico como artista. In: _____. *Obra completa*. Trad. José Antônio Arantes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007. p.110-1164.

A capoeira escrava: Uma possível leitura do ‘episódio da capoeira’ no romance *Um Defeito de Cor*

Clara Alencar Villaça Pimentel¹

RESUMO: O presente trabalho discute como a capoeira surge no cenário colonial como mecanismo de resistência e resgate cultural, de modo a estabelecer relações entre os povos africanos que habitavam a cidade de São Salvador e a Corte, situada no Rio de Janeiro. O “episódio da capoeira” do romance *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves, será analisado com base tanto na psicanálise quanto nos estudos da negritude, de modo a delimitar as facetas constituintes do “orgulho negro”.

Palavras-chave: Capoeira; Psicanálise; Colônia; Negritude.

Após três anos de pesquisa intensa em museus, bibliotecas e na Universidade Federal da Bahia, Ana Maria Gonçalves coletou informações suficientes para escrever o primeiro esboço (aproximadamente 1000 páginas A4, em espaçamento simples) do livro que lançaria mais tarde pela editora Record. O processo de escrita levou dois anos até que a versão final fosse lapidada e publicada, em 2006, com o título de *Um Defeito de Cor*. A narradora-testemunha nos auxilia na compreensão do que era a realidade deles, dando voz a um mundo “subalterno”, que não sabíamos existir. O romance, riquíssimo em dados históricos, contempla a vida de Luíza Mahin, supostamente a mãe de Luiz Gama, um dos grandes abolicionistas de nosso país, as dificuldades de sua vida e as incessantes buscas realizadas para encontrar o filho vendido pelo próprio pai. Com base neste dado, a autora nos apresenta um mundo de dores, quedas, surpresas, e, mais do que tudo, de superação. Toma a diáspora africana como base de seu romance, visto que as idas e vindas no Atlântico endossam sua narrativa. O livro tenta dar conta de reescrever trajetórias, traçar conexões entre o presente e o passado (glorioso) do povo negro, seguindo o pensamento da teórica estadunidense Carole Boyce Davies de que, “por termos sido/sermos produtos de separações

¹ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

e deslocamentos e desmembramentos, as pessoas de descendência africana nas Américas têm historicamente, buscado re-conexão”² (DAVIES, 1994, p. 17).

No presente trabalho analisaremos um episódio do dito romance em que somos introduzidos na magia da capoeira e na sedução de um novo amor. O ‘episódio da capoeira’, como vamos chamá-lo, trabalha questões como a violência contra o semelhante, a tensão social pela qual passava o país naquela época, a duplicidade do ser humano, a superação que constitui o orgulho e a vitória, ainda que momentânea, de um mundo subjugado. Então, ainda de acordo com a teórica citada acima, Gonçalves usa da capoeira para estabelecer relações entre o continente africano e o Brasil, de modo a engrandecer a memória desses transportados e seus descendentes.

A capoeira, como a conhecemos, nasceu no Brasil, das mesclas entre africanos de diferentes regiões. No romance, temos uma explicação sobre seu surgimento ainda em África³: que, em Angola, os rapazes que venciam a dança-luta tinham o direito de escolher a *mifue* (menina impúbere) com quem gostariam de se casar, sem pagar o dote. Lá, era conhecida como ‘dança da zebra’, pelo uso dos pés e das mãos, pelo gingar que era quase um rastejo.

Carlos Eugênio Líbano Soares, em seu estudo sobre a capoeira, encontra um artigo anônimo outrora publicado no folhetim *Vida Policial* que defende uma das possíveis razões para a criação da capoeira brasileira: os escravos fugidos e aglomerados em quilombos a usavam para se defender da polícia quando iam à cidade para buscar mantimentos (SOARES, 2001, p. 42). Soares questiona esta versão, defendendo que os povos chegados de África já traziam danças e lutas (conforme lemos na indicação de Ana Maria Gonçalves) que provavelmente, em contato umas com as outras, formaram a capoeira no Brasil. Alguns historiadores concordam com a versão de que esta luta foi criada por escravos de ganho que

² “Because we were/are products of separations and dislocations and dis-membering, people of African descent in the Americas historically have sought reconnection”. A tradução é nossa.

³ As preposições que antecedem as menções ao continente africano seguem o modelo usado pela autora Ana Maria Gonçalves em *Um Defeito de Cor*: “Será que já tínhamos saído **de** África?” (2007, p. 60); “Estavam primeiro descarregando as mercadorias que tinham sobrado da viagem e as compradas **em** África” (2007, p. 61).

carregavam cestos, conhecidos por *capoeira*⁴, em suas cabeças e a usavam para defender seus produtos (SOARES, 2001, p. 55). Ela é, assim, resultado de trocas atlânticas, da diáspora dos povos negros que transportados ao Brasil.

No começo do século XIX, os negros poderiam ser presos por quaisquer motivos e eram encarados como o grande perigo da sociedade. A noção de que eram folgados, naturalmente violentos e dissimulados prevalecia entre não só os senhores de engenho, como entre a Polícia, que usava de intensa repressão para evitar levantes, rebeliões, organizações e aglomerações de negros. No já citado artigo anônimo, lemos

Nasceu, pois a capoeiragem de uma necessidade imperiosa de defesa humana contra o ataque desumano. Eram os exercícios de agilidade que faziam frente aos escravocratas que tentavam reaver os pobres pretos. E para incitar os ânimos formaram a lenda de que eles eram os autores de todos os latrocínios havidos e por haver, matando para roubar nas suas excursões noturnas, quando faziam o abastecimento clandestino para os seus esconderijos. (SOARES, 2001, p. 43)

No excerto, a justificativa encontrada pelas autoridades para perseguir e castigar os negros é clara: *formaram a lenda de que eles eram os autores de todos os latrocínios havidos e por haver, matando para roubar*. Marilena Chauí afirma que podemos encontrar na Escola de Polícia de São Paulo a seguinte inscrição: “Um negro parado é suspeito; correndo é culpado” (CHAUI, 1996, p. 56). Infelizmente, a figura do negro em nossa sociedade é diminuída até a presente data e, este trabalho defende que a postura ‘branca’ teve poucos avanços no que se refere à inclusão e modificação da ótica para com essa população. A capoeira, então, funciona como ativadora do orgulho negro, à medida que os indivíduos que dela participam são admirados e seguidos. Ainda em Soares, encontramos que

o capoeira do passado, principalmente de um passado remoto como a era colonial, era visto como representante de uma certa ‘idade heróica’, quando a capoeira era um jogo de vida ou

⁴ Nome usado para dizer ‘capoeira’ até por volta de 1856, segundo informação encontrada no romance estudado, página 665.

morte com a truculência do colonizador luso, mesmo que esse herói fosse encarnado pelo mestiço, o *mulato*, que, havia muito pouco tempo, era relegado como ‘degenerado racial’, subproduto de uma mistura de raças descontrolada e que representaria a inferioridade básica do país diante das nações mais ‘civilizadas’ (SOARES, 2001, p. 45). O grifo é nosso.

Gostaríamos de lembrar os usos e significados de *mulato*: derivada de mula refere-se ao cruzamento entre o cavalo e o burro, não se identificando nem com um nem com outro. Em relação à raça humana, essa mescla é tida como anormalidade biológica durante a escravidão. Em determinado momento, ser mulato ou crioulo (termo que, a princípio, era usado para os escravos de dentro da casa, criados mais próximos aos senhores)⁵ era ainda pior do que ser negro, neste país, pois demonstrava que a pessoa era o resultado do ‘erro’, manifestação da fraqueza de uns e da lascívia de outros. No período analisado no romance, muito do pavor dos senhores para com seus escravos vinha da então recente independência do Haiti (1791) e o receio que desenvolveram de que algo semelhante ocorresse em suas propriedades. O desconhecido causa estranheza e medo. Ainda que os escravos estivessem dentro de suas casas e de suas vidas, os senhores temiam que se rebelassem e deixassem aflorar o lado selvagem que tinham, por serem, conforme se acreditava, pessoas primitivas e de má índole.

O temor para com a capoeira se baseava nesses argumentos e sua perseguição tornou-se ferrenha a partir do século XIX. Desse modo, em dez de setembro de 1810 foi preso o primeiro africano por motivo de capoeiragem (SOARES, 2001, p. 73). As prisões foram inúmeras desde então e a violência com que se tratavam os praticantes desta luta apenas contribuía para que o ódio entre africanos e policiais aumentasse: eram dadas aproximadamente 300 chibatadas no ‘meliante’ que, na maioria das vezes, morria. Ainda assim:

Era difícil para as autoridades dar cobro à prática da capoeira. Qualquer oportunidade era usada pelos escravos, e a prática tanto tinha de luta marcial como de folguedo, jogo, exercício, relaxamento da faina do trabalho de carregar água ou do fardo de ficar “ao ganho”. Por volta do início da década de 1810, a capoeira já era uma fixação para os

⁵ Esse significado é particular ao contexto brasileiro, diferentemente dos outros países da América, nos quais *crioulo* era o que nascia no Novo Mundo, filho de colonizador e autóctone.

jovens escravos africanos, na cidade, e seu desafio à ordem escravista era semelhante a uma guerra de guerrilha, com surtidas isoladas, inesperadas, imprevisíveis, realizadas por pequenos grupos que, prontamente, dispersavam-se ao menor sinal dos agentes da ordem (SOARES, 2001, p. 77).

Na década de 1830 a situação entre Polícia e capoeiras tornou-se ainda mais tensa. A chamada “Revolta dos Malês” ocorreu em 1835 na Bahia, traduzindo a expectativa de liberdade e a organização dos escravos contra a ordem dominante. No Rio de Janeiro, as prisões e perseguições continuaram, e a cidade já contava com um sistema prisional desenvolvido e temeroso: um Calabouço, uma *Presiganga* (navio onde ficavam os presos, efetuando trabalhos para a Marinha) e com a obra do Dique, realizada na Ilha das Cobras, para onde eram enviados os escravos que representavam maior periculosidade à sociedade - não raro, a maioria deles era capoeira. A tensão era nacional e a Polícia cada vez mais fechava o cerco em busca das maltas, confrarias, *batuques* e *zungus*⁶. O ‘episódio da capoeira’ ocorre na ocasião das festas de fim de ano do ano de 1840. É exatamente entre as festividades do Natal e o Carnaval que encontramos maior número de prisões por capoeira na Corte.

A narrativa de Gonçalves começa com uma caminhada de Piripiri e Kehinde até o local onde seria o jogo, no Morro do Castelo, de onde se tinha uma vista privilegiada da Baía de Guanabara. Encontramos outra possível razão para o nome dado à dança/luta aqui analisada: “mato que se foi; mato cortado” – era em clareiras que se praticava a capoeira. Piripiri a instruiu que não dissesse que era do Daomé, pois no Rio de Janeiro, até mais que na Bahia, as rivalidades entre as diferentes nações africanas eram grandes. Durante o tempo que passa na Corte, a personagem principal do romance aprende que para lá foram enviados outros africanos que não só os da Costa da Mina, como era a maioria dos que habitavam na Bahia. O livro nos apresenta outro motivo pelo qual se jogaria a capoeira: para “estabelecer uma hierarquia e definir quem [dentre os carregadores, mencionados no estudo de Soares] ficaria com os trabalhos mais, ou menos, leves e rentáveis” (GONÇALVES, 2007, p. 665). A base historiográfica do romance auxilia em muito os estudos de constituição da sociedade carioca do início do século XIX e a cuidadosa descrição nos possibilita enxergar os limites e as características da cidade.

⁶ Casas onde os africanos se reuniam para comer angu, ouvir música, conversar, enfim, manter viva a cultura africana em terras brasileiras.

O romance nos apresenta Mestre Mbanji, um dos maiores capoeiras da São Sebastião daqueles dias, que afirma que “só os pretos tinham jeito pra capoeira, que podiam usar para se proteger do poder dos brancos” (GONÇALVES, 2007, p. 666), e explica as regras do jogo para as pessoas que iriam assistir àquela roda. Em vários momentos da narrativa, encontramos semelhanças entre a capoeira e outras expressões artísticas e religiosas afro-descendentes, como o samba (mais especificamente o partido alto), o jongo e a umbanda: “Durante todo o tempo eram cantadas as quadras e as chulas, *puxadas por um dos músicos e acompanhadas por todos nós, que batíamos palmas e soltávamos a voz nos refrões. Muitas das letras eram inventadas na hora (...)*”⁷ (GONÇALVES, 2007, p. 668). A musicalidade, sempre atribuída ao negro e às suas expressões, está presente no episódio de maneira singular – através dos toques do berimbau, que definiam o rumo que o jogo tomaria -, aproximando a dança, a luta e os rituais místicos, de modo a fazer-nos inferir que são manifestações inerentes à alma negra e dialogam incessantemente entre si. Mary Karash define as *maltas* de capoeira como semelhantes às confrarias e sociedades secretas, tendo também, orações, saudações e elementos protetores ligados à religião. De fato, isto se confirma quando, ao final da roda, voltando para onde moravam, Kehinde e Piripiri desceram o morro “ao lado de uma mulher muito séria que carregava o tição protetor que precisava manter aceso enquanto caminhávamos no meio da mata, para afastar os maus espíritos” (GONÇALVES, 2007, p. 670).

A cantoria que envolvia o toque do berimbau, muitas vezes inventada na hora e seguida pelo público que atuava como coro e batia palmas, foi interpretada, por Kehinde, como oração. No momento em que entra na roda para cumprir seu teste, Piripiri se benze ao pé do berimbau, como que pedindo proteção pelo que estava por vir. Bem como os pontos da umbanda, os toques da capoeira servem cada um para uma situação específica na roda – anunciar a chegada de um novo jogador, advertir os que já estão jogando de perigos que possam surgir durante o enfrentamento (como armas e mais desafiantes), avisar da chegada da polícia. Interessante ressaltar que, para Marilena Chauí, o sucesso da umbanda se deve ao fato de todos terem a chance de falar e de ouvir (CHAUI, 1996, p. 132-33), o que pode ser

⁷ Os grifos são nossos.

interpretado na capoeira como o momento de cada jogador para proferir seu golpe ou sua ginga.

A violência usada para reprimir o ser humano e a causada por essa repressão são temas deste estudo. É com a mesma intensidade que os capoeiras revidam ao tratamento recebido pelos “morcegos” (como chamavam os policiais), usando sua arte para atingir não só os opressores como seus semelhantes que não pensassem igual a eles ou que fossem de nações rivais em África. A recepção ríspida dos angolas era o que Piripiri temia, ao aconselhar Kehinde para não dizer ser uma maí. De acordo com Jean Paul Sartre, no prefácio que escreveu para *Os Condenados da Terra*, de Frantz Fanon, para se libertarem da fúria que trazem do colonizador, os oprimidos acabam massacrando-se entre si. “As tribos combatem umas contra as outras por não poderem enfrentar o inimigo verdadeiro – e vocês podem contar com a polícia colonial para alimentar essas rivalidades” (FANON, 2005, p.35). Assim, compreendemos o por quê de os negros constarem como vítimas de ataques de capoeiras, “pois 38% das vítimas de escravos eram outros escravos” (SOARES, 2001, p. 94).

Na impossibilidade do ataque aos que realmente incomodavam a ordem social do africano transportado o objeto de ódio passava a ser aquele que com ele convivia diária e intimamente, ou seja, o escravo que com ele dividia a esteira e a baia, o pote de comida e de água, o rio para o banho. Quem mais conhecia sua realidade e dela poderia se compadecer era o receptor de toda sua frustração como ser humano e como homem. Causava-lhe estranhamento, a atmosfera em que era inserido desde o momento de sua captura até quando chegasse ao seu destino final. Língua, costumes, comida, paisagens diferentes das que estava acostumado, eram alguns dos elementos que, somados à violência com que eram tratados, compunham o cenário das mudanças e repressões pelas quais o africano passava na travessia. Não obstante, certos de que o processo formador de identidades ⁸ passa pela oposição entre o outro e o ‘eu’, podemos afirmar que a agressividade já característica do ser

⁸ Em *Introdução à literatura negra*, Zilá Bernd cita Frantz Fanon: “foi o branco que inventou o negro” (1988, p. 23) e, Jean-Paul Sartre, no prefácio que escreveu para *Os Condenados da Terra*, afirma que “o colonizado não é o semelhante do homem” (FANON, 2005, p. 31).

humano ganha lugar de destaque em relações contrastivas que envolvem poder e dominação, como a colonização. Para Hall,

“a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. (...) Surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso *exterior*” (2004, p. 38-9).

Este trabalho preocupar-se-á em analisar como a postura do “conquistador” afetou a vida do “conquistado” no que tange à violência e à auto-estima. Para tal, torna-se importante identificar um ponto em comum causador de tensão entre negros e brancos: “quanto mais orientado estiver um homem no mundo, menos facilmente as coisas e acontecimentos deste lhe causarão a sensação de *estranhamento*”⁹. Os anos que seguiram à Idade Média, as grandes Navegações e mudanças políticas no que se constituía como Europa, fez com que o homem experimentasse a diferença, as alteridades culturais, para as quais não estava emocionalmente preparado, tentando dominar tudo o que lhe fugia ao entendimento. Assim, as novidades conhecidas com a chegada às terras ‘primitivas’ foram sufocadas e reprimidas, devido ao fato de o homem estar desorientado e perdido com as mudanças pelas quais sua estrutura ‘nacional’ passava.

O texto de Freud se aplica em outros momentos de nosso estudo, quando ele afirma que “*unheimlich* seria tudo o que deveria ter ficado oculto, secreto, mas que se manifestou”. Ao conhecer o Novo Mundo, o homem aqui (e em África) encontrado fugia aos padrões europeus: comia com as mãos, andava nu e desconhecia armas de fogo. Era senso comum a existência de gigantes, sereias, ciclopes nas terras conquistadas – vemos, assim, como as novidades trouxeram desconforto e, até mesmo, medo aos homens do velho continente, traduzido na criação de figuras imaginárias pavorosas. O ideal seria que apenas a paisagem e as riquezas naturais estivessem presentes. O selvagem, então, substituiu todas as lendas e incorpora os estereótipos que causavam pavor ao homem branco. Personificou as impressões de estranhamento e, por isto, deveria ser domado, para que não chegasse a concretizar os pavores de dominação às avessas, de liberação da reprimida monstruosidade

⁹ FREUD, Sigmund. *El Siniestro*. “Cuanto más orientado esté un hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y sucesos de éste le producirán la impresión de lo siniestro”. As traduções serão nossas.

natural¹⁰. Ironicamente, o modo encontrado para controlar seus instintos foi a mais cruel violência física e psicológica, o que resultou na auto-depreciação, descrença e reprodução dos mesmos modelos entre os conquistados e seus semelhantes.

Em *Mal estar na Civilização*, Freud defende que o homem sofre por três motivos: ele mesmo, o mundo e sua relação com o mundo e com os outros homens. No caso da colonização, sofreram os conquistadores – por não compreenderem o universo em que se inseriam – e os conquistados – por serem vítimas da violência física e por perderem o direito ao território que sempre fora deles. Desse modo, confirmamos que o sofrimento vem da incompreensão do *outro*, da constatação de que existe o ‘não-eu’ e que a relação com este pode não ser harmônica como sugerem os mandamentos bíblicos. O mandamento “Amarás teu próximo como a ti mesmo” apresenta uma impossibilidade ao homem, ao mesmo tempo em que é o princípio base para a manutenção da espécie humana: amar aquele que pode matar, violar e subjugar (se o ‘eu’ não o fizer primeiro) o eu-indivíduo e a família deste. A violência projetada no outro, do ataque que ele pode fazer ao eu, nada mais é do que a vontade do ‘eu’ de atacar aquele que lhe causa desconforto. A antropofagia encontra lugar nesse raciocínio, pois seria ‘engolindo’ o *estranho* que o eu se tornaria completo, que o ser alcançaria plenitude. Como já mencionado, o *estranhamento* do outro, da alteridade, faz com que o desejo seja de destruição, de morte daquele que perturba a ordem. Conseguimos compreender a atmosfera de tensão que envolve o domínio e a escravização de um povo por outro. Como apenas enxergamos as coisas através de nossos olhos, costumamos acreditar que o que vemos é a verdade absoluta e correta, que quaisquer outros modos de vida são equivocados e, que é nosso dever, corrigir e ensinar aos ‘outros’ a maneira certa de se ver e viver o mundo.

No contexto do ‘episódio da capoeira’ o que encontramos é o momento em que o ‘corrigido’ consegue expressar sua força, beleza e é esse ‘eu’ que analisamos em relação à violência e repressão que sofria diariamente pelos mantenedores da ordem e da justiça. Ambos os conceitos são discutíveis e variam de acordo com o pensamento daquele que detém o poder de *julgar* quão estranho ou errado um povo é. Na narrativa, somos

¹⁰ Como exemplo, ver *A Tempestade*, de Shakespeare.

apresentados a situações de superação que constroem a auto-imagem positiva, a admiração pelo outro e o desejo de se aproximar dele para, também, ser motivo de orgulho: a explicação do Mestre Mbanji sobre a capoeira e sua importância para a união dos negros na luta contra o opressor; a apresentação harmônica dos dois Mestres que incitou na audiência uma espécie de transe, como se todos fossem embalados pela beleza dos movimentos; a tensão no momento em que os novos capoeiras entraram na roda desejando conseguir a consagração como tal, ou então ‘subir’ de posto (como no caso de Piripiri) e, finalmente, o resultado das lutas daquela noite, que introduziram os capoeiras à cidade negra.

O ‘lenço encarnado’ que o acompanhante de Kehinde ganha, após passar no teste submetido, significava muito para os capoeiras: era o modo de dizer que eram realmente bons lutadores e advertir aos outros que era perigoso travar combate com eles; o lenço, por si só “já impunha respeito a quem conhecia as regras”(GONÇALVES, 2007, p. 670). Encontramos registros de ornamentos usados por eles tanto nas pinturas daquele século, como em livros policiais. As cores amarelo e vermelho, bem como lenços e outros adereços (bonés, penachos), estão presentes na realidade do capoeira e foram, também, motivos de prisão, por serem indícios, para as autoridades, de que aqueles negros tinham a habilidade da luta.

Relacionando o pensamento de Freud com o de Sartre, vemos que o desconforto que a figura do outro causa no ‘eu’ faz com que a repressão e a violência sejam usadas para silenciá-lo e diminuí-lo de sua condição humana para que ele não seja ameaça aos modelos estabelecidos. O fato é que o ser reprimido deve encontrar meios “permitidos” de extravasar sua frustração ou de encontrar brechas nos mecanismos sociais, para fazê-lo. A capoeira cumpre esta função, de harmonizar os sentimentos em ebulição contra os senhores e a polícia que, no episódio aqui analisado, não consta como um enfrentamento à ordem e, sim, como liberação organizada e canalizada das emoções:

A música também entrava dentro da gente, dando vontade de sair jogando, se fosse possível tirar os olhos do que acontecia na nossa frente. Parecíamos em transe, até que, com um *ai* feito ao mesmo tempo, eles [os mestres] se cumprimentaram e deram o jogo por encerrado sem que ninguém sáisse vencedor. Quero dizer, nenhum dos dois, porque nós tínhamos ganhado um belo espetáculo (...) (GONÇALVES, 2007, p. 668).

O que Kehinde presenciou foi um espetáculo, uma dança misteriosa e cheia de energia, que não ameaçava a paz daquele encontro, mas sim, enchia de beleza a noite estrelada. Ao mistério do momento, soma-se toda a atmosfera em que ocorreu: no meio da mata, longe da cidade e da polícia, durante a noite, abençoada pelos Protetores daquela malta. Tudo isto colaborou para que o clima de romance e mútua admiração entre os personagens desse episódio se fortalecesse, contradizendo a idéia de que a noite é o tempo da tragédia, por ser o momento em que tudo pode acontecer, o escuro domina a mente e embriaga as pessoas em ações que não fariam durante a luz do dia.

Ao negro do século XIX, a noite era a oportunidade de reunião com os amigos, de encontros amorosos, de satisfação de desejos e de professar a fé que verdadeiramente seguiam. A maioria dos batuques e encontros religiosos ocorria durante a noite, às escondidas da polícia e dos senhores que, apesar de suspeitarem do que acontecia, preferiam não interromper tais eventos, com medo de represálias invisíveis, como os tão temidos feitiços e trabalhos. O ‘episódio da capoeira’ se passa, assim, num contexto extremamente favorável à reunião de escravos e homens livres que se aproveitavam da movimentação nas casas e na cidade (devido às festas de fim de ano) para experimentarem um pouco da liberdade que, apesar de estar longe de ser “suficientemente boa”¹¹ (GARCIA e DAMOUS, 2008, 119-139), controlaria a agressividade. Para que a liberdade seja “suficientemente boa”, o ambiente deve conspirar a favor da manifestação do ser e de sua agressividade, do modo como ‘diz’ não absorvê-lo. Esta é articulada ao estabelecimento de alguma diferença entre o que é o ‘eu’ e o que é o ‘outro’ – através dela é possível lidar com o externo, tendo consciência dos limites físicos que nos separam do mundo e das pessoas ao nosso redor. A capoeira cumpre a função de cansar o corpo e trabalhar a mente do negro e, apesar de ser usada como arma contra os abusos do dominador, acaba por favorecer a manutenção da ordem ao ocorrer em situações como a descrita no episódio do romance.

