

**Cláudia Maria Ceneviva Nigro
Márcio Scheel
(Orgs)**

**Entre Palavras e Imagens:
Literatura, Cinema e Outras Artes**

**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora



LABORATÓRIO
EDITORIAL
IBILCE

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas**

**São José do Rio Preto
2015**

Conselho Editorial do Laboratório

Prof. Dr. Adriane Orenha Ottaiano (Presidente)

Prof. Dr. Parham Salehyan (Vice-Presidente)

Profa. Dra. Cláudia Regina Bonini Domingos

Profa. Dra. Daniela Sampaio Silveira

Prof. Dr. Gustavo Orlando Bonilla Rodrigues

Profa. Dra. Juliana Conceição Precioso Pereira

Prof. Dr. Sérgio Leandro Nascimento Neves

Prof. Dr. Lauro Maia Amorim

Profa. Dra. Fernanda Motta de Paula Resende

Revisão

Eduardo Coleone

Capa

Cena de *Viagem à Lua* (França, 1902), de Georges Méliès

ENTRE PALAVRAS E IMAGENS
LITERATURA, CINEMA E OUTRAS ARTES

Alvaro Luis Hattner
Aparecida do Carmo Frigeri Berchior e Sérgio Vicente Motta
Arnaldo Franco Júnior
Carla Alexandra Ferreira
Cláudia Maria Ceneviva Nigro
Daniela Soares Portela
Diana Junkes Martha Toneto
Edilene Gasparini Fernandes
Giséle Manganelli Fernandes e Márcia Corrêa de O. Mariano
Márcio Prado
Márcio Scheel
Maria Celeste Tommasello Ramos
Norma Wimmer

ISBN: 978.85.7983.723.4

Sumário

Apresentação	07
Invertendo os vetores: filmes gerando literatura <i>Alvaro Hattnher</i>	13
<i>Abril Despedaçado</i> nas moendas de uma bolandeira <i>Aparecida do Carmo Frigeri Berchior</i> <i>e Sérgio Vicente Motta</i>	35
Minha história dele – literatura, fotografia e artes plásticas em um “conto” de Valêncio Xavier <i>Arnaldo Franco Júnior</i>	57
Jane Austen no cinema: diálogos e desafios <i>Carla Alexandra Ferreira</i>	89
Focus: do romance ao cinema <i>Cláudia Maria Ceneviva Nigro</i>	107
Antropofagia em Joaquim Pedro e Mário de Andrade: Macunaíma <i>Daniela Soares Portela</i>	121
Apoética sincrônica e o instinto de nacionalidade em <i>Abril Despedaçado</i> de Walter Salles: considerações sobre a criação de percursos e a leitura da tradição <i>Diana Junkes Martha Toneto</i>	153

Polifonia em Belleville	175
<i>Edilene Gasparini Fernandes</i>	
11 de setembro de 2001: leituras da narrativa do terror na literatura e no cinema	195
<i>Giséle Manganelli Fernandes e Márcia Corrêa de Oliveira Mariano</i>	
Das mortes em Veneza aos diálogos entre poéticas: lições de alteridade para ontem e para hoje	211
<i>Márcio Roberto do Prado</i>	
Quando a ficção morde a isca: imaginário, cultura e ideologia na série <i>24 HORAS</i>	227
<i>Márcio Scheel</i>	
A permanência do clássico mitológico em Homero, Iliade, de Alessandro Baricco	257
<i>Maria Celeste Tommasello Ramos</i>	
Mocidade morta: um romance de artistas	269
<i>Norma Wimmer</i>	
Sobre os Autores	285

Apresentação

Tratar das relações entre literatura, cinema e outras artes, sobretudo as de natureza pictórica, coloca, de imediato, o problema de que, mais do que códigos ou linguagens distintas, estamos diante de maneiras diferentes de conceber o mundo ficcional, de criar e pôr em circulação a força irreprimível das imagens. Toda arte depende das paixões e dos afetos que mobiliza. A literatura, fundada na palavra, solicita do leitor a paixão intelectual, esse misto de prazer sensível e de trabalho ativo do pensamento, que se coloca nos interstícios do texto, movendo-se, de forma incerta e vacilante, em meio à ambiguidade, às lacunas e aos sentidos velados que as palavras encerram.

No cinema, por sua vez, o que está em causa é a entrega incondicional às imagens, o prazer de se deixar seduzir por narrativas em movimento, por esse mundo que se descortina, plástico e vivo, diante de nossos olhos. Diante do cinema, a paixão é fundamentalmente sensorial, imediata, urgente, já que se faz impossível ao pensamento, no escuro da sala de projeção, deter-se sobre as imagens e coincidir com elas. Vive-se integralmente o mundo representado, mergulha-se nele, arrisca-se habitar a realidade que nos propõe sem que possamos, num primeiro momento, conceber a extensão de seus domínios. Isso quer dizer que nos tornamos parte da representação, aderimos de algum modo à disseminação das imagens, sonhamos e desejamos, por algumas horas, a vida que se simula na imensidão da tela, na solidão tranquila das salas de exibição.

Por outro lado, a pintura e a fotografia, em resumo, as artes visuais em geral, exigem, além da paixão intelectual e do deixar-se seduzir pelo poder encantatório das imagens, que nos empenhemos na contemplação desinteressada do objeto, na observação lenta e gratuita, buscando o prazer do gesto meditativo, demorando-nos

sobre cada imagem, engendrando movimentos em dimensões aparentemente estáticas. Nesse sentido, a proposta do livro é apresentar alguns aspectos significativos das relações que se estabelecem entre literatura, cinema e outras artes, permitindo ao leitor refletir não só sobre as diferenças de linguagem, mas também sobre as diversas abordagens dos processos de representação, adaptação, tradução, passagem e apropriação de formas discursivas distintas. Assim, reunimos aqui um conjunto de autores/pesquisadores, cujos trabalhos, como poderemos ver, revelam interesses singulares acerca da temática que o livro encerra.

Desse modo, o capítulo de Álvaro Hattnher, intitulado *Invertendo os Vetores: Filmes Gerando Literatura*, trata dos recentes estudos acerca das investigações sobre as possíveis relações entre literatura e cinema. A proposta do autor é colocar em perspectiva algumas concepções sobre as teorias da adaptação, contestando os modelos “binários” de estudos e mostrando de que maneira os vetores de análise podem ser proveitosamente invertidos, ou seja, partindo-se do cinema para se chegar ao texto literário, em seu suporte convencional, ou a outros suportes textuais. Para tanto, concentra-se no estudo da obra do cineasta George Romero, “ficção apocalíptica” sob a forma de narrativas transmidiáticas, que têm se desenvolvido intensamente nos últimos anos e que, nesta pesquisa, será representada especialmente pelas obras *World War Z* (2006), de Max Brooks, e *The Walking Dead* (2009), de Robert Kirkman.

Já em *Abril Despedaçado nas moedas de uma bolandeira*, Aparecida do Carmo Frigeri Berchior e Sérgio Vicente Motta dedicam-se a uma análise do filme de Walter Salles, buscando contrastar o universo ficcional que ele concebe com outras obras significativas da produção cinematográfica brasileira, como *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Limite*, de Mário Peixoto. O diálogo se aprofunda com a relação entre o cinema e a literatura, o seu suporte de passagem do gênero documentário para a ficção, por meio das obras *Abril Despedaçado*, de Ismail Kadaré, que dá origem ao filme, e com o romance *Vidas Secas*, uma referência literária fundamental,

juntamente com o filme homônimo, de Nelson Pereira dos Santos, inscrito nas origens do Cinema Novo.

Arnaldo Franco Júnior, em *Minha História Dele – Literatura, Fotografia e Artes Plásticas em um “Conto”*, de Valêncio Xavier, propõe uma leitura do conto *Minha história dele*, de Valêncio Xavier, analisando e interpretando como palavra e imagem são articuladas para a construção de uma narrativa híbrida que problematiza tanto a história narrada como a narração, marcando-as por um eixo meta-linguístico, que comenta criticamente a noção moderna de autoria e, sob certo ângulo, também a de obra. A ideia é compreender como Valêncio Xavier, ao construir o conto a partir de um conjunto de fotografias, mobiliza procedimentos como a apropriação de imagens, a colagem e a montagem para, articulando-as com a construção em abismo (*mise en abîme*) produzir um texto paradoxal que, simultaneamente, é criatura e criador de seu autor.

Com *Jane Austen no Cinema: Diálogos e Desafios*, Carla Alexandra Ferreira retoma a problemática da adaptação no cinema para discutir, a partir das adaptações da obra de Jane Austen, a necessidade de se reconhecer os desafios presentes ao se lidar com os textos dessa autora, propondo uma investigação das alterações, preferências e omissões, aparentemente não importantes ou feitas pelas exigências necessárias às diferentes linguagens, literária e cinematográfica. Assim, busca-se entender as mudanças, preferências e omissões que ocorrem nas leituras pautadas no conteúdo manifesto do texto literário, alertando para a necessidade de uma leitura a contrapelo, que traga para o debate a questão de gênero.

Cláudia Maria Ceneviva Nigro, em *Focus: do Romance ao Cinema*, também busca entender a dinâmica implicada no percurso que se estabelece entre a obra literária e sua realização fílmica. A autora discute questões de representação, apropriação, literatura, cinema e tradução intersemiótica, dentro da perspectiva da identidade, trabalhando com o romance de Arthur Miller *Focus* e com o filme homônimo, dirigido por Neal Slaving. A construção da identidade é realizada pela perspectiva do protagonista, que busca discutir o

significado de questões discursivas que o inserem em uma sociedade antisemita. As implicações políticas, ideológicas, entre outras, são examinadas a partir do questionamento de formas tradicionais de estabelecer fronteiras entre o político e o discursivo.

Antropofagia em Joaquim Pedro e Mário de Andrade: Macunaímas, de Daniela Soares Portela, busca estabelecer, ao tratar da noção de antropofagia, de que modo ela pode ser entendida como imagem cristalizadora de aspectos constitutivos da identidade nacional e elemento de articulação de duas obras fundamentais da cultura brasileira: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade (1928), e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade.

Também refletindo sobre o filme de Walter Salles, *Abril Despedaçado*, Diana Junkes Martha Toneto, com *A Poética Sincrônica e o Instinto de Nacionalidade Em Abril despedaçado de Walter Salles: considerações sobre a Criação de Precursores e a Leitura da Tradição*, propõe uma discussão dos aspectos da apropriação do cânone da literatura brasileira por Walter Salles em seu filme, partindo de considerações sobre a tensão entre o nacional e o universal na cultura brasileira, tomando emprestados alguns conceitos da psicanálise e da análise do discurso de linha francesa. Após a apresentação breve das confluências sobre a ideia de nacionalidade, será feita uma discussão acerca do modo pelo qual ela ingressa no filme de Walter Salles, engendrando o que Haroldo de Campos chamou de “Razão Antropofágica” e “Poética Sincrônica”.

Já com *Polifonia em Belleville*, Edilene Gasparini Fernandes analisa a presença do humor e da comicidade em *As bicicletas de Belleville*, à luz de uma breve trajetória dos estudos sobre a paródia em Bakhtin, Bergson, Propp e Sant’Anna. Para isso, a autora traz algumas das cenas presentes na animação franco-canadense de 2003, vencedora, entre outros prêmios, do Festival de Cannes, à luz dessas teorias. Por meio da imagem caricatural e do uso das formas geométricas, o filme dialoga com produções hollywoodianas, desenhos japoneses e mitos, como o de Buster Keaton, ator e diretor

americano de comédias mudas. Sem promover qualquer tipo de julgamento, ao invés disso, permitindo que várias vozes falem ao mesmo tempo, Chomet não escolhe caminhos, mas apresenta um leque de visões bastante desesperançoso.

Giséle Manganeli Fernandes e Márcia Corrêa de Oliveira Mariano apresentam uma reflexão acerca do impacto causado pelos atentados terroristas de 11 de setembro, a partir do texto *In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September*, de Don DeLillo, e do documentário *Fahrenheit 9/11*, de 2004, do diretor Michael Moore.

No capítulo *Das Mortes em Veneza aos Diálogos entre Poéticas: Lições de Alteridade para Ontem e Hoje*, Márcio Roberto do Prado, considerando temas como o da narrativa transmídia, bem como diversas outras formas de manifestação artística, dedica-se a pensar como se dá o diálogo entre poéticas distintas ao refletir acerca das relações estabelecidas entre artes diversas, como a literatura e o cinema. Caso de *Morte em Veneza*, considerando o filme de 1971 de Luchino Visconti, bem como o diálogo estabelecido com a novela de sessenta anos antes, de Thomas Mann. Partindo da discussão de uma análise comparativa entre as duas obras, levada a cabo por Anatol Rosenfeld, ver-se-á como questões referentes ao diálogo de poéticas traduzem-se em demandas dos dias de hoje, atualizando importantes reflexões a respeito da alteridade.

Voltando aos domínios das narrativas fílmicas pós-11 de setembro, Márcio Scheel propõe uma análise da construção do herói na segunda temporada da série *24 horas*. Com o capítulo *Quando a Ficção Morde a Isca: Imaginário, Cultura e Ideologia na Série 24 horas*, o autor dedica-se a compreender de que modo a circulação das imagens e a representação do terrorismo confundem ficção e realidade por meio da instrumentalização ideológica da figura do herói americano.

No capítulo *A permanência do Clássico Mitológico em Homero, Iliade*, de Alessandro Baricco, Maria Celeste Tommasello Ramos procura situar os caminhos da produção artística de Alessandro Ba-

ricco, crítico e ensaísta musical, romancista, roteirista e diretor de cinema, levando em consideração seu *Omero, Iliade*. Publicada em 2004, surgiu de um projeto de releitura da obra homérica que se destinava ao teatro. Desta forma, o autor criou vinte e um monólogos, nos quais atuam muitos personagens do poema, entre eles um aedo que narra, no final, o assédio e a queda da cidade de Troia (argumento tratado na Odisseia). Ao combinar interpretação e descrição, condensando ou ampliando a “fábula” (ações narradas) e a “imagem” (símbolo ou metáfora resultante da fábula), opera uma nova combinação sintagmática de dados que leva a um novo paradigma. São essas novas combinações e novos paradigmas que a autora busca compreender, a fim de verificar o sentido que engendram no texto produzido e no contexto artístico no qual se insere.

Com *Mocidade Morta: um Romance de Artistas*, Norma Wimmer analisa a obra *Mocidade morta*, de Gonzaga Duque (1900), tratando das relações acerca da literatura e das artes plásticas, sobretudo da pintura, que se constituem na tônica do romance. Desse modo, sob uma perspectiva histórica e pictural, mostra a subversão dos critérios da arte oficial no Brasil. Nesse sentido, a autora busca pensar de que modo o romance incorpora a problemática da pintura, de suas formas de representação e do modo como se traduz no interior da linguagem literária.

Boa Leitura!

INVERTENDO OS VETORES: FILMES GERANDO LITERATURA

Alvaro Hattner

A onipresença do vetor literatura → filme em estudos de adaptação parece ainda refletir uma crença inconsciente na superioridade de um meio sobre o outro. De acordo com Robert Stam (2000), o pressuposto da superioridade da arte literária em relação ao filme deriva de diversas suposições tendenciosas que se sobrepõe, tais como a de que as artes mais antigas são necessariamente melhores, e as artes visuais são necessariamente inferiores às artes verbais. Parece relevante ressaltar que a consideração de adaptações como “inferiores” há muito tempo tem representado um obstáculo para seu estudo. Na primeira edição do periódico *Adaptation* (2008, p. 1-2), Deborah Cartmell, Timothy Corrigan e Imelda Whelehan apresentaram dez razões para o enorme atraso na criação de uma revista dedicada a adaptações. Essas representam, em certa medida, um resumo das principais questões teóricas inerentes aos estudos sobre teorias de adaptação. São elas:

1. **Adaptação como “cinema impuro”.** Na primeira metade do século XX, as adaptações eram consideradas formas impuras de cinema por aqueles que acreditavam na defesa de uma originalidade da criação fílmica, em oposição a uma dependência do suporte em relação à literatura.
2. **Adaptações como “usurpações de obras-primas literárias”.** Na mesma época, críticos literários e escritores, como Virginia Woolf, não hesitavam em proclamar que as adapta-

ções eram abominações, usurpações grosseiras de obras-primas literárias que ameaçavam tanto a literariedade quanto o próprio livro e, portanto, foram banidas dos estudos literários a partir de 1932.

3. **A questão institucional.** Os estudos sobre adaptação parecem estar localizados em uma zona de “limbo”, tolerada por aqueles que se encontram na grande área de “Estudos Literários” e enfrentando a resistência daqueles na grande área de “Estudos de Cinema” que os consideram como uma erosão da área.
4. **A crítica logocêntrica.** As adaptações durante muito tempo foram julgadas pelo grau de proximidade com sua fonte literária, ou, de maneira ainda mais vaga, com o “espírito” da obra. Daí a prevalência de uma perspectiva logocêntrica, ou seja, a crença de que as palavras têm a primazia sobre as imagens e que, portanto, a literatura é melhor do que o cinema.
5. **Dinheiro e arte não podem se misturar.** A noção pré-concebida de que dinheiro e arte não se misturam sempre foi prevalecte, em especial nos estudos literários. Como afirma Hutcheon (2013, p. 57-58), “(...) temos a tendência de reservar a nossa retórica de julgamento reprovador à cultura popular, como se a última fosse mais diretamente contaminada pelo capitalismo do que a arte elevada”.
6. **A fetichização do gênio individual.** Ainda persiste uma necessidade de estabelecer um contínuo relacionamento “afetivo” com o autor, com sua subsequente fetichização. Isso, parece-me óbvio, transforma automaticamente os textos em tabus: eles não podem ser tocados!
7. **O fantasma de Platão.** A semelhança das luzes vistas pelos habitantes da caverna de Platão com frequência esteve por trás da noção de que uma adaptação era apenas uma mera cópia de um texto literário, o que condenava todas as adaptações à condição de versões diluídas, inferiores, de um “original”.
8. **Adaptação como perda.** As adaptações têm historicamen-

te apresentado conotações negativas, enfatizando o que se perdeu no processo em vez daquilo que se ganhou. A crítica se vale de maneira entusiasmada de termos emocionais, tais como “violação”, “vulgarização” e “traição”.

9. **A concentração em textos canônicos.** Os estudos sobre literatura no cinema têm se concentrado em grande parte em textos canônicos, o que cria dificuldades não só para as adaptações em si, mas para seu estudo. A avaliação das adaptações, muitas vezes polarizada nos conceitos “boa” e “má”, baseia-se em princípios “literários”.

10. **O pressuposto da origem única.** Com frequência supõe-se que as adaptações sejam baseadas em um único “texto-fonte”, o que leva analistas a ignorar preocupações sociais e culturais cambiantes, a presença de outros suportes e os diálogos que se estabelecem com eles, diversas considerações de gênero ou até mesmo questões associadas a aspectos materiais (financeiros, de produção, etc.).

É importante notar que nomes como “impureza”, “usurpação”, “perda” e “traição” são constantemente empregados nas avaliações críticas de traduções literárias, mesmo no século XXI. Se alguém pensa em adaptações como “traduções”, a implantação de tais termos negativos parece ser natural. Assim, cada passagem de um texto literário (especialmente textos canônicos) para outro meio só poderia ser efetivamente alcançada por meio de um processo de transformação de textos que não levasse à sua violação, o que, em outras palavras significa a manutenção de “fidelidade” no processo de adaptação.

O fato é que “fidelidade”, geralmente em diversos disfarces retóricos, ainda é um elemento de valor que permeia a análise de adaptações em geral. Mas não é difícil demolir a noção de “fidelidade” como um parâmetro em estudos de adaptação. Aqueles de nós que estão minimamente familiarizados com os desenvolvimentos teóricos recentes em teoria da tradução sabem exatamente sobre o que

estou falando. Comentando sobre os discursos pós-estruturalistas sobre a tradução, Ella Shohat (2004, p. 23) alega que a tradução “envolve atos de construtividade, mediação e representação”. Quando se pensa em adaptação como tradução, é claro que qualquer aspiração a fidelidade é impossível, não só diante da presença inevitável de mediações de todos os tipos, mas devido à instabilidade dos significados produzidos em quaisquer textos por meio de múltiplas interpretações.

Os esforços de alguns pesquisadores, a fim de tentar relativizar o conceito têm sido muito bem-vindos, mas ainda permanece a questão de se essa também seria uma tarefa impossível. Existe tal coisa como “meia fidelidade”, ou “fidelidade aproximada”? E, talvez mais importante, nós precisamos realmente desse conceito para estudar adaptações?

É importante notar que o público também desempenha um papel importante na manutenção da circulação do conceito como uma ferramenta de interação com todo o tipo de adaptações facilmente acessível. Isso não só é verdade quando observamos as reações diante de adaptações de obras canônicas, mas especialmente quando temos em mente obras que possam ser situadas no quase ilimitado domínio da “cultura popular”. Como já apontamos em outro lugar (HATTNER, 2010), os casos da série *Harry Potter* e de *O senhor dos anéis* são alguns dos muitos exemplos disso. Linda Hutcheon (2013, p. 169), comentando o fato de Christopher Columbus, diretor de *Harry Potter and the Philosopher’s Stone* (2001), ter declarado que as pessoas o “crucificariam” se ele não tivesse sido “fiel” aos livros de J. K. Rowling, afirma: “Quanto mais fanáticos os fãs, mais decepcionados eles são capazes de ficar”.

Embora esse fato possa apontar para um conservadorismo radical do público à medida que incorpora a fidelidade como a única possibilidade de recriar um texto, ele aponta também para muitos aspectos interessantes relacionados com a aceitação de adaptações “infieis”. O sucesso das recentes adaptações de narrativas gráficas, como *Homem de Ferro* e *X-Men* são bons exemplos disso. Estas são

narrativas que têm sido apresentadas aos leitores por mais de quarenta anos, o que significa que a quantidade de informações e detalhes, personagens e tramas dentro dessas narrativas gráficas tornaria qualquer adaptação “fiel” impossível. No entanto, a aceitação positiva de *X-Men* (2000, dirigido por Bryan Singer) mostra que o público está aberto para as mudanças inevitavelmente necessárias em qualquer adaptação. Um interessante exemplo disso foi a maneira pela qual Synger lidou com a questão dos uniformes usados pelos heróis. Qualquer tentativa de “fidelidade” em relação a esse aspecto estaria certamente fadada ao fracasso. No filme, os heróis usam trajes de couro preto muito simples, com uma deliciosa referência irônica aos trajes coloridos usados pelos heróis nas narrativas gráficas. Quando a personagem Wolverine (Hugh Jackman) pergunta: “Vocês realmente andam por aí usando essas coisas?”, Ciclope (James Marsden), o líder do grupo, responde: “Bem, o que você esperava? Spandex amarelo?”. Para aqueles que ainda estavam pensando em termos de fidelidade/infidelidade, a réplica de Ciclope é um desafio para as aspirações quiméricas de fidelidade.

E, em uma ocorrência muito interessante para o estudo dos efeitos das adaptações, o escritor Grant Morrison e o artista Frank Quitely incorporam, desde a edição #114 (2001) das narrativas gráficas, os uniformes pretos semelhantes aos usados no filme. É óbvio que este tipo de retroação (narrativa gráfica → filme → narrativa gráfica) é muito mais fácil de ser efetuada quando o “texto adaptado” (o termo é de Hutcheon, 2006) é uma série contínua, sem prazo final claro, como *X-Men*. No entanto, esse parece ser um bom exemplo para apontar territórios inexplorados nos estudos de adaptação, que podem ser explorados apenas quando abandonamos a caixa do cânone literário e o vetor regular (e até agora confortável) que simboliza a passagem de romances para o cinema.

Durante as últimas três décadas, muitos autores se esforçaram para indicar outras direções para o estudo de adaptações. Uma delas é o que poderia ser chamada de “tendência taxonômica”, presente nas obras de autores como Geoffrey Wagner (1975), Dudley

Andrew (1984) e, em certa medida, Kamilla Elliott (2003). As classificações propostas por esses autores, especialmente Wagner e Andrew, procuram essencialmente estabelecer gradações de proximidade entre o “texto original” e sua adaptação cinematográfica, recorrendo a uma terminologia que não evita o uso de expressões e termos como “maior ou menor grau de precisão”, “distância”, e também “fidelidade”. Termos descritivos como “transposição”, “comentário” e “analogia”, propostos por Wagner (1975) recebem novos nomes mais de dez anos depois, por meio dos modos de relação entre o filme e o texto propostos por Andrew (1984). Agora, a tríade é chamada de “transformação”, “intersecção” e “empréstimo”. Essas tentativas de categorização são, sem dúvida, limitadas e limitadoras. À medida que surgem mais e mais narrativas em suportes textuais diferentes, é claro que a não há sentido no estabelecimento de uma “tipologia de adaptação”.

Criticando essa tendência taxonômica, Thomas Leitch (2007, p. 2) afirma que ela conduz a duas outras tendências. A primeira é a presença de juízos de valor gratuitos, que equacionam taxonomia com avaliação. A segunda é a inclinação persistente de estudos de adaptação para definir o seu campo principalmente devido à proximidade com a literatura. De fato, um breve olhar sobre a produção teórica no campo revela uma aderência não só ao estudo de obras canônicas, mas também uma primazia do vetor romance → filme.

A percepção dessa segunda tendência apontada por Leitch é o que me conduziu ao que chamo de “a possibilidade de uma inversão de vetores” em estudos de adaptação. Ou seja, eu proponho o abandono da noção de que o componente “fundamental” em tais estudos deva ser necessariamente o texto literário e a adoção de perspectivas que levem em conta o fato de vivermos em uma época de “convergência midiática” (Jenkins, 2006), na qual a integração de múltiplos textos cria narrativas tão amplas que não podem ser contidas em um único suporte. Essa integração ocorre por meio do que Jenkins chama de “narrativa transmídia”, que é estabelecida por sua expressão em diversas arquiteturas textuais, e na qual cada novo texto representa

uma contribuição valiosa para o todo. Assim, uma história pode ser apresentada em um filme original e ampliada por meio de narrativas gráficas, novelizações, videogames e vários outros suportes. É essa perspectiva que nos permite “inverter” os vetores convencionais em estudos de adaptação e propor um estudo em que os textos “principais”, ou “textos adaptados”, são filmes que se desdobram em adaptações que criam um “gênero” novo amplamente caracterizado por interseções e recombinações dos suportes envolvidos, construindo um conjunto de regularidades textuais.

Em certa medida, essa perspectiva relaciona-se teoricamente com a concepção de dialogismo intertextual de Stam (2000), que, por sua vez, claramente ecoa Julia Kristeva e Michel Foucault:

O conceito de dialogismo intertextual sugere que cada texto forma uma intersecção de superfícies textuais. Todos os textos são tecidos de fórmulas anônimas, variações sobre essas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, e fusões e inversões de outros textos. No sentido mais amplo, dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas geradas por todas as práticas discursivas da cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos dentro dos quais o texto artístico está situado, que alcançam o texto não só por meio de influências reconhecíveis, mas também por meio de um processo sutil de disseminação. (p. 64)¹

Voltarei à questão da intertextualidade mais à frente e de maneira mais específica. Por ora, não deixa de ser curioso notar que, ao mesmo tempo em que chama a atenção para as potencialidades das relações intertextuais nos estudos de adaptação, Stam teme excluir a apreciação crítica de suas proposições, afirmando que

¹ The concept of intertextual dialogism suggests that every text forms an intersection of textual surfaces. All texts are tissues of anonymous formulae, variations on those formulae, conscious and unconscious quotations, and confluences and inversions of other texts. In the broadest sense, intertextual dialogism refers to the infinite and open-ended possibilities generated by all the discursive practices of culture, the entire matrix of communicative utterances within which the artistic text is situated, which reach the text not only through recognizable influences, but also through a subtle process of dissemination

ainda podemos falar em adaptações bem feitas ou mal feitas, mas, desta vez, orientados (...) pela atenção à ‘transferência de energia criativa’, ou às respostas dialógicas específicas, a ‘leituras’ e ‘críticas’ e ‘interpretações’ e ‘re-elaboração’ do romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes. (2006, p. 51)

Na verdade, Stam perde de vista que todos esses fatores que deveriam orientar a “avaliação” das adaptações estão baseados em uma concepção se não pessoal e ultra-subjetiva do analista, na suposição de existência de um “final” para a atividade do narrar, seja no suporte livro seja em outros suportes. Posso não gostar de uma adaptação, porque quero ver a minha adaptação na tela. No entanto, o processo, em si, não pode ser visto de forma a inferiorizar, por extensão, todos os produtos dessa natureza.

Narrativas do apocalipse zumbi representam um caso interessante de narrativa transmidiática, uma vez que a constituição de suas características como gênero é o resultado de uma série de criações textuais que se originaram, nas obras de Romero e que se disseminaram na cultura popular por meio de romances (“originais” ou novelizações), contos, narrativas gráficas, videogames e outros filmes.

A multiplicidade de possibilidades narrativas em tantas arquiteturas textuais diferentes corresponde a uma “fome narrativa” quase insaciável: para o público, o “texto-ur”, a narrativa primordial, ou, para usar a terminologia de Gérard Genette, adotada por muitos teóricos de adaptação, o “hipotexto”, não é suficiente. O público anseia por sequências, prequências,² desdobramentos, reformulações e ampliações e cada nova possibilidade de contar e recontar, mostrar e mostrar mais uma vez, especialmente a partir de um ângulo diferente, e de participar das narrativas, como leitores, espectadores ou como avatares em jogos de computador,

² Prequências são histórias situadas em momento anterior à uma narrativa “original”, valendo-se, por exemplo, dos mesmos personagens ou desenvolvendo personagens secundários.

gerando a possibilidade quase infinita de novos percursos narrativos.

Nesse sentido, os conceitos de “apropriação” e “adaptação”, como sugeridos por Julie Sanders (2006) poderiam ser úteis. Para ela, as adaptações sinalizam um relacionamento com um texto fonte ou original, e as apropriações distanciam-se da fonte de informação para tornar-se um produto cultural e um domínio totalmente novos. No entanto, é difícil ver uma expressiva diferença entre os dois termos, uma vez que o distanciamento em relação a um texto fonte também é uma forma de “relação” com esse texto.

Para a abordagem dos textos de “zompoc”, em qualquer meio, uma fusão da noção de apropriação e adaptação parece ser a mais adequada. Toda adaptação é uma apropriação, e envolve todas as possibilidades listadas por Sanders: variação, versão, interpretação, imitação, aproximação, complementar, de incremento, improvisação, frequência, sequência, continuação, adição, paratexto, hipertexto, palimpsesto, enxerto, reescritura, remodelagem, revisão, reavaliação. Apesar da inevitável sobreposição de entre alguns desses termos, a ausência de “tradução” na lista de Sanders é, para dizer o mínimo, digna de nota.

Esse caleidoscópio de termos se aplica perfeitamente para examinar as diversas possibilidades textuais geradas pelos filmes de Romero. Uma delas, relevante e ainda subestimada, é a produção literária, que poderia ser chamado de “ficção de zumbis”, ou seja, romances, contos e narrativas gráficas que reproduzem, recriam ou desenvolvem, ou seja, *adaptam*, as constantes temáticas estabelecidas pela hexalogia dos mortos-vivos.

Começando em 1968 com o inovador *Night of the Living Dead* [Noite dos Mortos Vivos], os filmes de mortos-vivos de Romero não só estabelecem novos paradigmas para o gênero de horror, mas também representam as bases para o desenvolvimento de uma forma específica de “narrativa apocalíptica”, em diferentes arquiteturas textuais, chamada “apocalipse zumbi”, ou “zompoc”. Em outras palavras, os seis filmes (*Night of the Living Dead*, de 1968, *Dawn*

of the Dead, 1978, *Day of the Dead*, 1985, *Land of the Dead*, 2005, *Diary of the Dead*, 2008 e *Survival of the Dead*, 2009) contêm e compõem a base formal e temática segundo a qual todas as narrativas posteriores dentro do gênero, em qualquer suporte textual, serão desenvolvidas.

Em geral, os textos são caracterizados por um cenário em que os mortos são transformados em criaturas que se alimentam dos vivos. Como resultado desse “fato”, e devido à incapacidade dos vivos para lidar com a situação, temos o colapso total de todas as instituições que moldam a civilização como nós a concebemos. A maioria das narrativas tem como eixo temático a sobrevivência de indivíduos ou grupos de indivíduos no mundo devastado. O grau de complexidade da trama e da crítica social aumenta significativamente quando o foco é lançado sobre grupos de indivíduos e sua incapacidade de lidar com os obstáculos colocados não só pela nova situação, mas também os decorrentes de temores em relação aos outros seres humanos.

Ninguém questiona a primazia de *Night of the Living Dead* como o texto fundador das narrativas sobre o apocalipse zumbi. O primeiro filme de George Romero, feito independentemente, em preto e branco e com um orçamento de 114 mil dólares (um valor insignificante para os padrões atuais), rompeu barreiras de forma e conteúdo, com inovações que incluíram um ator afro-americano como protagonista e a presença explícita de violência (em especial nas cenas de canibalismo), aspecto este que a revista *Variety* chamou de “pornografia da violência” (citado por FALLOWS; OWEN, 2008, p. 25).

Na verdade, desde o seu início, o projeto de Romero apresentou um trânsito contínuo de reciprocidade entre literatura e cinema. De acordo com Romero, o ponto de partida para a *Noite dos Mortos Vivos* (1968) foi um conto que ele havia escrito, intitulado *Anubis*, ou *Night of the Anubis*. Claramente inspirado pelo romance de Richard Matheson, *I Am Legend* (1954), *Night of the Living Dead* adapta não só temas tendo por base uma obra literária, mas também é formado por estruturas narrativas e imagens recorrentes em narrativas

gráficas de terror, como aquelas contidas nas revistas *Tales from the Crypt*, *The Vault of Horror* e *The Haunt of Fear*, publicadas pela EC Comics na década de 1950.

Em um ensaio publicado em 2010, Kyle Bishop lista outros vínculos intertextuais para *Night of the Living Dead*, em especial os contos “Who goes there” (1938), de John W. Campbell, Jr., e “The Birds” (1952), de Daphne du Maurier, além do romance *The Body Snatchers* (1955), de Jack Finney. Esse circuito textual permite a Bishop chamar *Night of the Living Dead* de “montagem” (*assemblage*) — “a blend of preexisting texts that combines the defining features of other narratives to create something new and original” (p. 271).

Este não é o lugar para comentar sobre o evidente paradoxo entre “textos pré-existentes” e “algo novo e original”. Mas um aspecto relevante na proposição de Bishop é o desejo de colocar a intertextualidade como o núcleo de investigação em estudos de adaptação. Outros autores já apontaram para isso, e eu não discordarei. Estudos sobre a intertextualidade nos mostraram como produtos culturais que podem ser considerados pós-modernos, tais como os textos de “zompoc”, apresentam como uma das suas características fundamentais a presença de estruturas formais e temáticas baseadas em alusões, citações, citações, paródias, etc., ou seja, reescritas de vários tipos de texto.

No caso da hexalogia de Romero, pode-se dizer que as primeiras adaptações foram duas novelizações. A primeira foi escrita e publicada em 1974 por John Russo, que co-escreveu o roteiro para o filme. Embora o livro fosse “um enorme sucesso”, de acordo com David Flint (2009, p. 162), o texto não contém adições significativas para o filme, uma vez que John Russo optou por uma releitura bastante simples da história, sem nenhum esforço adicional para desenvolver personagens ou trama para a página impressa. Segundo Jan Baetens (2007, p. 234), isso pode ser explicado pela ausência de uma “lacuna semiótica” (*semiotic gap*) que haveria entre os dois textos:

Ao adaptar um livro em um filme, a única opção é transformar as palavras em imagens, mesmo se o livro já tem um estilo muito realista, ou parece ter sido concebido desde o início como um roteiro virtual. No entanto, na adaptação de um filme para um romance, essa mudança com frequência evitada, uma vez que o material que é transformado é menos o filme do que o roteiro, isto é, um texto com as mesmas características semióticas do resultado escrito esperado.³

A segunda novelização derivada dos filmes de Romero foi *Dawn of the Dead*, publicada em 1978. Escrita por George Romero e Susanna Sparrow, o livro também apresenta variações significativas para o filme, mas é certamente um texto dinâmico e bem composto. Ele também faz um uso mais amplo da palavra “zumbi”, totalmente inexistente no primeiro filme e com uma única ocorrência no segundo. Os leitores também experimentam uma relação intertextual por meio da capa do livro, que é semelhante ao cartaz principal do filme e inclui o emblemático slogan “When there’s no more room in hell, the dead will walk the earth” [“Quando não houver mais espaço no inferno, os mortos caminharão sobre a terra”].

De qualquer forma, é *Night of the Living Dead* o filme que estabelece as primeiras constantes temáticas a serem repetidas, recriadas ou transformadas em todos os textos subsequentes, em qualquer suporte.

A expansão das “regras” básicas estabelecidas por Romero para o gênero de ficção zumbi em qualquer suporte (a causa para o surto é incerta, os zumbis se alimentam dos vivos, movem-se lentamente, são perigosos individualmente e muito mais perigosos como grupos ou “herds” [rebanhos], seu “cérebro” é o seu ponto fraco, etc.) por meio de expressões literárias “convencionais” pode ser rastreada até 1989, data da publicação de uma das primeiras antologias

³ When adapting a book into a movie, one cannot but transform words into images, even if the book has already a very graphic style, or seems to be conceived from the very beginning as a virtual screenplay. Yet, when adapting a movie into a novel such a shift is often avoided, since the material that is transformed is less the movie than the script, that is a text having the same semiotic features as the expected written output.

do gênero. Editada por John Skipp e Spector Craig, com prefácio de George Romero, *Book of the Dead* contém dezesseis histórias de autores como Stephen King e Joe R. Lansdale, entre outros, e teve uma sequência em 1992, *Book of the Dead 2: Still Dead*, com prefácio de Tom Savini, mestre dos efeitos de maquiagem e diretor da refilmagem de *A Noite dos Mortos Vivos* em 1990. O que essas antologias têm em comum, além de ter os mortos-vivos como seu núcleo temático, é que ambas não só reconhecem explicitamente a influência dos filmes de Romero nos textos que apresentam, mas também expandem suas possibilidades temáticas, reescrevendo o cenário apocalíptico em novas páginas. Neste sentido, o conto como forma narrativa parece ser um veículo formal adequado para explorar as potencialidades temáticas presentes nos filmes.

Isso se torna claro até mesmo com uma análise superficial das diversas antologias publicadas após *Book of the Dead*, especialmente neste século, em que os textos vão desde as narrativas comuns que envolvem sobrevivência como eixo temático até histórias que apresentam os zumbis como narradores autodiegéticos, desde uma história na qual o narrador humano torna-se um canibal, a fim de sobreviver ao apocalipse zumbi até outra em que os zumbis são divididos em diferentes categorias, de acordo com sua velocidade. Sem mencionar personagens humanas que usam todo o tipo de drogas químicas para disfarçar os odores do seu corpo e, assim, tornarem-se invisíveis para os zumbis, ou histórias de amor envolvendo os próprios mortos-vivos.

É relevante notar que até mesmo variações na forma do conto podem ser encontradas, como é o caso da antologia *Bits of the Dead* (2008), organizada por Keith Gouveia. Contendo 39 contos “minimalistas”, ou “flash fiction”, a obra traz não só narrativas que conseguem ser impactantes ao tratar dos mais diversos sub-temas dentro da ficção de zumbis, sempre em conexão com a obra de Romero, mas também apresentam múltiplas possibilidades de experimentação formal, incluindo o uso de narrativas gráficas.

Romances também foram importantes no desenvolvimento da

ficção zumbi. O texto mais longo se mostrou adequado para a proposição de adaptações que desafiaram e/ou alteraram os paradigmas criados pelos filmes. Esse é o caso com de *The Rising* (2003), de Brian Keene, em que os zumbis carnívoros não só são inteligentes, mas também são originados por “possessão demoníaca”, uma rara explicação religiosa para o surto de zumbis (FLINT, 2009, p. 166). Variações do zumbi “consciente” abundam na ficção de zumbis, e podem ser vistas como extensões e adaptações da ideia de que os zumbis poderiam gradualmente desenvolver certo tipo de consciência, um tema que já estava presente em *Day of the Dead* (1985) e que foi bastante reforçada em *Land of the Dead* (2005). Alguns exemplos de textos que levam essa perspectiva ao extremo são *Brains: A Zombie Memoir* (2010) e a antologia *Zombiesque* (2011), na qual todos os textos têm como protagonistas zumbis que mantiveram, em graus variados, alguma inteligência. Mais recentemente, temos os exemplos do filme *Warm Bodies* (2013), dirigido por Jonathan Levine, em que os gêneros horror e comédia romântica se fundem e a série televisiva *iZombie* (2014), adaptação das narrativas gráficas criadas por Chris Robertson e Michael Allred.

Um dos romances mais importantes do século XXI dentro do surto de histórias de zumbis é, sem dúvida, *World War Z*, de Max Brooks. Publicado originalmente em 2006,⁴ a obra de Brooks foi escrita como uma coleção de relatos de sobreviventes, no rescaldo de uma guerra contra os zumbis que durou dez anos. Esses relatos aparecem sob a forma de entrevistas feitas por um membro da “Comissão de pós-guerra” das Nações Unidas, cujo relatório final foi “editado”, devido à presença em seu texto de “opiniões demais, sentimentos demais”, e a necessidade de “esclarecer fatos e números, toldados pelo fator humano” (p. 9-10). Com um estilo único que mistura a estrutura de perguntas e respostas da entrevistada com narrativas curtas quase autônomas, Brooks apresenta um panorama bastante abrangente da “guerra zumbi”, incluindo a sua

⁴ A tradução brasileira foi publicada em 2010, *Guerra mundial Z: uma história oral da guerra dos zumbis*.

provável origem, com um paciente “zero” infectado por um vírus na China, e seu desenvolvimento em muitos países diferentes, em uma narrativa que apresenta os pontos de vista de todos os tipos de testemunhas.

Tal como acontece com os filmes de Romero, o foco do texto de Brooks está nas relações humanas, no sofrimento dos indivíduos e na aquisição de experiência por meio de um doloroso processo de perdas e descobertas, em um mundo assustador no qual “apocalipse zumbi” é apenas uma metáfora para qualquer desastre em grande escala no âmbito das possibilidades atuais (VUCKOVIC, 2011, p. 135).

World War Z pode definitivamente ser visto como uma expansão dos filmes de Romero. Os zumbis de Brooks têm as mesmas características dos mortos-vivos de Romero: eles são lentos, são estúpidos e estão famintos por carne humana. A narrativa ainda desenvolve aspectos específicos apenas sugeridos nos filmes. Por exemplo, em *Land of the Dead* (2005), os zumbis “descobrem” que podem sobreviver sob a água, uma característica que provavelmente foi vista pela primeira vez em *Zombi 2*, do diretor italiano Lucio Fulci, na famosa sequência de uma luta entre um zumbi e um tubarão tigre. Em uma das entrevistas em *World War Z*, o narrador participa de uma pequena viagem em um submersível, que tem como piloto aquele que provavelmente é “o mergulhador mais experiente da Corporação de Combate em Águas Profundas da Marinha dos Estados Unidos” (p. 320):

Dizem que ainda estamos em algum ponto entre vinte e trinta milhões deles, ainda dando nas praias ou sendo pegos em redes de pesca. Não se pode trabalhar em uma plataforma de petróleo em alto mar ou consertar um cabo transatlântico sem dar com um bando deles. É por isso que usamos a submersão: para tentar encontrá-los, identificá-los e prever seus movimentos, e assim talvez tenhamos algum alerta antecipado.

Esse é trecho é um bom exemplo de adaptação por meio da ex-

pansão: Brooks desenvolve e cria uma narrativa que reforça, expande e detalha uma das possibilidades temáticas presentes em *Land of the Dead*. Em última análise, essa é fundamentalmente a maneira como o vetor literatura → cinema é invertido.

Outra marca da relevância de *World War Z* no âmbito dos textos s que retratam o apocalipse zumbi é sua, por assim dizer, “disseminação”. A adaptação fílmica dirigida por Mark Foster e lançada em 2013 se vale apenas do pano de fundo da narrativa de Brooks e constrói um texto cuja autonomia comprova a inevitável (e, no caso, saborosa) individualidade de todas as adaptações.

A disseminação a que nos referimos também está presente em outros textos literários originados *World War Z*, quer como extensões ou como diálogos intertextuais. Um exemplo do primeiro caso são textos do próprio Max Brooks relacionados diretamente ao conteúdo de *World War Z* que são publicados em antologias, como o conto “Closure, Limited: A Story of World War Z”, em *The New Dead* (2010). Sob a forma de diálogo intertextual, podemos citar o conto “Rural Dead”, de Bret Hammond, contido na excelente antologia *The Living Dead 2* (2010). A trama, nesse caso, envolve um entrevistador em conversa com um representante de uma comunidade Amish que lhe conta como o grupo lidou com o apocalipse zumbi e como a postura de extremado pacifismo desses indivíduos enfrentou o conjunto de circunstâncias igualmente extremadas.

A internet também tem desempenhado um papel importante na difusão de narrativas de zumbis. Muitos textos, sejam romances ou contos, vieram à luz primeiro em blogs e, em seguida, transformaram-se em livros impressos. Bons exemplos de textos que fundamentalmente adaptam as regras de Romero são a trilogia *As the World Dies*, de Rhiannon Frater, que apresenta protagonistas femininas, *Day by Day Armageddon* (2009) e sua continuação, *Beyond the Exile* (2010), escritos por J. L. Bourne, *Apocalipsis Z*, pelo escritor espanhol Manel Laurel e a série de textos do escritor britânico David Moody iniciada com *Autumn* em 2002.

Outros textos que foram gerados pelos filmes de Romero ou que

com eles dialogam diretamente são videogames e narrativas gráficas. Entre os videogames, o mais relevante para as investigações em estudos de adaptação é a série *Resident Evil*.

Iniciada em 1996 pela Capcom no Japão, *Resident Evil* (ou *Biohazard*, como é conhecida em seu país de origem) é uma das mais famosas e bem-sucedidas franquias do universo dos videogames. Composta por uma série de sete jogos principais e mais três séries paralelas, para várias plataformas diferentes, além de vários jogos para celulares e outras plataformas portáteis, *Resident Evil* ainda possui vários livros que, de forma independente, novelizam as tramas dos jogos originais ou expandem e exploram os acontecimentos mostrados nos enredos dos jogos. Além das novelizações existem narrativas gráficas ambientadas no universo dos jogos, além de inúmeras referências em filmes, programas de TV, outros jogos e produtos que demonstram o impacto e a influência de *Resident Evil* no imaginário cultural contemporâneo. Porém as adaptações para cinema são os produtos mais conhecidos originados por essa franquia – principalmente pelo forte apelo comercial de suas produções. O primeiro filme *Resident Evil*, dirigido por Paul W. S. Anderson, foi lançado em 2002, com continuações em 2004 (*Resident Evil – Apocalypse*), 2007 (*Resident Evil: Extinction*), 2010 (*Resident Evil – AfterLife*) e 2012 (*Resident Evil – Retribution*).

O primeiro jogo da franquia citava diretamente cenas ou elementos de composição presentes em *Night of the Living Dead*: mãos dos zumbis atravessando janelas cobertas por tábuas de madeira, uma caixa de música, portas a serem abertas e o medo do que pode estar atrás delas. Em *Night of the Living Dead*, a música intensa e dramática é interrompida quando há a passagem de um quarto para o outro, e isso se repete em *Resident Evil*. Segundo Flint (2009, p. 171), a série alcançou níveis de sucesso comercial que causaria inveja à maioria dos cineastas, pelo fato de ter gerado diversas sequências e *spin-offs* nos mais variados suportes, como já foi mencionado. As novelizações e romances gerados dentro da franquia *Resident Evil* são um caso intrigante para o estudo de adaptações, uma vez que,

diferentemente do que acontece nas narrativas derivadas de *Star Wars*, possivelmente o melhor exemplo de narrativa transmidiática na cultura popular, há ocasionais conflitos nas tramas desenvolvidas para as sequências. Ainda assim, a ampla rede de textos só ajuda a construir a narrativa transmidiática que trata do apocalipse zumbi.

O mesmo pode ser dito sobre *The Walking Dead*, uma série de narrativas gráficas escrita por Robert Kirkman, que dialoga não só com os filmes de zumbis de Romero, mas também com produções mais recentes, como *28 Days Later*, dirigido por Danny Boyle. Iniciada em 2003 e prestes a atingir o número 100, a narrativa gráfica *The Walking Dead* foi adaptada em 2010 como uma série de televisão, um formato sem dúvida adequado à natureza episódica do texto adaptado. A franquia já produziu quatro romances que apresentam recortes em forma de prequência, mostrando o que aconteceu com uma das personagens antes dos eventos principais narrados nas histórias em quadrinhos, ou desenvolvendo, em forma de sequência, tramas que não aparecem no eixo narrativo central da narrativa gráfica. Mais uma vez, com *The Walking Dead*, temos não só a inversão de pelo menos dois vetores de adaptação (filme [Romero] → narrativa gráfica [TWD] → filme [série de TV]; filme → narrativa gráfica → romance), mas também a expansão das possibilidades narrativas múltiplas de um enredo muito rico. Um dos desenvolvimentos mais recentes envolve a web como plataforma, por meio dos chamados “webisodes”, uma sequência de “capítulos” que narram a história de como uma pessoa comum se tornou um zumbi que foi “morto” pelo protagonista da série de TV. Esta é também uma mudança interessante nas narrativas de zumbis, com um foco que recai não sobre os sobreviventes, mas sobre os mortos-vivos. Também fica evidente como a estrutura episódica dos “webisodes” dialoga com a estrutura da narrativa gráfica que lhes deu origem.

A série de televisão já se encaminha para sua quinta temporada, com altos índices de audiência e excelente aceitação pelo público. Isso se deve, em grande parte, à habilidade de roteiristas e pro-

dutores no sentido de apresentar o que chamo de uma adaptação “negociada”: o produto final traz da narrativa gráfica as tramas e personagens de maior destaque ao mesmo tempo em que insere novos (e fascinantes) personagens e altera alguns percursos narrativos do texto adaptado. Ou seja, acena-se para o público leitor das narrativas gráficas ao mesmo tempo em que é criado um texto com excelente grau de autonomia que visa primordialmente o público que desconhece a obra de Kirkman, mas tem interesse pelo gênero.

Kyle William Bishop (2010) observou que os zumbis não têm uma origem na literatura. Enquanto criaturas como fantasmas, lobisomens, vampiros e cadáveres reanimados têm a sua origem ligada a alguma narrativa basal, seja folclórica ou literária as narrativas de zumbis nos foram primordialmente apresentadas por meio do cinema. Quase todos os filmes de vampiros têm dívidas em graus variados com a obra de Bram Stoker, os seres “reanimados” dialogam intertextualmente com Mary Shelley e seu *Frankenstein*, mas os zumbis não possuem uma narrativa escrita que estabelecesse ou codificasse suas qualidades e características.

Assim, os “textos ur”, o “hipotexto” (GENETTE, 1997), o “texto adaptado” (HUTCHEON, 2006) para as narrativas de apocalipse zumbi são os seis filmes de Romero. Todo texto criado depois é, fundamentalmente, uma adaptação. Especialmente no caso dos textos de ficção de zumbis, eles são o resultado de uma inversão do vetor convencional da literatura → filme. A adoção desse tipo de inversão como possibilidade de estudar adaptações não só indica um completo abandono do conceito de fidelidade, mas também uma ampliação e transformação no próprio conceito de adaptação. Entre outros aspectos, essa transformação compreende uma maior inclusão de textos não-canônicos e suas diversas arquiteturas textuais, não só possibilitando uma maior abertura para orientar nossas análises e discussões, mas também impondo a necessidade de reestruturação de nossa metalinguagem e de nossas ferramentas teóricas.

A inversão de vetores em adaptações é também uma forma de

trazer de volta à vida os textos que, na ocasião, ou para determinados públicos, poderiam estar mortos. É um caminho para perceber que as adaptações são, fundamental e paradoxalmente, a repetição e a transformação, a manutenção e a mudança, em uma rede sem fim que não sacia nossa interminável fome pelas narrativas que elas representam.

Referências

ANDREW, D. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984.

ANTCZAK, S. L.; BASSETT, J. C.; GREENBERG, M. H. (Ed.) *Zombiesque*. New York: Daw, 2011.

BAETENS, J. From Screen to Text: Novelization the Hidden Continent. In: CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 226-238.

BECKER, R. *Brains: A Zombie Memoir*. New York: HarperCollins, 2010.

BISHOP, K. W. *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson, NC: McFarland, 2010

BROOKS, M. *Guerra mundial Z: uma história oral da guerra dos zumbis*. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

CARTMEL, D.; CORRIGAN, T.; WHELEHAN, I. Introduction to *Adaptation*. *Adaptation*, v. 1, 1, p. 1-4, 2008.

ELLIOTT, K. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

FALLOWS, T.; OWEN, C. *George C. Romero*. Harpenden: Pocket Essentials, 2008.

FLINT, D. *Zombie Holocaust: How the Living Dead Devoured Pop Culture*. London: Plexus, 2009.

GENETTE, G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

HATTNER, A. L. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 16, p. 145-155, 2010.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

JENKINS, H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006.

KIRKMAN, R. et al *The Walking Dead: Compendium One*. Berkeley, CA: Image, 2009.

KIRKMAN, R.; BONANSINGA, J. *The Walking Dead: The Rise of the Governor*. New York: St. Martin's Press, 2011.

LEITCH, T. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.

SANDERS , J. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006.

SHOHAT, E. Sacred Word, Profane Image: Theologies off Adaptation. In: STAM, R.; RAENGO, A. (Ed.) *A Companion to Literature and Film*. Malden: Blackwell, 2004. p. 23-45.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, James (Ed.) *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers U. P., 2000. p. 54-76.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 019-053, 2006.

VUCKOVIC, J. *Zombies!: An Illustrated History of the Undead*. New York: St. Martin's Griffin, 2011.

WAGNER, G. A. *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1975.

WHELEHAN, I. Adaptations: The Contemporary Dilemmas. In: CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. (eds.) *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge , 1999. p. 3-19.

***Abril Despedaçado* nas moedas de uma bolandeira**

**Aparecida do Carmo Frigeri Berchior
Sérgio Vicente Motta**

O cineasta brasileiro Walter Salles Jr. afirma-se no cenário cinematográfico mundial com a obra *Central do Brasil*, apresentando uma releitura cultural do país, em que o documental é matéria-prima para a ficção. Como recurso para este intento, utiliza-se do *road movie*, guiando-se pelo motivo da busca e do reencontro, as linhas que traçam o percurso cíclico de uma viagem.

O espectador, por este procedimento, vê na tela um país que se desvenda e emociona, a partir de dois personagens centrais, uma velha senhora e um menino órfão, que empreendem o deslocamento no espaço. A viagem, assim, torna inevitável o encontro com o acaso e com o outro, que se infiltram e, gradativamente, sobre-põem-se por agregação de valores culturais de identidade, tornando os signos da transformação dos viajantes. Nessa obra, o motivo da busca e do reencontro leva ao registro documental da realidade brasileira, expressa por sequências formadoras de um painel, em que a paisagem espacial adere à humana, no movimento entre metrópole e retorno à origem. Ao reger-se, esteticamente, pelo *road movie*, o cineasta adota procedimentos que se delineiam pelos movimentos de integração num movimento de deslocamento, o que possibilita mostrar uma realidade encenada, até o desfecho, que retrata o Sujeito apaziguado, reassumindo a sua identidade perdida.

Tomando-se como referência as relações de espaço/ambiente,

de obras de Salles, para estabelecer diálogos entre *Central do Brasil* e outro filme de Salles, *Abril Despedaçado*, objeto deste texto, percebe-se que esses elementos assumem funções contraditórias nas duas obras. Em *Abril*, o ambiente não oferece mobilidade ao Sujeito, ficando este à mercê das regras do código de vendeta, pois há uma identidade pré-existente no comando, que não é reencontrada, mas sim herdada de uma tradição, imposta desde o nascimento. Isto é, o Outro define o destino do Sujeito. Dessa maneira, o ambiente regido por uma tradição cultural arcaica determina o destino: não há mobilidade, mas resignação. O contrário ocorre em *Central do Brasil*, em que o Sujeito é agente e desencadeador do movimento de busca e reencontro, realizando o aprendizado com o Outro. Ele é o próprio elo que leva à transformação do *status quo* inicial, a partir das experiências adquiridas no movimento de deslocamento. Em *Abril Despedaçado*, a identidade é definida por um ambiente fixo, regido por um círculo cultural que se reitera em um *continuum*. Predomina um tempo circular que encerra o ambiente, colocando a vida em suspenso, aprisionada em um compasso de espera. Diante da morte herdada, motivada na luta pela terra, este ambiente hostil, proveniente de uma sociedade patriarcal, transforma a vida em valor cultural, em que a terra e o sangue a ser derramado formam o pacto de honra da sociedade. Assim, em nome da terra, a morte passa a reger as ações humanas.

A vida e a morte nas engrenagens das artes

Na criação do cineasta, os procedimentos para transpor uma obra literária para a linguagem cinematográfica, que se inicia com *A Grande Arte*, consolidam-se na realização de *Abril Despedaçado*. Na primeira, o processo de *transcrição* do verbal para o visual ocorre a partir de uma obra literária brasileira, portanto, mais próxima das relações socioculturais nacionais. Em *Abril*, o desafio se apresenta pelo fato de o texto que lhe serviu de ponto de partida ser de ori-

gem albanesa, um romance com as nuances socioculturais fincadas em um país longínquo e com uma realidade distante daquela que se apresenta na linguagem cinematográfica.

Assim, o romance albanês, que se recria na ambiência da paisagem nordestina, na reinvenção de uma ficção autêntica da cultura brasileira, torna-se verossímil pelo tratamento dado, no discurso, à mesma história. Mais do que duas culturas e realidades distintas, que se deparam entre a obra literária estrangeira e a cinematográfica brasileira, com signos e símbolos que se opõem (inverno *versus* seca), é interessante verificar, do ponto de vista estético, como elas se aproximam, enquanto desencadeadoras de dramas culturais que se universalizam. Mesmo com essa aproximação, o cineasta Salles realiza uma obra independente, pois o seu filme parece ser gerado nas entranhas da brasilidade, que pulsa no interior do sertão nordestino. Por isso, a obra de Salles atinge plena autonomia enquanto produto artístico e, ainda que mantenha relação com o texto-origem, sustenta-se por uma estética própria, mergulhada nos problemas históricos, sociais, econômicos e culturais brasileiros.

A obra cinematográfica *Abril Despedaçado*, além do romance do mesmo título que a originou, dialoga, também, no plano formal e artístico, com o filme brasileiro *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos. Esta película tem grande importância histórica e estética por ser uma das iniciadoras do Cinema Novo brasileiro e também nasceu como adaptação de um romance homônimo, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Cada uma dessas obras, dentro de seus sistemas artísticos, o literário e o cinematográfico, ocupa um lugar especial pelo que representam, historicamente, e pela singularidade de suas propostas e soluções estéticas atingidas com os recursos de suas linguagens.

O filme *Vidas Secas* tem grande penetração nas raízes da cultura brasileira, tornando-se representativo da dramaticidade peculiar do sertanejo nordestino. Essa importância, do ponto de vista do conteúdo, encontra correspondência em um investimento formal,

dados pela inovação dos recursos e rusticidade dos efeitos protagonizados na linguagem do cinema. Do conjunto desses traços formais, desde a configuração cíclica da trama narrativa, até os elementos técnicos e estéticos dos códigos verbal, sonoro e visual, há ecos passíveis de diálogo com a obra *Abril Despedaçado*, de Salles. Em ambas, predomina uma paisagem “descarnada”, primitiva, minimalista, que, de uma forma ou de outra, leva à desvalorização da vida. São dois filmes de poucos diálogos, resultando, esteticamente, na expressão do drama experimentado pela condição humana desprovida da capacidade de se comunicar, configurando um estado primitivo em que a geografia física rege a geografia humana.

A dramaticidade de *Abril Despedaçado* advém, em grande parte, de uma montagem que se utiliza da paisagem externa para representar a dimensão interna dos personagens. A pressão do espaço e as adversidades do ambiente, agindo sobre figuras humanas submissas e silenciosas, destacam um trabalho de câmera que capta, por meio de recursos da expressão corporal e de movimentos circulares, aquilo que não é verbalizado. Dessa maneira, a secura da comunicação faz do silêncio um dos principais recursos dramáticos, dimensionando a densidade psicológica. Os efeitos estéticos deste processo são reforçados, em ambas as películas, pelo contraste de luz, que independe de presença e/ou ausência de coloração: *Vidas Secas* é produzido em preto e branco e faz do jogo entre luz e sombra a encenação de suas tensões; *Abril* é colorido e sua tragicidade é tingida pela predominância dos tons avermelhados e quentes.

Em *Vidas Secas*, quer no filme, quer no texto literário, o Sujeito é vencido pelo ambiente, ficando refém da sua incapacidade de vencer a Natureza. O círculo de aprisionamento é comandado pelo tempo, que faz a família girar, como girassóis, entre um ciclo de seca e outro, o que a torna também vítima do espaço hostil e, por isso, os figurantes são brutalizados, de tal forma, que a secura da paisagem exterior contamina e seca a vida interior. Em *Abril Despedaçado*, o tempo também se impõe na forma de um destino, ainda mais dramático, pois a morte é iminente e o seu fantasma é constante, anunciado no movimento da

camisa que seca o sangue amarelado. Esse tempo cíclico, que transcorre entre uma mancha de sangue e outra vingança, é o tempo da história. Ele já é conhecido e muito mais tenso, pois à medida que a narrativa avança, ele diminui, tornando a sua ameaça muito mais concreta, o que faz a presença da morte comandar a narrativa.

A ameaça da morte, metaforizada em *Vidas Secas* por elementos dos reinos mineral, vegetal, animal e humano, se realiza, em *Abril Despedaçado*, por meio do tempo, e este determina o espaço: prisioneiros dos elos culturais da vendeta, os personagens tornam-se também prisioneiros da paisagem. Porém, o tempo de *Vidas Secas* está sob o comando da natureza, enquanto em *Abril* ele é cultural e, portanto, regido pelo humano e, talvez por isso, mais dramático e tenso. Aquele é implacável na força de sua ação: queima a terra, seca a água, mata a vida. Este advém da tradição de sociedades primitivas, em que a posse da terra movimenta crenças e gera códigos que se regem pela reparação e pela honra, que se faz pelo sangue derramado. Por ser um tempo cultural e mais humano, que se vale da sanção do natural, o tempo do sangue amarelar, a sua pressão fixa também o homem à terra, como um meio de perpetuar a ritualização do círculo de vingança e, com este, o trágico.

Rompendo-se o círculo cultural, liberta-se também do espaço e das demais amarras que sustentam esse processo trágico. Para isso, é preciso o contraponto de um impulso de esperança. Esse sopro provém de uma diferença fundamental no filme de Salles, em relação às obras comentadas: a narração, em primeira pessoa, na voz de uma criança. Essa intervenção determina também uma outra diferenciação: a montagem da trama narrativa como fruto do olhar controlador do cineasta Salles, que manipula e domina a estrutura narrativa.