Outro aspecto importante do uso desta arte é a resistência, que pode ser vista como meio de sobreviver num ambiente inóspito. O fato de ir contra o desejo da sociedade

¹¹O conceito de “liberdade suficientemente boa” advém do controle da agressividade possibilitado por tratamento e ambiente “suficientemente bons”. O escravo não estava inserido em tal realidade e, assim, os momentos em que podia experimentar a liberdade se aproximavam mais da resistência cultural.

dominante de extinguir toda e qualquer prática cultural afro-descendente e a repressão a que eram submetidos os praticantes deveriam minar a vontade e necessidade dos negros de se unirem e viverem momentos que lembrassem as raízes. Já se sabe que, como meio de se adaptar a terras brasileiras, os transportados tentavam se assemelhar aos brancos que aqui encontraram na vestimenta, nos costumes e na fala. No entanto, é bastante difícil alguém se esquecer de suas origens e assumir nova identidade quando o processo ocorre de fora para dentro, ou seja, quando o meio externo exige uma mudança radical para que a pessoa sobreviva. Assim, é natural que, durante o dia as aparências se mantenham, mas que, à noite (como já foi dito), as pessoas atuem da maneira como queiram, aproximando-se da sua verdadeira natureza. Enquanto a elite se reunia em saraus, bailes pomposos e óperas, os trabalhadores se divertiam de maneiras diferentes, consideradas bárbaras, o que, contribuía para a consolidação do pensamento opositivo que dá base à “divisão social entre competentes e incompetentes” (CHAUI, 1996, p. 34). Há grande diferença entre aqueles que *executam* certo trabalho e aqueles que *mandam* executá-lo, encarada, neste país, como delimitadora dos espaços e geografias sociais. Desse modo, a distância entre elite e trabalhadores (ou subalternos?) aumenta paulatinamente, ao criarmos mecanismos segregadores (in)justificáveis com base na condição econômica ou na cor da epiderme: o ponto de vista é sempre de um ‘eu’ contra ‘eles’, os *outros*.

A capoeira é, então, um dos modos de se resistir às normas brancas de conduta e bom comportamento, unindo a população negra e protegendo a escrava dos abusos dos senhores. Para o cronista anônimo (em *Vida Policial*) mencionado anteriormente, a arte surgiu com os quilombos, “núcleos poderosos” (SOARES, 2001, p. 42) para onde iam os que não se conformavam com a maneira com que eram tratados no Brasil: parece-nos que uma forma de resistência faz surgir outra. Carlos Eugênio Líbano Soares afirma, em seu livro, que o escravo não usava somente da força bruta para demonstrar sua insatisfação com a ordem vigente, chegando mesmo a usar de sua “boçalidade”¹² para atrapalhar o trabalho da Guarda Real. Os freqüentes atritos com os “morcegos” fizeram com que os negros usassem a

¹² O termo “boçal” era usado aos africanos recém-chegados e, atualmente, “diz-se de pessoa rude, estúpida, grosseira, ignorante”, de acordo com o Dicionário Balsa da Língua Portuguesa (MUNIZ, Elisabete Lins e CASTRO, Maria Totti de. São Paulo: Balsa Planeta, 2003).

inteligência, sagacidade e até mesmo brechas da lei para atrasar julgamentos, como fez um cativo ao extraviar processos em andamento (SOARES, 2001, p. 82), certo de que ao fazê-lo desorganizaria a Casa Legislativa, protegendo por mais tempo, a si mesmo ou um dos seus. Está registrado nos boletins semanais da Polícia da Corte o crescente número de atos dos escravos usados para confundir as autoridades e os senhores: fuga de libambos, sedução e banzo, eram algumas das atitudes que demonstravam a gravidade do inconformismo negro que rondava a cidade do Rio de Janeiro (SOARES, 2001, p. 102). A capoeira, então, além de mecanismo encontrado para a liberação canalizada da libido, dos sentimentos, do ódio e da frustração reprimidos, representa resistência (nem sempre pacífica) e busca por melhores condições de vida (já que a *igualdade de direitos* era impossível). Vemos que desde o período joanino o ‘fazer justiça com as próprias mãos’ é encarado, por grande parte da população – a que não pertencia à elite-branca-católica – como o único meio de se conseguir justiça.

A prática da capoeira, a partir de 1830, ganhou sentido maior do que apenas ‘jogo’, como era conhecida até então. Mesmo a postura da polícia em relação ao léxico usado para se referir a ela, mudou e nas “décadas seguintes ao período joanino, o ‘jogo’ irá lentamente desaparecer, até se extinguir completamente do vocabulário policial” (SOARES, 2001, P. 111-112). Isso mostra que a tensão aumentara e a dança transformara-se em luta, instrumento de resistência e ataque à ordem vigente. O capoeira passa a ser visto, pela sua *malta* e comunidade, como aquele capaz de destruir, vingar as dores causadas pelas autoridades, um tipo social poderoso e admirável. Ele consegue atingir os verdadeiros ‘culpados’ pela condição subumana na qual viviam os africanos e seus descendentes no período escravista: o ódio deles para com os ‘morcegos’ representa o ódio de todo um povo submetido ao estigma de raça inferior.

Assim, seguindo o pensamento de Sartre, eles são aqueles que atingem o objetivo calado, muitas vezes inconsciente de liberar a violência reprimida diretamente sobre os repressores. A organização que exigia um encontro de capoeira, a união entre as pessoas e a importância de cada uma delas na roda, fazia com que se sentissem indivíduos colaborando para uma causa comum, como se, em poucos momentos do ano, tivessem a oportunidade de

viver como *comunidade*. As músicas, inventadas na hora e cantadas especialmente para cada jogador, certamente trabalhavam a auto-estima dos subjugados, fazendo com que sua postura e desempenho aumentassem ainda mais a admiração dos que assistiam à roda. O ‘subir de posto’, o escalar das torres das igrejas para badalar o sino (feito comum entre os capoeiras que queriam mostrar suas habilidades), o uso do lenço encarnado e o assobiar nas ruas eram demonstrações do que ia no interior dos jogadores: orgulho próprio de pertencer a uma ‘organização’ e ser reconhecido por ela como alguém capaz, digno e especial. Nesse sentido a capoeira trabalha a auto-estima de todos os envolvidos na dança-luta levando os sentimentos vividos na roda para o cotidiano de cada um deles. Assim, aqueles indivíduos já teriam experimentado uma parcela de orgulho, admiração e importância, o que funcionaria a seus favores quando fossem diminuídos por quase toda a população da Corte.

Assim, o *estranho* toma proporções de demoníaco, por ser ameaçador e incompreensível. A arte da capoeira tenta amenizar as tensões internas, trabalhar a auto-estima, desenvolver um auto-olhar positivo, causar orgulho no indivíduo que a pratica e admiração nos que o assistem. O presente trabalho pretendeu relacionar a prática da luta com as reações de uma sociedade que convivia com fantasmas e os rechaçava. Válvula de escape, meio de reforçar laços identitários e sensação de pertença (a prática da luta em análise uniu os que pertenciam às maltas e tinham o objetivo de se manifestar contra a opressão vivida, em comum) ¹³ entre os africanos e seus descendentes no Brasil do século XIX, a capoeira expressou sentimentos reprimidos e possibilitou a resistência ao modelo político hegemônico.

ABSTRACT: This paper aims at discussing the resistance mechanisms used by the enslaved black people in Brazil through the practice of “capoeira”. The constitution of the “black pride” as a means of standing against the imposed system, which created an inside (the ‘capoeira’ group) atmosphere of admiration and self-esteem, is also one of the goals to be achieved through the readings that support this study, based on psychoanalysis and afro-Brazilian literature.

Key-words: *Capoeira*; Psychoanalysis; Colonization; Negritude

¹³ Em Stuart Hall: “A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, ‘sutura’) o sujeito à estrutura”. (2004, p. 12)

REFERÊNCIAS:

- BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo, Brasiliense: 1988.
- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência, aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: 1996, 6ª reimpressão. Editora Brasiliense. 1ª edição:1986
- DAVIES, Carole Boyce. **Black woman writing and identity. Migrations of the subject**. New York, Routledge, 1994.
- FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Tradução Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães – Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- FREUD, Sigmund. **El Siniestro**. Disponível em: <http://www.librodot.com>, acesso em 21/07/2009.
- FREUD, Sigmund. **O mal estar na civilização**. Disponível em: http://www.opopssa.info/Livros/freud_o_mal_estar_na_civilizacao.pdf, acesso em 22/07/2009
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro – 9ª edição – Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- GARCIA, Claudia Amorim e DAMOUS, Issa. **A agressividade no contexto dos cuidados primários e a liberdade suficientemente boa**. Cadernos de Psicanálise (Sociedade de Psicanálise/RJ), v.24, p. 119-139, 2008.
- KARASH, Mary C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808 – 1850)**. In: SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. Campinas, SP: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2001. Página 58
- GONÇALVES, Ana Maria. **Um Defeito de Cor**. Rio de Janeiro, Editora Record. 2ª edição. 2007.
- SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. LP&M Pocket. Editora LP&M, 2002.
- SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. Campinas, SP: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2001.

Música e Poesia em Manuel Bandeira.

Luciano Marcos Dias Cavalcanti*

RESUMO: Este trabalho busca verificar, através de um estudo comparativo, as relações existentes entre música e poesia em Manuel Bandeira.

Palavras-chave: Música, Poesia, Manuel Bandeira.

A relação entre música e poesia vem desde a antigüidade. Na cultura da Grécia Antiga, por exemplo, poesia e música eram praticamente inseparáveis: a poesia era feita para ser cantada. De acordo com a tradição, a música e a poesia nasceram juntas. De fato, a palavra “lírica”, de onde vem a expressão “poema lírico”, significava, originalmente, certo tipo de composição literária feita para ser cantada, fazendo-se acompanhar por instrumento de cordas, de preferência a lira.

A partir de então, configuraram-se muitos momentos em que a música e a poesia se uniram. Segundo Antônio Medina Rodrigues, “a grande poesia medieval quase que foi exclusivamente concebida para o canto. O Barroco, séculos além, fez os primeiros ensaios operísticos, que iriam recolocar o teatro no coração da música. Depois Mozart, com a Flauta mágica ou D. Giovanni, levaria, como sabemos, esta fusão ao sublime.” (RODRIGUES, 1990, p.28)

Durante muito tempo, a poesia foi destinada à voz e ao ouvido. Na Idade Média, “trovador” e “menestrel” eram sinônimos de poeta. Seria necessário esperar a Idade Moderna para que a invenção da imprensa, e com ela o triunfo da escrita, acentuasse a distinção entre música e poesia. A partir do século XVI, a lírica foi abandonando o canto para se destinar, cada vez mais, à leitura silenciosa.

* Doutor em Teoria e História Literária – IEL/UNICAMP. Professor de Crítica Literária da Universidade São Francisco, Campus Itatiba-São Paulo.

Entretanto, mesmo separado da música, o poema continuou preservando traços daquela antiga união. Certas formas poéticas, ainda vigentes, como o Madrigal, o Rondó, a Balada e a Cantiga aludem diretamente às formas musicais. Se a separação de poetas e músicos dividiu a história de um gênero e outro, a poesia não abandonou de vez a música tanto quanto a música não abandonou de vez a poesia.

A música erudita do Ocidente, com Bach, Mozart, Beethoven, Mahler, etc., dispensara a palavra, mas a ópera conservou a velha comunhão entre a música e a poesia. Os libretos correspondem a textos poéticos a partir dos quais o compositor escreve músicas. Uma variante da ópera, a opereta, que fez muito sucesso no século XIX, acabou reforçando ainda mais a combinação da palavra com a música. Na mesma época, floresceu, na Alemanha, um tipo de composição chamada “*lied*”, ou seja, pequena peça poético-musical feita para execução em voz e piano.

Neste pequeno estudo, pretendemos refletir sobre as relações que Manuel Bandeira estabeleceu com a música, seja ela popular (e o seu meio) ou erudita, para a elaboração de sua poesia.

O início da produção poética de Manuel Bandeira foi influenciado pela estética parnasiano-simbolista, que usava da linguagem de estilo elevado e musical como das metáforas penumbristas para se expressar. Logo após *A cinza das horas*, já percebemos, em Bandeira, um processo de libertação de sua herança parnasiano-simbolista; sua linguagem começa a se desvincular do estilo elevado da poética tradicional incorporando a estes elementos da cultura popular. E para isso, o poeta utiliza as palavras do dia-a-dia, o verso livre e valoriza o que é comumente considerado desqualificado como matéria poética.

Posteriormente ao primeiro momento modernista, em que seus ideólogos assumiram uma posição iconoclasta, negando o sublime e questionando as classificações e concepções de arte culta, principalmente a partir de 1924, os modernistas tendem a uma atitude mais conciliatória para com a tradição. No entanto, uma das características básicas de todo o modernismo brasileiro é a tendência a recuperar a cultura popular, tradicionalmente excluída pelo conceito de cultura elitista tradicional. O que havia no país, antes do

modernismo, era predominantemente a separação entre o erudito e o popular, o elevado e o baixo, e assim por diante. Representando o panorama cultural brasileiro de forma homogênea e sem originalidade, muito mais preocupado em copiar o modelo “civilizado” do que em criar sua própria concepção artística e cultural.

Os modernistas, combatendo essa perspectiva submissa à cultura européia, passam a valorizar o popular e também a incorporá-lo a sua proposta estética. Esta nova atitude, provinda das estéticas vanguardistas como a futurista, a cubista e a surrealista, etc., derruba as categorias até então consideradas símbolos do valor artístico, como a do “sublime” e do “vulgar”, da “alta” e da “baixa cultura”.

É, sem dúvida, a emergência do Modernismo, como um valor questionador de toda uma tradição que historicamente via como “arte superior” somente a arte associada à cultura branca européia, que coloca em pauta todo um repertório popular anteriormente desqualificado, nesse momento posto como matéria artística.

Uma prática corrente nos anos 20 e 30, no modernismo brasileiro, era a da valorização da simplicidade (como a utilização da linguagem do dia-a-dia e a valorização da cultura popular) para a concepção de obras artísticas. Esta simplicidade pode ser notada nos poemas e romances de Oswald de Andrade, em parte da obra literária de Mário de Andrade, nos poemas de Manuel Bandeira, entre outros autores.

Nessa perspectiva, Bandeira busca sua inspiração na rua e no bar, entre salões literários, prostíbulos, livrarias, cabarés e cafés-cantantes, locais que constituíam uma via de comunicação real e efetiva do poeta com seu povo. Nestes lugares – o Amarelinho, a Lapa e a José Olympio, no Rio de Janeiro; o Franciscano, a Rua Lopes Chaves (endereço de Mário de Andrade, outro poeta que manteve uma relação estreita com a música e a cultura popular), em São Paulo –, como ressalta Arrigucci, foram locais onde:

travavam-se relações variadas entre mundos heterogêneos. Salões da alta burguesia, da aristocracia paulista do café e movimentados focos da vida boêmia carioca, em meio à gente pobre da Lapa. Salões, cafés, restaurantes, livrarias, cabarés e botequins não foram apenas pontos de encontro da roda literária dos anos 20 e 30; foram cadinhos de relações importantes, pessoais e

sociais de classe, de raça, relações intersubjetivas, que acabaram por integrar a nova matéria artística, com sensível aguçamento da consciência do escritor com respeito à realidade em volta e evidente ampliação do próprio conceito de literatura. (ARRIGUCCI, 1990, p.64)

Um exemplo dessa comunicação de grupos distintos pode ser vista no depoimento de Donga ao *Museu da Imagem e do Som*, gravado em 1969, no qual ele descreve o itinerário de uma noite típica reunindo músicos e poetas:

Recebíamos a visita de Olegário Mariano, Afonso Arinos, presidente da Academia Brasileira de Letras, Hermano Fontes, Gutemberg Cruz, Catulo da Paixão Cearense e outros poetas. Iam lá nos buscar para fazermos uns programas na Praça da Cruz Vermelha. Nós ficávamos ali, improvisando, tocando, cada um solando alguma coisa e os poetas dizendo os versos (...) depois íamos para aquele largo da Av. Gomes Freire, a Praça dos Governadores, onde o João Pernambuco morou mais tarde. Nessa praça tinha um bar, no qual sentávamos e rompíamos o dia. Era um meio de literatos que apreciavam música e músicos que apreciavam poesia. (Apud VIANNA, 1995: 113)

O compositor de samba, nos anos 20 e 30, pode ser considerado como um agente mediador entre mundos culturais distintos, como o dos salões intelectuais e o das festas populares das camadas mais pobres da cidade. Essa característica foi apontada por observadores da época, como fica claro neste comentário de Manuel Bandeira sobre o sambista Sinhô (frequentador da casa de Tia Ciata, onde nasceu a primeira música gravada com a denominação de “samba”, “Pelo Telefone”, em 1917; tendo Donga registrado a canção como de sua autoria): “Ele era o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana. Daí a fascinação que despertava em toda gente quando levado a um salão.” (BANDEIRA, s/d: 63) Para Manuel Bandeira, Sinhô representava o que de mais povo e carioca existiu em sua época. Esse fascínio que era confundido com um interesse pelo popular que cada vez mais competia com os interesses eruditos dos salões da elite brasileira (vide a semana da arte moderna e o interesse modernista, em geral, pela cultura popular brasileira) está em Manuel Bandeira, que chega a ver no sambista o símbolo por excelência da cultura carioca: “o que há de mais povo e de carioca tinha em Sinhô a sua personificação mais típica, mais genuína e mais profunda.” (BANDEIRA, s/d, p.63) A

princípio, o contato com esse mundo “genuíno” era feito através de compositores já consagrados que eram convidados para os salões das camadas mais ricas da cidade. Sinhô era para todos uma criatura fabulosa, vivendo no mundo noturno do samba, zona impossível de localizar com precisão – “é no Estácio, mas bem perto ficam as macumbas do Encantado, mundo onde a impressão que se tem é que ali o pessoal vive na brisa, cura tosse com álcool e desgraça pouca é bobagem.” (BANDEIRA, s/d, p.90)

Nessa fase, processa-se a mistura de elementos da qual nascia o samba carioca, em cuja geografia destaca-se a Praça Onze, onde se misturavam a cultura negra e a branco-européia. Este período, marcadamente áureo na música popular brasileira, propiciou o surgimento de compositores, poetas e cantores até hoje famosos em nosso cancionário popular, fazendo com que o nosso samba se tornasse matéria prima tipo exportação.

Um personagem freqüente na poesia de Manuel Bandeira é a do sambista Jaime Ovalle. Existem várias referências a seu nome em diversos poemas, crônicas, cartas e no “Itinerário” do poeta modernista. Portanto, a freqüência deste personagem em sua obra pode ajudar-nos a entendê-la melhor. Para Davi Arrigucci,

referências e alusões como essas acabam compondo uma imagem recorrente intrínseca à obra, uma figura do imaginário bandeiriano que toma forma no texto, fazendo-se uma espécie de entidade paraficcional, cujo estatuto se assemelha ao dos verdadeiros personagens de ficção, e cujo entendimento pode ser decisivo para a compreensão da obra como um todo. (ARRIGUCCI, 1990, p.50)

De acordo com o Crítico, Ovalle tanto quanto Irene, Rosa, Dona Aninha Viegas, Totônho Rodrigues e várias outras pessoas da roda familiar e do círculo de amigos do poeta, por ele sempre evocadas na sua poesia, têm a consistência ambígua dos seres feitos de palavras e imaginação. Estes personagens pertencentes ao mundo real de Bandeira estão presentes em suas poemas como se fossem fictícios. Parecendo vindos de um mundo imaginário do poeta, cria uma força simbólica que atinge o leitor de seus textos poéticos como se fossem verdadeiramente ficcionais. (Ver ARRIGUCCI, 1990, p.50-1)

Manuel Bandeira chegou até mesmo a escrever um poema em que o nome de Ovalle faz parte do título. Considerado de grande importância para o entendimento de sua obra, é o “Poema só para Jaime Ovalle”:

Quando hoje acordei, ainda fazia escuro
(Embora a manhã já estivesse avançada)
Chovia
Chovia uma triste chuva de resignação
Como contraste e consolo ao calor tempestuoso da noite.
Então me levantei,
Bebi o café que eu mesmo preparei,
Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei pensando...
Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei.

Neste poema, podemos perceber que Manuel Bandeira extrai sua poesia de onde menos se espera. O poema trata do momento em que um sujeito se levanta numa manhã escura e chuvosa posterior a uma noite quente e tempestuosa, faz seu café e o bebe, volta para cama, acende um cigarro e fica pensando na vida e nas mulheres que amou. O poema trata de forma mimética de um ato rotineiro que em princípio não há poeticidade alguma. Provavelmente seja por este motivo que Bandeira o deixou em “quarentena”, como nos diz o poeta em seu *Itinerário*, por não saber avaliar a sua qualidade poética. No entanto, Davi Arrigucci nos diz que este poema é um dos pontos mais altos da obra do poeta; um poema que valoriza o cotidiano e que tem no título, o nome de um compositor de Música Popular.

Outro exemplo da importância que Ovalle exerce no imaginário de Bandeira pode ser constatado em seu “Poema com uma linha de Guimarães Rosa”, no qual podemos ver nos seguintes versos:

Depois de morto,
Primeiro queria beijar meus pais, meus irmãos, meus avós,
[meus tios, meus primos.
Depois irei abraçar longamente uns amigos – Vasconcelos,

[Ovalle, Mário...

Gostaria ainda de me avistar com o Santo Francisco de Assis.

Mas quem sou eu? Não mereço.

E então me abismarei na contemplação de Deus e de sua glória.

Esquecido para sempre de todas as delícias, dores, perplexidades

Desta vida de aquém-túmulo.

A importância de Jaime Ovalle pode ser notada aqui, pelo motivo de seu nome estar presente numa “lista de desejos” de Bandeira, na qual o músico e poeta se apresenta entre as pessoas que o poeta deseja ver depois de morto. Como se fosse uma espécie de pedido a Deus para que o poeta (aqui o eu lírico se mistura com a própria figura do poeta) possa ver as pessoas mais queridas que com certeza lhe despertaram saudades em sua vida. Também notamos uma importante referência a São Francisco de Assis, considerado santo dos pobres e dos animais a que o poeta deseja ver, revelando-nos assim sua simpatia com o santo dos humildes, identificando-se com sua vida e com sua poesia.

Jaime Ovalle tinha em seu círculo de amizades sambistas consagrados, hoje mitológicos, como Sinhô, Donga, João da Bahiana, Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga, Catulo da Paixão Cearense, entre outros. Além de músicos, a Lapa concentrava outras personalidades que fizeram desta não somente uma zona de boêmia e de música, mas também um espaço literário. Eram poetas, artistas e intelectuais, como Raul de Leoni, Ribeiro Couto, Dante Milano, o próprio Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda, Caio de Mello Franco, Oswald Costa, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Villa-Lobos, etc. A Lapa foi mitificada por todas estas pessoas com suas “histórias”, suas memórias, seus desejos, suas verdades e suas paixões. A Lapa, como ressalta Arrigucci, lembraria Pasárgada

com sua consistência de desejo e sonho, feita do tecido da imaginação, mas correspondendo a realidades profundas da alma e a aspectos concretos da vida material. Na verdade, se percebe o quanto a própria Pasárgada bandeiriana tem a ver com a atmosfera da Lapa Literária e boêmia dos anos 20, de modo que as aspirações singulares do poeta, barradas pela vida madrastra, se descobrem de repente realizáveis no mundo próximo e libertário da vida boêmia, no mais prosaico dia-a-dia do ambiente carioca. Como em Pasárgada, a Lapa tem “alcalóide à vontade e prostitutas bonitas/para a gente namorar.” (ARRIGUCCI, 1990, p. 66)

Sem dúvida, Manuel Bandeira sentiu a poesia neste ambiente onde a paixão corporal e espiritual se confundem, tornando-se uma só coisa. Como o próprio poeta diz sobre este ambiente boêmio e cultural da Lapa: “o ambiente, de resto, favorecia as iluminações.” (Apud ARRIGUCCI, 1990, p.67)

Ovalle era o elemento que incorporava ou representava este ambiente da Lapa, talvez por isso a tamanha importância que este exerceu sobre Manuel Bandeira. O sambista é sempre evocado pelo poeta. Segundo Arrigucci, ele era o catalisador do sublime que vinha do prosaico e do cotidiano.

Manuel Bandeira também se relaciona diretamente com a música propriamente dita. Os compositores o tinham com preferência para musicar seus textos poéticos. O poeta, em seu *Itinerário de Pasárgada*, tenta explicar o porquê dessa predileção dos músicos por sua poesia. Ele nos diz que o crítico musical Aires de Andrade vê em sua poesia um sentimento e uma expressão muito ligadas aos costumes populares, e cita o crítico:

Mesmo nos momentos em que Manuel Bandeira se manifesta exprimindo anseios de universalização, não consegue o seu pensamento se emancipar inteiramente do jugo que estabelecem em suas faculdades criadoras as reminiscências acumuladas no espírito do poeta pela ação do observador apaixonado das coisas do povo. Há sempre em seu estilo a intromissão, às vezes franca, às vezes sorrateira, dessas forças que se agitam incessantemente nas camadas subterrâneas da sua emoção em atitudes expansionistas. Atribuo principalmente a esse aspecto da arte de Manuel Bandeira o motivo de atração que faz convergir para a sua poesia as preferências dos nossos compositores. (Apud BANDEIRA, 1984, p.81)

Certamente, o crítico Aires de Andrade tinha razão, pois o próprio Bandeira acredita nessa preferência dos músicos por seus poemas de fundo popular e cita alguns dos mais musicados: “Berimbau” (Ovalle, Mignone), “Trem-de-Ferro” (musicado já umas quatro ou cinco vezes, e muito bem, por Vieira Brandão), “Cantiga” (Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez), “Azulão” (Ovalle, Guarnieri, Gnattali), “Dona Janaína” (Mignone), “Irene no Céu” (Guarnieri), “Na Rua do Sabão”, “Macumba de Pai Zuse” e “Boca de Forno” (Siqueira), “O Menino Doente” (Mignone), “Dentro da Noite” (Mignone, Helza Cameu), entre outros. Assim como textos para melodias já existentes, entre elas “Azulão” e “Modinha” com música de Ovalle e uma Modinha de Villa-Lobos sob o pseudônimo de

Manduca Piá. E além destes poemas, Manuel Bandeira criou letras para músicas escritas por Villa-Lobos chamadas *Canções de Cordialidade*, criadas para receber visitantes ilustres, para substituir o *Happy Birthday to you* cantada nas festas de aniversário. Nestas canções, Bandeira se utilizou “tanto quanto possível das frases feitas da nossa linguagem coloquial, sobretudo em ‘Boas vindas’; ‘Amigo seja bem vindo! A casa é sua. Não faça cerimônia. Vai pedindo, vai mandando.’” (BANDEIRA, 1984, p.83)

Mesmo os poemas de Bandeira tendo sido musicados por músicos de formação erudita é importante ressaltar que nesse momento histórico os temas populares eram valorizados por estes músicos que através da mudança da perspectiva puramente elitista da arte buscavam elementos populares e até mesmo folclóricos para associar a sua música, conforme bem demonstra a relação de vários desses compositores com a estética modernista. Como também demonstra o CD intitulado *Estrela da Vida Inteira*, comemorando o centenário de Bandeira, com poemas seus musicados por consagrados compositores da MPB, como: Tom Jobim, Francis Hime, Danilo Caymmi, Milton Nascimento, Toninho Horta, entre outros. É importante ressaltar que neste CD os poemas de Bandeira não são recitados com um fundo musical de um piano ou de um violão, como comumente se faz com a maioria dos poetas cujos poemas são gravados em disco. Nessa gravação, os poemas são transformados em parte integrante da música. De uma forma impressionante os poemas parecem ser feitos para a música, ou como se fossem feitos um para o outro, conjuntamente, demonstrando, assim, a musicalidade intrínseca e intensa de seus poemas. Esse CD é uma prova empírica da musicalidade natural de Bandeira, sua existência mostra a afinidade deste com a Música Popular Brasileira.

A obra de Manuel Bandeira é marcadamente musical, sua poesia está diretamente relacionada ao sentido primitivo da palavra poética, que é o canto. O poeta é amante da música, autor de vários poemas musicados. Notadamente, o poeta mais musicado do país. Letrista, colaborador e amigo de vários músicos importantes e crítico bissexto. O fato de ser tão marcadamente musical com certeza é o motivo de sua poesia ter sido preferencialmente musicada pelos compositores brasileiros.

Bandeira é um poeta que se identifica com a música, ele próprio nos diz: “sinto que na música é que conseguiria exprimir-me completamente.” (BANDEIRA, 1977, p.50) O poeta chegou a estudar música, teoria musical e tocar instrumentos como o piano e o violão. Esta aproximação com a música pode ser vista também como um meio de aproximação da tradição popular. A música, para o Bandeira, é um objeto usado para construção de seus poemas, para isso o poeta fez uso de técnicas musicais na estrutura dos poemas, buscando efeitos semelhantes aos da música. Unindo, assim, as duas artes irmãs.

No seu *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira vai refletir sobre o trabalho de escrever texto para melodia já composta. – trabalho que fizera duas vezes para Jaime Ovalle e várias vezes para Villa-Lobos –, dizendo-nos como é difícil a elaboração deste tipo de produção artística:

Pode suceder que depois de pronto o trabalho o compositor ensaia a música e diz: “Ah, você tem que mudar esta rima em *i*, porque a nota é agudíssima e fica muito difícil emití-la nessa vogal.” E lá se vai toda a grejinha do poeta! Do poeta propriamente, não: nesse ofício costume pôr a poesia de lado e a única coisa que procuro é achar as palavras que caíam bem no compasso e no sentimento da melodia. Palavras que, de certo modo, façam corpo com a melodia. Lidas independentemente da música, não valem nada, tanto que nunca pude aproveitar nenhuma delas. (BANDEIRA, 1984, p.83)

Manuel Bandeira colaborou com os músicos de três formas: os músicos escolheram livremente, na obra do poeta, os poemas que desejaram musicar; ou forneceram melodias para que o poeta escrevesse o texto, ou lhe pediram letra especial para música que desejavam compor.

Além dessas considerações, outra também de grande importância deve ser apresentada: a relação, propriamente, do amalgamento entre música e poesia, como nos mostra Mário de Andrade com o poema “As ondas da praia”, de Manuel Bandeira, um exemplo de perfeita união entre música e poesia, musicado por Lourenço Fernandez e Camargo Guarnieri. Segundo Mário, as duas peças não apresentam um só defeito fonético. Quanto ao ritmo e movimento frásico do poema, os dois músicos compreenderam seu movimento. Tanto o poeta quanto os músicos fizeram peças de movimento rápido. O poema,

até mesmo imita o ritmo coreográfico das ondas do mar. (Ver ANDRADE, 1975, p.95).

Vejamos o poema:

Nas ondas da praia
Nas ondas do mar
Quero ser feliz
Quero me afogar

Nas ondas da praia
Quem vem me beijar?

Quero a estrela d'alva

Quero ser feliz

Nas ondas do mar

Rainha do mar

Quero esquecer tudo

Quero descansar.

E nos reitera o crítico Lorenzo Fernandez:

Não será antes a presença nela de um acicate que lhe é peculiar, provocador do trabalho de expressão sonora? Explico de outra maneira. Os músicos sentem que poderão inserir a sua musicalidade – de música propriamente dita – naquela *musicalidade subentendida*, por vezes inexpressa, ou simplesmente indicada. Percebem que sua colaboração não irá constituir uma superestrutura, mas que se fundirá com a obra poética, intimamente. (In: BANDEIRA, 1984, p. 77-8 – grifos nossos)

Utilizando-se dos recursos musicais é que Bandeira chega à “musicalidade subentendida” de sua poesia. Em seu *Itinerário de Pasárgada* ele nos diz:

tomar um tema e trabalhá-lo em variações ou, como na forma sonata, tomar dois temas e opô-los, fazê-los lutarem, embolarem, ferirem-se e estraçalharem-se e dar a vitória a um ou, ao contrário, apaziguá-los num entendimento de todo repouso... creio que não pode haver maior delícia em matéria de arte. (BANDEIRA, 1986, p.49-50)

São vários os exemplos da musicalidade encontrados na poesia de Manuel Bandeira e apontado pelos críticos, como por exemplo: “Debussy”, poema que tenta transpor para a poesia a linha melódica de Debussy, “Berimbau”, acerca do qual o crítico Franklin de Oliveira nos diz que seu “verso, pela vibração de suas células, atinge os limites da música pura. O fluxo sonoro não se interrompe: entre palavra e palavra, não há ponto morto, espaço a ser alinhavado.” (OLIVEIRA, 1980, p.238) Em “Cantiga”, Arrigucci argumenta que o procedimento despojado de Bandeira se mostra próximo da tradição da lírica musical romântica alemã, representada pelos *Lieder*, em que era usual a transformação de pequenos poemas líricos em canções de câmara. O autor também chama a atenção para o fato de que Bandeira, além de ser amante da música, desenvolvia uma poesia a que se atribui uma musicalidade intrínseca, o que, de certa forma, explicaria o fato de sua poesia ter sido musicada por vários compositores. Por outro lado, foi através da música que Bandeira se aproximou do elemento popular, o que era uma tendência no modernismo e também marcou o intenso relacionamento do poeta com figuras importantes do cenário musical, como Mário de Andrade e Jaime Ovalle. (Ver ARRIGUCCI, 1990, p.168; 173)

Um momento em que podemos notar a manifestação da musicalidade em Manuel Bandeira relacionada ao mundo popular está expresso no poema “Na rua do sabão” de *O Ritmo Dissoluto*, livro importante porque marca significativo avanço poético (o verso livre, e o coloquial) na poética de Manuel Bandeira, como também em todo o modernismo brasileiro. Elaborado em versos livres e com volumosa variação de sílabas nos versos, o poema inicia-se com o aproveitamento do refrão da cantiga de roda: “Cai, cai, balão”, verso que se repete mais de uma vez no poema, também recolhida por Assis Valente em 1933, na sua canção de mesmo nome.

A utilização desse refrão popular faz com que o leitor, conhecedor da canção, inicie a leitura do poema cantando alegremente como uma criança. Mas este sentimento de alegria da abertura não se prolonga nos versos seguintes. E o poeta mostra verdadeiramente o que vai tratar em seu poema: a triste situação de um menino pobre e doente. Desse modo, a alegria inicial não passa de um falso prelúdio.

Esta colagem do refrão, feita por Bandeira, além de transportar a musicalidade da canção popular para seu poema recria o linguajar popular, recurso estético próprio do modernismo, trazendo para ele (o poema) uma linguagem próxima à cotidiana. A técnica da colagem também associa o poeta às vanguardas do modernismo: o surrealismo, o futurismo, o cubismo. Recurso, este, que foi muito utilizado pela canção popular brasileira, seja como citação, paráfrase ou paródia.

Cai cai balão
Cai cai balão
Na Rua do Sabão!

O que custou arranjar aquele balãozinho de papel!
Quem fez foi o filho da lavadeira.
Um que trabalha na composição do jornal e tosse muito.
Comprou o papel de seda, cortou-o com amor, compôs os
[gomos oblongos...
Depois ajustou o morrão de pez ao bocal de arame.

Ei-lo agora que – pequena coisa tocante na escuridão do céu.

Levou tempo para cair fôlego.
Bambeava, tremia todo e mudava de cor.
A molecada da Rua do Sabão
Gritava com maldade:
Cai cai balão!
Subitamente, porém, entesou, enfunou-se e arrancou das
[mãos que o tenteavam.

E foi subindo...
pra longe...
serenamente....
Como se o enchesse o soprinho tísico do José

Cai cai balão

A molecada salteou-o com atiradeiras
assobios
apuros
pedradas.

Cai cai balão!

aproximarmos ‘Temas e Voltas’ de seu primo-irmão do século XV, o vilancete, surpreenderemos um jogo entre o ‘mote’, matriz básica, e as ‘glosas’, que nada mais são do que ‘voltas’ do tema poético inserido no mote.” (ROSEMBAUM, 1993: 194-5)

De acordo com a autora, o vilancete tem sua origem na cultura popular galego-portuguesa e expressava-se com sua forma tradicional, de uma estrofe (o mote ou a “cabeça”, geralmente de três versos), seguida de um número variável de versos (voltas, pés de glosas), que podiam ter de cinco a oito versos, predominando a redondilha maior. Os versos do mote costumam se repetir nas estrofes seguintes, o que traz semelhanças significativas como o poema em questão: “Mas pra quê/tanto sofrimento”.

Se nos céus há o lento
Deslizar da noite?
Se lá fora o vento
É um canto da noite?

Se agora, ao relento,
Cheira a flor da noite?

Se o meu pensamento
É livre na noite?

A música, para Manuel Bandeira, teve uma importância imprescindível para a realização de alguns dos seus mais belos poemas. O poeta se utilizava da música como um objeto de imitação como podemos notar já no mencionado poema “Debussy”, no qual o poeta tenta imitar em seu poema a música do compositor francês.

Para cá, para lá...
Para cá, para lá...
Um novelinho de linha...
Para cá, para lá...
Para cá, para lá...

Oscila no ar pela mão de uma criança
(Vem e vai...)
Que delicadamente e quase a adormecer o balanço
– Psio... –
Para cá, para lá...
Para cá e...
– O novelinho caiu.

Em carta endereçada a Mário de Andrade em três de julho de 1922, Manuel Bandeira dizer a seu amigo como foi construído o seu poema. Seguem-se as palavras do poeta:

Ele começa [o poema Debussy] com uma batuca por desfastio com três notinhas que vão e vêm, a gente sorri e daí a pouco ele põe o dedo a furto numa fibra dolorida e então a gente cai em si e chora. No que respeita à técnica o Para cá, para lá são os 1^{OS} compassos da *Réverie mas á rebours*, que na *Réverie* as notas oscilam do grave para o agudo e do agudo para o grave. (grifos do autor) (MORAES, 2000, p.66)

Norma Goldstein comenta que os doze versos do poema são organizados em duas vozes, modulações ou temas musicais: “O primeiro, contido nos versos curtos, que se repetem, tratam do balanço do fio de linha acompanhando o movimento da criança. O segundo, nos versos longos (3, 6, 8 e 12) mostram a própria criança com o novelinho na mão.” (GOLDSTAIN, 1987, p.18). O que Bandeira tenta fazer em seu poema é utilizar uma linguagem poética afim à linguagem da música, tentando imitá-la através de recursos das técnicas musicais na estrutura do poema.

Outras considerações a respeito da musicalidade de Manuel Bandeira são dadas por Gilda de Melo e Souza e Antonio Candido (1986, p.lxix), em ensaio introdutório a *Estrela da Vida Inteira* – a frequência de mania musical em Bandeira, como: “acalanto, canção, balada, cantiga, cantilena, comentário musical, desafio, improviso, madrigal, rondó, noturno, tema e variações, tema e voltas, berimbau, macumba, etc.” Portanto, sua obra é marcadamente musical. Bandeira leva sua poesia ao sentido primitivo, que é o canto.

Mais um fato importante que nos revela a relação de Manuel Bandeira com a música é que essa relação das duas artes irmãs fez com que contribuísse e aguçasse “ainda mais a

percepção do ritmo poético, dos valores timbrísticos das vogais, dos jogos de assonâncias, aliterações e rimas, de toda a tessitura sonora do poema, cujas relações com o sentido soube captar em toda a sua dimensão e profundidade.” (ARRIGUCCI, 1990, p.172).

Para Arrigucci, o reconhecimento da influência da música na poesia de Bandeira é uma questão decisiva para a prática de sua construção do poema:

Bandeira elaborou efetivamente, segundo conta, essa influência através do estudo de música, de tratados de composição (como o de Vicent d’Indy), de livros de teoria musical (como o de Blanche Silva sobre a sonata), do aprendizado de instrumentos (como o violão e o piano), procurando mimetizar a forma musical, mediante recursos técnicos da forma poética, mesmo percebendo que não lhe podiam dar senão “arremedo” de música. Depois vem o reconhecimento de uma música específica da poesia, distinta da música propriamente dita, mas que com esta se relaciona de modo sutil e complexo – relação que é preciso compreender em profundidade porque é o meio de se conhecer a afinidade íntima e o verdadeiro “abismo” que ora une, ora separa as duas artes. (ARRIGUCCI, 1990, p.169)

Para Bandeira, a arte do poeta e a arte do músico são semelhantes mesmo que cada uma delas tenha sua linguagem própria, no sentido de que a música não precisa se utilizar de termos lingüísticos para se realizar, mas somente de elementos sonoros, diferenciando exemplarmente da poesia que utiliza necessariamente dos termos lingüísticos combinados aos termos fonéticos, termos essenciais para a realização do poema. Pois, para Bandeira, à partitura da música podem se relacionar, tanto, no plano interno, com suas correspondências estruturais; quanto no plano externo, com suas possíveis conexões entre letra e melodia, com a poesia, como bem pudemos notar em seus poemas musicados e em sua produção de letras para os seus amigos músicos.

No entanto, ao perceber as diferenças básicas da música e da poesia Bandeira não vai deixar os seus experimentos no sentido de explorar na prática as afinidades entre as duas artes. Nesse sentido, o poeta lança mão de outro procedimento – esse mais subjetivo – para utilizar a música como elemento para a criação poética: é a captação do sentimento passado pela música no sentido estrito. Nesse procedimento, o poeta não se utiliza de elementos formais da música para construir seu poema, mas sim da experiência íntima e pessoal passada pela música para construir seu poema, superando e ultrapassando os “abismos”

existentes entre as duas artes. Como ele próprio nos diz: “É que por maiores que sejam as afinidades entre as duas artes, sempre as separa uma espécie de abismo. Nunca a palavra cantou por si, e só com a música pode ela cantar verdadeiramente”. (BANDEIRA, 1984, p.80)

BIBLIOGRAFIA:

- ANDRADE, Mário de. Libertinagem. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. O Movimento Modernista. A Poesia de 30. In: *Aspectos da literatura Brasileira*. São Paulo. Martins; 1974. 5ª ed..
- _____. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo/Livraria Martins – Brasília/INL, 1975.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BANDEIRA, *Estrela da vida inteira: poesias reunidas e poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- _____. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.
- _____. *Manuel Bandeira: Seleta de prosa*. (Org.: Júlio Castañon Guimarães) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993.
- _____. *Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Música Popular Brasileira e Poesia: a valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira*. Belém – Pará: Paka-Tatu, 2007.
- GOLDSTAIN, Norma. O primeiro Bandeira e sua permanência. In: *Manuel Bandeira Verso e Reverso*. São Paulo, T. A. Queiros, 1987.
- MELO e SOUSA/CANDIDO, Gilda e Antonio. Introdução a Estrela da Vida Inteira. In: BANDEIRA, *Estrela da vida inteira: poesias reunidas e poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- MORAES, Emanuel de. *Manuel Bandeira: análise e interpretação literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- OLIVEIRA, Franklin de. O medievalismo de Bandeira: a eterna elegia. In: *Fortuna Crítica*, Rio de Janeiro; Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.
- RODRIGUES, Antônio Medina. De música popular e poesia. In: *Revista USP*, São Paulo, dezembro/ janeiro/ fevereiro, 1989/90. n. 4.
- ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: IMAGO, 1993.
- SILVA, Maximiano de C. (Org.). *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: UFF/Presença, 1989.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995.

ABSTRACT: This essay seeks to verify, through comparative analysis, the relations between music and poetry in Manuel Bandeira.

Keywords: Music, Poetry, Manuel Bandeira.

A paixão do clérigo Frollo como fator determinante para a violência: um estudo comparado entre o livro *O corcunda de Notre-Dame* e o filme de William Dieterle

Antonia Pereira de Souza¹

RESUMO: Este artigo é um estudo comparado entre o livro *O corcunda de Notre-Dame*, de Victor Hugo e o filme de William Dieterle, focalizando a paixão do clérigo Frollo como fator determinante para a violência que ele pratica contra Esmeralda.

Palavras-Chave: *O corcunda de Notre-Dame*; Frollo; Esmeralda; Paixão; Violência.

Introdução

O romance *O corcunda de Notre-Dame* de Victor Hugo, assim como o filme de William Dieterle, retratam o contexto sócio-político e cultural da França, na Idade Média, apesar de serem ficção. Nosso propósito neste artigo é tentar mostrar, através de um estudo comparado entre o livro e o filme, a paixão do clérigo Frollo como fator determinante para a violência que ele comete, sobretudo contra Esmeralda. Para tanto, nosso referencial teórico é formado, principalmente, por René Descartes, Michel Foucault, Aristóteles, Marcel Martin, Jacques Aumont e Jean-Claude Bernardet.

O desenvolvimento do texto está dividido em quatro partes: *Considerações sobre o livro e o filme, O que é paixão?, A admiração de Frollo por Esmeralda: o início da violência, e O amor e o ódio de Frollo face ao desejo e à tristeza*. Em cada parte, juntamente com as reflexões sobre a violência e paixão, haverá citações do livro e do filme, incluindo imagens do filme com a justificativa para o emprego daquela linguagem cinematográfica.

¹ Mestranda em Letras pela UFPI.

Nas *considerações sobre o livro e o filme* falaremos sobre o dialogismo entre literatura e cinema, mostrando como ambos se complementam, aumentando assim as possibilidades significativas da obra para os receptores.

Em *O que é paixão?*, apresentaremos o conceito de paixão de Descartes, relacionando-o com o nascimento da paixão de Frollo por Esmeralda; além disso, citaremos a classificação que esse teórico estabelece, haja vista que ela norteará os dois tópicos seguintes do texto. Dessa classificação serão trabalhadas as paixões: admiração, amor, ódio, desejo e tristeza.

Na parte referente à *admiração de Frollo por Esmeralda: o início da violência*, será apresentada a relação entre admiração e violência, à luz dos conceitos de descartes e Aristóteles, associando-os às primeiras violências sofridas pela cigana.

O amor e o ódio de Frollo face ao desejo e à tristeza mostrará as declarações de amor que ele faz a Esmeralda e a frustração de não ser correspondido, virando ódio e tristeza, mas cheios de desejos, mesmo trazendo como vingança acusações, julgamentos, tortura e até a morte da cigana.

1. Considerações sobre o livro e o filme

O romance *O corcunda de Notre-Dame*, de Victor Hugo, foi publicado em 1831 e a adaptação fílmica de Dieterle foi lançada em 1939. Um filme que apesar de ser preto e branco é considerado a melhor adaptação desse romance, recebendo, inclusive duas indicações para o Oscar de melhor trilha sonora e melhor partitura original.

As personagens do filme mantêm as mesmas características do livro, com exceção de Frollo que é uma das personagens mais complexas do romance, e também do filme de Dieterle. Faz-se necessário, portanto esclarecer que Frollo a que nos referiremos neste texto, quando relacionado ao livro, é Cláudio, um padre, cientista e inquisidor, apaixonado pela cigana Esmeralda, no filme, trata-se de Jehan, que no livro é apenas um adolescente inconsequente, criado pelo irmão Cláudio. Todavia, no filme, interpretado pelo ator Cedric Hardwicke, é o Ministro da Justiça e inquisidor, apaixonado por Esmeralda (Maureen

O'Hara), sobre quem tanto no livro quanto no filme, recai grande parte da violência praticada ou orientada por ele, em decorrência da paixão não recíproca. No filme, Frollo não é padre, provavelmente para não escandalizar a sociedade da época, nem constranger a igreja ou ainda indignar os católicos mais exaltados, o que poderia prejudicar a recepção do filme.

De acordo com Glória Palma, as adaptações da literatura para o cinema aumentam as possibilidades significativas da obra em consequência dos recursos não-verbais e dinamizam as competências do leitor, como podemos observar a partir da seguinte citação:

Quando se trata de literatura e cinema é a interação entre essas duas linguagens que está em questão, é o domínio e interpretação de dois discursos que se apresentam ao leitor. Além dos elementos estruturais que guardam muitas semelhanças, e dos recursos não-verbais que no filme aumentam as possibilidades significativas, há também temáticas, mitologias, acontecimentos históricos que estão presentes na ficção e no cinema.

Entre as várias propostas para aumentar e dinamizar as competências do leitor, oferecendo-lhes condições mais reflexivas de seleção, aprofundamento e integração de linguagens, destaca-se o dialogismo entre literatura e cinema. O legado da arte literária é construção cultural sólida, rica; este saber acumulado das experiências humanas através do tempo não se degrada nem se banaliza ao ser tomado como objeto de leitura dialógica (PALMA, 2004, p. 9-10).