Vidas Secas dramatiza a vida de uma família entre um ciclo de seca e outro. A saída se dá por meio de uma fuga cheia de planos e sonhos, mas ela fica em suspenso, ameaçada pelo pesadelo da família terminar prisioneira de uma outra armadilha, agora humana, de base social e histórica, amparada no processo de migração e na

exploração da força do trabalho (MOTTA, 2006, p.355-423). No filme de Salles, o peso dessa pressão exterior oriunda do tempo, do espaço, das relações entre as famílias, do interior de cada família e, com mais intensidade, dos valores culturais e simbólicos que migram para o mundo interior dos personagens, tem a contraposição da voz do menino, que projeta seus sonhos nesse turbilhão de pesadelos.

Além do tom lírico, a narração em primeira pessoa projeta, juntamente com a visão infantil, a presença da sensibilidade artística. Aos poucos, assim como a personagem do menino rompe, paulatinamente, com o domínio familiar e a sua narração vai atenuando o efeito das imagens torturantes das tomadas de uma câmera implacável, a isotopia da arte é plantada na narrativa e o seu efeito, ligando-se à figura do menino, assume-se determinante para o desfecho da história. Perdidos no espaço, um casal de “brincantes”, artistas mambembes típicos do nordeste brasileiro, recebe do “mininu”, que nem nome tem, a orientação do caminho para a cidade. O “Brejo das Almas” começa a ganhar vida: o menino recebe um livro com figuras como prova de amizade. A leitura que o menino passa a fazer das imagens do livro, por meio de seus arquétipos, principalmente a sereia, em um belo exemplo de um processo de “letramento”, vai corresponder, no plano simbólico e metafórico, ao desfecho da narrativa: a saída do pesadelo do sertão, de dentro do árido da terra, do fogo e das tensões das relações humanas, para o sonho de uma nova vida enredada nas “franjas do mar”.

O encontro do menino com os artistas brincantes é fundamental na trama narrativa. Unindo as sugestões das imagens do livro à sua sensibilidade e capacidade imaginativa, o menino passa a traçar o plano da quebra do círculo que os aprisiona. O circo, na cidade, funciona como a teatralização da arte no meio do ambiente árido. Motivados pelo espetáculo do circo e, depois, pelo despertar do amor em Tonho pela bailarina, os dois irmãos começam a romper as amarras familiares. Visualmente, o balanço e a dança na corda, com seus movimentos respectivos de liberdade e arte é que vão compor

o sentido da mudança, em oposição às imagens do fogo da fornalha e do círculo vicioso da bolandeira e do trabalho. A exploração dessas formas, movimentos, texturas e cores permite a composição e a expressão da história em dois eixos de sentidos: o da morte, ligado aos tons escuros e quentes, e aos temas do trabalho, da religião, da moral, que escravizam a família, confinando-a em um mundo de trevas; o da vida, ligado ao tema do amor, irrigado pela chuva e pelo rito de fertilidade, projetado no ar, no contraste da claridade do azul e do céu, com o brilho das peripécias da liberdade e o encanto e a persuasão da arte.

Esses dois sentidos, que estruturam a narrativa, conduzem também a trajetória dos dois irmãos até o momento da separação. O menino mais novo, idealizador e condutor dessa possibilidade, surpreende, no final, ao colocar-se no lugar do irmão, oferecendo a sua vida para salvar o outro e toda a família desse estado de prisão. Mais que isso, num plano ainda mais carregado de simbologia, essa ruptura pode demarcar como o filme eleva-se a uma dimensão mítica: “o mito da perda inicial de terra e tradição para aportar na modernidade”, nas palavras de Salles, segundo Calligaris (2000, p. 4-12). Ainda para Contardo Calligaris: “*Abril* é um projeto brasileiro, mas não é um filme sobre o Brasil — a não ser no sentido de que o sertão do Brasil é escolhido para servir de cenário para contar um mito (talvez o mito principal) da modernidade” (2000, p. 9).

No momento em que o menino mais novo se coloca no lugar do irmão, intenção já indicada em uma cena no balanço, o lírico dá lugar ao trágico e o irmão mais velho, diante dos “caminhos que se bifurcam”, toma o destino da aventura e acaba nas areias do mar. Com essa peripécia do final, a vida vence a morte, a arte e a imaginação vencem as trevas que condenam gerações. Essa surpresa no enredo revela a perícia na estruturação de uma história, cuja composição é mais um arranjo artístico entre outros fatores de efeitos poéticos.

Certos procedimentos presentes em *Abril Despedaçado* também possibilitam diálogos com a obra cinematográfica *Limite*, de Mário Peixoto, lançada em 1930, ainda com recursos de cinema mudo e

coloração preto e branco. Trata-se de uma obra de referência do cinema brasileiro, um dos primeiros filmes artísticos, que se destaca por suas imagens poéticas elevadas. Mesmo com distanciamento temático e ambientes distintos, tanto *Abril* como *Limite* mobilizam procedimentos calcados nas relações com o tempo e nos elementos da natureza enquanto recursos para retratar a dimensão psicológica dos personagens. *Limite*, apesar de ter como cenário a paisagem brasileira, não a utiliza como referência cultural, mas como expressão da condição humana universalizada, na dor da existência e explorada até o limite, por meio de profunda entrega e solidão.

Ao contrário da obra de Salles, que se vincula à terra, sendo esta a força motriz que aprisiona e decide o destino dos homens, na obra de Peixoto, os dramas individuais levam os personagens a abandonarem a terra, afastando-se para o mar. No mar, em um barco, no isolamento, revivem os dramas que carregam da terra, as suas ilhas íntimas, fazendo com que, apesar do deslocamento, ainda a terra seja o espaço da prisão, a metáfora do interior dos personagens. No mar, a terra é retomada por meio da narração, em que cada um dos três personagens assume a narrativa em primeira pessoa e relata os seus dramas, impulsionando o isolamento. *Abril* também apresenta o recurso da narrativa em primeira pessoa, porém o seu efeito não é disfórico, como em *Limite*, pois o trágico é suavizado pelo ângulo de visão de uma criança, o que resulta, esteticamente, em uma infiltração lírica, com potencialidade para romper com a condição de um pacto de morte. Em *Limite*, ao contrário, os personagens-narradores impõem um ângulo de visão adulto, em que as vivências desencadearam dramas intensos, impulsionando-os para se entregarem à morte: não há esperança, não há lirismo.

No entanto, em ambas as obras, a narração em primeira pessoa sofre a influência de uma visão em terceira pessoa, que ora se infiltra, ora se justapõe à primeira, por meio do olhar da câmera. Esta narração em terceira pessoa apresenta a densidade psicológica que se expressa por efeitos extraídos dos elementos da natureza, pelo contraste de luz e sombra, mobilizando o vento, o céu, a terra e a

água. Em ambas, estes efeitos estéticos contribuem para que a tonalidade seja um recurso decisivo para explorar o interior dos personagens, o que valoriza a expressividade, fazendo do cinema silencioso, em que os filmes foram gerados, um procedimento artístico. Em *Abril Despedaçado*, esses conflitos se expressam pelas nuances entre o avermelhado dominante e as infiltrações de ambientes noturnos, provocando rupturas no andamento do discurso, enquanto em *Limite*, o contraste da intensidade da luz com a sombra se apresenta em sequências tensas, com movimentos rápidos e também em andamentos lentos, com o alongamento dos movimentos.

Em *Abril Despedaçado*, as relações de espaço e tempo estão a serviço do *leitmotiv* da vendeta e esta gera o conflito trágico. Os signos temporais, pela reiteração, expressam o processo repetitivo da tradição: tempo de espera para se cumprir o Destino. Apresentam também um jogo simbólico tecido entre metáforas e metonímias, expresso pela camisa manchada de sangue, a amarelar no varal, dialogando com o vento, vertendo-se em imagem poética; no balanço cortando a terra e o céu, contendo os signos poéticos do tempo em sua relação com o Destino; na bolandeira, que traz o cotidiano repetitivo, com suas engrenagens, marcando o tempo corroendo a vida.

A criação de Mário Peixoto também tem seu eixo central nas relações com o tempo. Marca, inclusive pessoal, pois tem uma de suas falas recuperada por Salles, como homenagem, em um dos poucos diálogos de *Abril Despedaçado*:

Tua vida agora tá dividida em dois. Os vinte anos que tu já viveu e o pouco tempo que te resta pra viver (...). 'Tá vendo aquele relógio ali? Cada vez que ele contar mais um, mais um, mais um... Ele vai tá te dizendo menos um, menos um, menos um..' (Fala do patriarca da família Ferreira, após Tonho cumprir o seu Destino, matando o seu filho mais velho).

A partir deste momento, o personagem Tonho possui somente a garantia do símbolo do tempo de espera da própria morte, a

faixa preta no braço, marcando o tempo da natureza em seu ciclo: a trégua da camisa no varal, no vento, amarelando o sangue. Este tempo a moer a vida na moenda do cotidiano e que se repete, em sua tragédia contínua, recebe um outro, de ruptura, que se infiltra, tentando parar o círculo. Neste tempo, o receptor ainda desconhece que a sequência inicial, que se faz pela narrativa em primeira pessoa, guiada pelo menino se apresentando e apresentando a história de uma camisa no varal, terá sua continuidade, no fechamento. Assim, por estas imagens iniciais e outros índices que envolvem a contestação do menino, em relação à repetição da tradição, o espectador é levado a acreditar na possibilidade de um encaminhamento para um final feliz. No entanto, no desfecho da narrativa, o receptor toma conhecimento que a sequência da narração inicial foi deslocada para o final e é surpreendido pelo trágico, invadindo o lirismo que se prende ao eixo do menino-narrador. Isto porque o menino entrega-se em sacrifício, para que o círculo da morte termine, não havendo mais uma camisa a amarelar o sangue no varal, regendo a vida. Já em *Limite*, o tempo de espera é um tempo de entrega, de encaminhamento para o fim. Cada narração que se infiltra, em primeira pessoa, retoma o passado e traz o drama para o receptor, que compartilha com a impossibilidade de se romper com o fim iminente, pois o passado na terra tem sua extensão, no presente, na solidão de um barco à deriva.

Outro recurso a ser ressaltado, em ambas as obras, e fundamental para a condensação da densidade psicológica, é o silêncio ou a quase ausência de comunicação verbal. Esse procedimento transfere o peso da comunicação para a esfera das imagens poéticas, que expressam os conflitos da condição humana, no limite entre a vida e a morte. Assim, no isolamento do mar, pelos dramas deixados na terra, ou na terra, vivendo na engrenagem de um tempo de espera, os conflitos encaminham-se para o jogo entre vida e morte: quer motivado pela entrega individual, como em *Limite*; quer pela carga cultural da reparação, imposta ao indivíduo, presente em *Abril Despedaçado*.

Na obra *Abril Despedaçado*, o tratamento dado ao enquadramento da imagem, à textura e à cor traz para a tela efeitos estéticos que também propiciam diálogos com as artes plásticas, como se, em muitos momentos, a pintura fosse colocada em movimento. As cenas são emolduradas e as sequências demarcam-se por procedimentos que dialogam com os recursos da pintura. Esse aspecto é assumido intencionalmente pelo cineasta Salles, ao recuperar o pintor viajante polonês, do século XIX, Eduard Hildebrandt, em obras que retratam o Brasil.

Os registros das paisagens brasileiras em Hildebrandt ocorrem por meio de uma visão romântica, utópica, paradisíaca. No entanto, não é este o aspecto que traz o pintor para dentro do filme, mas o olhar do jogo entre claro e escuro na sua obra, que recupera os ambientes exteriores, principalmente os efeitos da luz do sol e da lua. Estes são retomados, destacando-se dentre os outros elementos da paisagem, enquanto recursos dramáticos, que se associam aos dois movimentos principais e tensivos da obra: o terreno e o aéreo. No primeiro, os efeitos da luz do sol ajudam a guiar o cotidiano e o tempo que gira ao redor da moenda, enquanto a lua, como contraponto, nas cenas noturnas, dirige a tensão da isotopia da morte, ligada à vingança, e da isotopia da vida, ligada ao tema amoroso, e por isso funde, em alguns momentos, elementos trágicos e líricos. Assim, o diálogo com este pintor traduz-se em recursos da narrativa, que incorporam não um mundo romântico, idealizado, mas reforçam o universo trágico, que se suaviza pela entrada do lírico. O resultado é um jogo dramático de luz e sombra que, em muitas cenas de interiores, lembra a tensão presente na pintura barroca, como nas obras de Caravaggio. Além dos elementos da paisagem, os objetos cênicos imersos nos efeitos de luz, nesse mesmo jogo de contrastes, também têm a função de propiciar a tensão entre o tempo que escorre e o pouco que resta à vida, auxiliando a expressividade dos personagens, diante da quase ausência de diálogos.

Do trágico ao lírico: os caminhos de uma poética

A obra cinematográfica *Abril Despedaçado* desenvolve o seu roteiro a partir do romance de Ismail Kadaré e mantém com este os vínculos narrativos com o trágico e com o espaço temporal: início do século XX. Porém, este tempo fenece frente à atemporalidade estética que se apresenta na tela. Ainda, o filme mantém os elementos de atualização da tragédia, presentes no romance, ao apresentar um herói humano, preso aos valores culturais e, portanto, que se difere do herói trágico clássico, que transita entre as esferas do humano e do mítico.

Tanto o romance quanto o filme têm suas estruturas baseadas em um herói que se mostra fragilizado, impotente frente ao ambiente, comandado por uma sociedade patriarcal, com leis próprias, diante da ausência do Estado. Nesta paisagem humana, em que impera um código de honra, o herói perde a sua capacidade de agir, ficando, cada geração, à mercê do pacto de sangue. Assim, em ambas as obras, o personagem central encontra-se aprisionado a camadas culturais, de tal forma que perde a condição de Sujeito, reduzindo a sua existência à recuperação da honra de uma família, regida pelo código da vendeta. No entanto, o romance, em seu discurso, apresenta índices que levam o leitor a acreditar que o herói Gjorg não mais compartilha com os valores do código, mas tem a consciência de sua impotência diante da força simbólica do Kanun. Isto gera uma expectativa da ruptura, que não se concretiza.

Na obra cinematográfica, a atualização do trágico estrutura-se em uma narrativa mais complexa, enquanto recurso para romper com o Destino. Se, por um lado, mantém a proposta do romance, por outro, ultrapassa-a, como se fosse a sua continuidade, culminando com um desfecho que rompe com o pacto de honra. Assim, o espectador conhece o engenho narrativo dos mortos, que regem os vivos, pelo personagem Tonho, herdeiro do pacto, que se vê cercado em seu ambiente, alicerçado pela dimensão da sua tragédia, manifestada esteticamente nas cores quentes do sertão, na representa-

ção simbólica de objetos cênicos, enquanto signos narrativos que dão sustentação ao Destino traçado deste personagem central. Estes procedimentos produzem, na tela, a aproximação do espectador com a densidade psicológica, principalmente por meio da fileira de mortos da família Breves, apresentada em preto e branco, contrastando com o tom avermelhado do fogo que a ilumina. Tonho, no interior da casa, acompanha, com a luz na mão, a sua predestinação: mais uma fotografia na parede em nome da tradição. Este herói frágil é impulsionado pelo ambiente patriarcal, que determina a reparação da honra coletiva, pelo sangue a ser cobrado, em um círculo vicioso de dor.

Esta temática retoma as tragédias de vingança de Ésquilo. No entanto, nestas, diferentemente do que se apresenta no filme e no romance, o herói pertence à esfera mítica, recaindo sobre ele a decisão sobre honra ou desonra, pois está preparado para os conflitos mundanos. Aos personagens Gjorg, no romance, e Tonho, no filme, não há livre arbítrio: eles são dominados por uma dimensão cultural coletiva, que habita tão somente a esfera humana, não possuindo a superioridade mítica, o que os fragiliza, fazendo com que suas vidas pertençam à tradição cultural. Tonho encontra-se em um estágio primitivo factual inferior a Gjorg, sem capacidade para refletir sobre a sua condição. Já o personagem do romance, em seu interior, rompe com os valores simbólicos da vendeta, mas tem a consciência da força do Kanun. Porém, ambos, ao desencadearem a reparação no valor dado por um morto, desencadeiam o círculo da repetição: a própria morte. Neste aspecto, a obra cinematográfica encontra a solução narrativa para a ruptura com o círculo trágico: a existência de um personagem não presente no romance: “o mininu”, o irmão mais novo de Tonho.

Ao dar voz a este personagem, a película assume o seu próprio Destino, libertando-se do seu texto-origem, dominando a sua linguagem, infiltrando no trágico, o lírico. Os procedimentos artísticos adotados colocam o elemento lírico em uma personagem infantil, dando-lhe voz em primeira pessoa, desenvolvendo-se, estetica-

mente, a partir do conflito com o trágico. A tensão entre estes gêneros encontra expressão nas imagens que recuperam os quatro elementos: Terra, Fogo, Água e Ar, que se movimentam em função do trágico, regido pela Terra e Fogo, e o lírico, que tem seus índices no Ar e na Água. Por outro lado, também em função dos elementos naturais, a estética do filme tem suas imagens tensivas entre os espaços terreno e aéreo.

Nesta estética, os personagens movimentam-se em função do conflito entre a manutenção da honra e a sua ruptura, dado este que se infiltra pela imaginação do menino, ao assumir as rédeas da narração e segurar a vida na raiz lírica, pois “onde a imaginação é toda poderosa, a realidade torna-se inútil” (BACHELARD, 1990, p.249). Na estética do trágico, a terra arrasta o cotidiano, que, em sua repetição, coloca a vida em suspenso, vigiada pela Morte “imobilizando tudo” (BACHELARD, 1991, p. 168-169) na engrenagem da moenda. No entanto, no plano aéreo, há um elemento divisor, o balanço que, em seu movimento, assume a função de marcador dos dois tempos que regem a narrativa, a partir de dois gêneros: oscila entre o tempo de espera, preso a terra, em que predomina o trágico, *versus* o tempo de espera da altura, com os índices da ruptura, o que se expressa, com mais força, com o menino impulsionando o balanço para o irmão Tonho. No movimento, Tonho vê o céu, o azul com suas nuvens brancas, vê a libertação e cai na terra, gerando o único momento de riso na família. Assim, o céu lírico do menino coloca-se como antítese da terra trágica: a camisa amarelando o sangue, ao vento, presa a um varal, no ritmo do tempo da natureza.

Também a marcação destes dois gêneros, na narrativa, tem sua atmosfera a partir das cores contrastantes. Nas cores quentes, no avermelhado da terra, a vida está em suspenso, vencida pelo tempo cíclico da natureza, amarelando o sangue da camisa; nas infiltrações das cores frias, contrastando com a terra, há os movimentos aéreos (a mocinha sendo conduzida por Tonho na corda, o balanço oscilando entre céu azul e nuvens brancas), em que o lírico se infiltra e a vida se fortalece. Ainda, as cores dos ambientes externos,

noturnos, sempre estão carregadas de dramaticidade e demarcam tensões na narrativa: ora encaminhando para a entrega, ora para a ruptura. No universo aéreo, em sua maioria, encontram-se as metáforas resultantes do ângulo de visão de primeira pessoa, que se prende ao eixo do menino Pacu, o narrador-personagem que rege a forma imaginativa de rompimento com o Destino.

Na “planície avermelhada” (RAMOS, 1996, p.09) em que insere a paisagem humana deste sertão brasileiro, quer na obra cinematográfica *Abril Despedaçado*, quer no romance *Vidas Secas*, a vida se extingue, a comunicação se estanca, no círculo do fogo, mesmo que os motivos sejam diversos, o ambiente é o mesmo que faz a vida minguar. Assim, Tonho, o irmão mais velho, e o “mininu”, o irmão mais novo da família Breves, são os mesmos filhos de Fabiano e Sinhá Vitória, no romance *Vidas Secas*. Tonho pode ser o “menino mais novo” do romance, com sua visão resignada. No “menino mais velho” do romance e no “menino mais novo” da película de Salles reside, ainda, o vínculo com a comunicação, advindo da palavra, pois é o elemento que traz a possibilidade de ruptura com o *status quo*, de onde flui a humanização. O “menino mais velho” de *Vidas Secas* tem a curiosidade de compreender a palavra inferno, que lhe parece muito bonita. O “mininu” de *Abril* ascende ao processo lírico pela imaginação, aguçada a partir de um livro de histórias, infiltrado, no círculo do Destino, pelos artistas mambembes e, com estes, a vida começa a renascer, até pela distinção da individualidade, quando recebe um nome: Pacu. Nome que contrasta com a paisagem seca do sertão, pois Pacu é peixe de água doce e marca a entrada das águas da vida na narrativa.

O Destino conduzido pelo tempo

Os elementos simbólicos na película *Abril Despedaçado* seguem o fio condutor da passagem do tempo, o eixo central ao redor do qual se desenrola a narrativa de atualização trágica, em que os personagens fixam-se no ambiente, a partir das relações de um tempo cíclico, que coloca a vida em suspenso, em um instante de Morte. A simbologia deste tempo tem seus rituais no cotidiano, em signos

que reiteram o ciclo da natureza. No fio condutor da bolandeira, há a moagem do tempo, que se processa, metaforicamente, pela vida que se consome, no tacho fumegante, no fogo do Destino trágico, pois há um tempo de viver para o tempo de morrer. Por outro lado, é neste mesmo tempo que se infiltra um outro, de ruptura, no fio narrativo lírico, conduzido pelo menino Pacu. Por este fio, inicia-se um tempo anti-horário, que sai do relógio da vida para aportar no mito. Ele é regido por metáforas aéreas, principalmente na sequência em que o personagem Tonho segura a corda, senhor de seu Destino, fazendo a mocinha do circo girar, em movimentos opostos aos que predominam na narrativa.

Essas metáforas temporais elevam as relações entre tempo e espaço para a dimensão universal, fazendo com que o registro histórico-social e cultural de um ambiente regional, marcado na luta pela terra, atinja a expressão legítima da condição humana, em seu conflito, em sua dor de existir. E na obra, em cada ciclo, o esgotamento da vida é mais evidente, marcando as gerações, degradando-as. A vida tem sua chance de renascer pela imaginação do menino, narrador-personagem. Assim, o universo infantil passa a iluminar as trevas e os círculos de fogo que envolvem o mundo adulto. Este é guiado por um estado de coisas que ainda mantém um só vínculo com o valor moral: a honra ou desonra de uma família, ficando a vida em um tempo em suspenso. Diante deste tempo, a tensão exterior passa a reger os conflitos interiores dos personagens, pela iminência da morte. No entanto, pelo tratamento dado às relações entre os gêneros, na película, é possível a infiltração de um ângulo de visão que se contrapõe ao *status quo*, o “mininu”, da narrativa lírica em primeira pessoa, que, somada ao diferencial de um diretor como Walter Salles para dirigir crianças, propicia um trabalho de tensão entre os universos da própria narrativa. Recuperando o narrador que vem de longe, com sua experiência para contar “histórias”, que lembra os “mestres” artesãos de Benjamin (1986), e unindo-o à imaginação do universo infantil, o diretor também se converte em um contador de história que, apesar da moderna tecnologia, narra

de acordo com os traços mais primitivos da paisagem — deixando as marcas das mãos na argila, como os personagens deixam as suas marcas na cadeia produtiva — e os sentimentos mais simples que dividem o homem entre os estados de brutalidade e violência e os estados de pureza e inocência. Por isso, esse trabalho de direção divide-se em duas frentes de captação de imagens: uma ligada à morte, representada pelos tons quentes da paisagem nordestina; outra ligada à vida, ao azul peculiar do céu nordestino. Os contrastes de uma paleta que infiltra momentos impressionistas, mais líricos, em um andamento trágico.

O olhar infantil do narrador-personagem suaviza o ambiente, infiltra a dosagem lírica no trágico. Este eixo de direção leva o espectador a ser conduzido por duas narrativas para a mesma história: uma linear, que segue o seu curso, presa a terra, em seu círculo interminável de morte, que encontra, no tempo, expresso pela imagem da moenda, o símbolo a consumir e a desgastar, em seu movimento, seguindo o seu curso repetitivo. Nesses momentos, o espectador é guiado por um narrador em terceira pessoa, a câmera que se sobrepõe ao narrador-personagem, com o olhar de um adulto, fazendo saltar a dimensão trágica do Destino de Tonho. Porém, em outros momentos, o fio da narrativa é conduzido pelo olhar do menino e esta adquire um profundo lirismo, captando o sentimento universal do outro, apresentando um novo mundo possível, do mar, que se opõe a terra. Assim, a mesma história é apresentada ao espectador por dois pontos de vista, mesmo que o recurso adotado seja de um narrador-personagem: um, com o predomínio da câmera que filtra a história do narrador-personagem e a apresenta enquanto um adulto, predominando o tom de tragédia. O outro é conduzido pelo olhar do narrador-personagem e o espectador é guiado para ver com os olhos do menino e experimentar a dimensão lírica da narrativa. Esses pontos de vista geram a tensão da obra: o conflito entre a existência e o tempo. Neste reside a oposição entre o exterior e o interior dos personagens, a luta que se divide na dor entre o conformismo e o não conformismo diante de suas garras.

O destino no desenho do espaço

Na obra de Salles, *Abril Despedaçado*, a espacialidade, por ser mais concreta e facilmente figurativizada, auxilia na marcação do tempo, que é mais abstrato e simbólico. O espaço, com suas formas definidas, seus tons de cores de fogo, seco, áspero e agressivo, cumpre a função de cercar a família e aprisioná-la, para que fique ainda mais subjugada ao ritmo trágico e ao movimento cíclico do tempo. São três os círculos espaciais básicos: o da natureza, formado pelas serras, que circundam as fazendas, colocando-as numa posição mais baixa, como que pressionadas na aspereza e horizontalidade da terra; dentro desse, sugerindo um labirinto, a cerca construída com os expressivos galhos secos e pontiagudos; o círculo menor, dentro dos outros círculos, o centro do filme e a metáfora que o traduz: a bolandeira.

Para movimentar esse espaço e dar-lhe a vida, que mata a vida da família, entra em cena o tempo. O tempo é o destino e essa força maligna, advinda da natureza e fortalecida pelo fator cultural, só pode ser vencida pela quebra da circularidade. É aqui que a geometria se instala e desempenha uma função precisa, concisa e artística no filme, configurando um eixo horizontal, povoado com as formas que expressam em cores a tragédia da vida, representada pelo trabalho. Na verticalidade, a esperança da mudança: as linhas da vida que se desenham pelos voos do balanço e pela magia da arte da dançarina. O mundo demoníaco do trabalho *versus* o mundo apocalíptico da diversão e da arte (FRYE: 1973, p. 142-152). Ar e Água *versus* Terra e Fogo, os elementos da natureza a se constituírem e destituírem, propiciando a densidade trágica e lírica, que se conflitam na dramaticidade do tempo, na moenda. Esses são os elementos da natureza que dão vida e expressividade às formas geométricas, que se revestem de gente, paisagem e cenários, configurando um mundo infantil, com a sua inocência, infiltrando-se na realidade

trágica do trabalho do mundo da experiência. O olhar infantil de esperança e mudança *versus* o peso irracional e arcaico do mundo adulto, preso às amarras primitivas da cegueira cultural.

Dessa geometria surgem os desenhos dos círculos simbólicos de aprisionamento, que se encontram nas esferas socioeconômica e ideológico-cultural. O primeiro é figurativizado na bolandeira, que apresenta a família no círculo do trabalho cotidiano e no circuito comercial, por representar um processo produtivo primitivo, que tem a cana-de-açúcar como matéria-prima. A bolandeira expressa este eixo radiador do espaço, em que a paisagem humana se enraíza. Suas engrenagens e circularidade regem as atividades do cotidiano, envolvendo todos os membros da família e os bois. Como centro da espacialidade do filme, a bolandeira emerge como uma figura simbólica complexa. Metaforicamente, é a própria engrenagem do filme. Com suas tomadas de ângulos variados e carregados de sentido, funciona como uma espécie de relógio na marcação de uma vida repetitiva, monótona e sem saída, e de um tempo de espera, que se mantém ao seu redor. As engrenagens desse relógio e seu ritmo de trabalho desenharam o círculo familiar, que é aprisionado ao círculo socioeconômico trágico.

Só o menino poderia, com sua sensibilidade aberta e ainda não aprisionada pelo ritmo familiar e cotidiano, perceber a metáfora da bolandeira como um enigma irônico, que lhes parece dar o sustento, quando, aos poucos, ceifa-lhes a vida. Na engrenagem da bolandeira, ele vê a outra metáfora: os bois, assim como a família, na bolandeira maior, da vida. Esta consciência começa a ganhar forma em seu projeto de quebrar o segundo círculo, o ideológico-religioso e cultural, para salvar a vida do irmão, pois a bolandeira é também a engrenagem simbólica que movimenta a narrativa, carregando em suas moendas formais toda a complexidade do conteúdo referente ao Nordeste brasileiro. Como força-motriz da narrativa, suas engrenagens movem os círculos espaciais e impulsionam a temporalidade, com seu ritmo, sua tortura, sua prisão, também desenhados nas linhas da circularidade.

As linhas circulares, provenientes da bolandeira, no ritmo do trabalho, desenham-se no chão, sobrepõem-se na terra, nos rastros dos bois que a calcam com o peso do trabalho estafante e repetitivo. Nessa simbolização circular, embora estejam todos enredados, os animais funcionam como força-motriz de uma engrenagem comandada pelo homem: a família que explora e fustiga os bois, mas que é tragada pela mesma roda trágica em que todos giram. A segunda circularidade se desenha com uma carga simbólica mais complexa, irônica e trágica. Esta se forma pelos sulcos mais profundos e subjetivos do extrato religioso, ideológico e cultural: a narrativa de vingança. Nessa circularidade, os bois são os homens e o comando dos homens está na mão do tempo, que funciona como uma força demoníaca. Esse tempo, marcado pela espera da secagem do sangue vingado, o “amarelado” das regras do código da vendeta, é quem rege o destino humano, representado na vida de duas famílias que se consomem sob o comando infalível das vinganças.

O menino, com sua sensibilidade e imaginação, aguando o território seco de todas essas relações, consegue “emperrar” as duas engrenagens: a da cadeia produtiva, da terra e do fogo; a da cadeia do destino, pelo sopro da arte. Com sua imaginação, as asas da fantasia decolam das páginas do livro de ilustrações, ganham o voo do balanço, chegam às cordas da dança da bailarina e levam o corpo vivo do irmão até as franjas do mar. Nessa travessia, a vida vence a morte, mas à custa de outra vida: Pacu, o menino, entrega-se em sacrifício, colocando-se no lugar do irmão para libertar a família do círculo trágico. Nesse ponto, a tragédia vence o lirismo, mas no percurso da narrativa, na construção desse desenho trágico, quem se impõe é o olhar infantil, lírico e artístico. Esse olhar que se infiltra na tragédia da vida é uma das principais fontes de poesia da filmografia de Walter Salles.

Referências

BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução: Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BELLUZZO, A., M. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros, 1994.

BENJAMIN, W. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 197-221.

CALLIGARIS, C. Vingança no sertão. In: FOLHA DE SÃO PAULO: *MAIS!*, 03 de setembro de 2000.

FRIGERI BERCHIOR, A. C. *Mário Peixoto: fragmentos de uma poética*. São José do Rio Preto, 340 páginas. Tese de Doutorado em Letras – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, *campus* de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2005.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

KADARÉ, I. *Abril Despedaçado*. Tradução de Bernardo Joffily. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.

MOTTA, S. V. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 71. ed. Rio, São Paulo: Record, 1996.