Por isso o filme não mata o livro aqui estudado, pois até hoje é bastante lido, apesar das várias adaptações para o cinema. Afinal, o romance sempre tem algo a mais a ser descoberto pelo leitor, apesar de ter como tempo o século XV, no governo de Louis XI. Seu ambiente é Paris, na França, envolvendo vários aspectos reais — políticos, sociais e religiosos — daquela época, mesmo em se tratando de uma obra de ficção. A principal diferença entre a diegese do livro e do filme, além da já referida sobre a personagem Frollo, é o que diz respeito ao *ananké*, isto é, no livro todas as personagens estão presas a fatalidades, nenhuma tem final feliz, enquanto que no filme do Diretor Dieterle, o *ananké* é quebrado, trazendo a felicidade para várias personagens como Esmeralda que é perdoada por Louis XI da acusação de ter matado Febo e encontra a felicidade ao lado do poeta Gringoire. Entre as que continuam vítimas da fatalidade, destaca-se Frollo, que ao perseguir Esmeralda na Catedral de Notre-Dame, é arremessado na Praça de Grève por Quasímodo e morre.

Passemos à análise da paixão e violência que caracterizam o sentimento de Frollo pela cigana.

2. O que é paixão?

Tanto no romance quanto no filme, a personagem Frollo é atormentada diante da paixão, pela ciência, pela justiça, pela religião, mas nenhuma dessas o deixa tão desnordeado quanto a que sente por Esmeralda, a ponto de cometer vários atos de violência, principalmente porque sua paixão não é correspondida. Segundo Foucault, diante da impossibilidade da realização do impulso sexual, o ser humano torna-se violento, pois “a interdição da sexualidade causa retorno patológico dessa sexualidade e neuroses” (FOUCAULT, 2001, p. 337). E nas considerações de Heirich Kaan observamos que o “instinto sexual comanda toda a vida psiquiátrica e física” (KAAN *apud* FOUCAULT, 2001, p. 359) do homem.

Torna-se indispensável aqui a análise do conceito de paixão nas considerações de Descartes, segundo o qual esse estado afetivo não depende da vontade do homem: “as paixões são os estados afetivos, executados na alma sem nenhum auxílio da vontade e, por conseguinte, sem nenhuma ação que provém dela, apenas pelas impressões que estão no cérebro, já que tudo que não é ação é paixão” (DESCARTES *apud* JAPIASSÚ e MARCONDES, 1998, p. 95).

A respeito desse conceito, citemos quando Frollo conhece Esmeralda, porque antes de encontrá-la, ele não manifesta qualquer intenção de procurar uma mulher, até porque no livro ele é padre e no filme está muito ocupado com a justiça. Além disso, antes de conhecer a cigana, ele passa a impressão de que é incapaz de sentir-se atraído por pessoas, mediante a frieza com que se comporta. A paixão simplesmente despertou em Frollo, enquanto observava a jovem dançando na Praça de Grève, e de uma forma tão forte, que Hugo optou por descrever o nascimento desse sentimento juntamente com as características de Frollo:

Entre os mil rostos que o clarão tingia de escarlate, um havia que, mais que os outros, parecia absorto na contemplação da bailarina. Era a fisionomia de homem austero, calmo, sombrio.

Esse homem, envolto pela turba que o rodeava, não aparentava mais de trinta e cinco anos; no entanto, era calvo; tinha nas fontes raras mechas de cabelo já grisalhos. A fronte larga e espalmada vincava-se de rugosidades; tinha, porém, nos olhos cavos, um extraordinário fulgor de mocidade, uma vida ardente, uma paixão profunda. Fitava-os obstinadamente na cigana. Enquanto essa criança de dezesseis anos dançava e volteava, a divertir a turba, seu cismar parecia tornar-se cada vez mais sombrio. De quando em quando, um sorriso e um suspiro vinham encontrar-se sobre seus lábios; o sorriso, porém, era mais doloroso que o suspiro (HUGO, 2006, p. 69)².

No capítulo dois do filme, para o nascimento dessa paixão, o diretor Dieterle empregou um efeito cinematográfico que Aumont e Marie denominam de *kulechov*, isto é, mostra o rosto da personagem de forma inexpressiva, ao mesmo tempo em que deixa transparecer emoções: “o mesmo plano aproximado do rosto de um ator, escolhido o mais inexpressivo possível, [...] levam o expectador a interpretar diferentemente, e até mesmo perceber diferentemente os planos do rosto: [...] depois de uma mulher nua, o desejo” (AUMONT E MARIE, 2007, p. 93). Dessa forma, o rosto de Frollo, aparentemente indiferente à dança da jovem, transparecia seu desejo por ela:



1. Frollo observa Esmeralda dançar.



2. Esmeralda dança na Praça de Grève.

Descartes classifica as paixões em seis tipos, a saber: “a admiração, o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza; e que todas as outras são compostas de algumas dessas seis, ou então são espécies delas” (DESCARTES, 1998, p. 75–76). Essa classificação serve de base para as seções seguintes deste texto.

3. A admiração de Frollo por Esmeralda: o início da violência

² As citações de romance, deste artigo, pertencem ao livro *O corcunda de Notre-Dame*, de Victor Hugo, edição de 2006.

Na acepção de Descartes, a admiração tem início quando o observador considera que o objeto de sua atenção é raro e precisa ser bem analisado depois da surpresa extraordinária que lhe causou:

A admiração é uma súbita surpresa da alma, que a faz aplicar-se em considerar com atenção os objetos que lhe parecem raros e extraordinários. Assim, ela é causada primeiramente pela impressão que se tem no cérebro, que representa o objeto como raro e consequentemente digno de ser bem examinado (DESCARTES, 1998, p. 76).

A força da admiração, para esse filósofo, depende da novidade e da intensidade do movimento que ela causa, tendo como utilidade “nos fazer aprender e reter na memória as coisas que anteriormente ignorávamos” (DESCARTES, 1998, p. 79). Esmeralda era novidade para Frollo porque dançava sensualmente, mostrava os braços e os pés e usava decotes sensuais, numa época em que as mulheres andavam totalmente vestidas. Observemos com que admiração o clérigo a descreveu:

Os seus olhos eram negros e esplêndidos; no meio da sua cabeleira negra, alguns cabelos que o sol beijava cintilavam como fios de ouro. Os seus pés desapareciam, em seu movimento, como raios duma roda que gira rapidamente. Envolta da cabeça, nas suas tranças negras, trazia placas de metais que faiscavam ao sol e faziam-lhe à frente uma coroa de estrelas. O vestido, constelado de palhetas, cintilava, azul, semeado de mil chispas com uma noite de verão. Os seus braços flexíveis e trigueiros atavam-se e desatavam-se à volta do seu talhe como duas fitas. A forma do seu corpo era surpreendente de beleza (HUGO, p. 299-300).

Despertado pela novidade, e ao mesmo tempo rejeitado pela jovem, Frollo começa a praticar ou orientar atos violentos contra ela, como vigiá-la, proibi-la de dançar, no romance, e insultá-la, tentar prendê-la na Catedral de Notre-Dame, no filme, e nos dois ordena Quasímodo que a sequestre.

De acordo com Mora, há diversos tipos de violência como: política, justificável para manter a ordem, mental, ideológica, intelectual, sexual e pessoal, isto é, o uso da violência de uma pessoa para com outra: “matar, ferir ou simplesmente causar dano” (MORA, 2001, p. 3025), bem como coagir uma pessoa a fazer ou deixar de fazer algo. Todos esses tipos de violência Frollo comete contra Esmeralda nas duas mídias aqui comparadas.

Aristóteles faz a diferença entre movimentos naturais e movimentos violentos. Os naturais ocorrem quando as coisas ocupam os lugares que lhes correspondem na natureza, e os violentos acontecem quando as coisas não seguem seu curso natural:

Quando uma pedra se desprende de um telhado e cai ao solo, o movimento da pedra é natural vai “para baixo”. Quando se queima um monte de folhas e a fumaça sobe, o movimento é natural: vai para cima. Em contrapartida, quando se lança uma pedra com a mão, o movimento da pedra é violento. Nos movimentos naturais, as coisas tendem a ocupar os “lugares” que lhes correspondem, e por isso são chamados “naturais”. Nos movimentos violentos, as coisas deixam de seguir seu movimento natural, mas não podem seguir assim indefinidamente (ARISTÓTELES apud MORA, 2001, p. 3024).

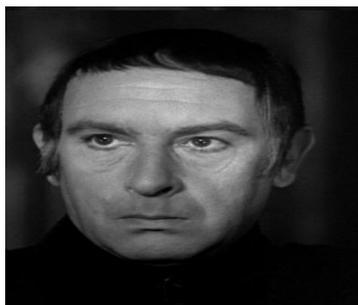
Para Esmeralda, dançar era natural, portanto proibi-la de dançar nas praças e de andar livre pela cidade, apenas em companhia da cabra Djali, no livro, e do bode Aristóteles, no filme, eram violências, impostas por Frollo, das quais ela tentava se livrar e as desobedecia. A cigana continuava suas apresentações públicas e fugia das tentativas de Frollo encarcerá-la. Nesta fase de admiração da paixão, a exemplo no romance, citemos quando Charmolue, numa conversa com Frollo faz referência à proibição da dança: “— Aquela cigana que bem conheceis e que vem todos os dias bailar no adro, apesar da proibição do juízo eclesiástico! Tem uma cabra possessa que tem cornos do diabo, que lê, escreve e sabe matemática” (HUGO, 2006, p. 257).

No filme, a violência de Frollo contra a jovem tem início no capítulo dois, dentro da igreja, quando o ministro a encontra rezando, e em busca de proteção para os ciganos. Esmeralda tentava falar com Louis XI, quando foi surpreendida com a presença daquele homem estranho, tentando expulsá-la da igreja:

- Levante-se e deixe essa igreja. Não pode rezar aqui. É uma herege.
- Herege, eu?
- Sim.
- Não.
- Dança publicamente despertando nos homens a volúpia do pecado.
- Dançar não é pecado pra mim, é como falar. (*O corcunda de Notre-Dame*)³.

³ As citações fílmicas e fotos, deste artigo, pertencem ao filme *O corcunda de Notre-Dame*, de William Dieterle, lançado em 1939, nos Estados Unidos.

Mesmo diante de uma conversa tão violenta, Dieterle encontrou formas de mostrar a admiração que o inquisidor sentia por Esmeralda, através de *closes* no rosto dele enquanto observava a cigana se defender das acusações que ele havia feito. As reações de Esmeralda durante a defesa também foram registradas em *close*:



3. Frollo sente ciúme.



4. Esmeralda defende-se.

Ainda nesse encontro na igreja, Frollo fica inebriado ao ver de tão perto o decote da cigana. Nesta cena Dieterle emprega o *plano americano*: “corta as personagens na altura da cintura” (BERNARDET, 2006, p. 38), causando a impressão de igualdade entre ambos pelo aspecto sensual que envolve as personagens nesse momento. Entretanto a aparente igualdade entre Frollo e Esmeralda logo se desfaz, através de um enquadramento *contra-plongée* no qual de acordo com Martim, a cena é fotografada de baixo para cima e “dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação, triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos” (MARTIM, 2007, p. 41), assim a filmagem de Dieterle mostra a superioridade de Frollo sobre Esmeralda. Parece uma previsão, da violência que ela sofreria também em decorrência do poder desse homem, pois de acordo com Hannah Arendt “violência é tão somente a mais flagrante manifestação do poder [...] a forma básica do poder é a violência” (ARENDDT, 1994, p. 31). Vejamos as imagens:



6. Frollo observa o decote.



5. Frollo demonstra superioridade.

Depois desse encontro de Frollo e Esmeralda a violência continua, pois ele tenta prendê-la na igreja e como não consegue, ordena a Quasímodo que a sequestre. Mas Gringoire vê a perseguição, pede ajuda e o capitão Febo a salva. Esta cena de violência é cheia de suspense, principalmente em decorrência da atmosfera causada pela iluminação e pelo som, mas, principalmente, pelas sombras durante a perseguição. De acordo com Martin, elas constituem “um poderoso fator de ansiedade pela ameaça do desconhecido que deixam entrever” (MARTIM, 2007, p. 59), como a aparência monstruosa de Quasímodo, ao aterrorizar Esmeralda e o malicioso rosto de Frollo observando a perseguição.



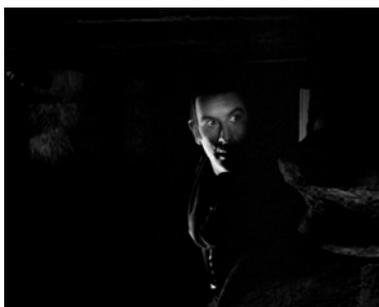
7. Frollo quer prender Esmeralda na Catedral.



8. Esmeralda foge por uma rua escura.



9. Quasímodo persegue Esmeralda.



10. Frollo observa a perseguição.



11. Esmeralda é salva por Febo.

4. O amor e o ódio de Frollo face ao desejo e à tristeza

Nas considerações de Descartes consta que quem ama quer unir-se ao objeto desse sentimento: “o amor é uma emoção da alma, causada pelo movimento dos espíritos, que incita a unir-se voluntariamente aos objetos que lhe parecem ser convenientes”

(DESCARTES, 1998, p. 81). Entretanto, para Platão, o amor é sempre por algo que ainda não se possui, pois quando concretizado, deixa de existir:

O amor é sempre amor a algo. O amante não possui esse algo que ama, porque então já não haveria amor. Tampouco se encontra completamente desprovido dele, porque neste caso nem se quer o amaria. O amor é filho da Pobreza e da Riqueza; é uma oscilação entre possuir e não-possuir, ter e não ter. Em sua aspiração com relação ao amado, o ato do amor pelo amante gera na beleza (PLATÃO *apud* MORA, 2001, p. 107).

O amor de Frollo por Esmeralda não é concretizado, mas ele tenta aproximar-se da cigana voluntariamente, procurando obter mais informações sobre ela através do poeta Gringoire, mas acaba descobrindo que ela se casou com o poeta. Então, com medo de perder sua amada, ele adverte Gringoire de que Deus o abandonará, se ele tocar na cigana. O poeta explica então, que o casamento foi apenas para salvá-lo da morte no Pátio dos Milagres e que Esmeralda é virgem, o que o deixa em êxtase:

— Ficarias tão abandonado de Deus se tocasse com a mão naquela rapariga.
— Pela minha salvação, monsenhor — [...] juro-vos que nunca lhe toquei, se é isso que vos inquieta.
— Então — inquiriu Cláudio, cuja fronte se desanuviava mais e mais — julgais, mestre Pedro, que essa criatura nunca teve contatos com homem algum? (HUGO, 2006, p. 237).

Mas, no livro, ao descobrir que a jovem ama Febo, o clérigo aproxima-se do capitão a ponto de pagar um quarto para os dois se encontrarem, desde que ele ficasse escondido, observando-os mediante o pretexto de descobrir se Esmeralda é uma feiticeira que a inquisição procura. De acordo com Descartes, essas paixões baseadas na beleza são as mais violentas, motivadas por ciúme, desespero e pelo desejo que “é uma agitação da alma, causada pelos espíritos, que a dispõe a querer para o futuro as coisas que ela se representa como convenientes” (DESCARTES, 1980, p. 87). O padre comete atos de violência, que Nilo Odalia denomina caso de violência original: A violência em sua primeira imagem, sua face mais imediata e sensível, é a que se exprime pela agressão. “Agressão física que atinge diretamente o homem tanto naquilo que possui, seu corpo, seus bens, quanto naquilo que mais ama, seus amigos, sua família” (ODALIA, 2004, p. 9).

Frollo, ao perceber carinhos entre Febo e Esmeralda, não se controla e fere o capitão com um punhal. A cigana desmaia, o clérigo a beija e foge, deixando que ela fosse acusada do crime. Neste momento da história, o amor e o desejo parecem ter virado ódio, um tipo de paixão que, para Descartes, “é uma emoção que incita a alma a querer estar separada dos objetos que se apresentam a ela como prejudiciais” (DESCARTES, 1980, p. 81). Se Esmeralda encontrava-se com outro homem, Frollo se sentia prejudicado. Mais do que isso, parecia que estava louco, pois loucura, segundo Mora, é “um delírio ou furor que se apodera da pessoa por algum tempo e a leva a falar e agir de maneiras distintas das usuais” (MORA, 2001, p. 1803). Observemos como foi esta situação de amor, desejo, ciúme e ao mesmo tempo que ódio, loucura e violência, vivida por Frollo no romance:

E dom Cláudio via tudo. [...] Aquele padre, de pele tostada e de largos ombros, até então condenado à austera virgindade do claustro, estremeceu e abrasava-se diante desta cena de amor, de noite de volúpia. Aquela mulher jovem e bela entregue em desordem àquele moço ardente fazia-lhe correr chumbo derretido nas veias. Passavam-se nele movimentos extraordinários. Os olhos mergulhavam-se com lascivo ciúme (HUGO, 2006, p. 275).

De repente, por cima da cabeça de Febo, [Esmeralda] viu uma outra cabeça; um rosto lívido, verde, convulso com um olhar de condenado; perto desse rosto havia uma mão que segurava o punhal. Era o rosto e a mão do padre; despedaçara a porta e estava ali. Febo não o podia ver. A cigana ficou imóvel, gelada, muda com aquela espantosa aparição. [...] Viu o punhal abaixar-se sobre Febo e levantar-se fumegante. Ela desmaiou.

No momento em que seus olhos se fechavam [...] julgou sentir nos seus lábios um contato de fogo que imprimiu neles um beijo mais ardente do que o ferro em brasa do carrasco (HUGO, 2006, p. 277).

No filme, essa violência vai além da ocorrida no romance. No capítulo oito, depois de declarar seu amor à cigana, Frollo tenta impedi-la de dançar, mas não consegue. Fica então escondido até vê-la deitada na relva com Febo e o assassina. Observemos a conversa do casal:

— O que eu fiz? Por que me persegue?

— Fez despertar em mim tudo que deveria estar adormecido. Eu planejei uma existência tranquila, e tive. Até que falhou porque não posso me livrar de você. Em todo os livros que leio, eu encontro seu rosto. Nas músicas que ouço, a sua voz e o ritmo de seu pandeiro. E ainda roguei a minha consciência pelas horas profundas da noite, apenas para acordar ainda mais confuso.

— Solte-me. Estão me esperando para dançar.

— Não quero que a vejam dançar.

- Está machucando meu braço.
- Não quis machucá-la. Agora vamos sair daqui. Não suporto todos esses homens olhando a sua dança. Eu a quero só pra mim. Se eu não puder tê-la, será meu fim e o seu.

Nesta cena, observamos que, de acordo com Bernardet, foi utilizado o *primeiríssimo plano* “que mostra apenas o rosto [...] mais voltado para a vida interior, para as reações emocionais dos personagens” (BERNARDET, 2006, p. 39). Ambos demonstravam suas emoções, ao mesmo tempo, amor, angústia, medo e tristeza “uma languidez desagradável, na qual consiste mal estar que a alma recebe do mal ou da falta que as impressões do cérebro me representam como lhe pertencentes a ela” (DESCARTES, 1998, p. 91):



12. Frollo proíbe Esmeralda de dançar.

Esmeralda é presa e acusada de ter matado Febo. Mesmo inocente e Frollo sabendo que ela é, deixa-a sofrer com a violência que Mora denominou de violência “justificável por si mesma; ela é considerada justificável, ou inevitável, apenas para manter uma ordem considerada legítima” (MORA, 2001, p. 3024).

Para Odalia, essa violência chama-se institucionalizada porque “as leis consagram os limites de violência permitidos” (ODALIA, 2004, p. 37). Afinal Esmeralda foi julgada pela Inquisição e como não confessou o crime, foi torturada, tudo isso de acordo com a lei. Mesmo cometendo essas atrocidades, a Inquisição foi considerada, segundo o pesquisador Roberto Kalil Ferreira, apenas uma busca de purificação da igreja:

A Inquisição não foi um movimento motivado pelo ódio, pela maldade do ser humano ou pela vontade de ver o semelhante sofrendo. A real motivação do movimento era a busca da purificação da Igreja, com a condenação de todas as pessoas que pudessem representar um iminente risco à unidade da fé (FERREIRA, 2008, p. 13).

Foucault refere-se a um tipo de violência chamado suplício, um sofrimento que de tão intenso, não pode ser medido em decorrência do excesso de sofrimento imposto pela justiça, com o objetivo de marcar o corpo da vítima com cicatrizes e ostentar o poder da justiça, conforme se depreende deste trecho:

O Suplício faz parte de um ritual. É um elemento na liturgia punitiva, e que obedece a duas exigências. Em relação à vítima, ele deve ser marcante: destina-se, ou pela cicatriz que deixa no corpo, ou pela ostentação de que se acompanha, a tornar infame aquele que é sua vítima; o suplício, mesmo se tem como função “purgar” o crime, não reconcilia; traça em torno, ou melhor, sobre o próprio corpo do condenado sinais que não devem se apagar; a memória dos homens, em todo caso, guardará a lembrança da exposição, da roda, da tortura ou do sofrimento devidamente constados. E pelo lado da justiça que o impõe, o suplício deve ser ostentado, deve ser constatado por todos, um pouco como seu triunfo. O próprio excesso de violências cometidas é uma das peças de glória; o fato de o culpado gemer ou gritar com os golpes não constitui algo de acessório e vergonhoso, mas é o próprio cerimonial da justiça que se manifesta em sua força (FOUCAULT, 2007, p. 31-32).

O suplício de Esmeralda constou de vários atos violentos, sendo um dos mais destrutivos o emprego do borzeguim, instrumento de tortura que tritura os ossos dos pés do acusado, como se depreende desta fala de Frollo, no romance, onde ele tenta demonstrar arrependimento por ser o causador de mais esse sofrimento para Esmeralda. Mesmo assim ele reafirma sua paixão por ela:

Não tinha previsto a tortura! — Ouve. Segui-te na sala da dor. Vi despir-te e pousar as infames mãos do verdugo sobre o teu corpo seminu. Vi o teu pé, esse pé sob o qual eu sentiria com delícias esmagar-me à cabeça, vi-o meter no horrível borzeguim que faz dos membros dum ente vivo uma lama ensanguentada (HUGO, 2006, 303).

No filme a cigana também é torturada com borzeguim, como podemos perceber no capítulo nove no qual o instrumento é mostrado a ela e em seguida utilizado:



13. Esmeralda conhece o borzeguim.

14. Esmeralda é torturada pela morte de Febo.

Entretanto, Foucault ressalta que a tortura é “violência física para arrancar uma verdade que, de qualquer maneira, para valer como prova, tem que ser em seguida repetida, diante dos juízes, a título de confissão ‘espontânea’” (FOUCAULT, 2007, p. 35). Assim, depois de confessar secretamente seu crime, Esmeralda foi à presença dos juízes fazer sua confissão “espontânea” e ouviu a sentença de morte com explicações sobre o ritual:

— Rapariga cigana, no dia que aprouver ao rei nosso senhor, à hora do meio-dia, sereis conduzida numa carroça, em camisa, pés descalços, com a corda no pescoço, diante da grande portada de Notre-Dame, onde pedireis publicamente perdão com uma tocha de cera do peso de duas libras na mão, e daí, sereis levada a Praça de Grève, onde sereis enforcada na forca da cidade; e a vossa cabra igualmente; e pagareis ao oficial três leões de ouro, em reparação dos crimes, de luxúria e de assassinato sobre a pessoa do senhor Febo Châteaupers. Deus tenha a vossa alma! (HUGO, 2006, p. 293).

No capítulo dez do filme, quando Esmeralda ia para a penitência pública, Dieterle usou o *plano de conjunto* que “mostra um grupo de personagens reconhecíveis, no ambiente” (BERNARDET, 2006, p. 38). Esse plano causa a impressão de que as outras personagens também participam do sofrimento da jovem. E quando a cigana chega à porta da catedral de Notre-Dame, o diretor optou pelo *plano geral em plongée*, isto é, as personagens foram filmadas de cima da igreja e mostrou um grande espaço no qual elas não podiam ser identificadas. Parece mostrar ali a insignificância dessas personagens naquele contexto sócio-político em que o poder se manifesta através do excesso de violência:



15. Esmeralda vai para a penitência pública.



16. Esmeralda na frente de Notre-Dame.

De acordo com Foucault (2007), esse ritual a que eram submetidos os condenados, que tinha o povo como principal personagem, era uma forma de mostrar o poder da

violência. Mas, na verdade, muitas pessoas iam apenas para ouvir os insultos que alguns condenados dirigiam às autoridades antes de serem executados.