The Brazil of Eduard Hildebrant. Rio de Janeiro: Distribuidora Record de Serviços de Imprensa, 1989.

Filmografia

ABRIL Despedaçado. Direção: Walter Salles. [S.l.: s.n.], 2001. 1 DVD (105 min), son., color. Título original: Abril Despedaçado. Título em inglês: Behind the Sun.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. [S.l.]: Le Studio Canal; Riofilme; MACT Productions, 1998. 1 DVD (103 min), son., color. Título original: Central do Brasil. Título em inglês: Central Station.

A GRANDE arte. Direção: Walter Salles Júnior. [S.l.: s.n.], 1991. 1 VHS (104 min), son., color.

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. Rio de Janeiro: Funarte, (198-). VHS (Tesouro do Cinema Brasileiro- VHS). 120min

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos, 1963. 1 VHS (103min).

**MINHA HISTÓRIA DELE –
LITERATURA, FOTOGRAFIA E ARTES
PLÁSTICAS EM UM “CONTO”
DE VALÊNCIO XAVIER**

Arnaldo Franco Júnior

A literatura de Valêncio Xavier singulariza-se pela apropriação de imagens, sejam estas resultantes de recortes de jornais ou revistas (anúncios, gravuras, desenhos, notícias de jornal etc.), sejam resultantes da apropriação de fotogramas de filmes e fotografias. O escritor notabilizou-se por esta particularidade de seu trabalho, que se abre, na leitura dos seus textos, a inúmeras perspectivas de reflexão sobre as relações entre palavra e imagem, entre literatura e outras artes, entre a exigência moderna de originalidade na criação artística e a utilização de material pré-elaborado pelas indústrias editorial e cultural em seus diversos segmentos e manifestações.

A articulação de palavra e imagem no trabalho de Xavier marca-se, estruturalmente, pelo estabelecimento de uma relação ten-sa entre ambas, mesmo que o resultado final se faça permear pelo humor e/ou pelo riso irônico. De certo modo, insere-se em todo o trabalho do escritor um traço metalinguístico, resultado do trabalho de apropriação, pela e para a narrativa, de imagens de natureza variada, que, em última análise, comentam o lugar da literatura e das artes na contemporaneidade, suas funções e valores, bem como o lugar do artista diante da herança das ideias modernistas e dos procedimentos e valores ligados ao ideal de experimentação e pesquisa linguística e estética capaz de produzir o novo dentro de uma

já consolidada tradição da ruptura, que, segundo Octavio Paz, “implica não só a negociação da tradição, mas também da ruptura”¹ (PAZ, 1984, p. 131 – tradução nossa) marcando a Modernidade.

A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição dominante, qualquer que seja esta; mas a desaloja apenas para, um instante depois, dar lugar a outra tradição que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: sempre é outra. O moderno não se caracteriza unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a tradição antiga era sempre a mesma, a moderna é sempre distinta. A primeira postula a unidade entre o passado e o presente; a segunda, não contente com sublinhar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é uno, mas plural. Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. Nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é o filho do ontem: são sua ruptura, sua negociação. O moderno é autosuficiente: cada vez que aparece, funda sua própria tradição (PAZ, 1984, p. 131 – tradução nossa).²

“Minha história dele” é um texto que exemplifica o que dissemos, apresentando, entretanto, um dado peculiar no conjunto da produção literária do escritor: não foi produzido a partir da apropriação de fragmentos de texto ou imagem tomados de livros e/ou jornais e

¹ implica no sólo la negación da la tradición sino también de la ruptura.

² La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es otra. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradição heterogênea o de lo heterogêneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta. La primera postula la unidad entre el pasado y el hoy; la segunda, no contenta con subrayar las diferencias entre ambos, afirma que ese pasado no es uno sino plural. Tradição de lo moderno: heterogeneidad, pluralidad de pasados, extrañeza radical. Ni lo moderno es la continuidad del pasado en el presente ni el hoy es el hijo del ayer: son su ruptura, su negación. Lo moderno es autosuficiente: cada vez que aparece, funda su propia tradición.

revistas antigos – procedimento recorrente e, de certo modo, princípio fundador no trabalho de Valêncio Xavier –, mas, sim, produzido a partir de fotografias realizadas especialmente pelo fotógrafo e artista plástico curitibano Ruben Esmanhotto para a produção do conto. Segundo Esmanhotto³:

O Valêncio me encontrou próximo ao “Largo da Ordem” e, ofegante, perguntou se eu estava com minha máquina fotográfica. Disse que sim e ele [perguntou] se eu poderia fazer algumas fotos naquele momento. Eu disse que sim e o acompanhei com passos rápidos até a praça Tiradentes. O Valêncio, por várias vezes, já havia encontrado e perdido o tal homem. Não lembro a data em que fiz as fotos. [O homem] estava [...] ao lado da Catedral (entre a Rua Saldanha Marinho e a Praça Tiradentes). As fotos foram feitas exclusivamente para produção do texto. Furneci ao Valêncio fotos em preto e branco e também fotos coloridas. O Valêncio estava muito nervoso, ele queria fotos do rosto, corpo inteiro e do texto. Pedi a ele que se afastasse e que eu faria o melhor possível, usei uma lente 90mm para desfocalizar o fundo e uma 40mm para ter o texto bem em foco. Portanto, o foco e o fora de foco foram ideia minha para facilitar as coisas para o Valêncio. Terminei o filme preto e branco e coloquei na máquina um colorido e repeti as fotos. Este homem desapareceu em seguida e nem eu nem o Valêncio o encontramos novamente. Era um domingo, 11 horas; às 13 horas, ele já tinha ido embora (ESMANHOTTO, 2012 – colchetes nossos).

Este aspecto – o da captação-produção da imagem a partir de uma encomenda especial e exclusiva – confere um traço singular a “Minha história dele” porque a imagem que nele é apropriada é contemporânea, em que pese o contraste entre a arquitetura dos prédios que compõem o fundo da imagem na qual se destaca a figura da personagem principal. Esta imagem contemporânea dá ao texto uma atualidade que não é muito comum no trabalho de articulação de texto e imagem apropriada que caracteriza a obra de Valêncio Xavier.

³ O depoimento de Ruben Esmanhotto foi gentilmente concedido, a pedido meu, via e-mail, em 19/04/2012. Para maiores informações sobre o trabalho fotográfico e pictórico do artista, consultar o site <<http://www.rubenesmanhotto.com.br/>>.

O conto foi publicado uma única vez na revista **Ficções**⁴, em 1998, marcando uma tentativa de retomada, sob certo ângulo, do espírito da revista **Ficção**⁵, que tanto sucesso fizera nos anos 60-70 do séc. XX, marcando, à época, o *boom* do conto no sistema literário brasileiro e constituindo-se, de certo modo, em um dos focos de resistência cultural e política às condições adversas da cultura sob a ação da censura e da repressão política da ditadura militar. A **Ficções**, de 1996 em diante, entretanto, enfrentou outro contexto, já marcado pelo começo do fim do autoritarismo político, que marcara negativamente a vida do país e por novos desafios nos campos da cultura, da política e das artes.

“Minha história dele” constitui-se de quatro fotografias e dois fragmentos de texto distribuídos em quatro páginas. Há simetria e espelhamento nas dimensões e na distribuição das quatro fotografias no todo textual: a primeira e a última delas são fotos de 13x10 cm., com a imagem de frente e de costas do rosto e da cabeça da personagem principal, um homem oriental; a segunda e a terceira são fotos de 14x20,5 cm., que ocupam a página inteira da revista, com a imagem de corpo inteiro da personagem, também de frente e de costas, tomada numa das ruas do que reconhecemos ser a cidade de Curitiba, mas que, pela ausência de referências, se universaliza, remetendo ao espaço urbano e, por causa do cenário de fundo (ar-

⁴ A revista **Ficções** foi lançada em 1996, marcando-se pela reunião de contos e ensaios. De periodicidade irregular, foi editada entre 1996 e 2007, e, após um intervalo, retomada em 2009. Em sua última configuração, incorporou as artes plásticas e entrevistas ao seu campo de interesse. Vinculada às editoras 7Letras, Estação das Letras e Editora 25, chegou a ter um site (www.revistaficcoes.com.br) na internet. Para maiores informações sobre a revista, consultar: <<http://www.publishnews.com.br/telas/noticias/detalhes.aspx?id=57788>>; <<http://www.reti-na78.com.br/blog/2009/07/26/revista-ficcoes/>>.

⁵ Segundo Gabriel Perissé, a revista **Ficção** teve seus dois primeiros números publicados em 1965 e “foi concebida por Cícero Sandroni, que naquela época, primeiros momentos do governo militar, trabalhava na *Tribuna da Imprensa* e em *O Cruzeiro*. Com Odylo Costa, filho, Álvaro Pacheco, Antônio Olinto e Roberto Seljan Braga, deu início ao projeto. **Ficção** trazia ‘histórias para o prazer da leitura’. [...] em 1976, Cícero relançou a revista. Ao seu lado, a esposa, Laura Sandroni, Fausto Cunha, Salim Miguel, Eglê Malheiros. Nesta segunda fase, saíram 44 edições. **Ficção** divulgou o trabalho de mais de quinhentos autores brasileiros” (PERISSÉ, 2006).

quietura e elementos constitutivos da rua), simultaneamente a um tempo antigo (foto 2) e a um tempo atual (foto 3). Os fragmentos de texto são construídos por meio de letras de forma escritas à mão, assim como o título, as referências à autoria do texto e da fotografia, e, por fim, a frase de encerramento do conto. A escolha desse tipo de letra se presta ao estabelecimento de uma relação direta com o texto que compõe os cartazes, os quais, de frente e de costas, “vestem” a personagem principal, o coreano, narrando a sua história pessoal em pleno espaço público – a rua. Observe-se:



“Minha história dele”, partes 1 e 2 – (XAVIER, 1998, p. 52-53).



“Minha história dele” – partes 3 e 4 – (XAVIER, 1998, p. 54-55).

Em razão do recurso à fotografia, o coreano é uma personagem *inscrita* no corpo do texto. Essa inscrição, no conto, é tensa, pois a fotografia, supostamente, registra, fixando-as, a manifestação fenomênica concreta dos eventos, a verdade do fato fotografado. É preciso lembrar, entretanto, que, embora registre a existência fenomênica do objeto fotografado, a fotografia também o *desrealiza*, fantasmalizando-o, pois ele se converte em imagem ou, em termos platônicos, num simulacro. A imagem fotográfica é, como se sabe, o cadáver do objeto fotografado, seu fantasma captado num instante que permanece congelado, subtraído ao fluxo do tempo, fora da vida. É neste sentido que o coreano fotografado por Ruben Esmanhotto, a pedido de Valêncio Xavier, passa da condição de pessoa à condição de personagem. E com todas as implicações do que isso significa: perda da posse de si para tornar-se objeto de uso alheio, perda de sua irreduzibilidade individual para singularizar-se como personagem aberta a associações variadas dentre as quais, obvia-

mente, está a possibilidade de ser reduzido a um tipo social: o pedinte, o louco etc. Tipo que, por sua condição de tipo, compõe o cenário urbano, sendo nele reificado, alienado e despersonalizado.

Já nas fotografias, insere-se um conflito que o conto potencializa: a tensão entre realidade e representação, entre efeito realista-verista -- no sentido do realismo como valor forte no sistema literário e artístico brasileiro, "vontade de realidade" que sobrevalorizou e ainda sobrevaloriza, em nossas letras e artes, o compromisso com a representação crítica das fraturas da vida econômica e social -- e outras possibilidades de efeito construídas na representação literária e/ou artística. Paradoxalmente, o conto responde, não sem a insinuação de um duplo olhar irônico, tanto a uma demanda realista-verista como a uma demanda experimental comprometida com a reflexão crítica sobre o próprio fazer literário em suas possíveis articulações de palavra e imagem. No primeiro caso, atesta o compromisso social dos artistas que, ao representarem o coreano, deram-lhe tanto uma existência perene como lhe eternizaram a possibilidade de fazer-se ouvir, de contar sua história a quem se disponha a lê-la nos cartazes e nos fragmentos de seu texto inscritos no corpo do conto. No segundo caso, reitera alguns dos traços característicos da poética de Valêncio Xavier (apropriação, colagem, montagem, metanarrativa, metalinguagem, ficção de ficção, *mise em abîme*) e, também, projeta, no horizonte da interpretação do texto, o estabelecimento de uma possível identificação entre a personagem do coreano e a personagem do escritor que com ela se identifica, a ponto de fazer sua a "história dele".

Observe-se também que a ordem de disposição das fotografias no corpo do conto sugere tanto um percurso cronológico linear como, mais importante, funciona como índice que registra o movimento e a presença não apenas do fotógrafo, mas do passante que, não de todo indiferente ao coreano, para um pouco para observá-lo e, quem sabe, ler a sua história ou, quem sabe ainda, se dispor a dar-lhe o dinheiro pedido nos cartazes com os quais se veste.

Numa aproximação do conto de Valêncio Xavier com as artes

plásticas, reconhecemos imediatamente a apropriação e a colagem como procedimentos que vinculam o texto contemporâneo de Valêncio às experimentações da vanguarda modernista – cubismo, mas, sobretudo, dadaísmo e, em certo sentido, *pop art*. De certo modo, o coreano transformado em personagem principal do conto via apropriação fotográfica e literária equivale ao *object trouvé* de Marcel Duchamp, que floresceu entre dadaístas e surrealistas e foi, posteriormente, retomado pelos artistas da *pop art*. Pense-se, por exemplo, num dos mais famosos dos objetos encontrados: o urinol que Duchamp compra para, batizando-o de “Fonte”, enviá-lo à exposição de Nova York em 1917, ou, então, em “Roda de bicicleta”, de 1913:



Fonte
Marcel Duchamp, 1917



Roda de bicicleta
Marcel Duchamp, 1913

O processo de apropriação e utilização empregado por Xavier, a partir das fotos encomendadas a Ruben Esmanhotto, é estruturalmente o mesmo ou muito semelhante. Xavier reencontra por acaso o coreano em uma rua de Curitiba, solicita a Esmanhotto que faça fotos de rosto e de corpo inteiro, apropria-se das fotos, seleciona-as, dá-lhes uma determinada ordem e organiza-as, via diagramação, no corpo do texto, que completa com texto escrito/transcrito, cria um título, assina a obra e encaminha-a para a

publicação. Além do que já foi dito aqui no tocante à problematização da autoria, que é tema evidente no texto, o procedimento é, em si mesmo, apropriação de procedimento artístico anterior; logo, o texto, além de ser texto de texto, história de história (e, também, estória de estória), resulta de apropriação de modos de compor já canonicizados à época de produção do conto. O procedimento cita, portanto, as concepções de arte e literatura vinculadas ao modo como o Dada, por vezes o Surrealismo e mesmo a Arte Pop viam o que é/era arte e/ou literatura. Naturalmente, essas vanguardas artísticas instalam uma discussão sobre as supostas fronteiras distintivas entre arte e vida, entre o campo da estética e o campo da vida ordinária, perturbando tais fronteiras de modo a sugerir, embora com propósitos que singularizam cada uma das poéticas por elas defendidas, que a arte não está distante da vida, que o belo se manifesta no ordinário etc. No caso do conto, fica evidente que o que é afirmado é, dentre outras possibilidades, que a literatura não está apenas nos livros, mas inscrita no cotidiano ordinário da vida cidadina – com todas as implicações que isso tem.

Já no tocante à literatura, os procedimentos empregados por Valêncio Xavier contam com alguns antecedentes na literatura brasileira. Eles dialogam, de certo modo, com o trabalho de Dalton Trevisan, que joga com a apropriação ou mesmo a simulação de apropriação para a criação de alguns de seus textos. Veja-se, neste sentido, o conto “Debaixo da ponte preta”, em que o escritor se apropria do discurso característico dos gêneros relatório policial e auto processual para conferir realismo ao evento narrado – o “suposto” estupro de uma jovem negra por diversos homens – ao mesmo tempo em que, por efeito da justaposição e da colagem das versões dos acusados e da vítima, fragiliza a sua veracidade, colocando sob suspeita todas as versões do fato narrado. Observe-se:

Na noite de vinte e três de junho, Ritinha da Luz, com dezesseis anos, solteira, prenda doméstica, ao sair do emprego, dirigiu-se à casa de sua irmã Julieta, atrás da Ponte Preta. Na

linha do trem foi atacada por quatro ou cinco indivíduos, aos quais se reuniram mais dois. Então violada por um de cada vez e abandonada entre as moitas. Seu choro atraiu um guarda-civil, que a conduziu até a delegacia.

A menina nunca tinha visto os homens, não sabia a que atribuir o assalto. Nem qual foi o primeiro, agarrada e derrubada, a cabeça coberta. Arrastada pelo chão, fortes dores nos seios e nas partes. Que não gritasse por socorro. Apresentou-se com saia de seda preta e blusa vermelha de malha, sujas de lama. No corpo, além de muitas feridas, folha seca, grama e barro. A hora lá pelas dez ou onze.

Miguel de Tal, quarenta anos, casado, fogueista, largou o serviço às dez e meia. Ao cruzar a linha do trem, avistou três soldados e uma dona em atitude suspeita. Sentiu um tremendo desejo de praticar o ato. Aproximou-se do grupo e, auxiliado pelos soldados, agarrou a desconhecida, retirando-lhe a roupa e com ela mantendo relação, embora à força. Derrubou-a e, para abafar os gritos, tapou-lhe o rosto com o casaco de fogueista. Saciado, ajudou os soldados que, cada um por sua vez, usaram a moça, observados a distância por alguns curiosos, até que dois deles também se serviram da negrinha. [...] Nelsinho de Tal, menor, treze anos, estudante, na noite de vinte e três, conversando debaixo da Ponte Preta com seu primo Sílvio e dois rapazes, deparou três soldados e um paisano atacando uma negrinha, a qual foi atirada ao chão, em seguida desfrutada pelo civil e, por causa dos gritos, tinha um casaco na cabeça. Ele chegou-se meio desconfiado. Depois do paisano, a vez dos três soldados e, afinal, a de Nelsinho, seguido de Antônio. [...]

Sílvio de Tal, menor, quinze anos, estava com o primo Nelsinho debaixo da Ponte Preta, viu quando a menina passou por ali. Os soldados disseram algumas gracinhas. Um deles a convidou para ir a um quarto, ela respondeu que no campinho era melhor. Foram todos para o campinho. Até que apareceu um paisano e insistiu em abusar da mocinha.

Ao longo da estrada de ferro, Miguel deu com três soldados e uma vagabunda, que com eles mantinha relação. Sentiu grande vontade de participar da brincadeira, propôs o negócio para a mulher. Esta ofendeu-lhe os brios de homem ao injuriá-lo de – Cafetão, cagueta, corno manso. Indignado, decidiu provar que era homem (TREVISAN, 1975, p. 59-63).

Pense-se, também, nos contos epistolares de Trevisan, em que o escritor simula e/ou se apropria do gênero carta para registrar catastróficos ou perigosos casos erótico-amorosos que evidenciam triângulos amorosos, mulheres que oscilam entre a virgem violada e a mulher fatal, dois tipos característicos do folhetim-melodrama, e homens que oscilam entre o sedutor cafajeste e o canalha otário. Pense-se, também, aqui, numa das crônicas de Clarice Lispector, “A cozinheira feliz, a grandeza da sinceridade”, que se apropria de uma suposta carta de amor recebida por uma empregada:

Therezinha meu amor. Estás sempre em meu coração. Desde o momento em que a vi meu coração tornou-se cativo de seus encantos. Ao vê-la tão meiga e bela senti minh’alma perturbada minha vida até então vazia e triste. Tornou-se cheia de luz e esperança acesa em meu peito a chama de amor. O amor que despertou em mim. Therezinha queridinha do coração é iluminado pela sua pureza e encontra em meu coração a grandeza de minha sinceridade. Que felicidade podemos encontrar um dia num coração que pulse junto ao nosso, irmanados nas doçuras e agruras da vida um coração amigo que nos conforte uma alma pura que nos adore e leve ao céu doce balada de amor a mulher querida com que sonhamos. Eternamente seu apaixonado Edgard. Da Therezinha querida peço-lhe Resposta. Estrada São Luiz, 30-C, Santa Cruz é o meu Endereço (LISPECTOR, 1964, p. 170).

Pense-se, ainda, na apropriação-simulação paródica e irônica de modelos de gênero que se constitui em procedimento-mestre na construção dos contos de *A via crucis do corpo*, experimento sofisticado de Clarice Lispector que requer um olhar que reconheça, no todo do livro, uma dimensão metanarrativa crítica⁶.

O trabalho de Valêncio Xavier, entretanto, radicaliza o recurso à apropriação, à colagem e à montagem, incorporando a imagem à literatura para construir “experiências narrativas em registro duplo,

⁶ Ver, a propósito, FRANCO Jr., A. “Antes da ponte Rio-Niterói” e o projeto literário de Clarice Lispector em *A via crucis do corpo*. **Cerrados**, Brasília, v. 16, p. 33-48, 2007. Disponível em <<http://www.revistacerrados.com.br/index.php/revistacerrados/article/view/4/4>>.

verbal e iconográfico” (SÜSSEKIND, 1999, p. 04) nas quais se observa “uma tensão entre texto e imagem, [...] entre anonimização e rememoração” (SÜSSEKIND, 1999, p. 05) e, por fim, “uma oposição entre gesto autoral demiúrgico [...] e um sujeito cujo nome se apaga, volta-se para o seu avesso” (SÜSSEKIND, 1999, p. 06). Michel Foucault aponta para o processo de apagamento do autor como dado constitutivo de nossa cultura:

A nossa cultura metamorfoseou [o] tema da narrativa ou da escrita destinadas a conjurar a morte; a escrita está agora ligada ao sacrifício, ao sacrifício da própria vida; apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de conferir a imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser a assassina do seu autor. Veja-se os casos de Flaubert, Proust, Kafka. Mas há ainda outra coisa: esta relação da escrita com a morte manifesta-se também no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve; por intermédio de todo o emaranhado que estabelece entre ele próprio e o que escreve, ele retira a todos os signos a sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita. Tudo isso é conhecido; há já bastante tempo que a crítica e a filosofia vêm realçando este desaparecimento ou esta morte do autor (FOUCAULT, 1992, p. 36-37).

“Minha história dele” parece simultaneamente reafirmar este dado e comentá-lo criticamente por meio da radicalização de procedimentos cuja função é, entre outras, atestar, pela ausência, a presença autoral. O que o texto, considerado como obra acabada, nos oferece é um conjunto de rastros da presença autoral, índices da existência concreta daquele que o construiu, marcas de seus gestos demiúrgicos.

A formulação do título do conto produz de saída um efeito de estranhamento: “Minha história dele” estabelece uma espécie de curto-circuito lógico no tocante à autoria da história. Trata-se de uma história de Valêncio Xavier, que assina como autor o texto pu-

blicado na revista? Ou trata-se de uma história de Ha Chung Yung, coreano que ocupa o centro das fotografias, expondo a sua história aos passantes e aproveitando, no final de cada cartaz com que se veste, para pedir a colaboração do público (fotografias 2 e 3)?

PEÇO-LHES AO PÚBLICO	[...] EU PEDINDO SUAS
ME COLABOREM 1 REAL	COLABORAÇÃO
PARA [ilegível] A	DE AJUDA PARA RESOLVER A
CONSEGUIR	FUTURO
JUSTIÇA E	JUSTIÇA POR 1 REAL
INDENIZAÇÃO	(XAVIER, 1998, p. 54).
(XAVIER, 1998, p. 53).	

Trata-se, dada a montagem que preside o texto, de uma apropriação de autoria, realizada por Valêncio Xavier e Ruben Esmanhotto⁷? Ou, enfim, trata-se de tudo isso ao mesmo tempo, com a peculiaridade de que a autoria de Xavier é a que se sobrepõe às demais pelo fato de ele agenciá-las (a de Ha Chung Yung e a de Esmanhotto) ao presidir a construção-enunciação do todo textual, assinando-o? Tendemos a acreditar mais nesta última, dados: a) a função que a assinatura de um texto cumpre desde que as obras de arte passaram a ser assinadas por um autor no mundo ocidental⁸

⁷ O crédito pela autoria das fotografias dado logo no início do texto não restringe Esmanhotto à condição de ilustrador ou repórter fotográfico. O procedimento de inclusão das fotografias no texto, realizado por Valêncio Xavier, simula o procedimento da incorporação de imagens pelo texto jornalístico. Trata-se, aparentemente, do mesmo procedimento estrutural que faz das fotografias uma ilustração-comprovação daquilo que o texto de imprensa veicula como notícia e verdade. Entretanto, no conto, o procedimento é emulado para ser mais bem desconstruído em sua função de instrumento de construção de ilusão de verdade, logo, recurso de produção de uma verdade montada, ou, noutros termos, de verossimilhança (ilusão ficcional). Ruben Esmanhotto se torna, por força da montagem e das relações internas estabelecidas entre os elementos do texto construído por Xavier, também em *autor* do conto. Sem as fotografias, que são a evidência material do registro de seu olhar e de seu registro do dado de realidade representado nas imagens, a personagem do coreano e sua história não se presentificariam no texto de Xavier.

⁸ Segundo Michel Foucault, o processo se dá, no Ocidente, na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores. Na nossa cultura [...] o discurso não era, na sua origem, um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um acto -- um acto colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religio-

– traço característico da Modernidade e do conjunto de valores a ela vinculado desde sua progressiva implantação no Ocidente e em sua área de influência; b) o fato de que a apropriação, a colagem e a montagem são procedimentos característicos da literatura de Valêncio Xavier⁹. Uma primeira questão crítica, de viés metalinguístico, se impõe a partir da estrutura de composição do texto, portanto, e ela diz respeito diretamente à problematização, via comentário crítico, da noção de autoria.

“Minha história dele” indica, já na formulação do título, o trânsito entre autorias distintas, articuladas numa relação de subordinação pela composição textual e marcadas, nessa articulação, pela apropriação daquele que assina o texto, tornando-se, também com isso, proprietário – autor – do mesmo. Esta apropriação marca-se, entretanto, por um efeito surpreendente: ela é, paradoxalmente, o único meio através do qual a personagem principal, o coreano que ocupa o centro das imagens, ganha voz e pode se fazer ouvir.

Vale o mesmo para a imagem por meio da qual ele é representado e apresentado ao público-leitor do texto: a fotografia, que, num primeiro momento o *desposui* de si mesmo e de suas posses mais imediatas – seu corpo, sua imagem, seu cartaz com sua história, sua existência, enfim. A inserção das fotografias no texto que as lança no circuito literário, o da produção e consumo da revista em que foi publicado, o único meio através do qual a existência, o corpo, os

so e do blasfemo. Historicamente, foi um gesto carregado de riscos antes de ser um bem preso num circuito de propriedades. Assim que se instaurou um regime de propriedade para os textos, assim que se promulgaram regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc. -- isto é, no final do século XVIII e no início do século XIX --, foi nesse momento que a possibilidade de transgressão própria do acto de escrever adquiriu progressivamente a aura de um imperativo típico da literatura. Como se o autor, a partir do momento em que foi integrado no sistema de propriedade que caracteriza a nossa sociedade, compensasse o estatuto de que passou a auferir com o retomar do velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o risco de uma escrita à qual, no entanto, fossem garantidos os benefícios da propriedade” (FOUCAULT, 1992, p. 47).

⁹ Ver, a propósito, os estudos de Décio Pignatari (1999), Flora Sússekind (1999), Maria Salete Borba (2005), Evanir Pavloski (2005), Lígia de A. Neves (2006) e trabalho de minha autoria (2009).

cartazes e a história do coreano ganham uma presença que apela a que se o veja e que se ouça a sua voz e a sua história. É por meio da fotografia (que é uma primeira forma de apropriação a estabelecer uma distinção entre aquele que se apropria do outro a partir da apropriação de sua imagem¹⁰) e da montagem textual (que é o procedimento-matriz de composição do conto e que reitera, adensando-a, a apropriação no que ela porta de paradoxal quanto à relação estabelecida entre posse e desapossamento do ser representado, da voz desse ser e, por fim, da própria existência desse ser), que o coreano Ha Chung Yung ganha um registro na imagem e no texto, presença que não pode ser ignorada. E isso ocorre porque, mediante as apropriações implicadas na fotografia e na montagem textual, Ha Chung Yung passa de pessoa a personagem, é instalado num circuito simbólico que acolhe, dá visibilidade e audiência à sua existência, à sua voz e, enfim, à sua história. O dado mais evidente disso é o fato de que ele é, na tomada das fotografias, captado em sua individualidade solitária. Isso, sobretudo nas fotografias 2 e 3, caracterizadas por uma tomada de corpo inteiro mediante uma

¹⁰ Inscreve-se, aqui, em clave rebaixada e potencialmente paródica, o já conhecido tema da relação entre produção-apropriação da imagem e *possessão*, nos múltiplos sentidos e funções que o termo pode adquirir, do ser-objeto representado. Trata-se de tema cuja história na cultura ocidental remonta à problemática religiosa das relações entre o homem e a(s) Divindade(s). Segundo Alain Besançon, “o sentimento iconoclasta considera o divino como sendo elevado demais e como estando longe demais para que a representação possa traduzir [...] uma presença ou mesmo uma semelhança” (BESANÇON, 1997, p. 179). Na Modernidade, marcada por uma crescente proliferação de imagens – cada vez mais produzidas e reproduzidas, moderna e contemporaneamente, por processos mecânicos e em escala industrial –, a problemática implicada na e pela imagem se amplia da esfera religiosa para a esfera ordinária da vida cotidiana, mantendo, estruturalmente, o seu conflito nuclear: a relação entre produção-posse da imagem e reificação-alienação-roubo do ser representado. A produção-reprodução de imagens pelo noticiário da imprensa é, neste sentido, paradigmática: ela simultaneamente, dá visibilidade a existências que, de outro modo, seriam invisíveis na medida mesma em que se apropria, para seus próprios interesses e fins, inclusive comerciais e políticos, das imagens de tais existências, que são apresentadas ao leitor já na condição de personagens e integrando uma história cujo protagonismo e o relato paradoxalmente lhes escapa. A fotografia, no conto, registra, em analogia com o *fait divers* jornalístico, uma das existências soltas no cenário da cidade, detrito achado no fluxo veloz e fragmentário da vida urbana que articula em mosaico suas muitas vidas anônimas.

objetiva normal¹¹: ele é flagrado em meio à rua movimentada, ao dia a dia de uma cidade repleta de passantes que simplesmente o ignoram:



Fotografias 2 e 3 (XAVIER, 1998, p. 53-54).

Veja-se, na fotografia 2, que as personagens secundárias estão de costas para o coreano, prestando atenção em outras coisas que não nele e sua história. As duas únicas que caminham em sua direção também não parecem notar a sua presença ou se importar com ela. Essas personagens, consideradas em conjunto, compõem uma única personagem coletiva: a massa humana anônima que domina o ambiente urbano. A anonimização e a solidão produzidas por efeito de indiferença social se repetem e se intensificam na fotografia 3, em que o coreano é fotografado de costas diante do cenário urba-

¹¹ Em fotografia, uma imagem captada por uma objetiva normal (também chamada de lente normal) reproduz uma perspectiva que parece natural ao espectador em suas condições usuais de visão. As imagens de Êsmahotto marcam-se por esse efeito realista-naturalista.

no: prédios, carros e ônibus parados num semáforo fechado, copas de árvore que indicam uma possível praça. Esta imagem sublinha a solidão e o isolamento da personagem principal, intensificando-os porque há poucas pessoas próximas dela e as três ou quatro que aparecem na imagem reiteram os sentidos já registrados na fotografia anterior: estão de costas para ela, voltadas para outras coisas, ou, então, caminham como que na direção dela, mas parecendo não notar a sua presença ou se importar com ela. Note-se que, na fotografia 3, os passantes que se encaminham em direção ao coreano têm os rostos voltados para outra direção.