A sentença de Esmeralda não se cumpriu no filme, primeiro porque Quasímodo a levou para dentro do santuário de Notre-Dame, no capítulo dez, em uma cena onde foi empregado o efeito especial de *câmera acelerada*:



17. Quasímodo desce da Catedral de Notre-Dame.



18. Quasímodo salva Esmeralda da forca.

Em segundo lugar, a sentença não se realizou porque os panfletos que Gringoire escreveu pressionaram o rei Luis XI a perdoar o suposto crime e, no capítulo onze, Frollo, pressionado por Cláudio, confessa ser o assassino dizendo: “– Fui eu e o faria de novo”. Cena esta em *primeiro plano*, cuja característica, de acordo com Bernadet, é cortar o busto da personagem e tem função voltada “para a vida interior, para as reações emocionais das personagens” (BERNADET, 2006, p. 39), como podemos perceber na seguinte imagem:



19. Frollo confessa que assassinou o capitão Febo.

No livro, Esmeralda também é salva por Quasímodo, mas é perseguida por Frollo que a entrega aos soldados. Porém, antes disso Frollo reafirma seu amor, mesmo percebendo que ela o odeia e ama Febo. Como podemos observar na seguinte citação:

— [...]. Hás de odiar-me sempre! É isso que me torna mau, vês, e horrendo a meus próprios olhos! — Nem mesmo olhas para mim? Pensas em outra coisa, talvez, enquanto eu te falo de pé tremendo sobre o limite da nossa eternidade! – Sobretudo não me fales do oficial! — Pois quê! Eu lançar-me-ia a teus joelhos! Beijaria, não os teus pés, porque tu não queres, mas a terra que tu calcasses! Soluçaria como uma criança e minhas estranhas, para dizer-te somente que te amo (HUGO, 2006, p. 430).

Depois Frollo fica observando a cigana ser enforcada, mesmo sabendo que ela era inocente, mas logo é descoberto por Quasímodo e arremessado na praça, onde morre ao mesmo tempo em que Esmeralda.

Considerações finais

Levando-se em conta o que foi observado, percebemos que a tradução intersemiótica da literatura para o cinema amplia a significação de um romance, recriando as ideias que o autor se propôs a transmitir.

Neste artigo, tentamos mostrar como, sob a ótica da paixão da personagem Frollo, o romance *O corcunda de Notre-Dame* e o filme de Dieterle trataram de um tema árduo: a violência. Violência que eclode desde o ato de observar uma pessoa sem o consentimento dela, como Frollo fez com Esmeralda, até o cúmulo de deixá-la ser acusada, julgada, torturada e até morta por um crime que ele cometeu. Com todo o excesso de violência tratado no livro e mantido no filme, com exceção do enforcamento da jovem, parece-nos que os autores tentaram mostrar o abuso de poder da justiça e os desmandos cometidos pela igreja em nome de manter a fé, através de uma violência institucionalizada, não só na Idade Média, tempo retratado nessas obras, mas ao longo da história da humanidade.

Nos dois objetos de estudo, a violência é banalizada e levada ao status de espetáculo, com os acusados sendo expostos publicamente, desde que não pertencessem à justiça, nem à igreja. Frollo era criminoso no livro e no filme, entretanto, em nenhum deles, esse fato foi exposto publicamente. Já Esmeralda, mesmo inocente, passou por todo o ritual de manifestação do poder através da violência. Todavia, tanto o livro quanto o filme são bem recebidos pelo público, parece que a intensidade da paixão, descrita em ambos, supera a violência neles apresentada.

ABSTRACT: This article is a comparative study between the book *The Hunchback of Notre-Dame*, by Victor Hugo and the movie by William Dieterle, focusing on the clergyman Frollo's passion as a determining factor for the violence he practices against Esmeralda.

Keywords: *The Hunchback of Notre-Dame*; Frollo; Esmeralda; Passion; Violence.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. *Sobre a violência*. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2. ed. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papyrus, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo, 2006.
- DESCARTES, René. *As paixões da Alma*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- DIETERLE, William. *The Hunchback of Notre-Dame (O corcunda de Notre-Dame)*. Estados Unidos, 1939, 1h56m.
- FERREIRA, Roberto Kalil. A “Santa Inquisição” e a filosofia do Direito. Disponível em: <<http://www.faculdadebatista.com.br>>. Acesso em: 21.04.2008.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 34. ed. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- HUGO, Victor. *O corcunda de Notre-Dame*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- JAPIASSÚ, Hilton MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MORA, José Ferreter. *Dicionário de Filosofia*. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

ODALIA, Nilo. *O que é violência*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

PALMA, Glória Maria. *Literatura e cinema: a demanda do Santo Graal & Matrix, Eurico, o presbítero & A máscara do zorro*. São Paulo: EDUSC, 2004.

A voz e o lugar do negro e do mestiço angolanos nos romances *Viragem*, *A vida verdadeira de Domingos Xavier* e *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*

Flávia Arruda Rodrigues¹

RESUMO: A proposta é mostrar como o Estado Novo português legitimou a dominação e a hierquização social em território angolano, reverberando seu poderio nas representações de negros e mestiços em textos literários. Constata-se que, ao longo do tempo, esse processo se mostrou passível de revisitação e reencenação. Para chegar a essas conclusões, usam-se exemplos de diferentes textualidades encontradas numa obra colonial de Arthur Ferreira da Costa e nos romances dos angolanos Castro Soromenho, José Luandino Vieira e Pepetela.

Palavras-chave: Literatura angolana; língua portuguesa; colonização; textualidades.

Ao relacionar surgimento da imprensa, descobrimento da América e desenvolvimento da burocracia em seu texto “Garcilaso de La Vega, El Inca: Do nascimento do sujeito a partir do sistema da burocracia”, o pesquisador e professor da Universidade de Standord Hans Ulrich Gumbrecht resgata a figura de Garcilaso de La Vega, filho de um conquistador espanhol com uma descendente de nobres incas que, nascido no Peru, decide estabelecer-se na metrópole, a Espanha. Em dado trecho de suas reflexões, Gumbrecht retoma o prólogo da *Gramática castellana de Antonio de Nebrija*, que, impressa em 1492, é tida como a primeira descrição sistemática de uma língua românica. Em seu texto de abertura, a obra do século XV traz a seguinte frase: “Siempre la lengua fué compañera del império”² (GUMBRECHT, 1998, p. 111). É uma assertiva bastante curta, mas que, nem por isso, deixa de se mostrar repleta de significados que perduram até os dias de hoje. Tomemos, portanto, a frase como ponto de partida para a série de formulações que serão aqui propostas: aquelas que entendem o uso do idioma colonial como ferramenta de poder e dominação direta, identificando por outro lado, no presente, heranças históricas que significam não menos que continuidades culturais incontornáveis. Trabalharemos a língua portuguesa como um caso das colonizações ocidentais, tanto mais marcantes nos séculos

¹ Mestrado em Letras/Estudos de Literatura Portuguesa, PUC-Rio

² Numa tradução livre: A língua sempre foi companheira do império.

XIX e XX, e pretendemos verificar de que forma as estratégias de diferenciação (e consequente subordinação) entre o colonizador branco português e o negro subjugado se processaram na literatura para serem, depois, transgredidas pelos escritores envolvidos nas lutas de independência e de postura pós-colonial.

Para tanto, concentraremos nossa análise nas textualidades das vozes dos personagens de três romances: *Viragem*, de Castro Soromenho (publicado primeiramente em 1957); *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de José Luandino Vieira (que circulou clandestinamente na década de 60, em Angola, até ser enfim editado na França, em 1971); e *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, de Pepetela (1997). Para a elaboração de tais formulações, buscaremos auxílio no pensamento de teóricos dos estudos culturais como Stuart Hall, Étienne Balibar e Kwame Anthony Appiah, e também no trabalho de críticos da colonização portuguesa, entre eles Margarida Calafate Ribeiro, Ruy Duarte de Carvalho e Elizabeth Ceita Vera Cruz.

Já que a reflexão que por hora começamos a fazer acompanha, em certa medida, a cronologia de publicação das obras – bastante influenciadas que são pelos acontecimentos históricos – percebamos o respaldo que a frase de Garcilaso de La Vega encontra numa obra literária como *Pedra do Feitiço: reportagens africanas vividas e escritas por Ferreira da Costa*. O livro, escrito pelo próprio Artur Ferreira da Costa, foi vencedor, em 1945, da segunda categoria³ do Concurso de Literatura Colonial promovido pela Agência Geral das Colônias (AGC), órgão administrativo do Estado Novo português. Antes de avançarmos na análise proposta dos três romances, observemos em que medida a língua portuguesa foi companheira da empreitada colonial lusitana, num tempo em que atingiu seu auge, pelo menos em Angola, que é o espaço em que se concentram essas narrativas.

³ O pesquisador moçambicano Francisco Noa faz algumas considerações a respeito das diferentes categorias do Concurso de Literatura Colonial da AGC em seu livro *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*: “Apesar de o objetivo propalado ser o de incentivar a produção literária que tematizasse a acção colonizadora, sintomaticamente não eram só os critérios literários que determinavam que uma obra fosse premiada. A regulamentação dos Concursos de Literatura Colonial compunha-se de um conjunto de preceituados tais como: fazer propaganda do Império Colonial Português, promover o progresso da cultura colonial ou o desenvolvimento do interesse público pelos assuntos que respeitam as colônias”. (NOA, 2003, p.388).

Em *Pedra do Feitiço*, algumas representações da fala dos negros caracterizam-se não apenas pela reprodução, logicamente a partir do que seria audição do colonizador lusitano, porém, mais perversamente (na nossa visão pós-colonial, reitero), pelo grafar incorreto, transgressivo, da norma culta da língua portuguesa de então. De forma a explicar melhor, reproduzo dois excertos. O primeiro passa-se no momento em que lavadeiras e meninos segredam o que foram, no livro, nominados “dichotes trocistas” na “metafórica língua mussoronga” (COSTA, 1945, p.99), expressões que já nos oferecem indícios do julgamento que o colonizador faz da língua nativa em sua alteridade. O segundo é um depoimento de Anica, uma jovem negra que, no romance, cuida zelosamente, literalmente na saúde e na doença, de José Queiroz, protagonista de uma das assim chamadas reportagens do autor. A narrativa, uma das quatro que compõem a obra, gira em torno da inviabilidade conjugal desse amor, uma vez que Queiroz é português, branco, e, apesar de ser, na prática, casado com Anica, decide que precisa de uma esposa branca como ele.

-- Num está bem... Num está bem... Tôdo genti fala fala... Tôdo genti tá mêmu rir dos blanco... Mamã do patlão Quêró fica mêmu sim nada e vai dormi todus dia todus noite com cozinhêru Gidja... Tôdo gênti fala fala... Num está bem... (COSTA, 1945, p.100).

-- Sô Raú, eu gosta munto sô Quêró... Us muié trata dos hómi... Faz seus coisa... Sô Quêró é mê hómi. Us coração preto us coração branco todos é tudo ínguá... Todos... COSTA, 1945, p.171).

Pensamos ser sintomático, por exemplo, que os artigos “os” ou “as” estejam grafados como “us”, pois, além de essa condição desrespeitar o gênero dos substantivos, indica um rebaixamento explícito do falante da língua portuguesa em questão, uma vez que os que se expressam no idioma pronunciam, realmente, “us”, e nem por isso escrevem-no dessa forma. Por mais que o autor quisesse (com o benefício da dúvida da isenção, que fosse) reproduzir a fala do negro tal qual ele a ouvia, acreditamos que não faria sentido interferir a esse ponto na grafia do idioma – se não fosse pela intenção de deixar flagrante a impossibilidade de o colonizado se igualar a ele pela fala. E então apresentamos o pensamento do psiquiatra martinicano Frantz Fanon, no que se refere à definição do que chamou *petit-nègre*:

Falar *petit-nègre* a um preto é afligi-lo, pois ele fica estigmatizado como “aquele que fala *petit-nègre*”. Entretanto, pode-se argumentar que não há intenção nem desejo de afligi-lo. Concordamos, mas é justamente essa ausência de intenção, esta desenvoltura, esta descontração, esta facilidade em enquadrá-lo, em aprisioná-lo, em primitivizá-lo, que é

humilhante. (...) aquele que se dirige em *petit-nègre* a um homem de cor ou a um árabe não reconhece no próprio comportamento uma tara, um vício, é que nunca parou pra pensar (FANON, 2008, p.45)

Eis, portanto, uma das ideias centrais deste trabalho: a de que tanto o colonizador português criou uma versão do *petit-nègre*⁴ para ridicularizar e diminuir aqueles que tencionava dominar, disseminando-a através de obras da literatura colonial como *Pedra do Feitiço*, como também os escritores (aqui nesta reflexão, em especial, os angolanos) interessados em desmistificar e revalorizar a África encontraram formas de desconstruir essa forma de poder.

No romance *Viragem*, de Castro Soromenho, também encontramos alguns exemplos parecidos, ainda que autoras como Margarida Calafate Ribeiro e Laura Padilha destaquem, como singularidade do autor, o empenho na narração da angústia do viver colonial: uma fonte de humilhações, revoltas pessoais e frustrações não só para os negros, como também para os brancos praticamente esquecidos pela administração colonial portuguesa nos sertões angolanos afastados do circuito administrativo montado na capital, Luanda. Em seu livro *Uma história de regressos – Império, guerra colonial e pós-colonialismo*, Ribeiro explica que “ao reconhecer identidade cultural a estes povos e terras, Castro Soromenho estava a abrir um espaço de afirmação de uma identidade que, por estar e processo de fragmentação e mesmo destruição, devido à acção colonizadora (...) abriu caminho para uma situação que iria ter a seu tempo uma expressão política” (RIBEIRO, 2004, p.143). No entanto, justamente por Soromenho se encontrar nesse espaço de transição entre a situação colonial e os movimentos políticos de emancipação, ainda são flagrantes alguns exemplos que se caixam na argumentação que tentamos aqui construir. Aliás, Russel G. Hamilton, em seu trabalho “Preto no branco, branco no preto – Contradições lingüísticas na novelística angolana”, assume uma postura diferente da de Margarida Calafate Ribeiro em relação a

⁴ De fato, em um de seus trabalhos, Russel G. Hamilton fala em “variantes de crioulo faladas por africanos semiassimilados (que) vieram a ser conhecidas como *pequeno português* ou, de modo mais pejorativo, *pretoguês*” (HAMILTON, 1980, p.154). Em outra passagem, adiante, Hamilton acrescenta, à moda de Fanon: “Ser capaz de falar a língua do branco no mesmo grau de perfeição que o europeu, não somente queria dizer prestígio e aceitação em relação aos membros da pequena minoria negra, era também uma causa de diminuição da distância em relação ao grupo estrangeiro dominante. Além de que a aquisição da língua do branco era a demonstração da capacidade intelectual do negro, que assim podia manejar os conceitos de uma raça supostamente superior.” (*Idem*, p.165).

Castro Soromenho. Para ele, o escritor angolano era, “pelos seus talentos literários e pela sua fundamental simpatia pelo homem negro (...) um escritor colonial ‘iluminado’ ou ‘esclarecido’” (HAMILTON, 1980, p.167).

Um dos exemplos dessa postura de Castro Soromenho de marcar a diferença entre brancos e negros pela desigualdade no uso da língua portuguesa exposta nos diálogos pode ser vista na passagem em que o aspirante a administrador colonial António Alves – temporariamente destacado para substituir o titular, Afonso Nogueira – chama a atenção de Pedro Santo, negro que exerce funções policiais no posto colonial às margens do Rio Cuango, local, aliás, onde a maior parte da narrativa se situa. Irritado por querer descobrir, sem sucesso, quem fora o indivíduo a vender algodão fora dos limites geográficos permitidos, tarefa que cabia a Pedro Santo, António Alves esbraveja: “Não quero saber de histórias. Conta é como apanhaste o ladrão Caramba! Só sabem falar, falar, falar e nada dizem! Idiota!” (SOROMENHO, 1979, p.66).

Essa peculiar marcação da diferença do significado dos verbos falar e dizer feita por António Alves ao repreender o negro assimilado, e sua reclamação de que, embora ele se esforçasse para se expressar na melhor forma possível, não executaria a tarefa com sucesso nem transmitiria mensagem alguma são amostras do que se pode incluir no grupo de estratégias de dominação direta exercidas pelos portugueses em Angola, a partir do já trabalhado conceito de Frantz Fanon. Ao ser chamado de idiota por não conseguir se fazer entender a um branco português num idioma que, originalmente, não era o seu, Pedro Santo, de certa forma, suporta “o peso de uma civilização” (FANON, 2008, p.33), a saber: a ocidental, a portuguesa, que o rotula de inferior com a pecha constante de atrasado, de primitivo. É o que Stuart Hall, em *Da diáspora: identidades e mediações culturais* enquadra na categoria do Iluminismo: para o colonizador ocidental, todas os outros povos haveriam de se ordenar sob um mesmo manto homogêneo de progresso, e os que estivessem fora necessariamente seriam considerados seres humanos (quando muito) de segunda categoria. No entanto, como veremos no decorrer do trabalho, nem sempre essa justificativa se sustentou. Afirma Hall que

... sob o olhar panóptico universalista do Iluminismo, todas as formas de vida humana eram incluídas no escopo universal de uma única ordem do ser, de tal forma que a diferença teve

que ser constantemente reformulada na marcação e remarcação de posições dentro de um único sistema discursivo (*différance*). Tal processo era organizado pelos mecanismos mutáveis de “ser Outro”, alteridade e exclusão, e pelos *tropos* do fetichismo e patologização da diferença dentro de um discurso “unificado” de civilização. Tais mecanismos eram essenciais à produção simbólica de uma exterioridade constitutiva, que sempre se recusou a ser fixada e escapulia de volta, como o faz ainda mais hoje, atravessando os limites porosos e invisíveis, para perturbar e subverter a partir de dentro. (HALL, 2003, p.117)

Ainda a título de contextualização teórica, lembramos o pensamento de Achille Mbembe em “As formas africanas de auto-inscrição”, quando ele se refere à ideia de objetificação do negro confrontado com três aspectos da colonização: escravidão, colonialismo e apartheid. Para Mbembe, é pouco importante se o negro é enquadrado numa perspectiva de “condição nativa (e) pertencimento à raça negra” ou de “manipulação retórica do discurso da emancipação” (MBEMBE, 2001, p.174). É necessário encontrar alternativas ao aniquilamento da experiência africana do *self* e do mundo ao qual elas levaram. Em suma, o que queremos dizer é que o negro angolano não pode deixar de ser compreendido, ele também, como um resultado da colonização ocidental (e é do peso desta civilização que Fanon trata). A partir de então, vale concordar com Ruy Duarte de Carvalho em “Colonização e globalização. Continuidades e contiguidades colocadas no presente de Angola” (CARVALHO, 2004, p.201-202): o futuro não necessariamente é uma fatalidade, um rumo certo em direção ao progresso, a partir dessa visão ocidental que paira há quatro séculos sobre a África, nem também é uma questão da volta ao passado pré-moderno. É preciso descuidar do outro (o ocidental) de vez em quando, afirma Carvalho, mas é também necessário fazer com que as diferenças coexistam, sem transformá-las em objetos de museu.

E haverá, hoje, quem entenda possível, embora não assegurado como acontecia antes, fazer intervir as experiências locais, e não apenas os ditames globais, para conjecturar futuros mais favoráveis ao interesse comum e não apenas, ou sobretudo, para justificar certos presentes e interesses privados e de elites. (CARVALHO, 2001, p.203)

A problematização do *petit-nègre*, como quer Fanon, ou do pretoguês, como quer Hamilton, pode ser lida na obra literária de José Luandino Vieira, particularmente na proposta deste estudo, em *A vida verdadeira de Domingos Xavier* e se consolida n’*A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, de Pepetela. Um dos méritos mais reconhecidos

pela fortuna crítica da obra literária de Luandino é a clara deliberação de valorizar o falar cotidiano angolano, muito mais do que um falar do negro construído pelo branco português ou um alegado resgate puro e simples (e impossível) de uma suposta autenticidade das tradições orais anteriores à colonização, e é matéria para o que nos interessa aqui. Nesse sentido, e principalmente em comparação aos excertos encontrados em *Pedra do Feitiço* e *Viragem*, apresentamos alguns exemplos presentes em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*.

Carinhoso e solidário talvez sejam adjetivos adequados para definir a maneira pela qual José Luandino Vieira reproduz o português falado pelos negros em Angola, em contraposição à postura agressiva, dominadora e hierarquizante dos autores anteriormente abordados. Ao contrário deles, Luandino não só enfrentava o *petit-nègre* como conclamava, via literatura, as populações subjugadas ao enfrentamento com a língua portuguesa. O autor usa, para esse fim, a inflexão angolana do português no seu texto narrativo (contribuindo, inclusive, para a fixação, sedimentação e legitimação de um registro fonético e gráfico tipicamente angolanos).

Com quatro matonas e um roncadador pescados, velho Petelo enchendo de sol suas recordações do mar, Francisco João, meio-dia batido no relógio da Sé, apareceu a procurar-lhes.

-- Bessá, padrinho! Ená, miúdo Zito, você está crescido!

-- Bom dia, mano Xico. Estou te procurar logo de manhã, mas você já tinha saído. Fiquei com o menino, pescar, esperar hora de te falar.

Francisco João, vestindo a habitual farda de caqui, ajudou o velho marinheiro a levantar, enquanto miúdo Zito, um pouco triste, enrolava o fio e pendurava os cinco peixes numa mateba.

-- Vavô! Agora vou vir pescar todos os dias.

-- Cala t'a boca, miúdo. A gente veio aqui falar conversas sérias. (VIEIRA, 2003, P.16)

Depois da hora que tinha chegado aquele preso na manhã, homem alto e magro, vavô Patelo recomendara no neto:

-- Menino, veja lá. Você brincas sempre perto da prisão, precisamos saber o que se passa. (VIEIRA, 2003 p.93)

-- Ai, não diz só isso, Guilhermina! Você não vê meu coração sofre? Hum!?! Como é, como é? Ená, makutu, não pode! Aposto foi a Fêfa que te disse... Adivinhei então. Deixa só, Marcelina, a rapariga tem inveja... Mas vamos, não é? Pópilas, com o Ngola lá, você diz

talvez? Ingrata! ‘tá bem, mana, eu sei, Ngola sem sô Liceu, sem Amorim, não é ele. Mas olha só: esse Zé Maria, quando pega da viola, parece até chora, no *Muxima*. Ahn? Você vai ver o Fontainhas...? Não estou gostar, mana, não estou... Mina, você não esquece: por si meu coração sofre... (VIEIRA, 2003, p.101-102)

A sutileza de Luandino Vieira é tal que, na reprodução da fala dos funcionários do governo que trabalham no posto da administração, como não poderia deixar de ser, não se furta em lançar mão de um acento tipicamente metropolitano (certamente familiar ao autor, uma vez que ele nasceu português e se naturalizou angolano após a independência do país, em 1975), como em

-- Oh, diabo, a luz fere-te a vista – o chefe de brigada corre as persianas e, abrindo a porta, berra para fora:

-- Pereira da Cunha!

Um agente alto e magro, de rosto bexigoso, aparece logo à chamada.

-- Podemos ouvir este gajo, agora. Traga a máquina.

Quando o agente saiu, o chefe, sempre sentado, continuou falar para Domingos Xavier:

-- Não tenhas medo! Ninguém te faz mal. É só responderes a umas perguntas, assinas o papel – sabes escrever? – e depois vais embora. Está lá fora a tua mulher à espera. (VIEIRA, 2003, p.53).

Por esse prisma, é possível entender a preocupação de José Luandino Vieira ao incluir elementos da oralidade na narrativa de *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de forma que seus leitores angolanos⁵ se pensassem uma nação⁶ e tomassem partido do ambiente revolucionário anticolonial, de programática marxista, da época. De igual importância para a execução dessa tarefa é a aproximação do autor com uma grafia da língua portuguesa que não reproduzisse registros anteriores à dominação colonial, mas sim o idioma tal qual era usado cotidianamente à época em Angola, notadamente na capital,

⁵ Em relação ao ambiente político em que Luandino Vieira produziu algumas de suas obras (clandestinamente ou preso no Tarrafal, em Cabo Verde), Russel Hamilton (1980) assinala que “Luandino não podia escrever senão para a sua gaveta ou, abstractamente, para os companheiros que, talvez, nunca viessem a ler as suas palavras” (p.181-182).

⁶ Discussões sobre conceitos de História Política que tratam especificamente de temas como formação de nação, propostos por autores como Étienne Balibar e Immanuel Wallerstein (em *Race, nation, class: ambiguous identities*), ou Stuart Hall (*Da diáspora – Identidades e mediações culturais*), não existiam à época das lutas pró-independência de Angola. O debate de então se dava num âmbito estritamente político, e ainda não identitário. No entanto, é possível, hoje, repensar aquele momento a partir dessas formulações.

Luanda, cidade que não só tinha o maior percentual da população como viria a ser, em pouco tempo, o destino de milhares de migrantes que buscavam refúgio dos conflitos. Nesse sentido, Russel G. Hamilton assinala que “Luandino utiliza, nessas ‘estórias’⁷, palavras e frases do kimbundu e outras modificações sintáticas, mas de maneira tão sutil que nunca se poderia falar de caricatura ou distorção exótica” (HAMILTON, 1980, p.177), o que se configura um dos pontos altos da obra do escritor.

Por Luandino, como os modernistas brasileiros dos anos 1920 e 1930, atribuir à língua importância primordial numa declaração de independência cultural e artística, a sua escrita é muitas vezes experimental e iconoclasta. Os brasileiros incorporaram nas suas obras os elementos “primitivos” e atávicos do substrato ameríndio e africano; o uso que Luandino fez do kimbundu apresenta um significado sociolinguístico ainda maior, tendo em conta os problemas imediatos que caracterizam o nacionalismo angolano. (...) É mais que evidente a analogia com a técnica de contar tradicional africana, que aparece maximamente na expressão: “e deitou a vida no chão, o sangue bebeu”. (HAMILTON, 1980, p.178)

Pode-se alinhar as considerações de Hamilton com o trabalho da pesquisadora da Universidade de São Paulo (USP) Rita Chaves, ainda que, para ela, a chegada aos ramais da tradição oral se consolidem já a partir dos anos 1930, com “atitudes voltadas para a recuperação e o registro de formas culturais identificadas com um tempo anterior à ruptura colonial” (CHAVES, 1999, p.45).

De suas atitudes (de uma pequena burguesia africana)⁸ decorrem as condições favoráveis ao aparecimento do moderno nacionalismo angolano, que, retomado mais tarde, impulsionaria o famoso movimento dos “Novos Intelectuais de Angola”. Os princípios programáticos do grupo, que a partir dos anos 40 estabeleceria um novo jogo com o poder colonial, constituíram, na realidade, uma atualização, sob novas bases, das propostas potencializadas pelos “Velhos Intelectuais de Angola”: a valorização do patrimônio cultural das populações (com destaque para as línguas nacionais), a utilização da natureza como traço de

⁷ Hamilton, aqui, faz referência ao romance *Nós, os do Makulusu* (Lisboa: Sá da Costa Editora, 1974), de José Luandino Vieira, mas acreditamos que as considerações podem ser ampliadas para a obra do escritor como um todo.

⁸ O parêntesis explicativo é meu, e decorre de um trecho anterior, da mesma página. Também cabe ressaltar que José Luandino Vieira é frequentemente identificado como integrante do grupo dos “Novos Intelectuais de Angola”.

identificação, o apreço pela tradição oral, a redignificação dos naturais de Angola, sobretudo o negro, vítima sempre e ainda maior de discriminação. (CHAVES, 1999, p. 39)

Neste ponto de nossa reflexão, torna-se necessário fazer uma pequena digressão, já de certa forma delineada, no sentido de enfatizar um aspecto das literaturas africanas, tal como o fizeram Russel G. Hamilton (1980), Rita Chaves (1999) e, ainda, Edward W. Said (1994): reavivar a lembrança, a qual sempre se deve ter em mente, de que romances são, inevitavelmente, uma invenção europeia, sendo criação das culturas dos mesmos colonizadores que tomaram os territórios ocupados por essas populações, depois acomodadas no que, geograficamente, se convencionou chamar, por exemplo, de Angola, Nigéria, Congo ou Moçambique. Para Rita Chaves, “o processo civilizatório não se extingue com a assinatura de tratados de independência, uma vez que a ação colonial se desdobra e deixa seu legado nos modos de pensar, agir, viver e sobreviver” (CHAVES, 1999, p.50). E acrescenta: “No centro dessa engrenagem, o ex-colonizado, e hoje subdesenvolvido, produz formas culturais que só podem espelhar um conjunto de dilemas que acabam por compor a sua maneira de estar no mundo” (CHAVES, 1999, p.50). Da mesma forma, para Hamilton, “A novela, enquanto gênero literário, é tanto uma importação europeia como a própria língua portuguesa” (HAMILTON, 1980, p.183). Segundo Said, em *Culture and imperialism*,

Since my exclusive focus here is on the modern Western empires of the nineteenth and twentieth centuries, I have looked especially at cultural forms like the novel, which I believe were immensely important for the formation of imperial attitudes, references and experiences. I do not mean that only the novel was important, but that I consider the aesthetic object whose connection to the expanding societies of Britain and France is particularly interesting to study. (...) Most important, the grand narratives of emancipation and enlightenment mobilized people in the colonial world to rise up and throw off imperial subjection; in the process, many Europeans and Americans were also stirred by these stories and their protagonists, and they too fought for new narratives of equality and human community. (SAID, 1994, p. xiii).⁹

⁹ Numa tradução livre: Já que meu foco exclusivo aqui é nos impérios modernos do Ocidente dos séculos XIX e XX, estive olhando especialmente para formas culturais como a novela, as quais considero imensamente importantes para a formação de atitudes imperiais, referências e experiências. Eu não quero dizer que somente a novela foi importante, mas que considero o objeto estético cuja conexão com as sociedades em expansão de Grã-Bretanha e França é particularmente interessante estudar. (...) Mais importante, as grandes narrativas de emancipação e iluminação mobilizaram pessoas no mundo colonial a se levantarem e

Esses modos de enunciação da textualidade oral em língua portuguesa se sofisticaram e diversificaram mais ainda na época pós-colonial¹⁰, conforme explica Ana Mafalda Leite em *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais* (2003). No dizer da pesquisadora portuguesa, distinguem-se diversos tipos de apropriação: a tendência para seguir uma norma mais ou menos padronizada, como o caso de Pepetela ou Luís Bernardo Honwana ou, então, “oralizar” a língua portuguesa, seguindo registos bastante diversificados entre si, por exemplo, o caso de Boaventura Cardoso, Manuel Rui ou de Ungulani Ba Ka Khosa. A questão se problematiza ainda mais no caso de escritores como o moçambicano Mia Couto, oriundo, como outros, de países onde comumente se fala mais de um idioma (no exemplo de Couto, português e inglês).

Com efeito, as literaturas africanas, como resultado da combinatória com narrativas tradicionais orais, oferecem alternativas à maneira de conceber a estrutura narrativa; ao incluírem muitas formas de arte performativa, como o provérbio, o canto, a dramatização, criam uma discussão transcultural acerca da estrutura e das formas.

A perspectiva criativa, das literaturas que cruzam territórios culturais diversos, confirma a percepção de que os gêneros não podem ser descritos por características essencialistas, mas pela abertura de meios descritivos, pelo recurso às poéticas locais. (LEITE, 2003, p.27)

É neste ponto, portanto, que introduzimos *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, de Pepetela, numa demonstração de que a língua, conforme afirmava Antonio de Nebrija em 1492, foi companheira do império. E é também parceira, tanto na perspectiva independentista quanto na revisitação, na ressignificação feita pelos escritores de viés pós-colonial e pós-moderno, como é o caso de Pepetela, em obras mais recentes, como a

arremessarem fora a subjeção imperial; no processo, muitos Europeus e Americanos também foram envolvidos por essas histórias e seus protagonistas, e eles também lutaram por novas narrativas de igualdade e comunidade humana.

¹⁰ Ana Mafalda Leite usa, aqui, a acepção cronológica da palavra pós-colonial, que também é usada para frisar continuidades culturais dos países, antes dominados, em períodos posteriores aos dos processos de independência política. Stuart Hall, a esse propósito, denomina um sentido fraco (o usado por Ana Mafalda Leite) e forte para a palavra. Diz Hall: “Como Mani e Frankenberg afirmam, o ‘colonialismo’, como o ‘pós-colonialismo’, diz respeito às formas distintas de ‘encenar os encontros’ entre as sociedades colonizadoras e seus ‘outros’ – embora nem sempre da mesma forma ou no mesmo grau. (...) Esse argumento se vincula a outra vertente da crítica – qual seja, o ‘pós-colonial’ como forma de periodização, que Shohat denomina sua ‘temporalidade problemática’. O pós-colonial certamente não é uma dessas periodizações baseadas em ‘estágios’ epocais, em que tudo é revertido ao mesmo tempo”. In: HALL, 2003, p. 109).

abordada neste trabalho. A narrativa, neste caso, trata da mestiçagem como fator fundamental da formação da sociedade angolana – o que é sugerido já a partir do título do romance. E é através do idioma do império (bem como com a releitura de suas particularidades) que a mestiçagem abre-se, em *Pepetela*, como um caminho, uma possibilidade, ainda que ele não deixe de problematizar o preconceito racial e as relações desiguais de gênero nessa sociedade que ele revisita, ao mesmo tempo em que a propõe, entremeando-a ainda com temas como rapinagem, esperteza e negociações políticas de toda ordem que marcaram e marcam o *continuum* da tentativa de consolidação das redes simbólicas inseridas no espaço geográfico da nação angolana.

Pepetela tem a ironia (palavra importante, em se tratando de escrita pós-colonial) como marca neste trabalho, na medida em que narra o fato de o escravo ter profunda admiração por seu dono – Baltazar Van Dum, holandês de humanos e pouco nobres acessos de urina e flatulência nos momentos de medo e fúria, traficante e senhor de escravos que promove a defesa de seu patrimônio com uma luneta, apesar de ser militar. Um rico homem casado com D. Inocência, a matriarca, uma filha de soba que teve oito filhos legítimos, três dos quais já mortos, e que não se importa com as relações sexuais do marido com as escravas, desde que as grávidas sejam expulsas para longe. Ela não tolera mestiços ilegítimos, teme pelo enegrecimento de sua estirpe e exige que os filhos ilegítimos do marido trabalhem (e trabalham bem, tornando-se indispensáveis na exploração do interior de Angola, em recantos aonde poucos se dispõem a ir) como criados, capturadores de escravos ou lavradores. O escravo narrador (que conta a história dessa família, não a dele), que é mudo, por sua vez, não é menos mestiço: é filho de uma mulher negra com um missionário napolitano católico, tendo sido batizado como cristão. Fora súdito e criado da Rainha Ginga, o que lhe traz muito orgulho, mesmo tendo sido ofertado por ela como um presente a Baltazar. Vive uma paixão platônica por Catarina, uma das filhas mestiças de Van Dum. Um dos trechos do romance faz um resumo, enfim, dessa “árvore genealógica” que se apresenta de forma alargada no romance. É de se perceber, portanto, que a leitura seja disposta em camadas, de maneira complexa, oferecendo tanto mais subtextos quanto maior for a bagagem cultural do leitor:

Os filhos de D. Inocência eram oito vivos e três mortos. A mais velha, Gertrudes, tinha apenas dois meses menos que Nicolau, que era de outra ninhada. Gertrudes casou há quatro anos com Manuel Pereira, hoje feitor de uma plantação perto de Massangano, onde vivem. Era o que se chamava de cristão-novo e, como tal, tratado com alguma desconfiança. Não por Baltazar, que o achava sério e trabalhador, o que se deseja para uma filha sem grandes prendas. Manuel Pereira não negava a ascendência judia, mas se espantava, e isso já foi há tanto tempo, não sei porquê as pessoas ainda se importavam. Casaram na igreja e aí têm baptizados os filhos. Gertudes espantou a cidade inteira quando no momento de dar nome ao primogênito exigiu trocar a ordem dos apelidos, isto é, em vez de António Van Dum Pereira, como era uso, se pusesse o seu no fim. E ficou mesmo António Pereira Van Dum, pois o marido no fundo dava muito pouca importância ao seu apelido de circunstância. Matilde, sua irmã mais nova, muito bonita mas também muito bruxa, inclinada a visões e profecias, lhe confidenciou numa noite de trovoadas, propícia para essas coisas, que o pai estava a dar origem a uma linhagem notável, nas suas palavras uma gloriosa família, e ela queria que seus netos e bisnetos carregassem o nome ilustre de Van Dum. (PEPETELA, 1999, p.22)

Se antes o estabelecimento de estratégias narrativas fora prerrogativa do branco colonizador português dos séculos XIX e XX, agora escritores como Pepetela têm a possibilidade de “escrever de volta ao centro”, conforme afirmava o escritor indiano Salman Rushdie em artigo para o jornal britânico *The Times*, em 1982. Da mesma forma como os escritores premiados no Concurso de Literatura Colonial da AGC fizeram para assegurar e legitimar o domínio português, ou a partir das tentativas de desqualificação do negro evidentes nas fissuras do texto de Castro Soromenho, Pepetela deixa claro que a relação de poder entre portugueses e angolanos se tornou, senão igualitária, mesmo inversa. Basta o escravo mudo deixar o colono branco português falar para que se perceba a denúncia do escritor, feita agora sem a indignação e sem o ambiente de convulsão social da época de José Luandino Vieira. Eis uma outra forma de pensar e intervir na problemática angolana, apresentada por um escritor que revê sua história ao evocar o personagem Padre Tavares:

-- Há muitos anos atrás, andava eu a catequizar a área da lagoa da Kilunda, quando cheguei com meus dois línguas a um kimbo do soba Kiela. Este soba se dizia cristão, era mesmo baptizado. Quando cheguei, o povo estava todo reunido no terreiro principal, a adorar uma estátua de madeira, de pelo menos um metro de altura. Faziam aquelas macacadas que o gentio faz, quando nas suas cenas de feitiçaria abjecta. De repente se põem a dançar naquela desvergonha, quase nus, e depois umas mulheres se atiram para o chão e ficam a xinguilar, o

que eles chamam a essas tremuras nos ombros e nos braços, como se possuídas pelo senhor das trevas. Me desculpem as senhoras, mas é uma indecência abominável, nem tenho palavras para descrever. Estavam eles nesta cerimônia demoníaca, quando lhes cai em cima com a minha ira santa. Afastei uns tantos, me agarrei ao ídolo, tentei arrancá-lo do chão, onde estava bem enterrado. Os macacos começaram a gritar, com jeito de grandes ameaças, não liguei. Com as mãos escavei a terra à volta do feitiço, lá o consegui fazer inclinar. Aumentou a fúria da população, apareceram as azagaias. O soba Kitela veio me pedir para não desenterrar o objecto, que ele podia perder seu controlo sobre seus súbditos. Disse-lhe, esse é problema seu, o meu é destruir esta obra do demônio. (PEPETELA, 1999, p.198-199).

ABSTRACT: The aim is to show how the portuguese dictatorship legitimated domination and social hierarchy within the angolan space, reverberating its power to the black natives and mestizos representations in literary texts. The work arrives to the conclusion that, over time, this process showed itself to be revisited and re-enacted. To reach this goal, examples of an Arthur Ferreira da Costa colonial work and novels written by angolans Castro Soromenho, José Luandino Vieira and Pepetela were used.

Keywords: Angolan literature; portuguese language; colonization; textualities.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BALIBAR, Étienne. “A forma nação: história e ideologia”. In: _____ ; WALLERSTEIN, Immanuel. *Race, nation, class: ambiguous identities*. London & New York: Verso, 1991.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. Colonização e globalização. Continuidades e contiguidades colocadas no presente de Angola. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 26, n.1, pp. 189-203, 2004.
- CHAVES, Rita. Literatura e nacionalidade no contexto colonial. In: *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Universidade de São Paulo/Via Atlântica, 1999.
- COSTA, Artur Ferreira da. *Pedra do Feitiço: reportagens africanas vividas e escritas por Ferreira da Costa*. 7ª ed. Porto: Edição Livraria Educação Nacional, 1945.
- FANON, Franz. O negro e a linguagem. In: *Pele negra máscaras brancas*. (Trad. Renato da Silveira). Salvador: EDUFBA, 2008.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Garcilaso de La Vega, El Inca: Do nascimento do sujeito a partir do sistema da burocracia”. In: *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998. pp. 111-138.

HALL, Suart. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte e Brasília: Editora UFMG e Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HAMILTON, Russel G.. Preto no branco, branco no preto – Contradições linguísticas na novelística angolana. In: *Luandino – José Luandino Vieira e sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*. Coleção Signos 32. Lisboa: Edições 70, 1980.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 23, n.1, pp. 174-209, 2001.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

PEPETELA. *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

RIBEIRO, Margarida Calafate. A construção da imagem do império africano na Literatura. In: *Uma história de regressos: Império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento, 2004.

SAID, Edward W. *Culture and imperialism*. New York: Vintage Books, 2004.

SOROMENHO, Castro. *Viragem*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1979.

VIEIRA, José Luandino. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

As faces da monstruosidade e da violência no romance de Victor Hugo e na adaptação fílmica de William Dieterle

* Florita Dias da Silva

RESUMO: O presente artigo propõe-se a analisar a Monstruosidade e a Violência de Quasímodo e Frollo no romance *O corcunda de Notre Dame* de Victor Hugo e na adaptação fílmica de William Dieterle. A partir de um estudo descritivo buscou-se fazer um paralelo do perfil destes dois personagens a fim de averiguar que traços os caracterizam como monstros, e como a violência se desencadeia entre o monstro moral Frollo e o monstro físico Quasímodo. Procurou-se também, verificar como o cineasta Dieterle utiliza recursos expressivos estéticos para reproduzir o realismo da imagem fílmica.

Palavras-chave: Monstruosidade; Violência; Romance; Filme.

Introdução

Este trabalho constrói-se através do diálogo entre dois sistemas semióticos diferentes e propõe-se a pensar a monstruosidade e a violência no romance *O corcunda de Notre Dame* de Victor Hugo e na adaptação fílmica de William Dieterle.

O romance e o filme foram construídos com base na conjunção de duas monstruosidades: o mau padre que pratica crimes execráveis e o disforme corcunda de Notre Dame. Dupla monstruosidade que se contrapõe e se relaciona: a moral de Frollo e a física de Quasímodo. Hugo e Dieterle ligam uma à outra, as duas grandes figuras de monstros, descritas por palavras no romance e imagens no texto-fílmico.

Monstruosidade e Violência são temas que se relacionam, mas não são algo abstrato. Por isso é necessário caracterizá-los ou contextualizá-los, visto que são multiformes abrangendo uma diversidade de reflexões, faz-se necessário nos valeremos de um sólido aporte teórico que aborde aspectos importante à nossa investigação e análise.

O romance de Victor Hugo e o filme de Dieterle retratam a violência em suas várias faces, mas abordaremos a violência em seu emprego pessoal, entre os personagens Quasímodo e Frollo, buscando averiguar como esses dois personagens se relacionam no

contexto da Idade Média; como essas duas faces da monstruosidade desencadeiam a violência; e que sentimentos elas despertam nas pessoas. Será que podemos considerar a monstruosidade e a violência apenas como algo negativo, ou também como produtoras de positividade? Estas questões serão retomadas na análise da monstruosidade e violência de Quasímodo e Frollo inseridos em dois sistemas semióticos diferentes: literatura e cinema, desta forma, faz-se necessário verificar como a direção operada por Dieterle utiliza meios expressivos estéticos para reproduzir o realismo da imagem fílmica.

Entendemos assim que este estudo é relevante por buscar discutir como Hugo e Dieterle representam monstros e ao criá-los e exibí-los como produzem reflexões sobre a monstruosidade e a violência na sociedade. Tema que transpõe o livro e a imagem fílmica e invade o nosso cotidiano, ou poderíamos dizer: tema real representado na literatura e no cinema.

1. Quasímodo: monstruosidade física

Monstros¹: O que são? Quem são eles? A definição de monstro além de histórica é também cultural, visto que cada cultura cria seus monstros e cada época histórica, segundo M. Foucault, privilegia uma espécie de monstro.

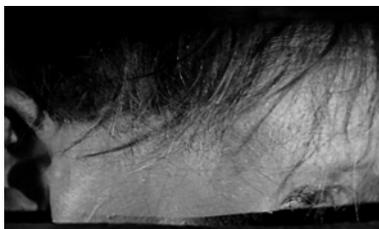
No romance, Quasímodo é caracterizado por Victor Hugo como monstro. Desde criança, Quasímodo já trás em si, a imagem da monstruosidade. Ao observarem a criaturinha, as pessoas diziam: “É um aborto de macaco[...] é um milagre. Um verdadeiro monstro de abominação[...] é um animal, um bicho, [...] alguma coisa enfim que não é cristão e que se deve atirar ao fogo.” (HUGO, 2006, p. 137)

Victor Hugo mostra que o povo tinha uma visão sobrenatural dos acontecimentos de sua época influenciada pela cultura popular e principalmente por interpretações teológicas que eram usadas como forma de controle. Assim Quasímodo era visto como uma forma

¹ “A origem do termo monstro é latina, podendo vir tanto de *monstra* que significa “mostrar, apresentar”, quanto de *monstrum*, com significado de “aquele que revela, aquele que adverte”, ou mesmo de *monstrare* que possui a idéia de “ensinar um comportamento, prescrever a via a seguir”. (Informação contida no Artigo do antropólogo Jorge Leite Júnior)

hedionda, fantástica e sobrenatural. A imagem do demônio desenvolvida no imaginário do povo medieval, “tornada animal, ela hesita entre a tradição judaico-cristã e os deuses associados às formas vivas dos pagãos” (MUCHEMBLED, 2001, p. 26). A monstruosidade de Quasímodo está associada à imagem do mal, desenvolvida pela religião na Idade Média, ou mesmo a um castigo divino.

No filme, há uma cena do povo indo para o festival, a câmera foca uma jovem correndo assustada por ter visto Quasímodo, cuja imagem não aparece nesta cena. Sua avó pede que acenda uma vela. Em outra cena, no enquadramento da imagem, o diretor mostra apenas um detalhe significativo ou simbólico da monstruosidade de Quasímodo, criando assim, uma atmosfera de mistério, não revelando logo no início a imagem monstruosa de Quasímodo (fig. 1). A cigana Esmeralda vê algo por trás de uma carroça observando-a e assusta-se chamando a atenção das pessoas que começam uma perseguição à criatura dizendo: “– É um animal! É o demônio! Saia se for cristão”.



(Fig. 1)

Conforme o antropólogo Leite Júnior, desde a antiguidade até o século XVI, os monstros podiam evocar tanto o medo quanto a risada através de suas formas exageradas ou assustadoras. É somente na baixa Idade Média, a partir da relação do conceito de monstro com a figura do demônio que o monstro passa a ser entendido apenas como a encarnação de algo destrutivo, perdendo qualquer outra face que não a da malignidade. A partir desse período, a estranheza do “fantástico” vai ser substituída pelo temor do maligno.

No romance a figura monstruosa de Quasímodo causa terror, medo, mas também fascínio e encanto. O corcunda, ao surgir no festival e encantar o povo com sua face horrenda é aclamado na praça de Notre Dame. Alguns diziam: “Feio bicho... Feio e mau!...

É o demônio. Outros aplaudiam. Quasímodo continuava de pé, à porta da capela, sombrio e grave, deixando-se admirar” (HUGO, 2006, p. 58)

No texto-fílmico, ao assistir as apresentações do festival dos tolos o Rei Luís XI diz a Frollo: “a feiúra é uma atração para o homem, assustam-se com a feiúra, mas querem contemplá-la. Há nela uma fascinação diabólica, extraímos prazer do horror”. Todas as cenas descritas mostram uma relação da monstruosidade física de Quasímodo com o mal, o disforme e o grotesco. A imagem do monstro, segundo José Gil (2000, p.176), “causa repulsa e ao mesmo tempo atrai, porque a sua monstruosidade revela a humanidade do homem. O monstro atrai porque se situa numa fronteira indecisa entre a humanidade e a não-humanidade”.

Foucault (2001) interroga o que é o monstro numa tradição ao mesmo tempo jurídica e científica, expondo que o monstro, da Idade Média ao Século XVIII, é o misto de dois reinos, o reino animal e o reino humano. Assim o que constitui a monstruosidade deste período é a transgressão dos limites naturais e a transgressão das leis.

Ambientado no século XV, o romance de Hugo nos oferece uma representação desta monstruosidade, Quasímodo é um monstro físico, um quase homem e quase animal: “pobre desgraçado monstro que sou! Eu sou alguma coisa de medonho, nem homem, nem animal, um não sei quê mais duro, mais calcado aos pés e mais disforme que um seixo!” (HUGO, 2006, p. 338).

No filme, essa caracterização é similar, apresentada na própria voz oscilante de Quasímodo, representando sua quase mudez: “Eu não sou homem! Eu não sou um animal! Sou quase sem formas como um homem da lua”. Contudo nesta fala da personagem observa-se a ideologia do diretor que já aponta para a idéia de monstro no século XX, tendo em vista a época da produção do filme. Dieterle mantém a questão simbólica do “quase homem, quase animal”, mas introduz na voz da personagem a fala “quase sem formas como um homem da lua”, ou seja, como um indivíduo anormal, visto com estranheza e medo por assombrar o imaginário social.