A primeira e a última fotografias reforçam a solidão e o isolamento da personagem: ela se destaca contra um fundo levemente borrado composto pelo ambiente urbano flagrado em seu funcionamento ordinário, que, entre outras coisas, produz anonimato e indiferença. Como o eu-lírico do poema “O elefante”, de Carlos Drummond de Andrade, a personagem principal das imagens de Ruben Esmanhotto e do conto de Valêncio Xavier é ignorada em sua busca de contato humano, acolhida, diálogo “pela rua povoada” (ANDRADE, 2012, p. 82). Dele, podemos também dizer: “Ele não encontrou o de que carecia/ O de que carecemos/ eu e meu elefante/ em que amo disfarçar-me” (ANDRADE, 2012, p. 83) – frase cujo sentido se aplica a Xavier, autor do conto, e Esmanhotto, autor das fotografias por causa da especularidade construída pela relação entre título, texto, assinatura da autoria e créditos da fotografia. Observe-se:



Fotografias 1 e 4 (XAVIER, 1998, p. 52 e 54).

Os procedimentos de construção do texto – apropriação de imagens e textos, colagem, montagem – estabelecem, por efeito de uma paradoxal afirmação-negação da noção de autoria e, no limite, também de obra, um nexos entre a condição desse ser humano solitário, isolado, ignorado e marginalizado e a dos artistas que, com seu trabalho, coproduzem o conto. Isso, com destaque para a condição humana, a voz e a *persona* artística de Xavier (a máscara de escritor) porque a sua assinatura é que inscreve o texto num campo discursivo específico e bem instalado na ordem sociocultural e política: o da literatura. A identificação entre a posição-condição humana e simbólica do coreano – condenado ao isolamento e ao silêncio porque, embora se manifeste, a cidade, sinéquoque da sociedade, não tem interesse em vê-lo, ouvi-lo nem acolhê-lo – e a de Valêncio Xavier problematizam como dado comum o lugar e a função do escritor na ordem sociocultural e política moderna e contemporânea. Os laços, aí, estabelecem um comentário sobre o lugar marginal do escritor na ordem dominante na cidade grande, sua condenação à

mudez pela indiferença dos que sequer se dispõem a ouvir/ver o que ele tem a dizer, que não se interessam, enfim, por suas histórias construídas no borramento dos limites entre realidade e fantasia, verdade e ficção, por seu apelo miserável por algum dinheiro para garantir a sobrevivência. Embora o dado se universalize, não deixa de remeter, também, à problemática do lugar e da função do escritor no contexto sociocultural e político brasileiro.

Há, entretanto e também, um dado que inviabiliza uma identificação completa entre a posição-condição do coreano e as de Xavier e Esmanhotto: paralela e simultaneamente aos sentidos abordados, estabelece-se no texto, e por sua própria evidência de matéria trabalhada artisticamente e inserida num circuito de produção e consumo de arte e literatura, uma afirmação das vozes dos dois últimos, que, afinal, conseguem, por meio da fotografia e do trabalho de criação textual, fazer-se ver e ouvir. Neste sentido, a *fala* de Esmanhotto são suas fotografias e a *fala* de Xavier abarca todos os elementos materiais agenciados para a composição de “Minha história dele”. É, também, de Xavier o gesto que inscreve o produto final de seu trabalho no sistema literário, dando existência tanto à obra criada como a si próprio como criador (mas, por efeito da reversibilidade do jogo instituído no texto, é a obra que cria, enfim, o seu autor).

O paradoxo é uma das figuras fundamentais do todo textual de “Minha história dele”. Ele afeta quase que todos os elementos do conto, afirmando-os como dados marcados pela *coincidentia oppositorum*: a) Xavier é e não é o autor do conto, pois o texto só registra rastros de sua presença, *desaparecida* na própria fatura do trabalho pautado na apropriação-citação, na colagem e na montagem; b) Esmanhotto é e não é o autor das fotografias porque, independentemente da explicação sobre sua gênese (que inclui instruções de Xavier), elas surgem, no texto, como resultado da apropriação, da colagem e da montagem agenciadas por Xavier, que as subordina à sua assinatura autoral; c) Ha Chung Yung é e não é o autor do texto que ostenta nos cartazes com que se veste. Isso, tanto porque ele

só aparece no texto como imagem (fotografia; imagem apropriada) como pelo próprio fato de que sua imagem nada explica sobre a gênese dos elementos que a constituem (Quem escreveu a história? Quem produziu os cartazes? Seria apenas ele ou haveria, também, outros coautores? Sua história, afinal, é verdadeira ou falsa, real ou ficcional?); d) Os fragmentos de texto reproduzidos por meio de letra maiúscula feita à mão no corpo do conto são de autoria incerta porque remetem, simultaneamente, a uma possível autoria de Ha Chung Yung na fatura de possíveis outros cartazes como a uma possível autoria de Valêncio Xavier, numa apropriação da escrita, do gênero e do estilo do coreano – logo, podem ser resultado de citação literal (o que reiteraria a sua condição de dado factual e, portanto, a sua natureza real e o seu efeito de verdade) ou de criação ficcional (o que projetaria, neles, o trabalho de criação ficcional de Xavier, atestando a sua natureza ficcional e o seu efeito de verossimilhança, ilusão de verdade, simulacro do real).

No tocante ao plano da escrita, o conto apresenta dois textos, e, também aí, a apropriação que problematiza a autoria se faz notar como procedimento forte que demanda atenção. Por um lado, nas fotografias, sobretudo na segunda e na terceira, a imagem registra o texto escrito pelo coreano em dois grandes cartazes nos quais ele se apresenta, conta sua(s) história(s) e, por fim, pede dinheiro. A fotografia é uma primeira apropriação do texto escrito pelo coreano e, dado o seu poder de registro e fixação, um *instrumento de escrita* do fotógrafo. É por meio das fotografias 2 e 3 que o leitor terá contato, caso se disponha a ler, com o texto escrito nos cartazes ostentados pelo coreano para fazer-se notar em meio ao fluxo veloz, anônimo e indiferente às existências individuais que marca a vida na cidade. Por outro lado, no corpo do conto, trechos de outro texto – do coreano e/ou de Valêncio Xavier? – são, como dito anteriormente, escritos por meio de letra de forma feita à mão. Este dado funciona como índice da presença autoral de Xavier (por posterior que esse texto seja à foto), uma de suas marcas construtivas e estilísticas originais: a apropriação por meio da qual constrói obras híbridas de

recursos e procedimentos das artes plásticas, do cinema e da literatura. Trata-se de dois fragmentos de texto que não correspondem ao texto presente nos cartazes exibidos pela fotografia do coreano. São fragmentos em que se destaca a narração de uma agressão caracterizada por dados fantasiosos nos quais se inscrevem os traços de uma possível perturbação mental. Vejamo-los, em transcrição literal:

PIDO
S.O.S

GENTE AJUDEM DIVULGANDO AO OUTRO (AVISAR) OS CIDADÃOS PODEM ACREDITAR NESTE PERIGO O CASO DESTA AMEAÇA PARA O SER HUMANO, QUEM TEM ARMA SUPER DIRIGÍVEL ACERTANDO SUAS ATINGIDA, MEU RELATÓRIO DESTE CRIME DE PARANAENSES E JAPONESES AMBOS ESPECIALISTAS ATACANTES ESSE DANDO SÉRIO CONTRA OS OSSOS DO CORPO HUMANO, O CIDADÃOS VOCÊS SABERÃO EXISTINDO UM PERIGO JÁ MATARAM 4 PESSOAS EM CURITIBA FAZ ANOS ATRÁS, OS MALANDROS TÊM OLHOS ESPECIAIS TEC-NOLOGIA ALEMÃ COM ISTO APONTAM E DISPARAM SUAS USO DA SOFISTICADALIGAÇÃO, AQUELES INVI-SÍVEIS QUE APARELHO SOLTAM E VINDO ATRAVÉS DE À DISTÂNCIA ONDE ELES MANIPULAM COM SEUS USO MODERNOS EQUIPAMENTOS, SOU UM ALVO, SOU VÍTIMA DE LÁ FIXADA AQUEALA TOMADA DE NÃO IDENTIFICADO. 1º fragmento de texto - (XAVIER, 1998, p. 52).

É PERIGO, USANDO TECNOLOGIA COVARDIA DELES, A TODOS QUE SOLTAREM O DISPARO OCULTADO APARELHO COM OLHOS ARTIFICIAL DESSE CAPACITA A DISPARAR TELE-TRANSMITIDA CONTRA UM ALVO (EU) OU QUALQUER--R PESSOA, VOU EXPLICAR QUE AQUELES MOLEQUES JAPONESES OPERAM E ATACAM COM MALDADE SÃO SOMBRAS NO MATADOR POR GOSTO QUE FAZEM ATACAR CONTRA PESSOA ANCIÃ, ELES ATACAM COM MALDADES DE USO ESTUDIO, EXPERIMENTM COM A ISSO, ESTOURAR PARA A GENTE, POIS A VÍTIMA (EU) RECEBO FORTE TOCADA INVADIDO SINTO POR LANÇADO DE LÁ SUA ESCONDRILO, ESSEINVISIVEL LUZ DE VELO--CIDADE VEM COM RELAMPAGUEAR INVADDE DENTRO NO

CORPODA VÍTIMA NA HORA, E O EFEITO DA TRANSMITIDA
PEGA O OSSO CORPORAL E TODOS LOCAL DO INTERNO
DA CORPO, EU DEFORMEI RÔSTO T. -- CAUSA DISTO POR
AGRESSÃO ABUSSIVO DE ATAQUE, VITIMA FALO -- HÁ
CHUNG YUNG. 2º fragmento de texto – (XAVIER, 1998, p.54).

O que esses fragmentos narram? Uma suposta agressão sofrida pela personagem principal das fotografias, o coreano, mas a denúncia, dado o modo como se dá a enunciação do texto, põe sob suspeita a veracidade do fato, e mais: lança o fato relatado, que poderia ser a causa da manifestação da personagem por meio de seu cartaz, para um lugar indistinto entre a fantasia e a realidade, a ficção e a verdade. A história narrada será verdadeira ou fruto de delírio, perturbação mental¹²? A história narrada por Ha Chung Yung tem, portanto, a mesma natureza das histórias narradas nos textos literários: inscreve-se necessariamente sob o signo da ficção, da fantasia, da invenção. Os fragmentos de texto entre as fotografias 1 e 2 e após a fotografia 4 portam em sua materialidade, como já dito, marcas de uma apropriação, procedimento que torna a história do coreano uma história de Valêncio Xavier. Isso, com os laços identificatórios que, fatalmente, se inscrevem no texto seja como produto acabado do trabalho de criação artística, seja como dado que aponta para o processo de criação do qual o texto resulta. Deste modo, esses fragmentos enlaçam, numa mesma história, as duas grandes personagens do texto: Ha Chung Yung e Valêncio Xavier, respectiva e reversivamente, por causa da especularidade gerada pela construção em abismo, criatura e criador. A construção em abismo (*mise em abîme*), sabe-se, implica a intertextualidade, a citação e a

¹² Caso se pense em perturbação mental, a esquizofrenia surge como possível rótulo clínico porque tende a se caracterizar por delírio, alucinações, paranoia e invenções fantasiosas. Segundo Brito, Rodrigues, Alves e Quinta, embora não haja consenso no tocante à terminologia utilizada para caracterizar o comportamento verbal do esquizofrênico, “suas falas [são] comumente caracterizadas como alucinatórias, bizarras, delirantes, psicóticas, salada de palavras etc. [...] o comportamento verbal do esquizofrênico é considerado inapropriado simplesmente porque não é característico do contexto, o que dificulta sua compreensão e dá margem a explicações baseadas em processos que ocorrem dentro do indivíduo” (BRITO; RODRIGUES; ALVES; QUINTA, 2010, p. 140).

especularidade. “Minha história dele”, neste sentido, assemelha-se estruturalmente à boneca russa Matrioshka e à caixa chinesa: traz uma história dentro de outra história dentro de outra história... O jogo textual criado por Valêncio Xavier, entretanto, vai além dessa estrutura, perturbando as fronteiras entre continente e conteúdo, sugerindo um movimento de permanente reversibilidade entre as posições e funções de criador e criatura, artista e obra, autor e personagem.

Vejamos, agora, a história do coreano captada nas fotografias, que, registrando o corpo coberto de palavras de Ha Chung Yung, constroem uma metáfora fundamental no texto: o homem é, literalmente, a sua história composta de palavras, logo, a narrativa – literária ou não – é que nos constitui homens porque só existimos se nossa história, nossa palavra, for ouvida/lida. A existência humana só se dá, para além da existência concreta do corpo como organismo, como existência simbólica. Leiamos, então, a “história dele”:

<p>SOU UM COREANO. TENHO 63 ANOS, ME CHAMO HA CHUNG YUNG. MORO A 15 ANOS NO BRASIL. FALEI SOBRE COISA DA VIOLAÇÃO DE ARMA NO PARANÁ. ESSE SE-GREDO USADO PARA TORTURA O CULPADO EU CONHEÇO BEM. DURANTE 9 ANOS OS MALANDROS JAPONESES E BRASILEIROS AMBOS TORTURADORES ESTES DESCENDENTES AFRONOIDES TORTURARAM-ME PERSEGUIRAM E ATACAVAM. E DAR MINHA MORTE ESSE TEMPO, TRANSFORMANDO ME NUM ALVO FIXO DELES, MEU FERIMENTO AUMENTOU HAVIA MAIS DE 13 MIL CASO ESTES ASSASSINO TEMEM QUE EU OS DIVULGUE AO POVO. EU CONTEI-LHE O CRIME DESUMANO DELES, OS BANDIDOS ENCOLHEM MINHA LÍNGUA E MEUS DENTES FORAM DESTRUINDO COM A FINALIDADE</p>	<p>DOS PROTEJAVAM MALES OS MALANDROS DETES USARAM A DINHEIRO QUE ROUBARAM DE MIM PARA PAGAR POLÍCIA VAGABUNDOS. FOI NO ANO 1988. ASSIM QUE/HAVIA UM ADVOGADO JAPONES NEGRO. ELE COMBINOU COM 2 DELEGADOS, PARA QUE NÃO INCRIMINASSE MALANDROS QUE ME TORTURARAM. NO ROLANDIA TINHA UM COMANDANTE QUE HAVIA POSTO NO QUARTEL DE POLÍCIA MILITAR AQUELE COOPEROU A MALANDROS. ELE DEIXADO QUE BANDIDOES 14 BICHOS FAÇAM TORTURAS CONTRA A MIM. FOI MÊS FEVEREIRO DE 1989. ONDE SOME-TERAM-ME INTETÉRIOR NO HOTEL ROLANDIA QUE FICAVA 80 METROS DE QUARTEL. LÁ NO ARAPONGAS, PR. UM DELEGADO (TITULADO) CARA MALUCO, ESTE DEFENDIA A QUADRILHA</p>
---	---

<p>DE IMPEDIR QUE NÃO PRONUNCIE PALAVRAS CORRETAMENTE E FAZER COM QUE NINGUÉM ENTENDA MEU VOCABURÁRIO, FIZERAM ISTO PARA QUE EU NÃO CONTA-SE MAS VOU DIVULGAR "CONTRAASSASSINO TORTURADORES PROFISSIONAIS ESTES CRIMINOSOS LIGADOS COM A POLÍCIA CIVIL ATÉ SURPRENDIRIA O POVO SE DESCOBRISSE A ISTO AS CRIMES COMETIDOS POR ELES E EMTRAR QUE A JUSTIÇA LHE CONDENASSE A PENA DE MORTE ONDE ESTÃO A JUSTIÇA E CAPTURAÇÃO DELES SEMPRE SALVANDO SUAS GRANDE PENALIDADE?? ESSE CRIME? PORQUE ELES CONSEGAÍ ESTÃO ALGUÉM NA SOMBRA PARA USAR ASTÚCIA PROTEJADO AQUELES MALVADOS SÃO OS DELEGADOS E UM CO MANDANTE NO POLÍCIA-MILITAR E CIVIS TEM 2 DELEGADOS EM LONDRINA SÃ- O MALUCO ERAM ASSOCIADOS COM ESTAS QUADRILHAS 2 TITULARES DEFENDIAM QUANDO EU IA DAR QUEIXA NO DELEGACIA SERGIPE 48-51 EM LONDRINA P. R. UM DELEGADO ME INTIMOU COM INTENCIONADO DE TORTURAR ELE MANDOU PALAVRAS DE AMEAÇA. EU NÃO FUI LIGAR POR SALVAR 2 DE ELES DELEGA-</p>	<p>GERONIMO'S (JERONIMO?) A TORTURAS DELES CONTINUAVAM, VIVI INFERNAL. EM 45 DIAS, EU QUASE ESTAVA MEIO MORIBUNDO. MEU CABEÇA FOI ATINGIDO POR LASER RECEBI MUITO FERIMENTO DE TRANSMITIDO GRAVE OS SUPPLICADORES ATACAVAM COM ARMA DE DESTRUIR CÉLULA HUMANO. O MINHA MORADIA TODOS DELES ASSALTAVAM TODA MADRUGADAS E TENTARAM ARROMBAR A PORTA. QUANDO FUI DAR A QUEIXA NA DELEGACIA, O DELE GADO AQUELE NUNCA ME ATENDIA. ESTE FOI COMBINAR. EU IA QUEIXA DE 6 VEZES VOLTA. EM ARAPONGAS, UM DELEGADO CARA NOVATO NO CARGO, ESTE COMBINOU COM 3 JUIZES NO FÓRUM. HAVIA UM MAIS SEM VERGONHA CARA FALAVA ENTRE ESTES GRUPOS ERA ADVOGADO SHIRAISHI SÃO 5 QUE DEFENDERAM A INCRIMINATORIADELES BANDIDOS. O JUIZ DIZIA-ME A SEU CASO TERMINOU NÓS JÁ NÃO PODEMOS FAZER NADA COM VOCÊ.' EU PEDINDO SUAS COLABORAÇÃO DE AJUDA PARA RESOLVER A FUTURO JUSTIÇA POR 1 REAL</p>
<p>PEÇO-LHES AO PÚBLICO ME COLABOREM 1 REAL PARA [ilegível] A COMSEGUIR JUSTIÇA E INDENIZAÇÃO</p> <p style="text-align: right;"><i>Foto 2, cartaz 1</i></p>	<p style="text-align: right;"><i>Foto 3, cartaz 2</i> (XAVIER, 1998, p. 53).</p>

A história narrada nos cartazes de Ha Chung Yung reitera as características dos fragmentos de história escritos à mão com letra de fôrma no corpo do texto. Ela informa episódios de violência supostamente sofridos pelo coreano nas mãos de bandidos que estavam mancomunados com delegados de polícia e juízes. O coreano se vale dos cartazes para divulgar “ao povo [...] o crime desumano

deles” – roubo e tortura – dos quais teria sido vítima nas cidades norte-paranaenses de Londrina, Araongas e, talvez, Rolândia no final dos anos 80 do séc. XX. Neste sentido, a história narrada pelo coreano resultaria de um misto de autobiografia e discurso memorialista ao qual não faltaria um quê de discurso jornalístico com o dado algo inusitado de o fato, neste caso, narrar a sua própria história: a própria vítima narraria em público o mal que policiais, delegados e juízes, instalados como uma quadrilha nas instituições policial e judiciária, lhe teriam feito, constituindo-se em causa de seu infortúnio e, até mesmo, talvez, de seu estado de perturbação mental. Pesariam, aí, dados como o roubo e a tortura cometidos por agentes da lei e da ordem contra uma vítima inocente e socialmente fragilizada porque estrangeiro, sem pleno domínio da língua, pobre – características que remetem à inocência humilhada, uma das personagens-tipo características do folhetim-melodrama, mas também importante na literatura engajada na denúncia política e na crítica social.

Entretanto, dois detalhes das imagens fotográficas fragilizam a contundência da denúncia, projetando sobre ela a suspeita de que não passe de história inventada, mentira cuja função seria comover o possível leitor para tomar-lhe atenção, tempo e dinheiro. Estes dois detalhes são o pedido de “1 REAL” presente no final dos cartões e o esparadrapo colado sob o olho esquerdo do coreano na primeira fotografia. Estes dois elementos cumprem, nas imagens, uma mesma função: eles fragilizam a veracidade das histórias narradas pelo coreano. Neste sentido, eles têm uma natureza ambígua que cumpre, nas fotografias, função de sinédoque, afetando o todo da imagem e seus sentidos. O pedido de dinheiro põe a “história dele” sob suspeita de não passar de história inventada, lorota que visa enganar para melhor extorquir aquele que nela acreditar. Já o esparadrapo colado sob o olho esquerdo do coreano na primeira fotografia parece mais propriamente um elemento de figurino na composição de uma personagem vítima de violência e injustiça do que um curativo posto sobre um machucado real. Intensificam

a suspeita outros detalhes que cumprem a mesma função: o meio sorriso ambíguo flagrado no *close* do rosto do coreano e os problemas de redação nas histórias narradas nos cartazes e nos fragmentos de texto escritos à mão em letra de fôrma no corpo do conto. Se, por um lado, o meio sorriso pode ser apenas um ato reflexo comum diante da experiência de ser fotografado, pode, também, ser o detalhe que denuncia o coreano como ator e personagem de si mesmo, ou, em termos pessoais, como um fingidor. Quanto aos problemas de redação nos cartazes e fragmentos de texto (erros de ortografia, fragmentariedade e descontinuidade que comprometem a coesão) eles, por um lado, reiteram a condição de estrangeiro do coreano, dando-lhe veracidade e verossimilhança, mas, por outro lado, também deslocam as histórias narradas para o campo da exploração da matéria linguística, a exemplo do que faz o fotógrafo com os recursos de seu registro e o escritor com a composição de todos esses elementos. A falta de coesão, portanto, é o estado de matéria por trabalhar – linguagem (des) conhecida, mas repleta de possibilidades novas de sentido. No comprometimento da verossimilhança, instala-se uma dúvida sobre a verdade daquilo que o coreano narra. Afinal, o traço algo delirante de suas histórias seria evidência de um transtorno mental real ou fingido? Ou seria, simultaneamente, as duas coisas? Nas fotografias, o pedido de dinheiro, o esparadrapo, o meio sorriso e os problemas de redação, também presentes nos fragmentos de texto escritos à mão em letra de fôrma no corpo do conto, são elementos ambíguos que articulam em quiasmo, tensionando-as, as polaridades verdade x mentira, realidade x ficção, roupa x figurino, dor x fingimento, apelo à solidariedade x golpe. Eles reiteram a especularidade, a simetria e a *mise em abîme* como elementos arquitetônicos que fundam o texto, afetando todas as suas possibilidades de sentido ao construí-las como paradoxais. Senão, vejamos:

- a) A figura da personagem principal resulta da articulação especular e em abismo entre imagem e palavra: há uma cons-

trução primeira, digamos assim, de si mesmo como personagem feita pelo próprio coreano para instalar-se em meio ao fluxo urbano da rua na esperança de ser visto, lido, ouvido e de receber auxílio em dinheiro; há uma construção segunda realizada pela fotografia que capta o coreano de determinados modos, já inserindo nessa captação – ângulo, tomada, plano, efeitos de construção da relação figura e fundo, escolha do tratamento cromático –, uma leitura que constrói a personagem ao representá-la na imagem; há, por fim, uma construção terceira realizada pelo autor que articula as imagens com a palavra no plano textual, mobilizando, além dos dois fragmentos transcritos e/ou escritos em letra de fôrma feita à mão no corpo do conto, elementos como título, assinatura, crédito das imagens e anúncio de fim da “história dele”. A personagem principal só ganha vida porque se torna texto, porque sequestrada, via imagem e palavra, da condição anônima que ocupa quando diluída no cotidiano ordinário da grande cidade. Paralelamente, ela sequestra, revelando-a pela ausência, a existência do autor do texto, que se projeta como outra das personagens principais do conto;

b) Os fragmentos de texto escritos/transcritos à mão em letra de fôrma no corpo do conto não correspondem à história narrada no texto que compõe os cartazes nas fotografias 2 e 3. Isso reitera a perturbação das fronteiras autorais, reforçando o título e um possível tema para o todo textual. Este procedimento destaca a transitividade “minha”– “dele” como dado constitutivo e problematizador da noção de autoria, o que se faz tanto por identificação quanto por contraste, ou seja, Valêncio Xavier seria passível de identificação com Ha ChungYung em sua condição de narrador marginal e marginalizado, escritor condenado à indiferença com que a cidade o trata, mas também seria passível de diferenciar-se do coreano como aquele que pode se fazer ler/ouvir na medida em que é capaz de inscrever-se num circuito de produção-

-circulação simbólica maior: o da literatura. O texto escrito à mão em letra de fôrma no corpo do conto foi escrito por quem, afinal? Se escrito por Ha ChungYung, seria uma transcrição de Valêncio Xavier, que lhe emularia, na transcrição, o plano formal do tipo de letra, além de reproduzir fragmentos de outra “história dele”. Se escrito por Valêncio Xavier, seria o resultado de uma hábil apropriação do modo de enunciação do coreano e, inevitavelmente, também uma apropriação do modo de criação do coreano – uma apropriação vampiresca, própria do trabalho do escritor. Mas há, por fim, algo ainda a ser lido, aí: os trechos escritos em letra de fôrma feita à mão no corpo do texto são, em si mesmos, evidência de uma fusão de fronteiras entre a escrita e a transcrição – o que nos reenvia à problematização da autoria que parece ser o tema do conto;

c) As histórias narradas por Ha ChungYung e Valêncio Xavier se situam numa fronteira ambígua entre realidade e ficção. Reiteram-se, deste modo, os polos da oposição binária realidade x ficção para sua melhor desconstrução, revelando, com isso, a sua pobreza esquemática e também afirmando como dinâmico e paradoxal o nexo que os enlaça. As reverberações desse efeito de sentido vão longe, dialogando com toda uma reflexão contemporânea sobre as relações entre narração, ficção e história, problematizando diversos campos do saber e perturbando-lhes certezas, dogmas e teorias.

Poderíamos ainda ir longe na leitura e na interpretação dos sentidos projetados pelo conto. Cada elemento textual parece, nele, funcionar como um dispositivo deflagrador de novos sentidos, pois a articulação da construção, em abismo com o espelhamento, gera paradoxos que não cessam de proliferar.

Referências

ANDRADE, C. D. de. O elefante. In: _____. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 81-83.

BESANÇON, A. *A imagem proibida* – Uma história intelectual da iconoclastia. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BORBA, M. S. Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier. Florianópolis, 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em <<http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0188.pdf>>. Acesso em 04/05/2009.

BRITTO, I. A. G. S.; RODRIGUES, I. S.; ALVES, S. L.; QUINTA, T. L. S. S. Análise funcional de comportamentos verbais inapropriados de um esquizofrênico. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Goiânia, v. 26, n. 1, p. 139 – 144, jan.-mar./2010. Disponível em <<http://revistapt.unb.br/index.php/ptp/article/view/307/23>>. Acesso em 29/04/2012.

ESMANHOTTO, R. Depoimento sobre as fotografias de Ha Chung Yung realizadas para Valêncio Xavier. Depoimento fornecido por e-mail em 19/04, 2012.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: _____. *O que é um autor?* Lisboa, Vega, 1992, p. 29-87.

FRANCO JUNIOR, A. Dalton Trevisan e Valêncio Xavier: repetição e montagem como problematização da autoria. In: MOTTA, S. V.; BUSATTO, S. (Org.). *Fragments do Contemporâneo – Leituras*. São Paulo: Editora da Unesp, 2009, p. 81 – 104. Disponível em <http://www.culturaacademica.com.br/catalogo-detalhe.asp?ctl_id=61>. Acesso em 25/04/2012.

_____. Antes da ponte Rio-Niterói e o projeto literário de Clarice Lispector em A via crucis do corpo. **Cerrados**, Brasília, v. 16, p. 33-48, 2007. Disponível em <<http://www.revistacerrados.com.br/index.php/revistacerrados/article/view/4/4>>. Acesso em 29/04/2012.

LISPECTOR, C. A cozinheira feliz, a grandeza da sinceridade. In: _____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964, p. 170.

NEVES, L. de A. Um estudo sobre a escrita de Valêncio Xavier. *Acta Scientiarum*, Maringá, v. 28, p. 37-46, 2006. Disponível em <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/180/130>>. Acesso em 27/04/2012.

PAVLOSKI, E. Linguagem, história, ficção e outros labirintos em *O mez da grippe*, de Valêncio Xavier. *Revista Letras*, Curitiba, v.66, p.45-60, 2005. Disponível em <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/5101/3850>>. Acesso em 25/04/2012.

PAZ, O. La tradición de la ruptura. In: _____. *Obras Completas I – La casa de la presencia – poesía y historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 131–136.

PERISSÉ, G. Por onde andam vocês, caros escritores? *Observatório da Imprensa*, São Paulo, ano 16, n. 691, 2006. Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/por_onde_andam_voces_caros_escritores>. Acesso em 29/04/2012.

PIGNATARI, D. Mez da gripe abre novo caminho para a escrita. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, cad. 4, p. 08, 01/10/1998.

PUBLISHNEWS. Revista Ficções lança número 19 hoje. *PublishNews*, 14/05/2010. Disponível em <<http://www.publishnews.com.br/telas/noticias/detalhes.aspx?id=57788>>. Acesso em 28/04/2012.

RETINA78. Revista Ficções. *Retina78*, 26/07/2009. Disponível em <<http://www.retina78.com.br/blog/2009/07/26/revista-ficcoes/>>. Acesso em 28/04/2012.

SÜSSEKIND, F. Memento mori. In: XAVIER, V. *Meu 7º dia*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999, p. 03-07.

TREVISAN, D. Debaixo da ponte preta. In: _____. *O vampiro de Curitiba*. 4 ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 59-64. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vidaecidadania/conteudo.phtml?tl=1&id=778967&tit=-Conto-Debaixo-da-Ponte-Preta-de-Dalton-Trevisan>>. Acesso em 27/04/2012.



JANE AUSTEN NO CINEMA: DIÁLOGOS E DESAFIOS

Carla Alexandra Ferreira

Introdução

Popular desde seus primeiros romances, Jane Austen, escritora inglesa do período da Regência, aparece como uma das autoras canônicas mais conhecidas pelo público atual. Esta popularidade deve-se, principalmente, à proliferação, ocorrida a partir dos anos 70, de adaptações de seus romances para o cinema e televisão. Greenfield (2001, p. 02) propõe que a tecnologia global e o trabalho de marketing dessas leituras para outras mídias muito têm contribuído para a popularização da obra da autora.

Defensores da democratização dos textos ficcionais de Austen argumentam que sua obra se encontra, atualmente, mais acessível a um maior número de leitores/espectadores, o que concorre para uma educação para a leitura, principalmente de textos fundamentais da literatura ocidental. Discutem ainda que a interação entre artes torna-se elemento fundamental nesse processo. De fato, nas salas de aulas norte-americanas, professores têm tido êxito no trabalho com os textos de Austen, após uma apresentação das adaptações diretas ou indiretas dos romances da autora para o público juvenil (DIANA, 2001, p.140-141; NIXON, 2001, p.23).