Produzido no século XIX², o romance de Victor Hugo também nos oferece uma interessante concepção de monstro, como observaremos na seguinte passagem:

Depois de todas as faces pentagonais, hexagonais e heteróclitas, que se haviam sucedido nesse óculo sem realizar o ideal de *grotesco* construído nas imaginações exaltadas pela orgia, faltava esse esgar *sublime* que enchia as assembléias de um deslumbramento... ao vê-lo com a sua vestia, metade vermelha, metade violeta, [...] em toda a *perfeição da sua fealdade*, a população reconheceu-o imediatamente, e exclamou a uma voz: – É Quasímodo, o sineiro! É Quasímodo, o corcunda de Notre Dame! (HUGO, 2006, p. 57 e 58, grifo nosso)

No romance *O corcunda de Notre Dame*, Victor Hugo caracteriza o monstro físico como: o grotesco³, horrível, feio, horrendo, disforme. Estas características estão associadas ao personagem Quasímodo que vai ser apresentado por Hugo em toda a perfeição da sua fealdade, da sua monstruosidade da forma.

Segundo M. Bakhtin (1987, p. 22), as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciam-se das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas. Essas imagens do corpo foram desenvolvidas nas diversas formas dos espetáculos e festas da Idade Média, como na festa dos tolos. No Romantismo francês, antes de 1830, conforme Bakhtin, assiste-se a um renascimento do tipo de imagens grotescas. No prefácio de *Cromwell*, Victor Hugo aborda sobre a teoria do grotesco enquanto categoria estética:

No pensamento dos modernos, ao contrário, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas (HUGO, 2006, p.30-1).

² Nesse mesmo século, em 1832, o zoologista francês Geoffroy Saint-Hilaire cria a “teratologia”, a ciência que estuda as deformidades do corpo. Para se diferenciar dos tratados sobre monstros e prodígios de até então, que misturavam as explicações orgânicas com as mágicas e espirituais, o autor abandona a raiz latina e deriva o nome desse novo ramo da medicina do grego terato, significando ainda “monstruosidade, anomalia”, e originado de terás, “o sinal enviado pelos deuses, uma coisa monstruosa”. Cria-se uma outra nomenclatura, mas seu significado continua o mesmo: o deformado físico é um monstro.

³ “O termo “grotesco” surge na época do apogeu da Literatura do Renascimento e tem na sua origem uma acepção restrita. Em fins do séc. XV, escavações feitas em Roma nos subterrâneos das Termas de Tito trazem a luz um tipo de pintura ornamental até então desconhecida. Foi chamada de grottesca, derivado do substantivo italiano grotta (gruta). O motivo ornamental eram formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si, numa liberdade e beleza artística” (BAKHTIN, 1987, p.28).

Victor Hugo personifica em Quasímodo a imagem grotesca, feia, horrível e disforme. Esta imagem é revelada na festa dos tolos, onde o corcunda é escolhido como papa dos loucos, representando a própria loucura festiva do povo. Segundo Bakhtin (1987, p.35), “o motivo da loucura é característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista “normal”, mas no grotesco popular a loucura é uma alegre paródia do espírito oficial. É uma loucura festiva.” Podemos observar esta imagem grotesca na seguinte passagem:

[...]havia nesse espetáculo não sei que vertigens especiais, não sei que força de embriaguez e de fascinação... imaginem uma série de rostos... todas as expressões humanas... todas as fantasmagorias religiosas... todas os aspectos animais... todas as máscaras... Fora eleito o papa dos loucos (HUGO, 2006, p. 55-57).

No romance, Quasímodo ao colocar o rosto na rosácea não precisa fazer caretas, usar máscaras para torna-se grotesco. Ele é uma caricatura real, ridicularizada pelo seu aspecto monstruoso. Não se encontra em Quasímodo apenas um rosto disforme, mas uma concepção do conjunto corporal e dos seus limites, de suas fronteiras entre o corpo e o mundo. A monstruosidade física é inerente ao personagem Quasímodo com suas deformidades e anomalias graves na ordem da natureza: corcunda, coxo, caolho e surdo. Segundo Bakhtin (1987, p. 276), “a mistura de traços humanos e animais é uma das formas mais antigas do grotesco. Na imagem grotesca do corpo tudo interessa, tudo o que procura sair, ultrapassar o corpo”. Victor Hugo descreve o corcunda em seus aspectos animais:

nariz tetraédrico, boca recurva como um a ferradura; pequenino olho esquerdo obstruído por uma sobranceira ruiva e áspera como tojo, enquanto o olho direito desaparecia sob uma enorme verruga; dentadura desordenada... lábio caloso, por sobre o qual avançava um desses dentes como uma presa de elefante, queixo fundido...pés largos, mãos monstruosas... um gigante despedaçado e inabilmente recomposto...espécie de ciclope (HUGO, 2006, p. 57-8)

O cineasta Dieterle nos oferece uma imagem estética da monstruosidade de Quasímodo, apresentando-o como o grotesco, o feio, o horrendo, o disforme. Descrito não com palavras, mas com imagens vivas que se tornam reais ao olhar dos expectadores. Segundo Metz (1972, p. 27), “o filme traz consigo elementos suficientes de realidade para

nos dar sobre o universo da diegese uma informação rica e variada”. Assim em enquadramentos dinâmicos, Dieterle consegue inserir um elemento que dava vida à sociedade medieval: a festa dos tolos. Na qual se faz presente a face mais grotesca do festival que enchia o povo de um deslumbramento, de uma loucura festiva apresentada por uma movimentação acelerada da câmara, simbolizando o próprio delírio do povo. Utiliza a câmara em primeiro plano para mostrar a fisionomia do povo fascinado pela monstruosidade que se fazia presente. Numa cena espetacular, a face de Quasímodo é lançada numa abertura da cortina do palco, o movimento da câmara é rápido, em seguida em outro quadro a câmara mostra o povo sorrindo com o espetáculo da imagem grotesca do corcunda de Notre Dame (fig. 2, 3).



(Fig. 2)



(Fig. 3)

2. Frollo: monstruosidade moral

Victor Hugo constrói uma personagem que é a imagem da Igreja medieval, Cláudio Frollo, figura imponente e sombria, que de jovem e pensador filósofo tornou-se um homem, de pai adotivo a senhor, de poderoso e sábio a padre austero e melancólico: “tornou-se, pois, mais e mais sábio, e ao mesmo tempo, cada vez mais rígido como padre, cada vez mais triste como homem. Todos temos certos paralelismos entre a inteligência, os costumes e o caráter que se desenvolvem sem descontinuidade.” (HUGO, 2006, p. 152)

Victor Hugo descreve Frollo como um misto de saber e austeridade, alguém que conquistou o respeito e a admiração do claustro, porém diante do povo tinha a imagem de feiticeiro. A atitude de adotar Quasímodo apenas reforça a estranhês de Cláudio acentuando a sua fama. Na realidade esta boa ação praticada em nome de Jean foi apenas para livrar o irmão com antecedência de qualquer culpa: “era uma espécie de seguro de obras meritórias

que ele fazia sobre a cabeça do seu irmão; era uma pacotilha de boas ações que ele preparava para o caso em que o seu irmão Jean viesse a carecer dessa moeda, a única que se admitia na portagem do paraíso.” (HUGO, 2006, p.143)

No filme, Frollo tem as mesmas características que Cláudio no romance: a imagem do poder, uma figura temida e respeitada, mas que se mostra uma pessoa ambiciosa, capaz de cometer crimes execráveis para alcançar seus objetivos, um homem que por trás de sua seriedade e do seu falso moralismo, se mostra uma pessoa vil, déspota, monstruosa.

Todavia o diretor Dieterle não se limita a adaptar apenas o romance de Victor Hugo. A narração do texto original, de certo modo, guia o filme, porém muitos aspectos foram governados pela ideologia política do cineasta, entre elas, a mudança da figura do padre Cláudio Frollo para a figura do Ministro da Justiça, Jean Frollo, representante da Igreja e Estado. A Igreja é dividida em parte positiva representada no filme por Claudio e negativa representada pelo seu irmão Frollo. Dieterle faz com que a crítica à Igreja seja atenuada e se manifeste no filme de forma mais sutil do que no romance.

No romance e no filme, há uma forte ligação de Frollo com as ciências ocultas e a magia. Dieterle mostra esse envolvimento na cena em que Frollo encontra a cigana na Igreja. Esmeralda vê as marcas do diabo nas mãos de Frollo e afirma, então, que sabia quem ele era. Em contra-plongé, à câmara capta Frollo numa imagem de superioridade, diante da cigana que se encontra de joelho em posição inferior. O clérigo decidiu abandonar sua integridade moral, desviando-se do comportamento que se espera de um representante da Igreja. No romance e no filme, Frollo é caracterizado como um monstro moral.

A monstruosidade moral de Frollo pode ser analisada a partir de importantes considerações feitas por M. Foucault a respeito da figura do monstro. No século XIX surge uma figura que vai assombrar o imaginário social e desestabilizar os padrões normativos, o indivíduo anormal. O anormal, diz Foucault (2001) é um monstro cotidiano, um monstro banalizado. (p. 71).

Assim para Foucault, a noção de monstruosidade que começa a ser elaborada neste período, é a idéia de irregularidade. Distanciando-se do caráter jurídico-natural passa a concernir os desvios da conduta de um indivíduo. Surge então a figura do monstro moral,

cuja monstruosidade é atribuída não propriamente à natureza, mas ao comportamento humano.

No romance e no filme, Frollo renuncia o seu estado natural pelo pacto com as ciências ocultas. É um personagem paradoxal: vestes de padre, mas natureza maligna, diabólica, portador de interesses egoístas. É um indivíduo contrário à natureza. Frollo é uma representação do monstro moral.

Foucault (2001) aborda sobre dois perfis do monstro moral: o primeiro que aparece no fim do século XVIII, é o monstro político, o criminoso político que prefere seus interesses às leis que regem a sociedade. Surge a figura do rei tirânico cujo crime é essencialmente da ordem do abuso do poder. O segundo perfil aparece na literatura contrarrevolucionária, trata-se do monstro representado pelo povo que se revolta e rompe o pacto social.

Frollo é a imagem do rei tirânico, um monstro político que abusa de seu poder, pois seu desejo pessoal o leva ao crime. Ele não pensa nas conseqüências de seus atos, é incapaz de ver além de si mesmo, numa atitude que se contradiz, irregular e desviante posto que é um representante da Igreja. Frollo é um criminoso que rompe com o juramento, com sua profissão de fé, preferindo satisfazer suas vontades pessoais às leis que regem sua religião e a sociedade da qual é membro. Seus crimes são uma espécie de ruptura com o seu sacerdócio, condição de sua violência contra Quasímodo. Para Foucault (2001, p.115), “o crime é essencialmente da ordem do abuso de poder”, havendo uma espécie de parentesco ente o criminoso e o déspota. Frollo é um déspota que faz valer, de forma despótica seus interesses pessoais; é um monstro pelo abuso de poder.

No romance e no filme, a monstruosidade moral do poderoso clérigo se manifesta em sua conduta contraditória e irregular: agride fisicamente e verbalmente seu filho adotivo, a quem deveria amar; declara-se apaixonado por uma mulher, rompendo o pacto com a Igreja; busca além do saber teológico, as ciências ocultas e magias; atenta contra a vida das pessoas e do seu próprio filho adotivo, Quasímodo; dissimula, mente e procura vingar-se de todos que contrariam os seus interesses. O desvio do comportamento deste personagem o

caracteriza como monstro moral. Frollo anula sua racionalidade natural, numa espécie de furor monstruoso que se abate contra ele e as pessoas que o cercam.

No filme, temos uma cena exemplar da monstruosidade moral de Frollo, apresentada na conversa entre ele e seu irmão Claude, para quem confessa o seu crime. Em primeiro plano, a câmara foca toda a frieza de Frollo no seu semblante, como se o crime fosse algo natural. Claude o acusa de estar louco e Frollo afirma: “– Não há crime que eu não cometeria para livrar-me de Esmeralda”. Neste momento, a câmara foca a fisionomia de Frollo que lança um olhar quase face à câmara, cena que adquire um efeito inesperado e subjetivo (fig. 4): Frollo reflete a imagem monstruosa de si mesmo; “a propriedade do monstro é afirmar-se como monstro” (FOUCAULT, 2006, p. 71)



(Fig. 4)

3. Violência: Quasímodo X Frollo

Pensar a violência entre Quasímodo e Frollo, na literatura e no cinema, é refletir também sobre uma questão social, tendo em vista que não podemos desvincular a violência entre estes dois personagens de um contexto mais amplo e do enredo do romance e do texto-fílmico.

A relação entre Quasímodo e Frollo vai muito além de uma relação entre pai e filho, ela ocorre entre opressor e oprimido. Segundo Caran (1978), a violência é dualista, isto é, sempre supõe, dois termos, necessários e opostos. É um sistema duplo de oposição que resulta de uma técnica de relação. A violência é instaurada quando se estabelece a relação entre opressores e oprimidos. (p.171)

No romance, Quasímodo, o corcunda de Notre Dame, ao ser aclamado o rei dos tolos segue um cortejo pelas ruas da cidade, quando é bruscamente destronado, num ato de violência exercido por Frollo:

[...] um homem sair da multidão e arrancar-lhe das mãos, com um gesto de cólera, o báculo de pau dourado, insígnia de seu louco papado. O padre arrancou-lhe a tiara, quebrou-lhe o báculo, rasgou-lhe a capa lantejoulada. Quasímodo, sempre de joelhos, inclinou a cabeça e juntou as mãos. (HUGO, 2006, p.74)

No filme, esta cena constrói-se a partir do olhar fulminante de Frollo ao observar tal situação. A Câmera acompanha o personagem Frollo que segue, velozmente a cavalo ao encontro de Quasímodo. A movimentação da câmera capta ora Frollo, ora Quasímodo, introduz-se desta forma uma impressão de ameaça ou perigo, por meio de um movimento da câmera que vai do personagem ameaçador ao personagem ameaçado, de Frollo em situação de superioridade a Quasímodo impotente diante daquela figura ameaçadora (fig. 5 e 6). A fisionomia de Quasímodo ao ver Frollo é de susto, ele olha para os lados e abaixa a cabeça numa atitude de submissão. Frollo numa ação implacável quebra o báculo e arranca a capa do rei dos tolos (fig. 7). Este desce de sua carruagem e segue Frollo até a Igreja, protegendo-o da fúria do povo.



(Fig. 5)



(Fig. 6)



(Fig. 7)

A violência investida contra Quasímodo torna-se uma agressão latente, controlada e domesticada na ligação entre pai e filho, senhor e escravo:

depois , estabeleceu-se entre eles um estranho diálogo de sinais e de gestos, o padre, de pé, irritado, ameaçador, imperioso; Quasímodo, prostado, humilde, suplicante. E, no entanto, é

certo que se Quasímodo quisesse poderia esmagar o padre com um dedo... o arcediogo, sacudindo rudemente o ombro poderoso de Quasímodo, fez-lhe sinal de se levantar e de o seguir. Quasímodo obedeceu (HUGO, 2006, p.75)

Nestas cenas similares do romance e do filme, ocorre a violência não apenas física mais também moral, Frollo exerce todo o seu domínio, seu abuso de poder e coage Quasímodo a segui-lo, numa situação constrangedora e humilhante, mas aceita por seu filho adotivo, seu escravo. Segundo Michaud (1989),

ocorre violência quando numa situação de interação um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua *integridade física*, seja em sua *integridade moral*, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais. (p.11)

Observamos no romance, a violência como acepção simbólica do mal manifestada através da força de Quasímodo, uma força desenvolvida pela sua própria monstruosidade. Conforme as considerações de Rosenfield (2003), o mal é dito segundo o conjunto de proposições no qual se inscreve, assim ele pode adquirir vários significados dentro de alguns contextos, entre eles temos a violência:

A violência é geralmente qualificada como algo mau nessa significação, ele recorta uma ampla gama de atos humanos, que incluem atos lesivos ao corpo próprio e ao corpo ampliado sob a forma da família e do patrimônio. Qualificamos como atos moralmente maus e legalmente condenáveis aqueles contra o corpo de cada um, contra o patrimônio, o que faz com que uma pessoa seja ela também considerada “má” (p. 44)

Quasímodo excluía seu pai adotivo de sua malvadez. O corcunda tinha um reconhecimento profundo por Frollo: “o Arcediogo tinha em Quasímodo o mais submisso escravo, o mais dócil criado, o mais vigilante cão” (HUGO, 2006, p.150). Na relação entre pai e filho, senhor e escravo, dono e cão, Frollo exerce a violência física e moral investida contra Quasímodo que reconhece no clérigo, apesar dos maus tratos e humilhações, toda a sua autoridade; basta um olhar de Frollo para que Quasímodo o obedeça.

Toda a força física⁴ desenvolvida em Quasímodo era posta a disposição de Frollo, pois havia nisso uma dedicação filial e uma afeição doméstica: “mas havia também fascinação dum espírito por outro espírito. Era uma pobre e acanhada organização que curvava a cabeça e baixava os olhos suplicantes perante uma inteligência poderosa e superior.” (HUGO, 2006, p.150)

Por ordens de Cláudio Frollo, Quasímodo tenta seqüestrar a cigana e é preso, sendo condenado a receber cinquenta chicotadas e a ficar exposto na praça de Notre Dame. Ao ver o pai adotivo, Quasímodo se enche de alegria pelo desejo de ser libertado daquele sofrimento, mas Frollo em toda a sua monstruosidade moral não ajuda o corcunda num ato de violência. Quasímodo renuncia neste momento a quase todas as suas esperanças e sentimentos por Frollo: “a nuvem voltou mais sombria ainda sobre a frente de Quasímodo. Com ela se misturou ainda por algum tempo o sorriso, mas amargo, desalentado, profundamente triste”. (HUGO, 2006, p. 216)

No filme, o diretor Dieterle opera estas passagens do romance em cenas dramáticas. A câmera foca o rosto de Quasímodo e o enquadramento em primeiro plano manifesta melhor o poder de significação dramática da cena. A câmera soube esquadrihar a fisionomia disforme de Quasímodo, lendo nela o drama mais íntimo vivido por esta personagem: ver seu pai adotivo, seu protetor se aproximar, mas não reconhece nele o seu salvador (fig. 8). Após o martírio, Quasímodo desce do pelourinho e segue para a Igreja. Neste enquadramento o diretor utiliza a profundidade de campo para mostrar o personagem Quasímodo entrando em cena de costas e evoluindo para frente em eixo longitudinal. A câmera o reduz a um objeto minúsculo e o reintegra em seu mundo, sua prisão, seu casulo, a Igreja de Notre Dame (fig. 9). O primeiro plano sugere uma forte tensão mental do personagem (MARTIN, 1985, p.40): são assim os planos faciais dolorosos de Quasímodo. Segundo Martin, a decifração das expressões mais secretas e fugazes é um dos fatores determinantes do fascínio que o cinema exerce sobre o público. (p.39)

⁴ Violência vem do latim *violentia*, que significa violência, caráter violento ou bravo, força. O verbo *violare* significa trotar com violência, profanar, transgredir. Tais termos devem ser referidos a *vis*, que quer dizer, força, vigor, potência, violência, emprego de força física, mais também quantidade, abundância, essência ou caráter essencial de alguma coisa. Mais profundamente, a palavra *vis* significa a força em ação, o recurso de um corpo para exercer a sua força e portanto a potência, o valor, a força vital. (MICHAUD, 1989, p. 8)



(Fig. 8)



(Fig. 9)

No romance, a máscara da moral do padre foi tirada por Victor Hugo, quando Quasímodo observa Frollo descer a um ínfimo grau de integridade, contemplando o enforcamento da cigana numa atitude monstruosa e diabólica: “no mais aterrador instante, um riso de demônio, um riso que só pode haver quando já se não é homem, estalou sobre o rosto lívido do padre. Quasímodo não ouviu este riso, mas viu-o” (HUGO, 2006, p.454).

O corcunda, ao ver tal cena, recua atrás do Arcediogo, mas a força vital de Quasímodo faz com que sua agressividade seja liberada em forma de violência: “[...] precipitando-se furiosamente sobre ele, com as suas grossas mãos, empurrou-o pelos ombros para o abismo [...]. O padre gritou: – Maldição! – e caiu por cima da sua cabeça, a figura formidável e vingadora de Quasímodo” (HUGO, 2006, p.454).

No filme, Frollo persegue Esmeralda e tenta matar Quasímodo com um punhal, o corcunda se defende jogando Frollo pela janela. Estas cenas ocorrem sem nenhuma palavra, apenas o movimento da câmera descreve o espaço da torre da Igreja e a ação que tem um conteúdo dramático e único: o confronto entre as duas monstruosidades e a violência entre Quasímodo e Frollo. A câmera capta um pé que segura uma escada e a empurra, fazendo com que Quasímodo caia e toque os sinos. O jogo de sombra e luz e a música advinda dos sinos criam uma atmosfera densa e de suspense. A câmera dirige-se a outro enquadramento, em que os dois personagens estão unidos pelas mãos segurando um punhal, mas as faces estão escondidas por trás de uma coluna (fig. 10). Em primeiro plano, a câmera foca Quasímodo e Frollo face-a-face, depois os coloca em quadros diferentes, simbolizando o confronto entre as duas monstruosidades (fig. 11).



(Fig. 10)



(Fig. 11)

Quasímodo tenta desarmar Frollo, mas o punhal cai e Frollo tenta pegá-lo. A câmera capta o recuo de Quasímodo que se enche de fúria e agarra Frollo elevando-o acima da cabeça, então o joga pela janela, após reconhecer a verdadeira face de Frollo (fig. 12 e 13).



(Fig. 12)



(Fig. 13)

A intensidade e a ferocidade da violência de Quasímodo estão ligadas a sua força que o impulsionou a praticar atos de violência, mas que por sua vez, torna-se produtiva, pois é uma força que queria libertar Esmeralda e a si mesmo das maldades do clérigo. Mora (2001, p.3025) distingue o uso da violência como pura força com o propósito único de causar dano e o uso da violência em defesa pessoal. A primeira é considerada inaceitável, a segunda aceitável por alguns. A violência do personagem Quasímodo passa a ser legitimada pela violência negativa de Frollo, tornando-se justificada (ou não) pelas circunstâncias que cerca tanto o sineiro quanto Esmeralda.

Em Frollo a violência é negativa e perversa, em Quasímodo é uma força libertadora, purificadora. Conforme Michaud (1989), por estar estreitamente ligada à idéia de transgressão das regras, a violência está carregada de valores positivos ou negativos vinculados à idéia de transgressão. Através dela, agita-se uma ameaça ou denuncia-se um perigo (p.13)

A violência e a monstruosidade se relacionam mutuamente. Frollo manifesta toda a sua violência que se dissimula atrás de seu aspecto de padre representante do Estado/Igreja,

e ao mesmo tempo o absorve, através de seus crimes e de sua violência moral. A monstruosidade física de Quasímodo se manifesta através de seu aspecto disforme, grotesco e de suas características animais que são um desencadeador de força física, que por sua vez desencadeia a violência.

Considerações finais

Hugo e Dieterle nos propõem um questionamento a respeito da dificuldade em se conviver e aceitar as diferenças. Os personagens Quasímodo e Frollo são uma representação desse contexto, já que Frollo criou Quasímodo na escuridão da torre de Notre Dame, fez dele seu escravo e tentou destruir a personalidade do corcunda, lembrando sempre que ele era um monstro. Entretanto, a verdadeira monstruosidade é aquela do caráter, produzida pela sociedade e pelo abuso de poder, representada no romance por Cláudio Frollo e no filme pelo inquisidor da Igreja Jean Frollo: homem sádico, violento, mal e cruel, que por trás de sua máscara de homem santo e apaixonado está a sua verdadeira face, a de *monstro*, que se revela através de seus atos de violência.

A violência no romance e no filme ganha âmbito não apenas físico, mas também moral. A física precedida da violência moral acontece através dos maus tratos cometidos contra Quasímodo e dos assassinatos. Frollo, o verdadeiro *monstro*, pratica atos de violência e *maldade* contra Quasímodo seu protegido a quem deveria amar e não escravizar, deixando-o a margem da sociedade. Frollo procura em Quasímodo uma imagem de si mesmo, atraído pela monstruosidade física, como uma espécie de espelho da sua monstruosidade moral

A monstruosidade apresentada por Victor Hugo e representada em imagens por Dieterle provoca no leitor e expectador vertigens que abalam a certeza de suas convicções. No dizer de José Gil, “os monstros existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser, entre estes dois pólos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens”. Podemos dizer que Quasímodo e

Frollo são monstros que representam as duas faces do homem: o corpo e a alma, o contraponto entre essência e aparência.