As adaptações dos romances de Jane Austen para o cinema e televisão têm, ainda, oferecido a seus espectadores aspectos históricos do período da Regência, o que tem concorrido para que esse público, além de conhecer aquele contexto, possa, por meio de com-

paração ou contraste, pensar seu próprio momento e espaço. Nixon (2001) argumenta que as diferenças na caracterização das personagens masculinas oferecidas pelas leituras cinematográficas, por exemplo, “revelam como hoje usamos Austen para revelarmos a nós mesmos” (tradução nossa).¹

Os aspectos comprovadamente positivos do diálogo entre os romances de Jane Austen e suas versões fílmicas, contudo, têm relativizado os desafios postos àqueles que pretendem ler os textos dessa escritora inglesa. No processo de adaptação sociotemporal dos romances para o cinema, algumas características fundamentais do projeto literário da autora são modificadas, supervalorizadas ou omitidas, o que tem afetado a significação dos romances e causado uma interpretação equivocada (e, muitas vezes, unívoca) do projeto literário de Austen. Argumentamos que “o papel que algumas mudanças, preferências e omissões, aparentemente sem importância ou feitas pela necessidade de tradução do romance para a tela do cinema, assumem diante da proposta literária de Jane Austen provocando, por vezes, um apagamento ou relativização de ideias necessárias a uma leitura séria, reflexiva e consciente da obra da autora” (FERREIRA, 2008). Dickson (2001) argumenta que um dos aspectos cruciais dos textos de Austen – a situação da mulher na sociedade patriarcal inglesa oitocentista – é suavizado ou, ainda, desconsiderado, na maioria das adaptações feitas até os nossos dias.

O propósito deste ensaio, portanto, é o de apontar para a necessidade de se reconhecer os desafios presentes ao se lidar com os textos dessa autora inglesa, propondo uma investigação dessas alterações, preferências e omissões, aparentemente não importantes ou feitas pelas exigências necessárias às diferentes linguagens. Trata-se não de negar os benefícios que o diálogo interartes traz, mas de resgatar, nesse processo de releitura das adaptações dos textos de Austen, questões que vêm envoltas na temática do amor e do casamento (elementos muito valorizados nas adaptações dos textos da autora) e que, entre outros assuntos, retratam o papel das

¹ reveal how we today use Austen to reveal ourselves to ourselves.

mulheres na sociedade patriarcal inglesa do século XVIII e sua luta contra a invisibilidade a elas conferida, contida na redefinição de papéis para homens e mulheres. Por meio do estudo das mudanças, preferências e omissões, que ocorrem nas leituras pautadas no conteúdo manifesto do texto literário, pretende-se alertar para a necessidade de uma leitura a contrapelo, que traga, sobretudo, a questão de gênero para o debate.

Essa postura se configura uma forma de adesão de uma mídia em detrimento da outra. Tampouco, não advoga um purismo que, em nossos tempos, não tem mais lugar. Nas pesquisas mais recentes sobre a relação entre literatura e cinema, Soares (2009, p.24) comenta que “é possível pensar a adaptação pelo viés das noções de intertextualidade, de dialogismo e de polifonia” e na linha de Kristeva pensar o texto literário como “um mosaico de citações”. Assim, segundo o crítico, “o ficcional liberta-se dos mecanismos reguladores de precedência, propriedade ou verdade, e abrem-se definitivamente os caminhos para a interdisciplinaridade e a intersemiose” (2009, p.25).

Uma postura extremada que reivindicasse uma possível fidelidade entre um meio e outro ainda poderia incorrer no perigo de reverenciar os textos de Austen como material canônico e desconsiderar que o romance, gênero literário utilizado por Jane Austen para narrar suas histórias, teve em seu surgimento status cultural ambíguo.

Soares acrescenta que a busca por fidelidade entre a obra literária e a adaptação do texto deve responder a questões como: “de que ordem é essa fidelidade ‘devida’ pelo cinema à literatura? Como medi-la se se trata de economias significantes distintas? Em suma, como dimensionar a equivalência entre palavras e as imagens?” (2009, p.23).

A proposta aqui é a de indicar que o diálogo entre os romances de Jane Austen e as adaptações deles para o cinema está longe de ser algo simples; os desafios são inerentes a essa tarefa. Busca-se mostrar que os textos dessa autora, quisesse ela ou não (e argu-

mentamos que ela o queria) problematizam a questão do gênero, o que faz com que seu projeto literário deva ser considerado quando se lida com esses romances.

Jane Austen apresenta aos profissionais do cinema e do mercado editorial desafios e problemas de uma leitura pautada na confiança exacerbada no conteúdo manifesto dos romances (conforme propomos em outro texto, na temática das histórias de amor e casamento. FERREIRA, 2010) que afetam o nível de conscientização social que os romances suscitam (Kaplan, 2001), principalmente no que diz respeito à questão de gênero.

1. Jane Austen: uma voz feminina no universo masculino

Cheril Nixon e Rebecca Dickson (2001, p.22-43; p.44-57) argumentam que a maioria das adaptações dos romances de Austen não se concentra nas diferenças temporais entre o público e os textos, o que contribui para o apagamento de questões centrais propostas pela autora. Dickson (2001, p.45-46) diz, por exemplo, que “se não entendermos o papel das mulheres daquele tempo, podemos não compreender as conquistas do movimento feminista” iniciado no século XIX.

A leitura dos romances de Jane Austen exige que se compreenda que a autora escrevia num contexto patriarcal que herdara do Iluminismo a naturalização da categoria de gênero e que tinha no casamento e no amor a tentativa de perpetuação desse poder e da nova classe social que surgia.

O século XIX (e final do XVIII) foi um período de mudanças fundamentais na ordem social britânica: a aristocracia cedeu lugar à nova classe em ascensão, que tinha o capital proveniente das atividades comerciais, industriais e das colônias, e não mais propriedades e herança como suporte à sua supremacia. Nesse período de transição, a classe média tentou sua consolidação por meio do dinheiro, do poder e também da hegemonia cultural. Os escritos

sociológicos, antropológicos, médicos e literários veicularam um conjunto de ideias que assegurava a perpetuação da nova classe. Neste sentido, os papéis sociais foram construídos e definidos e novas relações entre homens e mulheres surgiram para a consolidação da burguesia.

A categoria de gênero foi, de fato, uma das mais trabalhadas na produção escrita do período, pois se via a mulher como a responsável pela manutenção de sua classe, concentrada na família. Eram consideradas seres domésticos, reprodutores e maternais, responsáveis pelo avanço da civilização e perpetuação de sua classe. Mesmo as que trabalhassem, mais no final do século, deveriam desempenhar funções maternais, tais como professora, enfermeira e governanta. Tentar agir de modo diverso levaria à anarquia e à destruição de sua classe. Disseminou-se, então, a ideologia da 'Rainha do Lar' (The Angel in the House) para circunscrever o ser mulher, rotulando de monstros e loucas aquelas que se desviavam do estabelecido. Seriam seres doentes e pervertidos, como as mulheres da classe trabalhadora, que não viviam essa posição dual.

Na literatura, "arautos da ideologia do amor romântico, os romances passaram a exercer um papel fundamental na educação das jovens, inculcando princípios, reforçando atitudes desejáveis e realçando a virtude como a principal qualidade a que elas deviam aspirar" (VASCONCELOS, 1995, p.89).

O romance, assim como nosso modo atual de pensá-lo, foi legado de um corpo de ideias que remontam ao Iluminismo. Naquele momento, as categorias de gênero e raça (não podemos ainda falar de classe, pois apareceria no século XIX, com a emergência da burguesia na Europa) podiam ser claramente detectadas. Por meio de um discurso de liberdade, individualismo, civilização e igualdade, os filósofos do movimento definiram a mulher assim como o não-europeu e as crianças como seres não intelectuais. Argumentava-se que eram guiados pela natureza e deveriam, portanto, receber cuidados de seu contrário: homens, adultos e brancos. Ao fazer uma grande parcela da sociedade parecer invisível, esses homens definiam a si

mesmos como aqueles que detinham o poder intelectual, na ideologia que estavam produzindo.

O século seguinte ao período do Iluminismo apresentou algumas mudanças sociais. Um novo conjunto de valores e conceitos morais foi necessário a essas modificações. Uma nova concepção de casamento foi difundida – o casamento por amor. Esse sentimento aliado à fidelidade foi muito importante para a nova postura na relação conjugal, diferente da propagada pela aristocracia. O casamento passou a se configurar a instituição basilar à classe burguesa emergente. Deste modo, o papel da esposa tornou-se fundamental para a constituição da família. As mulheres de um ranking social mais alto deveriam ser fiéis, castas e submissas. Impedidas de trabalhar – o que era possível às moças da classe inferior – ou de ter sua própria renda, o casamento era seu único recurso. Mais uma vez, eram consideradas dependentes, incapazes e invisíveis. De fato, neste contexto ideológico de domesticidade, o gênero feminino foi naturalizado; as mulheres eram seres cuja essência era imutável.

Embora, nesse momento, o romance reproduzisse o contexto histórico-social britânico no qual fora criado, também se apresentou como um meio para a produção de alternativas, de novos valores em relação a esse meio. Frederick Karl escreve que “como documento social, estrutura moral e obra de arte, o romance desde Defoe, Fielding e Richardson passando por Jane Austen e Hardy, gera um tipo de realismo que cria o mundo que ele reflete e reflete o mundo que ele cria” (KARL, 1972, p.4). De fato, esse é o paradoxo da arte que, ao mesmo tempo em que reproduz seu contexto, produz um conjunto de novas ideias para a resistência, que deve ser levado em conta, principalmente quando se lida com a literatura inglesa do século XIX, que tem o romance como o perpetuador de uma classe social.

É nesse viés da arte como interventora que Jane Austen escreveu e passou a fazer parte do cânone de sua literatura nacional e da literatura ocidental. Foi uma escritora que, por meio do romance, gênero literário que desde seu surgimento “trouxo para primeiro

plano a figura da mulher como protagonista” e “demonstrou um interesse sem precedentes pela natureza e posição da mulher” (VASCONCELOS, 1995, p.86), contestou (mesmo que por muitas vezes reproduzindo a ideologia de seu tempo), com sua vida e obra, a condição de invisibilidade conferida às suas iguais ou, pelo menos, produziu uma posição emergente sobre a questão de gênero.

Ainda sob influência das ideias de Richardson e do neoclassicismo na literatura, Jane Austen, que ocupa “uma posição embaraçadora na história literária – embaraçadora porque por nenhum instante ela se acomoda às generalizações feitas sobre seus contemporâneos” (WRIGHT, 1962, p.14), apresentou em sua obra um novo tipo de herói, um novo papel para o homem, para a mulher e uma nova concepção de casamento, no qual o elemento amor é acrescentado. Na esfera do doméstico, mundo que ela bem conheceu, Jane Austen apresentou visões alternativas para suas heroínas e dramatizou a situação da mulher em seus romances. Apresentou os conflitos de uma comunidade de mulheres que viviam nesse contexto histórico de transição da aristocracia decadente para burguesia em ascensão.

Na esfera do doméstico, Austen apresenta uma comunidade de mulheres ligadas pelo laço do feminino e seus conflitos numa sociedade em tempos de mudança. É bem verdade que esses aspectos locais de sua ficção atingem a esfera do universal, principalmente no que se refere aos temas dos romances. Contudo, é na vida familiar, nos lares de seu tempo que as relações sociais aconteciam e podiam ser visualizadas e investigadas pelo leitor. Essa característica de sua obra, se considerada, pode refutar argumentos de que sua ficção fica, de certo modo, desqualificada por não conter engajamento ou “preocupações históricas e sociais” importantes. De fato, não é essa ideia de literatura como reflexo e produção da realidade, que vem do pressuposto de uma arte engajada, a aqui aceita e necessária à compreensão do trabalho ficcional de Jane Austen. Terry Eagleton nos ensina que o engajamento não é condição necessária na produção de grandes obras de arte. (EAGLETON, 1997, p.57)

Assim, além do prazer estético que seus romances proporcionam ao leitor, principalmente pelo domínio do uso da ironia, sua ficção oferece ao leitor a oportunidade de reflexão crítica sobre o contexto no qual surge. No subtexto de sua obra - uma aparente história de amor, sofrimento, rebelião e humor - está a questão da construção da categoria de gênero naquela sociedade patriarcal.

É, ainda, num contexto de dificuldades e preconceitos para com a autoria feminina em que “para uma artista o processo essencial de autodefinição é complicado por todas aquelas definições patriarcais que aparecem entre elas e elas mesmas” (GUBAR e GILBERT, 1979, p.17) que Austen escreveu. É bem verdade que teve antecessoras, tais como Aphra Behn e Mary Wollstonecraft. Contudo, teve também toda uma tradição masculina antes dela e um discurso naturalizador para a categoria de gênero e do papel da mulher na sociedade.

2. Relendo Austen

Uma leitura séria e comprometida dos romances de Austen demanda de seu leitor um avanço além do conteúdo manifesto de seus textos ficcionais, e a consideração de seus contextos de produção e a periodização do casamento e do amor.

A maioria das adaptações desses textos têm se concentrado, contudo, tão somente no romance entre os protagonistas, acrescentando, como no caso da adaptação de 2005 de *Pride & Prejudice* (*Orgulho e Preconceito*), dirigida por Joe Wright, por exemplo, o elemento paixão e desejo nessa relação e a humanização das personagens masculinas. De fato, esses temas aparecerão aproximadamente um século adiante na literatura inglesa, em obras como *O Morro dos Ventos Uivantes* de Emily Brontë.

Em vez de uma intensificação dos sentimentos e da celebração do amor, Austen estava interessada nas mudanças pessoais e de conduta (refletidas em suas relações sociais) pela qual seus pro-

tagonistas deveriam passar, na tentativa de mostrar que homens e mulheres poderiam ser moralmente semelhantes. Na proposta por esse novo tipo de homem, estava a busca pela igualdade, pelo respeito mútuo entre homens e mulheres e por uma nova organização social. Raymond Williams (1970, p.21) escreve que Austen não pretendeu enfatizar o romance em seus livros, mas o comportamento pessoal em contextos reais que apresentavam pessoas tentando se conformar a regras sociais numa sociedade em mutação. Subjacente a uma história de amor, envolta em dor, rebelião e humor, havia um discurso de construção de gênero.

Apresentar essas questões pode, na maioria dos casos, não ser tão agradável como gostariam os leitores e como desejamos quando vamos ao cinema buscar nesse passado nostálgico alívio para nossas insatisfações presentes. Queremos mesmo ver os protagonistas Elizabeth e Darcy, por exemplo, depois de tantas desavenças, felizes no final. Desejamos mais, que haja entre eles um beijo apaixonado, que na versão de Joe Wright não acontece no desfecho do romance, embora fique sugerido. Em *Becoming Jane* (Razão e Inocência), 2007, filme sobre a biografia da autora, dirigido por Julian Jarrod, esperamos encontrar na vida de Jane Austen identificação com os romances vividos por suas heroínas, principalmente por Elizabeth Bennet. Embora no filme isso não aconteça, temos uma ficcionalização de sua vida e a sugestão de que Austen escreveu do modo que escreveu por ter um romance frustrado.

Ver e entender a realidade apresentada nos romances e até mesmo nos filmes não parece ser o caminho mais adequado para, num primeiro momento, sentir prazer. Não porque como feito por Jane Austen isso não ocorra, mas exatamente porque a concepção atual de prazer deva ser, como propõe Joshua Miller, “recalibrada”.

Embora a versão mais atual de *Pride & Prejudice* (Orgulho e Preconceito) para o cinema apresente um cenário revelador das diferenças sociais e a necessidade que a mulher tinha de fazer bons casamentos para sua segurança financeira e também a de sua família, a incursão do desejo e a valorização do romance do casal protago-

nista em detrimento de outros aspectos da composição do romance colocam em risco essa discussão sobre as relações sociais e de gênero. Essas personagens são, no romance, a proposta de Austen de um novo homem e uma nova mulher. A maneira que Darcy e Elizabeth veem um ao outro e lidam com suas diferenças foi o modo encontrado para retratar aquela sociedade e propor alternativas para o que Austen via e vivia. Diante da ênfase dada à relação amorosa entre Darcy e Elizabeth, por exemplo, a proposta de apresentação das relações sociais fica comprometida. O desejo, neste caso, não foi a sua maior preocupação.

A crítica sobre adaptações dos romances de Jane Austen (TROOST e GREENFIELD, 2001, p.07) concorda que “os filmes elevam e celebram o romance” num nível muito superior ao apresentado nos livros da autora. Em *Pride & Prejudice* (*Orgulho e Preconceito*), de Wright, essa postura é intensificada no diálogo final entre Darcy e Elizabeth. Há, para o final da versão norte-americana do filme, um colóquio apaixonado entre eles, num momento de intimidade, sugerido pelas roupas de Darcy, seus pés descalços e os cabelos soltos de Lizzie, no qual é omitida a declaração de Darcy de que se apaixonara por ela pela vivacidade de sua inteligência. Essa proclamação a contrapelo encerra o resultado de toda a transformação pela qual Darcy precisou passar para se tornar um novo homem: de aristocrata, preconceituoso e retrato do homem de sua época àquele que respeitava em nível de igualdade o outro, a mulher.

A omissão dessa declaração e sua suplantação por uma cena romântica comprometem o entendimento desse processo de reforma e relativiza os tópicos postos pelo diálogo entre os protagonistas, que no livro se apresenta como o resumo da proposta de superação de um conjunto de conceitos e ideias validadas desde o Iluminismo. Essa declaração menos atraente do que a do filme não é uma simples fala de um homem apaixonado; ela encerra o conflito daquele que teve que deixar de lado um conjunto de juízos que ditavam o que deveria ser um homem da aristocracia, e um deles era encontrar uma companheira de seu nível social, que tocasse piano,

pintasse, dançasse e acima de tudo tivesse decoro, a discrição e a subserviência ao marido como principais virtudes. O desempenho intelectual caberia aos homens, pois, para ser uma boa esposa, esse atributo era desnecessário. Darcy, contudo, diz-se apaixonar exatamente por essa “qualidade” em Elizabeth, uma mulher fora dos padrões de sua época e imprópria para o casamento com ele. Por atitudes semelhantes às dela, muitas mulheres no século XIX foram trancadas em manicômios com diagnóstico de loucura.

A escolha de Darcy por um novo caminho e o processo de transformação pelo qual tem que passar para trilhá-lo estão contidos nessa sentença, improvável para um homem de sua época, mas possível num texto literário que propõe novos papéis sociais para ambos os sexos, mesmo tendo o casamento como certo no final. A opção por não apresentar a afirmação de Darcy funciona como o apagamento dessa proposta ousada e camuflada no romance. Optar por não a apresentar é negar o que vinha sendo desenvolvido nas cenas anteriores.

Em *Sense and Sensibility* (Razão e Sensibilidade) de Ang Lee e Emma Thompson, segundo Samuelian (2001, p.140) há uma preocupação visível para com a situação da mulher que viveu no contexto britânico apresentado no romance que lhe serviu de base, principalmente expressa na fala das personagens de Elinor Dashwood (Emma Thompson), Edward Ferrars (Hugh Grant) e Margaret Dashwood (Emilie François). Para Monaghan e Gay (2003, p. 90 e 197), Ang Lee e Emma Thompson foram ousados em sua leitura do romance original, por trazerem tanto nos diálogos como no cenário um posicionamento feminista pós-moderno. Gay comenta que, ao contrário da versão de Lee e Thompson, *Emma* (1972), *Pride and Prejudice* (1979), *Mansfield Park* (1983) e *Sense and Sensibility* (1981/1983) são caracterizados por uma fidelidade textual de espaço e figurino, e acrescenta que a maioria das adaptações possui um respeito exacerbado ao lidar com os textos da autora.

Samuelian (2001, p.149), por outro lado, embora também reconheça essa tomada de posição pela questão de gênero na leitura

de Ang Lee e Thompson, reconhece que houve algumas alterações para a apresentação de uma postura feminista mais condizente com a de nossos dias, que aparecem na exacerbação do romance entre os protagonistas e parecem desautorizar a postura de conscientização pretendida no filme, mostrando, segunda a autora, que isso pode ter acontecido por, em tempos pós-modernos, essa questão não ser mais importante, ou por ter mudado. Levanta, ainda, a hipótese de que as escolhas feitas por Thompson podem revelar algo como “antes era muito ruim, agora não temos mais esses problemas com relação a ser mulher”.

Penny Gay argumenta que a escolha de Alan Rickham para a interpretação do coronel Brandon eleva em masculinidade esse personagem, em oposição ao que ocorre no romance; de um ser assexuado, passa à figura mais próxima do homem moderno (viril e gentil), capaz de dissuadir Marianne e o espectador do romance da moça com Willoughby. No romance, o perigo das armadilhas de sedução desse personagem não é minimizado. Ao contrário, Jane Austen mostra, por meio da confusão sentida por Elinor diante de Willoughby, que a opção de Marianne por Brandon não era algo simples e fácil. Sua decisão era crucial, assim como o momento da escolha para sua posição naquele contexto. Brandon de Alan Rickman suaviza essa questão e mostra ao espectador que Marianne tinha já seu caminho definido, faltando a ela somente enxergar a possibilidade daquele relacionamento, já aprovado pelo público.

Tanto o desfecho escolhido para Elizabeth e Darcy em *Pride & Prejudice* (2005) quanto a relação amorosa entre Elinor e Edward e Marianne e este novo Brandon podem agradar mais ao espectador desavisado ou que entra em contato com o texto de Austen pela primeira vez, mas a descontextualização desses relacionamentos amorosos pode ter consequências sérias para a reflexão sobre a obra de Jane Austen. Ademais, mesmo sabendo da existência desse tipo de união em nossos dias, o tema poderia ser adequado, principalmente no que diz respeito à diferença. Desse modo, não há espaço para a reflexão, mas o reforço de que Austen escreve “histórias de amor

e casamento” com final feliz. No conflito real sobre a possibilidade de amor e paixão caminharem juntos, herdado por um lado “da ortodoxia religiosa” e por outro da heresia cortês (ROUGEMONT, 2003, p.372), leituras desse tipo parecem resolver essa tensão. A sedução do público atual vem por meio da possibilidade de felicidade individual, da sensação de comando desse sentimento. Esse entendimento da obra de Austen parece refutar a ideia de que a “felicidade é uma Eurídice: nós a perdemos a partir do momento em que pretendemos alcançá-la” (ROUGEMONT, 2003, p. 376). Saímos das salas do cinema, por exemplo, com essa solução para conflitos de nosso tempo.

A caracterização das personagens masculinas como homens mais sensíveis e humanos é outro desdobramento da leitura que não percebe a importância da questão de gênero para Jane Austen. A apresentação de um Darcy atormentado por seus sentimentos, mais sensível e emocional (processo iniciado na versão da BBC de 1995 e reforçado pelo filme de 2005), do desastrado, espontâneo e doce Edward e o sedutor Brandon, em Razão e Sensibilidade de Emma Thompson, do seguro e suave Knightley (Jeremy Northam) em Emma, de Douglas McGrath, agrada ao público de nosso século e se adéqua ao tipo *übersexual*² do século XXI.

Se por um lado esse recurso pode funcionar como uma leitura dos homens de nosso tempo, como discutido por Nixon (2001); por outro, tem relativizado a questão da (re) definição dos papéis para homens e mulheres na Regência, bem como no debate atual sobre o assunto. Esse tipo de caracterização tem funcionado tão somente como um elemento de sedução do público por meio da personagem masculina, sem espaço para a reflexão. O apelo é tão forte que o mesmo ator que interpretou Darcy para a BBC em 1995, Colin Firth, foi convidado a interpretar outro personagem, de mesmo nome, para a versão para o cinema de O Diário de Bridget Jones, que tem

² Termo criado por Salzman, Malathia e O'Reilly, autores do livro *The Future of Men* (O Futuro dos Homens) para descrever o homem do século XXI, que se apresenta mais atraente, masculino, decidido, atencioso para com o mundo a seu redor e que reconhece que precisa da mulher em sua caminhada.

como fonte o romance *Pride and Prejudice* (*Orgulho e Preconceito*) de Austen.

A performance de Macfayden, o mais contemporâneo Darcy, gerou o surgimento de muitas comunidades na internet, algumas em que foram comparadas ambas as versões das personagens – a de 1995, feita por Colin Firth, e a de 2005, por Macfayden. As questões que apareceram depois do lançamento do filme foram “Qual Mr. Darcy você prefere?” ou “Você gostou do novo Darcy?”. E uma lista de muitos nomes opinaram e discutiram sobre as performances e caracterização desse personagem. Alguns espectadores acrescentaram a esses comentários suas opiniões sobre o relacionamento amoroso de Elizabeth e Darcy, concentrando-se, portanto, na história de amor entre ambos.

Além de historicamente inconsistentes, a caracterização mais humanizada dessas personagens e de Darcy, em especial, apresenta-se mais próxima dos desejos do público e de sua concepção de homem contemporâneo. Nixon diz que as adaptações mais recentes dos romances de Austen são sucesso de público porque elas, quase que literalmente, dão vida às personagens masculinas.

O problema, contudo, não está na caracterização de Darcy e das outras personagens masculinas, mas no que ela gera – um desvio do que deveria ser visto, de alguns pontos fundamentais postos pelos romances. A transformação pela qual passa as personagens masculinas em Austen é de outra ordem.

Conclusão

A investigação aqui proposta não pretende se configurar juízo de valor e atestar a qualidade das adaptações dos romances de Austen para outras linguagens. Sabemos que alterações devem ser feitas de um meio de apresentação para o outro; que do livro para o cinema, o verbal é traduzido para o visual. Temos conhecimento da necessidade da propaganda que se faz dos filmes para atingir um grande

público. É sabido que, em muitas salas de aula, os filmes de adaptação dos romances de Jane Austen funcionam como mediadores entre momentos históricos diferentes, o dos alunos e o da autora. Em muitos casos, são usadas as versões modernas de romances de Austen, tais como *O Diário de Bridget Jones* (*Bridget Jones' Diary*) e *As Patricinhas de Beverly Hills* (*Clueless*) para trabalho com alunos não acostumados com a leitura dos textos de Austen (TROOST e GREENFIELD, 2001, p. 140-147).

Nossa intenção é a de alertar para a necessidade de periodização do trabalho de Austen, que o casamento, o amor, o ser homem e o ser mulher podem e devem ser pensados historicamente. É fundamental para um entendimento maior da obra da autora e de nosso próprio momento resgatar a questão de gênero, que aparece em seus textos e em seu projeto literário. Levar o público à reflexão do processo de representação e de como isso é construído ou discutido por meio dos textos de Jane Austen é importante, mesmo que para isso tenhamos que ressignificar o prazer e correr riscos.

Referências

AUSTEN, J. *Pride and Prejudice*. New York, Gramercy Books, 1981.

_____. *Sense and Sensibility*. New York, Gramercy Books, 1981.

DICKSON, R. *Misrepresenting Jane Austen's Ladies. Revising Texts (and History) to Sell Films*. In: TROOST, L. et. al. (eds.) *Jane Austen in Hollywood*. The University press of Kentucky. 2001, pp. 22-43.

EAGLETON, T. *Marxism and Literary Criticism*. London, Routledge, 1997.

FERREIRA, C. A. As primeiras impressões são as que ficam? Jane Austen retorna ao cinema. In: OLIVEIRA, P. M. (org.) Figurações do Oitocentos. 1ed. Cotia – SP, Ateliê Editorial, 2008.

GILBERT, S. M. and GUBAR, S. The Madwoman in the Attic: The woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven, Yale University Press, 1979.

KAPLAN, D. Mass Marketing Jane Austen. In: TROOST, L. et. al. (eds.) Jane Austen in Hollywood. The University press of Kentucky, 2001, p.178.

KARL, F. R. A Reader's Guide to the Nineteenth Century British Novel. 1972.

MACDONALD, G. e MACDONALD, A. F. (eds.) Jane Austen on the Screen. Cambridge University Press, 2003.

NIXON, C. Balancing the Courtship Hero: Masculine Emotional Display in Film Adaptations of Austen's Novels. In: TROOST, L. et. al. (eds.) Jane Austen in Hollywood. The University press of Kentucky, 2001, pp. 22-43.

TROOST, L. e GREENFIELD, S. (eds.) Jane Austen in Hollywood. The University press of Kentucky, 2001, p.1-12; 140-147.

ROUGEMONT, D. de. História do Amor no Ocidente Trad. BRANDI, Paulo e BRANDI, Ethel. São Paulo. Ediouro, 2003.

VASCONCELOS, S. G. T. "Construções do feminino no romance inglês do século XVIII". In: Polifonia. Cuiabá, EduFMT, 2, p.86; 89, 1995.

WILLIAMS, R. *The English Novel from Dickens to Lawrence*. 1970.

WRIGHT, A. H. *Jane Austen's novels*. UK, Penguin Books, 1962.



FOCUS: DO ROMANCE AO CINEMA

Cláudia Maria Ceneviva Nigro

A Arte da Literatura e do Cinema

A arte pressupõe a natureza corporal e espiritual do homem; mas, em nenhuma de suas obras, pressupõe sua atenção. Pois nenhum poema dirige-se ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia, aos ouvintes (Walter Benjamin).

A arte se situa na urdidura indissolúvel entre autonomia e submissão. Filha de sua época, a arte, como técnica de materializar sentimentos e qualidades, realiza-se num constante enfrentamento, encontro-desencontro consigo mesmo e sua história (Julio Plaza).

Pode parecer ingênua ou até mesmo óbvia a afirmação de que não há representação que se sustente sem transitar por discussões sobre identidade. No caso de “adaptações” de obras literárias para o cinema, o “tradutor”, embora muitas vezes se permita iludir com a concepção de intérprete de uma arte para outra, isento de concepções políticas e ideológicas próprias, termina por reduzir a arte ao seu contexto de produção. Isso é, imerso no mercado de interesses político-sociais, o “tradutor” reescreve sua identidade no contexto supostamente definido de identidades híbridas:

O tradutor (na tradução intersemiótica) se situa diante de

uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo tradutório intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos (PLAZA, 1987, p.10).

A passagem de uma obra literária para o cinema é amplamente discutida. Jakobson, discutido por Julio Plaza, por exemplo, defende a nomeação de Tradução Intersemiótica ou “transmutação” para aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (PLAZA, 2003, p.01). Pode-se afirmar que a tradução intersemiótica continua a base para vários outros estudos sobre a transposição do texto literário para o filme. No entanto, da semiótica estrutural para as concepções da contemporaneidade, argumentos foram adicionados.

A necessidade excessiva de diferenciar o texto literário do cinematográfico constitui-se, acima de tudo, em uma procura definida por identidades que, por sua própria natureza, se interpenetram.

A tradução intersemiótica e outras mais...

A arte não reproduz o visível, mas torna invisível (Paul Klee).

A relação de substituição e complementaridade entre o original e tradução, nessa medida, pode ser vista como uma relação interlinguagens, onde empregamos signos como substitutos com graus de abstração e concreção relativos à coisa significada (Julio Plaza)

A tradução de obras literárias para o cinema constitui-se em atividade que poderíamos denominar comum. No entanto, o julgamento que fazem delas traz questionamentos sobre a traduzibilidade. Se for permitido julgar, sobre que pilares se sustentam as traduções intersemióticas? Sobre a perspectiva da tradução, sobre a teoria literária ou sobre as teorias do cinema? Seriam as abordagens cinematográficas mais indicadas por enveredarem pelo contemporâneo, trazendo o “conhecimento antigo” ainda desconhecido dos jovens consumidores? Poder-se-ia ler literatura por meio da cinematografia? Podemos comparar ou falar sobre duas artes (literatura e cinema) distintas? Esta insinuação de contemporaneidade dilui as marcas temporais e torna a obra “eterna”?

Walter Benjamin (2001, p.189) sustenta que “a tradução que pretendesse comunicar algo não poderia comunicar nada que não fosse comunicação, portanto algo de inessencial”. Assim, se “nada” podemos comunicar, qual seria, então, as razões subjacentes à tradução?

A necessidade excessiva de diferenciar o texto literário do cinematográfico constitui-se, acima de tudo, uma procura definida por identidades que, por sua própria natureza, se interpenetram. Julio Plaza (1987, p. 01) afirma que “a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos”.

Não há dúvidas de que, no momento, não se discute a fidelidade. Benjamin (2001, p.197) diz “se na tradução a afinidade entre as línguas se anuncia, isso ocorre de uma forma diversa do que pela vaga semelhança entre reprodução e original. Como também é evidente, em geral que afinidade não implica necessariamente semelhança”. Portanto, a imagem do “trânsito criativo de linguagens” institui-se muito apropriada para as adaptações cinematográficas, ou seja, traduções ditas intersemióticas.

A semioticidade aqui pode também ser entendida como as

relações entre objetos estabelecidas por Charles Peirce (1961): os signos não vistos como monolíticos na arbitrariedade do relacionamento com os objetos, mas relacionados a esses de maneiras e graus diversos. Peirce insiste que um signo é sempre um signo para alguém e que cada tentativa de interpretação corresponde a um número sem fim de jogos de ressignificação (“*unlimited semiosis*”). Assim sendo, é por meio deste jogo de ressignificação que as traduções para o cinema acontecem. O mesmo texto literário pode ser transportado para a linguagem cinematográfica, inúmeras vezes, com diversos títulos, até mesmo sem referência direta ao texto de partida (origem).

Se para Derrida (2002), a necessidade de traduzir é a necessidade de se aproximar da origem e a origem revitaliza a língua constantemente renovada, a tradução da literatura para o cinema realiza esse procedimento, ou seja, transpõe para a tela o texto. Entretanto, essa transposição far-se-á de modo a indagar seus propósitos, de modo crítico, respeitando as peculiaridades de cada arte e a ideologia de seu produtor e diretor. A concepção da “impossibilidade de contemplar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa” (FOUCAULT, 1999, p. 20) torna-se passível e possível, pois, do texto para a tela, nova obra é realizada, mas os rastros da primeira permanecem, é impossível apagá-los. Os enunciados performativos que foram transpostos do texto literário para o filme podem mostrar que as contingências das peculiaridades de cada arte muitas vezes servem a propósitos ideológicos outros:

A história inacabada (assim como as obras de arte) é uma espécie de obra em perspectiva, aquela que avança, através de sua leitura, para o futuro. A história “acabada” é a história morta, aquela que nada mais diz. História, então, pressupõe leitura. É pela leitura que damos sentido e reanimamos o passado (PLAZA, 1987, p. 02).

No processo dialético e dialógico da arte não há como escapar à história. A arte se situa na urdidura indissolúvel entre autonomia e submissão. Filha de sua época, a arte, como

técnica de materializar sentimentos e qualidades, realiza-se num constante enfrentamento, encontro-desencontro consigo mesmo e sua história (PLAZA, 1987, p. 05).

O poder do leitor (diretor ou produtor) sobre a história e a arte oferecida no texto de partida traz à tona o problema da representação. Rajagopalan (1998, p.187-188) adverte sobre o problema da representação nas artes, discutindo a própria noção de representação. Sugere que “a combinação filme e literatura oferece-nos uma rara oportunidade para olharmos os limites desta teoria da representação e que a ideia de representar o que já é uma representação torna problemática a oposição entre o que representa e o que é representado”. Trata-se da questão da/sobre a literatura e de outras manifestações artísticas, questão essa que tem como ponto em comum a *performance*.

O romance

... o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social, mediada por imagens (Guy Debord).

Se o signo estético oblitera a referência a um objeto fora dele, então ele constrói esse objeto a partir de suas qualidades materiais como signo, pois ele foge à representação, uma vez que esta função representativa não está na qualidade material, mas na relação de um signo com um pensamento (Julio Plaza).

Focus, de Arthur Miller, retrata o cenário dos Estados Unidos da década de 40, espaço propício para a reprodução de uma “realidade” que, paradoxalmente, situa a imagem no entremeio da representação inscrita no complexo de significações sociais que programam e constroem novas leituras da obra.

A literatura dos anos 40, aparentemente modernista, pois descreve o “traumático amadurecimento” do país entre as duas guerras mundiais, ainda carrega o projeto realista: os escritores desenham um modo de vida americano como experimentam, insistindo que o comum e o local são suficientes para exprimir o humano.

Em *Focus*, Miller descreve personagens diversos, nem totalmente bons, nem totalmente maus, mas personagens humanizados, em uma literatura com cor local, que se universaliza nos questionamentos do protagonista antissemita no início do enredo e perseguido por se parecer com judeus, assim que é obrigada a usar óculos.

A metáfora dos óculos, que o transforma, é endereçada aos cidadãos americanos, perseguidores das minorias: judeus, negros, mexicanos, comunistas, entre outros. Miller já havia denunciado isso na peça *The Crucible*, também adaptada para o cinema, com o título em português “As bruxas de Salem”.

O realismo da América do final do século XIX prepara o caminho para as revoluções do modernismo, que ocorreram no século XX. No entanto, os ideais propagados ainda se mantêm como uma parte importante na vida nacional.

O romance e o filme: exposição de adaptações

As inúmeras adaptações cinematográficas, bem-sucedidas ou não, podem ter variados propósitos (políticos, econômicos, entre outros), mesmo sem o conhecimento do diretor.

É o caso do filme *Focus*, por exemplo, apropriado do romance homônimo de Arthur Miller, publicado em 1945. Primeiro romance do escritor, na época já conhecido pelas suas famosas peças de teatro e também por ter se casado com Marilyn Monroe. O romance não causou tanto impacto quanto a sua peça mais famosa, *Morte do Caixeiro Viajante* (1949), e passou, de certa forma, despercebido.

A nova edição (2002), no entanto, lançada após a divulgação

e a colocação no mercado da versão cinematográfica, vendeu muito mais. Tem-se a impressão de que o romance, repudiado pela sociedade durante a Segunda Guerra, relaciona-se com a sociedade que o lê agora, pretensamente diferente, ressignificando e atualizando a discussão lançada por Miller.

Parece que o filme não foi inocentemente realizado, mas serviu, de alguma maneira, a um propósito político educativo: o de trazer a discussão sobre vítima e vitimizador proposta por Miller logo após o 11 de setembro, época em que as famílias árabes estavam sendo perseguidas nos Estados Unidos. Todas as pessoas com a compleição física parecida aos terroristas eram vistas como bruxas, devendo desaparecer, queimadas em fogueiras imaginárias. Pedras eram atiradas em casas, fogo era colocado nas garagens etc. Para evitar o caos, já que há muitos imigrantes árabes nos Estados Unidos, o filme aconteceu e o romance voltou a ser editado.

As instâncias sobrepostas – o texto literário, o roteiro, o filme – criam um contexto polifônico no qual a arte cinematográfica transparece como arte dependente da ideologia vigente. Assim, a apropriação do texto de Miller constitui-se sinal dos tempos e reprodução das crenças políticas expressas na sociedade. Nietzsche (1992, p. 09), ao discutir a física em seu tempo, bem como a pretensão de verdade nascida das ciências empíricas, de certa maneira nos ajuda, também, a compreender a estratégia de trazer o filme para “fins didáticos”, possibilitando entendermos por que é mais fácil ler a literatura no cinema:

Ela tem olhos e dedos a seu favor; tem a evidência ocular e a tangibilidade: sobre uma época de gosto fundamentalmente plebeu isto exerce um efeito fascinante, persuasivo, convincente – afinal segue indistintamente o Cânon de verdade do sensualismo eternamente popular.

De fato, o dito de Nietzsche, de 1889, revela-se mais que atual.

O Filme

Lançado em 2001, o filme é dirigido por Neal Slavin, com roteiro de Kedrew Lascelles, estrelado por William H. Macy, David Paymer, Laura Dern, entre outros autores consagrados. Utiliza-se do conceito de vítima e vitimizador, entre outros, que renomeou uma série de discussões sobre antissemitismo, especificamente, racismo e segregacionismo, de um modo geral, nos Estados Unidos pós-Bin Laden.

Arthur Miller, no romance, desnuda o antissemitismo expresso na sociedade americana durante a Segunda Guerra por meio do personagem principal, Lawrence Newman. O protagonista é um americano antissemita – trabalha em uma empresa cuja política é a de não contratar funcionários judeus americanos – que, ao trocar os óculos por causa da idade, é visto pelos colegas da empresa, os vizinhos do bairro e toda comunidade onde vive como um judeu.

No filme, o papel principal é creditado a William H. Macy. O personagem Newman, de mais ou menos 40 anos, trabalha em uma firma conceituada (Recursos Humanos) e vive com a mãe. O personagem é descrito como pessoa demasiadamente comum, solitária e apresenta uma rotina inalterável: todos os dias compra o jornal na banca de um judeu, o senhor Finkelstein, interpretado por David Paymer. O interessante é a própria ambiguidade no ato da compra do jornal. Ao mesmo tempo em que não vê o judeu como indivíduo - o senhor Finkelstein apenas lhe serve de instrumento para conseguir o que deseja -, continua mantendo-o na vizinhança, sem dizer sobre ele para os amigos antissemitas. Dividido entre o mundo que cobra dele uma posição em relação aos judeus, Newman o ignora, mas não é capaz de maltratá-lo. O judeu se torna representante explícito da raça, uma vez que são os americanos da área que optam pela nomeação do personagem: Mister (Senhor), formalidade mantida para sugerir distância e aventar respeito; e Finkelstein, para assegurar a origem e a diferença.

Said sustenta que:

O oriente expressa e representa esse papel, cultural e até mesmo ideologicamente, como um modo de discurso com o apoio de instituições, vocabulário, erudição, imagística, doutrina e até burocracias e estilos coloniais (1990, p. 14).

Ao assim fazê-lo, mobiliza uma distinção ontológica e epistemológica do Oriente e do Ocidente, que consolida uma:

(...) rede de interesses que inevitavelmente faz valer seu prestígio (e, portanto, sempre se envolve) toda vez que aquela entidade peculiar “o Oriente”, esteja em questão. (...) que a cultura europeia ganhou em força e identidade comparando-se com o Oriente como uma espécie de identidade substituída e até mesmo subterrânea, clandestina (SAID, 1990, p.15).

Preocupando-se com a noção coletiva que identifica e distingue o ocidente do oriente, o crítico atesta que as classes, o conjunto de crenças e as posições sociais são mantidas por esse ranço de superioridade ocidental. Assim, a representação é mantida com o objetivo específico de “colocar o judeu em seu devido lugar”, não ameaçando a soberania dos habitantes da área.

Alguns comentários da crítica americana sobre o filme sugerem que o filme de Slavin é confuso e contraditório, pois contém propaganda antissemita, o que, de certo modo, prejudica o efeito sublime (Poe) da arte de Miller, como se Miller não tivesse como propósito discutir, sob o efeito sublime da arte, a segregação dos Judeus nos Estados Unidos na década de 40.

Sugerem também que a ambientação é comprometida, pois a história que se passa nos anos 40 é mostrada no filme mais próxima da próxima década (50), pelos cenários, figurinos, modelos de carros, entre outros. No entanto, o filme como apropriação hollywoodiana serve ao seu propósito: traz a discussão sobre antissemitismo, sobre o preconceito com o outro, podendo constituir-se em propaganda contrária aos americanos que na época estavam “perseguido” os próprios americanos com aparência de árabes/muçulmanos, confundidos, muitas vezes, erroneamente com os assassinos do Talibã.

Os planos que buscam afastar a subjetividade e as imagens, que poderiam falar sobre os procedimentos adotados, colocam o filme no contexto de propaganda americana antiafegã. Há uma consolidação de representações segregacionistas que, no entanto, são esfumaçadas e encobertas no comportamento final do protagonista. Mesmo sendo americano, se assume judeu e exige o direito de viver nos Estados Unidos. As representações são esfumaçadas, pois, sem outra saída – lembra um tribunal de Kafka -, o personagem, no final, se encontra em uma situação semelhante àquela do judeu vendedor de jornais. Sim, ele permanecerá nos Estados Unidos, porém, com um status de marginal imposto aos indesejados.

O filme traduz um projeto em que o problema social apresenta-se como insolúvel. A possibilidade de transformação depende do protagonista, mas como já dito acima, não atinge seu objetivo. Acusado também de lidar com temas tão marcantes de maneira simplista, o filme aparentemente não cumpre sua promessa.

Tal promessa está inserida num universo onírico benjaminiano, que agora espelha a fantasmagoria derridiana. Em *Espectros de Marx* (1994), Derrida afirma que os espectros estão sempre no presente. No presente em que não se pode reviver um passado. Há apenas a representação do fantasma que retorna.

Talvez a imagem construída de Newman, como aquele que não percebe o que acontece ao seu redor – não tira os óculos –, parece sustentar a ambiguidade e as dúvidas do próprio personagem em relação à sua identidade. Se a margem e o centro são estabelecidos na comunidade presente, Newman questiona o poder desta em realocá-lo a seu bel prazer.

Depois dos óculos, o protagonista mantém o mesmo corpo. No entanto, agora é constituído de novos discursos: uma colagem de fragmentos que traz para o personagem o imprevisível. A nova identidade faz-se vagarosamente (dia a dia) construída e é apoiada pelo par romântico que Newman escolhe para si. Gertrude (Laura Dern) nega a descendência judia de uma parte da família, mas, na

aparência, apresenta-se como tal. Veste-se como judia. Mais uma vez, são os olhos dos outros que estabelecem a representação de um povo. Os judeus são o que são, pois apresentam características próprias constantemente mantidas pelo outro e movimentam-se entre identidades e diferenças.

O medo e a impotência do casal diante da ameaça americana fazem com que eles se associem ao judeu da banca. E no final, assumem a identidade que lhes foi imposta. Estilhaços ou fragmentos do eu podem ser vistos em todos os seus passos. Não é mais um representar a literatura, mas constituir-se a partir dela.

Considerações finais

Todo signo difere da coisa significada, pois que entre ambos não há identidade (Julio Plaza).

Chartier (1990), discutindo a apropriação, revela que existe um apelo para enfatizar diferentes usos e significados, ou seja, os indivíduos interpretam de maneiras várias seus papéis nas sociedades e culturas que os produzem. O conceito de apropriação usado por Chartier vincula-se à necessidade de dar ênfase aos diferentes usos e significados, em suma, às diferentes interpretações dos sujeitos “remetidas para as suas determinações fundantes - sociais, institucionais e culturais - inscritas nas várias práticas que as produzem” (1990, p.26). Este conceito dá conta, em grande medida, de interpretar a multiplicidade de sentidos que ocorre na recepção de uma inovação ou, porque não dizer, de uma representação ou apropriação de um texto literário para o cinema.

Já para Bourdieu, a apropriação é considerada como processo de “concentrar nas mãos de um agente singular a totalidade do capital social que funda a existência do grupo” (1999, p. 53). Ou seja, quem decide que obra de arte vai virar cinema não é a população, mas sim quem entende os desejos do grupo em que vive e, partindo deles,

cria em seus membros a incontrolável necessidade de apropriação daquele “produto”.

Se tomarmos e trazermos as reflexões de Michel de Certeau (1994) sobre a educação para nossos domínios, podemos afirmar que a apropriação revela o intervalo entre o objeto “original” e as suas reescrituras. Os atos e seus usos supõem estratégia, estabelecendo-se, portanto, em um lugar de poder que designa dispositivos de “verdades” reguladoras de práticas inscritas em um território de ninguém.

A apropriação, portanto, revela “outras representações de poder”. Os detentores das relações institucionais e do acesso aos recursos passam a determinar o que e para que se apropriar. As interferências constroem uma identidade em movimento, de fora para dentro. Cria-se um filme para dizer da vitimização que, ao mesmo tempo, a reforça.

Homi Bhaba afirma que “a passagem intersticial entre as identidades fixas abre a possibilidade de uma hibridização cultural que se ocupa da diferença, sem uma hierarquia imposta ou assumida...” (1994, p. 4). Deste modo, quando falamos, já estamos traduzindo nossas concepções para o outro. Esta alteridade indispensável para a construção da identidade do tradutor e da obra se transforma em experiência “legítima”. Ao reinventar a trama, o cineasta discute o próprio determinismo.

Não está aqui questionada a integridade ética das transmutações, nem seu compromisso com os interesses da comunidade. Questiona-se apenas o reconhecer dessa necessidade em avaliar as estratégias, ou técnicas, que geram a dependência, em vez de construir autonomias e fomentar artes. Sem a pretensão de realizar uma crítica sobre os diversos enfoques teóricos da transposição da obra de arte literária para o cinema, pode-se dizer que as apropriações podem ser criadas e traduzidas, garantindo a eficiência do imaginário.

O referencial explicitado possibilita interpretar as distintas maneiras de apropriação, transposição, valorização e organização

da literatura no cinema, fornecendo subsídio para a compreensão desse processo. O conjunto de transformações altera a dimensão material e simbólica da literariedade. Se, por um lado, a contemporaneidade condiciona a forma como se vai ler agora, por outro, a narração mantém-se e leva à criação de objetos novos.

A apreensão dessas transformações em toda sua teia de relações se faz por meio das alterações estabelecidas na própria dimensão da permutação pragmática. Neste sentido, o cinema, mesmo sendo arte outra, torna-se mais que capaz de expressar a literatura.

Referências

BENJAMIN, W. A Tarefa do Tradutor In: *Clássicos da Teoria da Tradução*: antologia bilíngue alemão/português. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. v.1, p.188-215.

BHABHA, H. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *Escritos de Educação*. Org. Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani. Petrópolis, Editora Vozes, 1998.

CERTEAU, Michel de. 1994. A Invenção do Cotidiano. In: ___ *Artes de fazer*. Petrópolis, Vozes, 1994.

CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

DERRIDA, J. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1999

MILLER, A. *Focus*. Trad. Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

RAJAGOPALAN, K. Literature in Cinema: a test case for theories of representationalism? In: *Anais do XXVIII SENAPULLI*. Ouro Preto: UFMG, 1998. p.185-188.

SAID, E. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ANTROPOFAGIA EM JOAQUIM PEDRO E MÁRIO DE ANDRADE: MACUNAÍMAS

Daniela Soares Portela

A antropofagia constitui-se num signo alegoricamente funcional para representar diversos aspectos da identidade brasileira. Desde a carta de Caminha, quando implicitamente a dominação simbólica dos índios é proposta como consequência irreversível da vontade divina¹, configurando-se num ícone do violento processo de choque entre raças e culturas (ao qual Darcy Ribeiro, 1995, denominou de “Guerra Biológica”), até a narrativa autobiográfica de Hans Staden (1930) sobre sua experiência sob o domínio dos Tupinambás, a prática do canibalismo constitui-se numa figuração, tanto concreta quanto abstrata, das relações que estabelecem a organização devoradora do Brasil com o outro ou do outro com o Brasil.

Embora a antropofagia seja imagem que cristaliza a relação entre o estrangeiro Venceslau Pietro Pietra e o nacional, na rapsódia de Mário de Andrade, em carta a Manuel Bandeira, o artista paulista afirma que não pretendia fazer dessa imagem um espelho da relação entre o Brasil e a Europa. Nas palavras de Mário:

Assim: pondo os pontos nos is: Macunaíma não é símbolo do brasileiro como Piaimã não é símbolo do italiano. Eles evocam “sem continuidade” valores étnicos ou puramente circunstancias de raça. Si Macunaíma mata Piaimã nunca

¹ E, portanto, se os degredados que aqui hão de ficar aprenderem bem a sua fala e os entenderem, não duvido que eles, segundo a santa tensão de Vossa Alteza, se farão cristãos e hão de crer na nossa santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque certamente esta gente é boa e de bela simplicidade. E imprimir-se-á facilmente neles qualquer cunho que lhe quiserem dar, uma vez que Nosso Senhor lhes deu bons corpos e bons rostos, como a homens bons.

jamais em tempo algum não tive a intenção de simbolizar que brasileiro acabará vencendo italiano (ideia que só me veio agora escrevendo), mata porque de fato mata na lenda arecuná” (ANDRADE, s.d. p.227).

Embora Mário tivesse escrito *Macunaíma*, que para muitos críticos configura-se numa leitura das representações da identidade nacional, a antropofagia praticada por Piaimã, “gigante comedor de gente viva” não representa a relação entre o Brasil e o estrangeiro. A concepção marioandradina de identidade nacional configurava-se num projeto que previa a relação de solidariedade entre elementos da cultura erudita e popular. Entre esses elementos, inclusive, o indígena era excluído, já que, para o escritor, “o homem da nação Brasil hoje está mais afastado do ameríndio que do japonês e do húngaro” (ANDRADE, 1972, p. 16).

Nesse sentido, o projeto antropofágico de Oswald de Andrade polariza com o projeto nacionalista de Mário. Se, para Mário, a identidade nacional poderia ser construída, do ponto de vista artístico, por meio da “transposição erudita” (ibidem) dos elementos primitivos da cultura nacional, ou seja, de uma relação harmoniosa e generosa entre cultura popular e cultura erudita, para Oswald a relação era de violência, de devoração antropofágica do elemento estrangeiro como forma de apropriação criativa da tradição cultural europeia.

Mário acreditava que o Brasil, que estava se industrializando, só construiria sua identidade se não perdesse suas raízes populares e orais, principalmente ao que se refere à música, como lundus, modinhas, desafios, toadas etc. Oswald acreditava que o Brasil só construiria sua identidade à medida que se comportasse, culturalmente, como bárbaro. Porque, como afirma no “Manifesto Antropófago” “[...] não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti”.

Essa polarização entre os dois brasis construídos por Mário e por Oswald funciona como eixo de organização do filme *Macunaíma*,

de 1969, de Joaquim Pedro de Andrade. Num contexto de ditadura militar, então vigente no Brasil, Joaquim Pedro acredita na violência como signo de representação de um país que submerge não só ao autoritarismo político de militares torturadores, mas também à sedução da indústria americana e ao consumismo desenfreado de uma classe média enriquecida pelo milagre econômico e deslumbrada com os índices de prestígio estrangeiros, tendo como consequência o servilismo voluntário a uma política liberalista que acarretava numa deterioração da identidade nacional.

Portanto, a antropofagia de Joaquim Pedro de Andrade dialoga com *Macunaíma* de Mário de Andrade, mas o traduz num contexto histórico outro, de maior tensão entre as forças de um Estado autoritário e o projeto de povo devorado pelas forças centralizadoras de direita. A redenção desse povo estaria justamente na descentralização estética de um filme que não se submete a nenhum projeto conciliatório de arte, como o tropicalismo, ou a uma representação mimética lógica de escassez de elementos como metonímia de miséria nacional. Conscientemente, Joaquim Pedro polariza com o cinema novo de Glauber Rocha, o tropicalismo e o projeto conciliador de Mário, que harmoniza cultura popular e cultura erudita.

1. Joaquim Pedro e o Cinema Novo: da escassez ao exagero: experimentação do cinema marginal

A bordo de um avião com destino a Los Angeles e Milão, Glauber Rocha escreve, em 1965, “Uma estética da fome”. O manifesto seria uma sistematização teórica, estética e política do “cinema novo”, cujo traço caracterizador determinante está no aproveitamento da miséria, metonimicamente trabalhada na escassez de recursos, como elemento de expressão revolucionária, que possa conjugar, de forma articulada, arte e política.

Não por acaso, a década de 60 foi um grande celeiro de reflexões

desta ordem. Se em 1922 havia a emergência de um projeto literário que lançasse as bases da independência cultural do Brasil, em 60 havia uma preocupação em romper com as amarras de uma dependência econômica em relação aos Estados Unidos. É a época dos movimentos organizados do CPC (Centro Popular de Cultura) e MCP (Movimento da Cultura Popular) pela popularização da cultura. E, pós-64, da grande efervescência intelectual e artística, quando manifestações como o Cinema Novo, Teatro de Arena, Teatro Oficina e Tropicalismo refletem uma tomada de consciência por parte dos produtores de cultura frente aos problemas do país e seu público.

Embora seja nesse contexto que Joaquim Pedro traduza para o cinema a rapsódia modernista *Macunaíma*, a partir de 1968, ano em que o filme começa a ser produzido, surge uma cinematografia dissidente do cinema novo, marginal ou udigrudi, que deslocaria a questão da escassez para outra chave de representação estética. A transgressão experimental passa a ocupar o lugar do projeto cinemanovista.

Na percepção de Ismail Xavier (1993), a nova estética propõe que as estruturas agressivas funcionem como forma de representação da perplexidade e do sarcasmo frente à nova ordem política imposta aos países subdesenvolvidos. Por isso, a violência é usada como elemento estético de reflexão sobre a experiência social e histórica desse período.

É nessa chave de representação, em que a violência e o grotesco são elementos funcionais de expressão política, que *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, estreado em 69, se insere, tendo como motivo ordenador o tema da antropofagia, como indica o próprio diretor do filme no prefácio, escrito para o Festival de Cinema em Veneza:

A antropofagia é uma forma de consumo que os subdesenvolvidos usaram de maneira exemplar. Os índios brasileiros, notadamente, logo ao serem

descobertos pelos nossos primeiros colonizadores, tiveram a felicidade de escolher o bispo português, D. Pedro Fernandes Sardinha, para comê-lo em ato memorável. Não foi à toa, portanto, que os modernistas de 22 dataram o seu manifesto antropófago: ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha. Hoje, ao constatar claramente, com a reafirmação do poder das classes brasileiras tradicionalmente dominantes e conservadoras, que nada mudou, redescobrimos o canibalismo...

As atuais relações de trabalho, bem como as relações entre as pessoas – social, política e econômica – ainda soam, basicamente, canibalistas. Aqueles que podem, “comem” os outros através de seu consumo de produtos, ou mesmo, mais diretamente, através de relações sexuais. (...) *Macunaíma...* é a história de um brasileiro devorado pelo Brasil (STAM, 2008, p. 424).

Para Stam (2008, p. 423), a identificação com o darwinismo social de exploração num sistema capitalista que devora o outro, como o canibalismo, possibilita ao diretor Joaquim Pedro “transformar a antropofagia no trampolim para uma crítica da repressão militar e do modelo de capitalismo predatório do efêmero ‘milagre econômico’ brasileiro”.

Na percepção crítica de Heloísa Buarque de Hollanda (1978), o herói de Joaquim Pedro se diferencia do de Mário ao substituir a alegre melancolia deste pelo pessimismo agressivo e feroz daquele. Nesse sentido, o filme se configuraria num “comentário” do livro, atualizando-o num contexto histórico de maior contundência política.

As diferenças são inúmeras, mas duas são fundamentais e referem-se à recepção. Enquanto Mário de Andrade mobiliza a alta cultura, na estrutura de suíte musical para engendrar a forma de seu livro, Joaquim Pedro incorpora elementos da cultura pop e da

chanchada para atrair uma maior audiência. Este estudo incidirá sobre essa diferença. Além disso, enquanto Mário organiza sua obra a partir de um capítulo central, “Carta pras Icamíabas”, o filme de Joaquim Pedro tem predominância de enquadramentos centralizados, mas não há estrutura narrativa, ou seja, as cenas são justapostas e não obedecem a uma estrutura central. Essa descentralização do roteiro corresponde, em termos de leitura, a um efeito de sentido de caos desordenado, traço característico que parece marcar a leitura da realidade brasileira feita por Joaquim Pedro. Se Mário subordina os elementos constitutivos de sua obra à ordenação da suíte erudita, imprimindo uma ordem ao caos que constitui a identidade brasileira, Joaquim Pedro reforça o sentido de caos, ao eliminar completamente do filme a carta e a função dela na estruturação expressiva de *Macunaíma*. Se a carta corresponde ao meio do livro de Mário de Andrade e foi suprimida completamente do filme de Joaquim Pedro, foi porque o cineasta suprimiu, junto com ela, o meio do filme. Logo, o filme não tem um centro para onde as ações convergem na busca da solução de um conflito. Aliás, a própria busca à muiraquitã, no filme, aparece como um conflito desmotivado, uma vez que Macunaíma fica sabendo, por acaso, que a pedra está em poder de Venceslau Pietro Pietra.

2. A descentralização do roteiro fílmico em Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade: expressão da desordem política da ditadura militar brasileira

Macunaíma descobre onde está a pedra herdada de Ci apenas na sequência 37 do filme. Esse deveria ser o motivo que traçaria o percurso do herói, constituindo-se na busca empreendida por ele, mas na representação escolhida por Joaquim Pedro, esse motivo parece funcionar muito mais para caracterizar a avidez da imprensa em noticiar o processo de enriquecimento do gigante, competente predador social, do que em justificar as peripécias de Macunaíma

a fim de recuperar o amuleto símbolo de Ci. Também a muiraquitã teve seu papel desvirtuado no filme: de pedra espiritual que era, tornou-se um talismã da especulação financeira.

Ao ler o jornal “Campeões da Indústria Privada”, Macunaíma tem ciência do paradeiro da pedra de sua antiga companheira. Na sequência, o filme recua no tempo e Piaimã aparece dando uma entrevista à imprensa. Figura grotesca, de roupas extravagantes, gestos largos e tom agressivo, Venceslau anda, em plano aberto, no meio de máquinas, numa cena cinzenta, e declara: “Qualquer um desses operários miseráveis podia ter encontrado a pedra, mas não! Eu, eu é que achei a muiraquitã... é a pedra da sorte! Daí eu fiquei rico e como dinheiro também dá sorte, fiquei riquíssimo! Olha aí, tudo isso é máquina nova, americana de segunda mão”. A euforia com a posse de máquinas americanas de segunda mão rebaixa não apenas o empresário subserviente à indústria americana, mas também a imprensa nacional, que torna célebre o novo rico, ovacionando, sem senso crítico, o darwinismo nacional brasileiro e o servilismo ideológico ao consumismo estrangeiro.

3. Elementos morfológicos, sintáticos e semânticos de Macunaíma: cinema e livro

O filme inicia-se com um fade em vermelho e a trilha de *Desfile aos heróis do Brasil* de Villa-Lobos, hino patriótico, cujo refrão – “glória aos homens-heróis dessa pátria, a terra feliz do Cruzeiro do Sul” – é repetido enfaticamente. Além disso, há uma tomada de vegetação verde-ouro, por onde são inseridos os letreiros. Essas cores serão retomadas na cena final, quando, devorado pela lara, surge no meio do lago, num plano fixo, a farda militar verde oliva de Macunaíma e uma explosão de cor vermelha, simbolizando o sangue do herói estraçalhado pelo monstro.

A conotação política da cena, que consubstancia o projeto enunciado por Joaquim Pedro da “história de um brasileiro

devorado pelo Brasil”, singulariza, de forma dramática, a relação de violência em que se articulam dois polos em conflito: o herói individualista, punido por um projeto egoísta de consumo de bens materiais propiciado pelo milagre econômico do governo militar, e a história de uma pátria que se fez mais madrasta do que mãe, ao entregar a soberania nacional, de forma subserviente, à indústria norte-americana.

Mas, enquanto função estética, a conjugação dessas cores, vermelho e verde, cria uma estrutura circular que remete o final do texto fílmico para o início. Portanto, a morte violenta de Macunaíma está associada à situação hostil de seu nascimento, narrada pela primeira sequência do filme.

Depois da abertura, cuja trilha sonora funciona como um elemento perturbador, já que “a glória aos homens-heróis dessa pátria” é substituída por um nascimento desonroso (Macunaíma é praticamente defecado pela mãe num plano de solo) há a apresentação dos personagens principais. A mãe, interpretada pelo ator Paulo José, é um elemento andrógino e hostil, caracterizado por diálogos rápidos e agressivos: “O xente! Que menino feio danado!” e referindo-se ao nome do filho recém-nascido: “Fica sendo Macunaíma”. E, à parte, para os espectadores: “nome que começa com *ma* tem má sina.” Jiguê, para consolar o irmão, argumenta: “Chora, não, irmãozinho, feiura não é documento.” E Maanape, irritado com a parturiente: “A senhora também não é nenhuma beleza!”.