Dieterle no texto-fílmico, tendo como referência o romance de Victor Hugo, conseguiu inserir em quadros vivos elementos que davam vivacidade à sociedade medieval. Conduzido pelos estímulos do texto, relaciona novas combinações intersemióticas e amplia através do seu olhar relações sógnicas impregnadas de ideologia política, uma vez que Dieterle divide a Igreja: Claudio representa o bom padre, o lado positivo; Jean, o jovem delinqüente, passa a ser Frollo, o representante da Igreja/Estado, a parte negativa da Igreja. O texto original exerce impulso expressivo sobre o texto adaptado, mas várias circunstâncias podem impedir uma reprodução puramente imitativa.

Romance e filme são obras que exigem leituras diferentes, visto que pertencem a sistemas semióticos diferentes; cada obra com seus signos e linguagens desperta no leitor e expectador sensações únicas. O cinema proporciona uma reprodução do real cujo realismo aparente é dinamizado pela imagem em movimento. Por sua vez a literatura nos conduz a uma percepção verossímil da realidade; através do texto verbal aguça o imaginário das cenas descritas em palavras.

ABSTRACT: In the present article we propose to analyse the monstrosity and the violence of Quasimodo and Frollo in the romance *The Hunchback of Notredame* by Victor Hugo and in the film adaptation of William Dieterle. Through a descriptive study, we sought to make a parallel of the two characters profiles, in order to verify which features defines them as monsters and how violence unleashes between the moral monster Frollo and the physical monster Quasimodo. Also, we sought to verify how the moviemaker Dieterle makes use of the aesthetic expressive resources to reproduce the realism of the film image.

Keywords: Monstrosity, Violence, Romance, Movie

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- CARAN, Dalto. *Violência na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Org. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autentica, 2000.

HUGO, Victor. *O corcunda de Notre Dame*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2006.

_____. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. Trad. Célia Berrettinni. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

METZ, Christian. *Significação no Cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972

MICHAUD, Yves. *A violência*. Trad. L. Garcia. São Paulo: Ática, 1989.

MUCHEMBLED, Robert. *Satã entra em cena: Séculos XII-XV*, in: Uma história do diabo: Séculos XII a XX, trad. Maria Helena Kühner, Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

ROSENFELD, Denis Lerrer. *Retratos do Mal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

DIETERLE, William. *The Hunchback of Notre Dame (O Corcunda de Notre Dame)*, Estados Unidos, 1939, 1h 56m.

MORA, J. Ferrater. *Dicionário de filosofia*, 2 ed., São Paulo: Edições Loyola, 2001.

LEITE JUNIOR, Jorge. O que é um monstro? Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=29&id=340>. Acesso em: 15/06/08.

Estranhamento em *The Ambassadors* de Holbein e em *Macbeth* de Shakespeare

Carlos Roberto Ludwig¹

RESUMO: Esse artigo pretende analisar o sentimento de estranhamento frente às conquistas dos séculos XVI e XVII que aparece representado na arte do período. Para isso, serão analisadas as obras *The Ambassadors*, de Holbein, e *Macbeth*, de Shakespeare. Nota-se que tal estranhamento se deve a um sentimento insuportável, que se projeta num devir intransponível tanto pelos personagens como pelos expectadores das referidas obras de arte. Depois de alcançar todos os desejos, conquistar o poder, Macbeth sente-se impotente diante de seus atos, numa atitude de negação da vida e de sua capacidade de aceitar a morte diante do assombro das conquistas humanas.

Palavras-chave: Estranhamento na Renascença; *The Ambassadors* de Holbein; *Macbeth* de Shakespeare; Pintura e literatura dramática; Domínio e descoberta marítimos e científicos.

Introdução

Assim como perpassamos por uma era de mudanças e de descobertas científicas impressionantes e numerosamente esplêndidas, podemos olhar para o outro momento histórico em que o acúmulo de conhecimentos, descobertas científicas e descobertas marítimas também ocasionaram certo assombro: os séculos XVI e XVII. Mas tais descobertas científicas e marítimas não acontecem sozinhas: há um notável estranhamento que se propaga como elemento que permite ver que parece não haver mais nada além do alcance humano. Tal estranhamento é algo que toca (e tocou) o humano frente a esse acúmulo excessivo de informações e avanços tecnológicos. Tanto na ciência quanto na arte as invenções e criações assinalam rupturas e contrastes, inovações e retornos na tradição e, sobretudo, mutações substanciais que apontam não só para as mutações internas da ciência e da arte, mas também mutações nos modos de ver, sentir e pensar o mundo em mutações.

¹ Doutorando em Letras – Literaturas de Língua Inglesa, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com o Projeto de Tese *Inwardness in Shakespeare's Poetry and Drama*, orientado pela Profa. Dra. Kathrin H. Rosenfield (UFRGS) e Co-orientado pelo Prof. Dr. Lawrence Flores Pereira (UFSM).

Frente tantas mudanças e descobertas, vale lembrar que o estético assimila, de certa forma, a realidade concreta para formar a obra de arte. Ora, o estético não só toma elementos concretos, mas ele se torna um desses elementos que configuram a realidade cultural, ideológica e social. Assim a realidade concreta e o estético estão intimamente ligados, tornando-se conseqüentemente interdependentes entre si, como assinala Baxandall, em sua obra *O olhar renascente* (1991). Elementos da cultura, do pensamento, da ciência e dos embates sociais estão imbricados na obra de arte. Mais do que isso, a obra de arte sempre foi objeto modulador da sensibilidade e da subjetividade estética e sensível ao longo da história da humanidade, conforme defende Baxandall e como sugerem Hegel (2005) e Auerbach (2001). Exemplo dado por Baxandall é nossa noção de perspectiva na arte. Artistas como Da Vinci e Michelangelo criaram, a partir de precisos e sofisticados cálculos matemáticos, noção de perspectiva em suas obras de arte, o que se tornou habitual à nossa sensibilidade apenas com a passar dos séculos.

Nesse sentido, nota-se que a obra de William Shakespeare apresenta a fusão de elementos sociais e culturais assimilados pelo estético que permite vermos que o alcance da criação artística toca algo não só no campo da literatura, mas das artes, da filosofia e das ciências em geral. A obra de Shakespeare aborda constantemente as angústias humanas, os medos e os assombros percebidos pelo homem renascentista frente às grandes descobertas.

1. Domínio e descoberta científica e o estranhamento em *The Ambassadors* de Holbein

Há um estranhamento patente sentido na Renascença que não é algo incomum para a época. Greenblatt analisa a obra *The Ambassadors* (*Os Embaixadores*), de Holbein, pintada em 1533 (Fig 01). Ele mostra, através dessa tela, essa sensação de desconforto em relação às conquistas do mundo no período. Com o grande número de descobertas científicas e astronômicas e conquistas marítimas, não haveria como não sentir tal estranhamento devido à quantidade imensa de formas de se ver e sentir o mundo, bem como os assombros vistos no novo mundo. Os sentimentos de estranheza sobre as modulações da autoformação são perceptíveis nessa obra de Holbein. Para entender precisamente o caráter de estranhamento

na época, Greenblatt faz uma comparação dessa atitude com as representações na pintura *The Ambassadors*, de Holbein, pintada em Londres em 1533.



Fig. 01 – *The Ambassadors*, de Holbein, pintada em 1533.

Fonte: http://www.shafe.co.uk/crystal/images/lshafe/Holbein_The_Ambassadors_1533.jpg

Holbein pinta Jean de Dinteville, seigneur de Polisy e embaixador de Francis I e seu amigo Georges de Selve, que em breve será bispo de Lavaur, que estão em pé ao lado de

uma mesa com duas prateleiras. São jovens, bem sucedidos, cujos interesses e conhecimentos são representados elegantemente nos instrumentos de ostentação e do conhecimento da época, como o astrolábio, a bússola, os mapas, os compassos, os quadrantes. Esses instrumentos representam a alta tecnologia da época, ou seja, a astronomia, a náutica, a geometria. Temos também um alaúde e um jogo flautas que representam a música. Holbein pinta também um livro alemão de aritmética, um livro de Hinos alemão, em que é possível ver a tradução de Lutero do “*Veni Creator Spiritus*” e uma Curta Versão dos Dez Mandamentos. O livro de hinos sugere mais que o interesse à Música, mas, segundo Greenblatt,

Sua presença no retrato dos dois importantes estadistas católicos pode assinalar a tentativa do rei francês, ao acelerar cnicamente a causa luterana na Inglaterra, para ampliar as tensões entre Henrique VIII e o imperador Carlos V, ou, alternativamente, pode marcar esse momento na história européia no qual ainda parecia possível para homens cultos de boa vontade que a Igreja Católica e os reformadores pudessem encontrar um consenso e resolver suas diferenças. (GREENBLATT, 1984, p. 17)

Dinteville e Selve são pintados no contexto das grandes conquistas e expectativas de sua época. A rica tapeçaria turca e o pavimento mosaico requintado sugerem o domínio do Quadrivium – Música, Aritmética, Geometria e Astronomia – e o Trivium – Gramática, Lógica e Retórica – que compõem as Sete Artes Liberais, implicadas na própria profissão das personagens. Eles possuem instrumentos que colocam o mundo em perspectiva – em *foco* – representando-o apropriadamente em perspectiva. O conjunto de instrumentos e objetos representa a Arte da Perspectiva.

As esferas terrestres e celestiais, a espada e o livro, o Estado e a igreja, o protestantismo e o catolicismo, a mente como medidora de todas as coisas e a mente como uma força unificante, as artes e as ciências, o poder das imagens e o poder das palavras – estão todos conjugados na pintura de Holbein e integrados num design tão intrincado como o pavimento. (GREENBLATT, 1984, p. 18)

Todos esses elementos estão em consonância uns com os outros, numa relação aparentemente harmônica e correlata. No entanto, mais abaixo na pintura, aparece uma figura opaca e sombria, apagada, que se nos deslocarmos para a direita, num jogo

perpendicular de perspectiva, se projeta e se revela a imagem de uma caveira. Vale notar que à direita da pintura há uma porta de saída obrigatória. O que estava em harmonia agora é dissonante, é rompido. Embora a imagem pareça dissonante, a caveira está integrada na pintura muito mais do que parece. A capa de Dinteville tem um broche com uma caveira e há um crucifixo semivisível à esquerda acima. Além disso, a caveira representa também um gesto de auto-ornamento e ostentação.

Greenblatt sugere a pintura da caveira parece “muito mais imitada do que confirmada pela presença do grande *alien* que se intrometeu nesse mundo supremamente civilizado da conquista humana.” (1984, p. 18). A caveira atrai para si um elemento de dissonância – a corda arrebatada do alaúde, o que serve como um emblema para a idéia de discórdia. Ambas sugerem uma sutil, mas poderosa oposição para as forças da harmonia, reconciliação e conquista intelectual confiante e segura. (GREENBLATT, 1984, p. 18). A caveira é perturbadora e reveladora.² Mas a representação da morte é mais forte que nos quadros da Idade Média: “a morte é afirmada não em seu poder de destruir a carne [...] ou no poder de causar horror, mas em sua inacessibilidade e ausência sinistra” (GREENBLATT, 1984, p. 19). A caveira anamórfica lança uma sombra sobre o pavimento elegante, o que demonstra sua substancialidade, no entanto, é uma sombra divergente da sombra das outras figuras da tela. Sua presença então é ao mesmo tempo afirmada e negada. (GREENBLATT, 1984, p. 19).

² Greenblatt propõe sempre análises que levem em consideração várias formas de linguagem, para configurar um conjunto de constelações sobre o mesmo motivo, que se desdobram em várias tonalidades e colorações, possibilitando determinar aspectos figurais, sensoriais e estéticos de um dado período. Greenblatt sugere também que, para uma análise mais aprofundada da arte, para se notar esses detalhes minuciosos, para se ver a caveira, é necessária uma atitude de observação, percepção e contemplação muito mais precisa do que nossa visão normal exige, para que possamos ver o que está oculto. Devemos lembrar que na Renascença o conjunto de imagens disponíveis num determinado local era muitas vezes bastante restrito. Levava meses ou até anos até que uma pintura chegasse ao seu destinatário, ou então, era necessário viajar dias para se ver uma pintura, o que provocava grande expectativa, encanto e excitação nos expectadores. Conseqüentemente, a capacidade de observação e contemplação era muito mais apreciada e aguçada pelos expectadores em virtude da raridade das obras de arte disponíveis, principalmente no início do século XVI. Nossa percepção hoje é baratinada pela quantidade excessiva de imagens e material visual disponível principalmente na Internet. Sobre a perda da sensibilidade e o desencantamento, veja o ensaio de Hans Ulrich Gumbrecht, *Crocodilos no Paul: o que perdemos no desencantamento?* Publicado em: LETRAS/PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS. N. 28 e 29. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2005. Veja também Baxandall, *O Olhar Renascente*. São Paulo: Paz e Terra, 1995. Sobre a demora para se adquirir uma obra de arte na Renascença, veja, F. J. Sánchez Cantón, *Der Prado*. Munique/Zurique: Droemersch Verlag, 1959.

Ao mudarmos de perspectiva, a projeção da figura da caveira apaga a imagem dos outros elementos, personagens e toda a ostentação pintada na tela. “Esse apagamento é móvel – que isso é sentido como uma morte – é uma função da pintura das representações técnicas que [...] glorifica as superfícies e as texturas das coisas, que celebra a relatividade do homem para com os objetos de suas construções”. (GREENBLATT, 1984, p. 20). Além disso, tudo na imagem é produto da cultura humano, não há flores, paisagens, plantas – com exceção da caveira.

É somente quando alguém deixa esse mundo – literalmente quando se afasta da frente da tela para o lado – essa pessoa pode ver o objeto *alien* sozinho – a caveira. A caveira expressa a morte que o espectador, de fato, traz em si mesmo ao mudar de perspectiva, ao mudar sua face da pintura para o lado – mover-se alguns passos da frente da caveira apaga todos os outros objetos belamente representados. (1984, p. 20)

A caveira é humana e completamente *natural* no sentido de ser o único objeto intocável pelo artifício humano. Se observarmos com atenção, as mãos e os rostos são impenetráveis, as poses e os pés das personagens são artificialmente pintados, distorcidos. As mãos parecem luvas deformadas, intencionalmente distorcidas: os rostos possuem uma impenetrabilidade calculada por pensadores como Castiglione e Maquiavel. “A caveira é então virtualmente única em sua inacessibilidade ao poder de formação humana, afirmada em todo o lugar na pintura” (GREENBLATT, 1984, p. 20). A caveira é tratada esteticamente como o emblema do que resiste ao artifício, a negação da grandeza humana, a negação de todos os artifícios e conquistas humanas, a negação da possibilidade de o homem trazer o mundo em perspectiva. Ela assinala a efemeridade da vida, do domínio do mundo e do acúmulo do conhecimento como uma possibilidade de transcendência:

O efeito desses paradoxos é resistir a qualquer localização clara da realidade na pintura para questionar o próprio conceito de realidade situada, sobre a qual convencionalmente confiamos em nossos mapeamentos do mundo, para subordinar o sistema de signos que nós confiantemente usamos. . (GREENBLATT, 1984, p. 20)

A pintura apresenta o caráter da representação do espaço de forma paradoxal, ambígua e desconcertante, pois sugere que o que é estranho e desconcertante não é a

presença da caveira, mas as construções, ornamentos e artifícios humanos modelados e colocados à disposição do homem.

Pois a pintura insiste, passional e profundamente, no poder representativo da arte, seu papel central na apreensão e controle humano da realidade, até mesmo insiste, com persuasão fantástica, no caráter ficcional da chamada realidade completa e da arte que finge representá-la. [...] No mesmo momento artístico, o momento da passagem do centro da pintura para a periferia, a vida é apagada pela morte, representada pelo artifício. O não-lugar que é o lugar da caveira alcançou e tocou a realidade fenomenal, afetando-a com sua própria alienação. Jean de Dinteville e Georges de Selve, tão presentes para nós em sua substancialidade quase alucinatória, são revelados como pigmentos na tela esticada, um artifício de um ilusionista. Eles que parecem estar presentes diante de nós, não existem em nenhum lugar, existem então na utopia. (GREENBLATT, 1984, p. 21)

O sentido de estranhamento da pintura assinala que, assim como as conquistas humanas são acúmulos efêmeros, os modos de autoformação artificiais representados na pintura, a conquista do conhecimento são completamente absurdas quando colocados diante da morte.

2. Estranhamento em *Macbeth*

Em *Macbeth*, de William Shakespeare, há uma atitude patente de estranhamento do herói trágico com relação a seu ato, logo após matar Duncan. Macbeth não consegue aceitar seu crime, mas, ao mesmo tempo, assombra-se frente à sua conquista, uma conquista que o priva do que lhe é mais caro: a tranquilidade de sua consciência. Nesse sentido, o estranhamento de Macbeth com relação a seu ato é patente na peça: “To know my deed, 'twere best not know myself.” (SHAKESPEARE, *Macbeth*, p. 72). Macbeth não se reconhece mais depois de cometer o assassinato e conquistar a coroa. Isso se configura como uma atitude de inaceitação e incapacidade de captar o alcance de seu ato. O desejo de domínio e conquista de Macbeth transfigura-se aqui, não em insatisfação, mas num assombro pela mostruosidade e até pelo maravilhamento das conquistas humanas. Em *Macbeth* esse estranhamento é sugerido no solilóquio *tomorrow, and tomorrow, and*

tomorrow (SHAKESPEARE, *Macbeth*, p. 19). No fim de tudo, Macbeth vê o sentido da vida e da condição humana como uma transitoriedade terrena que não permite ficar registrada na memória, a não ser através da transcendência, mas que é breve como a luz de uma vela.

Existe algo de incompreensível e inexprimível nesse solilóquio de Macbeth, que não pode ser demonstrado através das palavras, mas apenas sugerido pela linguagem metafórica. Essas atitudes de desconforto, desajuste e desconforto de Macbeth não eram algo incomum na Renascença Inglesa. Nesse sentido, Greenblatt reitera as palavras de Górgias sobre a “violência mágica do discurso” (1984, p. 215). Para Górgias, o homem é sempre “excluído do conhecimento do ser, sempre preso ao parcial, ao contraditório e ao irracional” (GREENBLATT, 1984, p. 215). Há um abismo entre linguagem e as coisas, pois o que se comunica é discurso e o discurso não é a mesma coisa que as próprias coisas. (GREENBLATT, 1984, p. 215). A decepção Macbeth é sentida como algo estranho, mas pode ser expressada somente imaginativamente pela linguagem.

A incapacidade de Macbeth superar sua decepção é possível de ser assimilada unicamente através de seu discurso imaginativo e poético. *Macbeth* é a peça de Shakespeare que apresenta o maior número de metáforas e imagens concentradas, que fundem duas ou mais idéias numa única imagem, como já assinalou Spurgeon, em *A Imagística de Shakespeare* (2006). Macbeth chega ao final da peça, depois de conquistar o que almejava, e sente que todas as suas conquistas foram em vão, que serão apagadas pelo tempo. A incapacidade de apreender e dominar o mundo provoca a sensação de contínua incompletude. É essa decepção, devido à incapacidade de possuir o que se quer e de satisfazer seu desejo, que vai provocar a compulsão irascível de Macbeth.

A peça também apresenta outro exemplo de construção da autoformação como teatro, como encenação: a morte de Cawdor, que foi meticulosamente ensaiada, segundo a descrição de Malcolm:

who did report
That very frankly he confess'd his treasons,
Implor'd your highness' pardon and set forth
A deep repentance: nothing in his life

Became him like the leaving it; he died
As one that had been studied in his death
To throw away the dearest thing he owed,
As 'twere a careless trifle. (SHAKESPEARE, p. 4)

Aqui há uma torção nas noções de que as aparências são enganosas, pois, ao deixar a vida, a teatralização de Cawdor revela seu desprezo à vida – a sua própria vida – como o elemento mais íntimo e desejado da modelação de sua identidade. Contudo, Kathrine Maus (1995) assinala que uma vez que a possibilidade de engano foi admitida, o efeito da veracidade pode ser difícil de expressar para um público vigilante, atento, mesmo se não houver intenção em iludir.

Nesse sentido, Macbeth exprime esse sentimento de decepção e desilusão quando se dá conta de que todo o acúmulo de conhecimento, todo o acúmulo de conquistas humanas e inclusive as descobertas científicas são absurdas quando encaradas pela morte. Lembremos aqui que Macbeth ordena que o médico cure a loucura de Lady Macbeth no final da peça.

Esse estranhamento é sentido por Macbeth no solilóquio *tomorrow, and tomorrow, and tomorrow*. Macbeth lamenta a inexorável finitude da condição humana, após a morte de Lady Macbeth:

She should have died hereafter;
There would have been a time for such a word.
Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time,
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. (SHAKESPEARE, p. 17)

A metáfora do fim e do sentido da vida é tida aqui como transitoriedade efêmera. Só então começa a entender que, em si, a violência e a violação do humano voltam-se contra si mesmo. O nível de abstração metafórica da imagem da vida como luz intensa, mas breve, aponta para a compreensão derradeira de Macbeth, de que sua própria condição se limita à

ação momentânea, intensa, e que sua queda de homem admirado por todos, que regrediu a um estado primitivo de violência, usurpação e violação, é resultante de seu crime e de sua ambição pela grandeza humana. Tudo na vida não passa de encenação, brinquedo, como Macbeth sugere: “All is but toys: renown and grace is dead” (SHAKESPEARE, *Macbeth*, II, iii, 92). A tragicidade de Macbeth é consequência de seus próprios atos que o levaram a cometer vários crimes, criando uma esfera caótica e conturbada. Todas as suas conquistas, vitórias e honras são dissolvidas e significam o nada, quando ele olha para a vida através de outra perspectiva: a perspectiva da morte.

Considerações Finais

Como vimos, o estranhamento frente às conquistas humanas, tanto marítimas quanto científicas, era um fato patente na Renascença Inglesa. No caso da pintura *The Ambassadors*, esse estranhamento é representado pela presença da caveira na imagem e pelo esvaziamento e apagamento dos elementos e personagens representados na pintura, de forma ostensiva e artificial. A caveira se impõe como elemento essencial da pintura, na medida em que é o único elemento que não é tocado pelo artifício humano e é o único elemento cuja presença apaga os outros elementos na pintura. Embora ela esteja opaca num primeiro momento, ela entra em correlação com os outros elementos da tela na medida em que outros detalhes dialogam com ela, criando uma rede de vasos comunicantes na tela, remetendo à transitoriedade do objeto da representação.

Assim também, em Shakespeare isso se transfigura no temor frente à morte, após o personagem conquistar tudo o que queria. Macbeth não se reconhece mais depois de cometer o assassinato, sendo que isso se configura como uma atitude de inaceitação e incapacidade de captar o alcance de sua ação. Seu desejo de domínio e conquista transfigura-se, não em insatisfação, mas num assombro pela monstruosidade do seu ato. No fim de tudo, Macbeth vê o sentido da vida e da condição humana como transitória, a qual não é possível ficar registrada na memória, a não ser através da transcendência.

ABSTRACT: This essay intends to analyse the estrangement feeling facing the 16th and 17th centuries conquests, an estrangement that appears represented in the art of that time. Thus, it will be analysed the works *The Ambassadors*, by Holbein, and *Macbeth*, by Shakespeare. It is noticeable that such an estrangement is due to an insufferable feeling, which is projected on an unbridgeable becoming both by the characters and by the spectators of the referred works. After achieving all his desires, conquer the power, Macbeth feel impotent in front of his acts, in an attitude of negating his life and his capability of accepting his death in front of the astonishment of the human conquers.

Key-words: Estrangement in the Renaissance era; *The Ambassadors* by Holbein; *Macbeth* by Shakespeare; Painting and dramatic literature; Domain and scientific and maritime discovers.

Referências:

BAXANDAL, Michel. *O Olhar Renascente*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

GREENBLATT, Stephan. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Crocodilos no Paul: o que perdemos no desencantamento?* In: HOLBEIN. *The Ambassadors*, pintada em 1533, disponível em: <http://www.shafe.co.uk/crystal/images/lshafe/Holbein_The_Ambassadors_1533.jpg>, Acesso em: 02 de set. de 2009.

LETRAS/PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS. N. 28 e 29. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2005.

MAUS, Katharine Eisaman. *Inwardness and Theater in the English Renaissance*. Chicago e London: University of Chicago Press, 1995.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Der Prado*. Munique/Zurique: Droemersche Verlag, 1959.

SHAKESPEARE. *Macbeth*. Edited by Kenneth Muir. London: Arden, 1997.