Esse tom de diálogo continua ao longo do filme, pontuando a agressividade entre os membros da família ou entre família e sociedade. Quando Jiguê interdita a corda de caçar anta como brinquedo de Macunaíma, o herói, contrariado, responde “boçal” para Maanape, que foi consolá-lo. E vinga-se de Jiguê, “brincando” com Sofará no bosque.

Mas além desse traço de agressividade, indicado por Xavier, há outro que insere o filme numa estética dissidente em relação à “estética da fome”, do Cinema Novo. Joaquim Pedro trabalha

com a exuberância dos elementos morfológicos que constituem o filme. Em vários momentos, há a utilização da redundância como princípio organizador das sequências.

4. A redundância como estratégia estética

Na sétima sequência do filme, as cenas são construídas num ambiente de mata, durante um dia de sol. Num plano geral, Sofará aparece acorada. O narrador diz: “Sofará era feiticeira. Tirou das partes um cigarro de petum e deu para o menino fumar”. As cenas da sequência mostram aquilo que a voz do narrador descreve. A segunda cena, também em plano geral, apresenta Macunaíma (negro) fumando e o narrador diz: “Quando deu a primeira baforada...” Nesse momento, Grande Otelo é substituído por Paulo José, príncipe lindo, vestido com roupas que parodiam as vestimentas medievais da nobreza.

O uso da voz narrativa nessa sequência torna-se problematizadora, pois esse elemento não apresenta economia de meios, nem supre uma impossibilidade imagética, já que a voz narra exatamente o que a cena mostra. Portanto, isso se configura como uma redundância proposital, usada como elemento de significação no texto fílmico.

Essa redundância aparece também na sequência em que Macunaíma encontra Ci numa garagem. Esse encontro, para Heloísa Hollanda (1978), é um dos momentos mais brilhantes do filme. Ci veste calça *Lee* e porta uma metralhadora. Luta violentamente com vários homens dentro de uma Kombi, imagem caricata dos policiais brasileiros à paisana, que reprimiam os guerrilheiros “subversivos” urbanos, e joga fora destroços de corpos ensanguentados. A trilha sonora, “essa garota é papo firme”, confirma o efeito de sentido de paródia do pop construído na sequência. As cenas trazem muito movimento, inclusive tecnicamente. Os enquadramentos são destruídos, dando a impressão de que as cenas extrapolam o quadro.

Essa dinamicidade é ainda retomada quando Ci foge para uma garagem e Macunaíma a persegue porque “gostou muito dela”. As cenas são construídas usando como mecanismo cênico o movimento do elevador da própria garagem, que funciona como um travelling vertical, e imprime movimento ao encontro dos amantes. Ou seja, a dinamicidade aparece como elemento caracterizador de Ci, tanto na gestualidade da personagem quanto no movimento da câmera, novamente a redundância como princípio ordenador da sequência.

Essa redundância, ao mesmo tempo em que se polariza com a “escassez de recursos” da estética do Cinema Novo, parece funcionar como a incorporação de uma linguagem popular subversiva em relação ao princípio de uma estética cinematográfica feita por intelectuais para intelectuais. Joaquim Pedro rompe, de forma programática, com a elitização da arte, democratizando, numa atitude política revolucionária, o seu texto fílmico.

5. Incorporação da arte pop: princípio estético de subversão à estética do cinema novo

Essa democratização, que se dá também pela incorporação de atores da chanchada, pelo uso de um figurino *kitsch* e pela escolha de uma trilha sonora que passeia pelo pop de Roberto Carlos, o baião de “Respeita Januário” e a música de cabaré de “Cinderela”, na voz de Ângela Maria, apontam para um experimentalismo estético que, segundo Joaquim Pedro, não tem filiação com a Tropicália, mas expressa uma postura política determinada pela vontade de fazer com que a massa possa comer o “biscoito fino” que fabrica. Ele atribui valor estético ao referencial popular, na medida em que articula esse referencial como signo de uma linguagem que funciona propositalmente como uma colcha de retalhos (e nesse sentido, recupera o *Macunaíma* de Mário), costurada com elementos de diversas fontes artísticas (incluindo uma legenda, nos moldes característicos do cinema mudo).

Mas enquanto o princípio ordenador do *Macunaíma* de Mário de Andrade é a suíte erudita, o de Joaquim Pedro é a redundância ou exuberância barroca, configurada, fundamentalmente, numa linguagem paradoxal. Esse paradoxo se constrói, fundamentalmente, pela tensão crítica instaurada subliminarmente em cenas organizadas em torno de imagens estereotipadas, mas que apresentam um viés crítico, que dessacraliza tanto a percepção ufanista do Brasil do milagre econômico quanto o hermetismo estético do cinemanovismo. Essa tensão intensifica-se, ainda, pela relação entre música e imagem, como aparece, de forma exemplar, na articulação entre o hino *Desfile aos heróis do Brasil*, de Villa-Lobos, e a morte inglória do herói, devorado por uma lara.

6. Experimentação de formas: ponto de convergência entre Joaquim Pedro e Mário de Andrade

Assim como o filme configura-se num experimentalismo estético cinematográfico, pela incorporação de elementos provenientes de diversos estratos socioculturais, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, levanta diversas questões no que se refere à mobilização da forma romanesca. Muito provavelmente esse livro fosse uma espécie de experimento ficcional de um dos pressupostos teóricos, presente no *Baile das quatro artes* (1963), de que a atividade artística, para ser produtiva, deve considerar, de cada forma a que se dedica, o material, a tradição (repertório) e a técnica que essa arte exige para ser realizada. Mário acreditava que o artista tinha obrigação de conhecer seu material de trabalho. No caso do escritor, o material é a língua.

Essa língua, no entanto, poderia ser cristalizada na forma de poesia, de conto, romance, (formas sobre as quais Mário tinha domínio). Mas por que *Macunaíma* foi composto na forma híbrida em que lemos? Seria essa escolha fruto de uma intuição do autor ou uma escolha deliberada que obedecesse a um projeto estético determinado?

O resultado desse projeto estético se espelha na forma fragmentada que aparece, também, no filme de Joaquim Pedro, como ficou demonstrado. Entretanto, a crítica de Joaquim Pedro parece reforçar a ideia de que o Brasil de 69 era um país paradoxal. Por trás da violenta ordem imposta pela ditadura de extrema direita, a corrupção e o darwinismo social devoravam qualquer possibilidade de organização social e impunham uma estrutura caótica, para um país sem referências e sem centro norteador de sentidos. À falta do capítulo central do livro de Mário, Joaquim responde com uma estrutura antropofágica, em que os elementos cinematográficos são devorados desordenadamente, como no banquete oferecido por Venceslau para a festa de casamento de sua filha. Se para Mário os elementos estéticos são subordinados à estrutura de suíte musical e ordenados pela centralidade do capítulo nono, para Joaquim Pedro, não há princípio que possa subordinar os elementos que organizam a identidade nacional e, logo, não há estrutura centralizada que possa imprimir ordem ao caos. A ditadura militar configura-se como uma forma de governo absurda, incompetente, desregrada e submetida apenas à lei da antropofagia corrupta e subserviente aos interesses internacionais.

Portanto, se a fragmentação de linguagens de Mário encontra o capítulo nono como centro de organização, em Joaquim Pedro a fragmentação se reforça como fragmentação, restos estraçalhados de um ritual antropofágico.

Pela lógica ficcional proposta pelo enredo da rapsódia de Mário de Andrade, o que garantiria a coerência do texto seria o fato de o livro ser a configuração escrita das aventuras de Macunaíma, incluindo as falas de que participa e das demais personagens, guardadas pelo papagaio que as transmite para o violeiro e este as conta ou canta em forma de recitativo ponteadado, para o leitor-ouvinte. O aspecto de mosaico e justaposição de formas seria, conseqüentemente, a fixação escrita das marcas dessa oralidade. Entretanto, o capítulo nono pertence ao gênero epistolar. Ainda segundo a lógica ficcional do livro, essa carta deveria ter sido

ditada por Macunaíma ao papagaio, que a reproduziria ao violeiro, que a cantaria para o leitor. No filme, Joaquim Pedro resolve essa equação por meio de uma caracterização irônica entre Macunaíma e o papagaio. O papagaio ouve como um ser humano, enquanto Macunaíma fala como um papagaio.

Mas, voltando ao livro, a carta vem escrita num estilo de pastiche dos textos de vários estilos, fundamentalmente o clássico e o parnasiano. Ao contrário de todo o resto do livro, não se trata de um texto cuja escrita simula um recitativo para ser ouvido, mas sim um texto que impõe uma carta para ser lida. Porque Macunaíma não sabia ler, como demonstra o capítulo X: *Pauí-Pódole*; é natural que também não soubesse escrever. Logo, o capítulo nono coloca a questão da autoria do livro em debate, já que coerentemente não pertence a nenhum dos possíveis criadores do livro: nem ao violeiro Mário, que declama o texto ao ponteio de uma violinha, nem ao papagaio que apenas pode reproduzir uma fala ditada para ele anteriormente (essa é a ação própria do papagaio), nem ao menos a Macunaíma, que não a poderia ter escrito. Estamos diante de um capítulo que traz a existência física do livro, se usássemos a terminologia de E. Souriau², para o centro da narração; ora, essa presença física constitui uma espécie de construção em abismo: um livro é suporte de uma narração oral em cujo centro o próprio livro emerge como suporte de uma escrita que lhe é naturalmente ou convencionalmente substantiva.

Mesmo considerando que Mário de Andrade concebia a arte como criação do real e não como imitação da realidade, essa criação deve ter coerência interna. O autor afirma nas seguintes passagens do “Prefácio interessantíssimo”:

² Os estudos de Étienne Souriau procuram singularizar os elementos estruturais de cada expressão artística. Para o filósofo francês, as relações entre as artes devem partir da análise dos qualias artísticos de cada uma delas, definidos, pelo autor, como seus elementos específicos. Em *A correspondência das artes* (1983), Souriau determina, por exemplo, como o qualia da música, sons puros; da literatura, o som articulado; da pintura, a cor; do desenho a linha e da dança o movimento muscular. Da combinação dos qualia nasceria uma determinada expressão artística. E da decomposição deles seria possível detectar as relações entre as diversas artes. In: <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/carta.html>

Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural – tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (Rafael das Madonas, Rodin do Balzac, Beethoven da Pastoral, Machado de Assis do Brás Cubas), ora inconscientemente (a grande maioria) foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa.

(...)

(...) Fugamos da natureza! Só assim a arte não se ressentirá da ridícula fraqueza da fotografia... colorida. (Andrade, 2002, p. 18-19)

Se a arte, mesmo enquanto criação, baseia-se em convenções, ainda que motivadas, o capítulo nono deve ser interpretado como índice que desautoriza a leitura que considera o herói uma imitação do caráter do brasileiro. *Macunaíma* não tira uma fotografia colorida do homem brasileiro, assim como o caráter de seu herói não corresponde de forma referencial a uma identidade nacional, ou melhor, à forma como um grupo de pessoas elabora o seu sentimento de pertencimento a um país. A motivação da criação da obra deve ser de outra ordem: estética.

É nesse sentido que Haroldo de Campos (1973) propõe sua leitura da estrutura formal de *Macunaíma*. Para o crítico paulista, a intencionalidade de Mário seria a de criar uma narrativa que mobilizasse não apenas as diversas formas narrativas tradicionais, mas, fundamentalmente, as diversas formas tradicionais de leitura. Ou seja, interessava a Mário propor uma narrativa que expandisse os limites de funcionalidade da leitura:

A “polimorfia”, salientada por Propp no estudo do seu material, convertia-se, para Mário de Andrade, não numa dificuldade a superar, para fins de classificação metodológica, mas, precisamente, no horizonte fascinante aberto aos seus desígnios de invenção textual, de “texto-síntese”. Mas

uma “polimorfia” *in praesentia*, isto é, não para o olho do analista, que coteja diversas fábulas de um *corpus* e tem a visão da variabilidade e riqueza dos atributos (valores móveis) constelados nesse repositório virtual, *thesaurus* paradigmático; mas para o leitor, que é confrontado cumulativamente, numa e mesma fábula plúrima, com as florituras e arabescos atributivos (além de expansões dilatórias, como se verá), perdendo inclusive o fio da fábula de base, cuja reconstituição, por rodeios e ricochetes, por retornos e repercussões, é uma operação de verdadeira co(e)laboração do texto e um dos efeitos esteticamente mais válidos do “retardamento épico” praticado por Mário (CAMPOS, 1973, p. 58).

Macunaíma polariza dois tipos de recepção. Aquela que acontece de fato, própria ao romance escrito para um público leitor, que tem existência objetiva num dado veículo de comunicação (o livro impresso) e aquela que se mobiliza pela oralidade, cada contador que transmite a história para outro contador, que pode divulgá-la a um público específico ou ser outro intermediário até chegar ao público final como uma versão, repleta de deformações e aproveitamentos de diversos repertórios próprios ao domínio público da cultura. Foi essa situação de circulação de mensagem que fez Mário optar por fazer com que *Macunaíma* estilizasse. O filme de Joaquim Pedro parece retomar essa situação, à medida que transforma sua versão cinematográfica de *Macunaíma* numa composição articulada por fragmentos oriundos de diversos segmentos da cultura.

Além disso, assim como no livro, o filme apresenta cenas aparentemente “soltas” do enredo original. Entre elas, estão as cenas em que *Macunaíma* quebra seus coquinhos, seguindo o conselho de um mendigo, e outra em que acaba de extorquir o dinheiro de uma criança que trabalhava como engraxate. Evidentemente que as duas cenas servem para caracterizar dois lados opostos da personalidade do herói. A ingenuidade crônica, que o leva a se ferir e a esperteza maldosa, que o leva a atuar sadicamente. Entretanto, do ponto de vista estético, são cenas não motivadas pela necessidade de

desenvolvimento do roteiro e funcionam como um aproveitamento de estratos da cultura popular, como se Joaquim Pedro estivesse recontando a cultura brasileira.

Além desse estrato popular, insere-se também na trajetória do herói de Pedro Andrade a cultura hippie, quando Macunaíma, de cabelos longos, barba comprida e óculos escuros, vai morar com Ci; a cultura pop, cristalizada na imagem de uma guerrilheira de calças *Lee*, a versão *kitsch*, ostensivamente marcada para denunciar o mau gosto de um empresário emergente, ávido por dinheiro, que chega a comer peixe cru, porque não tem tempo de cozinhá-lo, como afirma o gigante aos repórteres. Poderíamos listar, ainda, a incorporação do cinema mudo, com a legenda “muitas vezes depois”, que acelera a expressão da compulsão sexual de Ci e Macunaíma, além do desenho animado, que aparece em elementos como a roupa, imitando as cores do papel crepom, do Macunaíma transformado em príncipe lindo no meio da floresta, por Sofará, na sétima sequência do filme. Essa diversidade de códigos, devorados antropofagicamente pelo filme de Joaquim Pedro, em Mário de Andrade apresenta-se sintetizado fundamentalmente pelo código musical, traduzido em linguagem verbal.

7. Incorporação da música: a estrutura de suíte de Macunaíma de Mário de Andrade e a descentralização subversiva do filme de Joaquim Pedro

Não deve ser por acaso que o texto de Mário apresenta diversas passagens em que a audição é o sentido solicitado para apreensão do significado da cena, como nos exemplos abaixo:

a) “Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera (...)” (ANDRADE, 1993, p. 9).

b) “(...) e as mulheres soltavam gritos gozados por causa dos

guaimuns diz-que habitando a água-doce por lá” (ANDRADE, 1993, p. 9).

c) “A água parava pra inventar um ponteio de gozo nas folhas do javari” (ANDRADE, 1993, p. 10).

Quando Macunaíma dorme, sonha com “palavras feias, imoralidades estrambólicas” (ANDRADE, 1993, p. 9). E, embora impudente, respeita as danças religiosas da tribo, apresentadas de forma rítmica no texto e trazendo uma aliteração em /k/ e assonâncias em /o/ e /u/: “Porém respeita os velhos e frequentava com aplicação a murua a poracê o tore o bacorocô a cuicogue, todas essas danças religiosas da tribo” (ANDRADE, 1993, p. 9). Além da sonoridade, a descrição da cena chama a atenção pela desobediência da gramática normativa, que auxilia na criação de sentido da velocidade do ritmo em que essas festas aconteciam. Embora seja obrigatória a vírgula para assinalar enumerações simples de caráter morfológico, Mário as suprime e acelera a fala, impondo, pela escrita, a determinação de uma representação sonora do texto. É possível que essa fosse a proposta estética da obra: como determinar, pelo código escrito, a representação sonora do texto, com pausas, velocidade de leitura, entonação, valendo-se, para isso, das normas (ou desobediência a elas) que regem a forma escrita culta. É possível que Mário estivesse mobilizando o sistema da língua culta para adequá-lo às necessidades estéticas que a concepção de arte concebida por ele exigia. Mas não só isso; “Cartas pras Icamiabas” estende essa questão de forma dialética: como seria a estilização da escrita de alguém que não sabe escrever e só articula seu discurso por aquilo que ouve. Como nem o papagaio, nem o próprio Macunaíma poderiam ter escrito a carta, ou a música apresentada pelo violeiro, Mário traz traições em relação ao texto original, ou há um quarto narrador-criador que se esconde por trás das outras três instâncias enunciativas.

Dentro dessa pauta de reflexões, podemos tentar compreender o relevo significativo – e também estratégico – do capítulo IX,

“Carta pras Icamíabas”, dentro da obra, exatamente o ponto em que a fisicalidade da escrita epistolar interrompe, sobressaindo-se, o fluxo da oralidade representada.

A carta é datada de “Trinta de Maio de Mil Novecentos e Vinte e Seis” (ANDRADE, 1993, p. 59), e direcionada “Às mui queridas súbditas” (ANDRADE, 1993, p. 59). Assinada por Macunaíma, que, como afirma o capítulo posterior, está aprendendo as duas línguas da terra, “o brasileiro falado e o português escrito” (ANDRADE, 1993, p. 69).

A carta gira em torno de quatro assuntos: descrição da cidade de São Paulo, descrição das mulheres paulistanas, com especial atenção às prostitutas, pedido de mais “alvíssaras” às Icamíabas, com irônica justificativa da extorsão dos habitantes da cidade e discussão sobre as questões culturais da civilização paulistana.

Ironicamente, Macunaíma afirma que logo que chegou àquelas “plagas hospitalares” (ANDRADE, 1993, p. 66), deu-se ao trabalho de estudar “a etnologia da terra” (ANDRADE, 1993, p. 66). Logo, há um quiasmo em relação à classificação original das raças: o índio classifica a civilização branca como primitiva. E esse primitivismo, ao que tudo indica, refere-se a três aspectos específicos: à especulação financeira nas relações sexuais, à administração pública das riquezas e à língua.

Essa reflexão, no filme, é sintetizada de forma perturbadora na sequência em que o herói chega à cidade grande e passa a especular sobre a relação entre os homens e as máquinas. Essa relação deixa o herói desorientado e esse desorientamento é expresso por meio da visualização de uma cena em que uma multidão se movimenta, flagrada por uma câmera que se fixa e recua, enquanto vozes se sobrepõem.

Depois que conclui pela reificação humana, informada para o espectador por uma voz narrativa que afirma: “Até que o pensamento dele sacou bem claro uma luz: as máquinas é que eram os homens e os homens é que eram máquinas”, a sequência se fecha com Macunaíma deitado numa enorme cama com três prostitutas,

junto com os irmãos. Ao entender o discurso do “homem civilizado”, Macunaíma de Pedro Andrade se apodera também das estratégias de exploração e reificação humanas.

O capítulo situa-se justamente na metade do livro e divide-o em duas partes. A primeira parte centra-se fundamentalmente na fala. Já no capítulo de abertura, esse é o tema fundamental para caracterizar o herói. Passou seis anos sem falar e depois “deram água num chocalho pra ele e Macunaíma principiou falando como todos” (ANDRADE, 1993, p. 9). Depois que aprende a falar, começam as peripécias do herói, normalmente engendradas pelo discurso: convence a mãe a mandá-lo com Sofará para o mato, onde trai o irmão com a cunhada; engana a cotia e o Currupira no mato onde a mãe o abandona; convence os irmãos a segurarem Ci para poder desposá-la; discursa para que Maanape e Jiguê o acompanhem para São Paulo na busca do Muiraquitã; finge que fala inglês para conseguir uma garrucha e uísque; engana o gigante com uma conversa sedutora de “francesa”, frequenta uma macumba no Rio de Janeiro e convence Exu a dar uma surra no gigante; desonra uma promessa feita a Vei, a Sol.

Esse domínio do discurso também caracteriza o herói de Pedro Andrade. Perseguido pela polícia, Macunaíma ironiza: “eu não estava fugindo, não, eu estava perseguindo”; convence uma multidão de que havia rastro de anta no centro da cidade, perto da bolsa de valores; convence Jiguê a deixá-lo sozinho com Iriqui para que ela lhe faça uma massagem e cure seus coquinhos; e fundamentalmente, faz discurso em praça pública, onde é tratado como “subversivo”, desordeiro e vadio.

A partir do capítulo nono, a parte final do livro inaugura-se com a preocupação de Macunaíma em estudar a diferença entre a língua escrita e a falada. Entretanto, a redação da carta antecede a esse capítulo, o que pode ser interpretado de duas formas: ou a posição da carta não corresponde à sequência real dos fatos, o que sugere que o livro que temos em mãos foi adulterado, talvez por um outro criador ou, numa outra hipótese também plausível

com a teoria musical de Mário (1995) sobre a recepção da obra de arte, e mais pertinente a ela, um “intérprete traidor”. Como essa entidade trabalha com a montagem de obras já construídas e delas objetiva a sua expressão artística, teríamos que *Macunaíma* está mais atrelado, como produto artístico, ao processo de composição da música do que ao da literatura escrita.

Talvez isso explique a aproximação do ritmo narrativo com as partes que compõem a suíte erudita³, como sugere SILVA (2008⁴). Nesse sentido, a sequência das peripécias e a alternância entre um andamento *presto* ou andamento lento de exposição das cenas se configuraria na produção da presença de algo ausente em termos de conteúdo, mas que estrutura abstratamente a disposição das imagens fixadas na folha de papel do livro. Portanto, há uma transposição do sistema musical para o literário, em que o elemento tempo da música está para a folha de papel, assim como o ritmo (repetição de um mesmo elemento em intervalos regulares de tempo) está para a substância do conteúdo da obra, consubstanciada num mosaico de repertórios culturais já conhecidos do leitor, mas articulados de uma forma que desautomatiza a percepção desse repertório convencional.

Essa estratégia é recuperada por Joaquim Pedro para a construção de sua adaptação. Ao caracterizar uma guerrilheira com a música pop de Roberto Carlos; um índio como hippie; um empresário como um gigante bufão ridículo; uma festa de casamento como um ritual perverso de indiferença e antropofagia, Joaquim Pedro desloca elementos de lugar e insere traços significativos incoerentes às cenas. Logo, suas imagens devoram, antropofagicamente, retalhos de diversas culturas na composição da retórica cênica que deve ser a expressão

³ Essa análise faz parte de uma pesquisa de doutorado realizada sob a orientação de Antonio Manoel dos Santos Silva. Ver: PORTELA, D. S. *O Livro por trás dos livros: incorporação do objeto livro em Grande Sertão: Veredas, Macunaíma e Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Tese de doutorado, UNESP, São José do Rio Preto, 2009.

⁴ Aula ministrada no dia 15/05/2007, na pós-graduação da Unesp de São José do Rio Preto, sob o título **Tópicos em Literatura Brasileira: Narrativa Experimental**.

simbólica da identidade de um brasileiro. Essa identidade, sem precipício ordenador que subordine o caos a uma ordem, torna a imagem frankensteiniana uma expressão monstruosa da desordem e da falta de centralidade da cultura nacional. O filme obedece a uma estética do feio e essa escolha parece ser proposital para a expressão de identidade de um país que se rende subservientemente “às máquinas americanas de segunda mão”.

O livro constitui-se formalmente numa rapsódia popular, ou seja, numa sequência de diferentes histórias populares em verso. Em forma de recitativo, com apoio em melodias simples, garante sua unidade pela regularidade rítmica, tema e personagens, mas como indica Silva⁵, o livro pode também ser lido no sentido de uma rapsódia musical erudita. Acepção criada a partir do século XVI, tem sua máxima expressão na suíte de Bach e se configura numa peça instrumental de forma livre, que cria associação entre vários temas de naturezas diferentes e origens comuns, tratados em forma de fantasia, baseados em canções populares para serem cantadas e dançadas.

Em termos de correspondências, o *prelúdio* que na suíte corresponde à exposição temática, que se desenvolverá subsequentemente, corresponde ao primeiro capítulo. Nele, temos a apresentação do herói, da aldeia e dos traços de identidade de Macunaíma, previstos pelas mulheres da tribo e pelo Rei Nagô: “As mulheres se riam muito simpatizadas, falando que espinho que pinica, de pequeno já traz ponta”, e numa pajelança “Rei Nagô fez um discurso e avisou que o herói era inteligente” (ANDRADE, 1993, p. 9).

A segunda parte da suíte, a *allemande*, geralmente em ritmo quartenário, sublima motivos referentes à morte. Corresponderia ao segundo capítulo, no qual se narra que Macunaíma mata a mãe e sai em peregrinação pela floresta. Além da irônica subversão do complexo edipiano, uma vez que Macunaíma só cresce depois que mata a mãe e não a figura paterna, talvez por isso seja sempre

⁵ Ver nota 3.

refratário à autoridade, o capítulo traz também uma inscrição gráfica, que mobiliza outra convenção de leitura: a imagética.

O desenho, assim como o livro, se articula pela mistura de elementos figurativos, representados pelo pássaro do lado esquerdo, e abstratos, como o símbolo central de Vênus, que remete à feminilidade, associado ao chifre da veada parida em que a mãe estava metamorfoseada, e a inscrição do lado direito, na qual um membro da família (formada originalmente por quatro pessoas) é riscado. Esse elemento rebaixa o tom sério da cena e a insere no universo infantil de representação da realidade por meio da imagem.

Joaquim Pedro também atualiza, no filme, essa relação irônica entre tema sublime e tratamento prosaico, dado à morte da mãe de Macunaíma. Mas em sua adaptação, essa morte é ainda problematizada de forma pessimista. Ela é destituída de motivação lógica, jogando o receptor numa espécie de vazio de sentido lógico, pois a cena acontece de forma abrupta e isolada das motivações do roteiro. Depois de achar o caminho de volta na floresta onde estava quando a mãe, para puni-lo, o levou a um lugar distante da tribo, Macunaíma pede a bênção e avisa que sonhou com a perda de um dente. A mãe logo avisa que isso significa a morte de parente. Logo em seguida, estrebucha no chão. Há um corte rápido e aparece um defunto em primeiro plano e uma festa no fundo, em plano secundário, onde os três irmãos e Iriqui homenageiam a defunta. Os irmãos se afastam da cena, em segundo plano, enquanto Macunaíma, de costas, em primeiro plano, aproveita-se malandra e sexualmente da compaixão de Iriqui que o consola.

A sequência é completamente destituída de sentido lógico, ou seja, os eventos são propostos em uma relação que destrói justamente a ilusão da linearidade causal do *post hoc propter realista*, evidenciando que eles são antes de tudo *funcionais*, como elementos de um regime de funcionalidade da expressão mítica da história. A mãe morre sem causa aparente (exceto pela consolidação de uma credence popular); Macunaíma usa da retórica

do sofrimento (chora alto e com gestualidade extravagante) para expressar, em contraste, seu interesse sexual no consolo recebido por Iriqui.

Se, para Mário de Andrade, a morte da mãe assume uma função de inversão da leitura edípica como foi demonstrado, para Joaquim Pedro, essa inversão se radicaliza e imprime um valor de absurdo a todo o contexto construído da sequência fílmica. Os eventos são sem motivação aparente e a sequência entre um evento e outro também está destituída de coerência lógica. Ou seja, eles funcionam como instauração de um ser, na medida em que subordinam toda lógica cartesiana à “fantasia ditatorial”⁶ da cena. Essa fantasia rompe com o princípio de verossimilhança da obra e joga o receptor numa outra ordem de decodificação: o filme deve ser lido segundo regras próprias de construção de sentido e não pela relação de imitação da realidade empírica.

Voltando à estrutura de suíte do livro, a terceira parte, *corrente*, acelerada, estrutura-se num ritmo binário ou ternário, correspondendo à aceleração das peripécias que vão do capítulo terceiro até o oitavo. Narra o enlace amoroso de Macunaíma com Ci; o nascimento do filho do casal e a morte dele, seguida da morte de Ci; a lenda de Boiúna Luna; a viagem para São Paulo para resgatar a muiiraquitã e diversos confrontos entre o protagonista e o gigante, que chega, inclusive, a se fantasiar de prostituta para enganá-lo (como nos desenhos animados) e a fazer uma macumba. No filme, a velocidade da apresentação de Ci é resolvida tecnicamente pelo travelling vertical, como ficou demonstrado, e a incorporação da linguagem do desenho é mantida na cena entre o gigante e a francesa. Mas, ao invés de Pedro de Andrade representar todo o deslocamento pelo mapa do Brasil na cena da fuga de Macunaíma, opta pela paródia, quando o gigante grita que não tem preconceitos, ao descobrir que a francesa era um rapaz.

A quarta parte, a *sarabanda*, ocupa o meio da suíte e tem movimento

⁶ Ver: FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

lento e majestoso. Espelha-se no capítulo nono, “Carta pras Icamíabas”, no qual Mário estrutura seu texto por uma mobilização do português dos séculos XVI e XVII, para escrevê-lo como imagina que a elite letrada, acostumada à literatura parnasiana de Olavo Bilac e Coelho Neto, está adestrada para ler. Macunaíma, porém, ignorante, deslumbra-se com o som das palavras e torna-se uma figura ridícula, fascinada pela ostentação de signos europeus de cultura.

No filme, Macunaíma apaixona-se por objetos de consumo e chega a levar uma guitarra na volta para casa. Sem funcionalidade na maloca, esses objetos configuram-se como fetiches da civilização e rebaixam a constituição moral do herói. Além disso, configura um viés crítico em relação à classe média brasileira à época do “milagre econômico”, quando a sedução pelo consumo, oferecida pelo governo militar, garantia a subserviência ideológica e a omissão social em relação à barbárie da tortura.

O fascínio de Macunaíma, de Mário, pelos elementos de ostentação de uma cultura baseada em signos europeus, foi traduzido por Joaquim Pedro na ausência total de qualquer concessão à estética do belo. O filme não permite que a classe burguesa encontre qualquer apoio de leitura nos índices convencionais da linguagem cinematográfica. Mais do que atrair as massas, a composição grotesca, exuberante e violenta de Joaquim Pedro parece recusar-se à elite intelectualizada. A desarmonia na incorporação de elementos divergentes de cultura opõe-se ao Tropicalismo. A redundância de elementos morfológicos, à estética da fome do cinema novo. O darwinismo social, tratado de forma objetiva e cínica, ao *flower power* dos hippies; a cultura pop na caracterização de temas sérios, como a guerrilha, à arte engajada da década de sessenta. Joaquim Pedro devora, de seu público, qualquer referência unívoca de cultura ou ideologia, sem, entretanto, propor qualquer outra forma de expressão que pudesse substituir aquilo que devora. Desestabiliza o código autorizado, mas não autoriza outro que possa substituí-lo, como o faz Mário de Andrade, ao propor a música como código de estruturação da narrativa literária.

A quinta parte, *minueto*, em compasso ternário, composta de exposição, trio, reexposição e coda (facultativa), corresponde aos capítulos dez e onze. Como a partir do séc. XVIII (Bach, Haendel etc.), o *minueto* entra sob a forma de dois minuetos seguidos (I e II), um no modo maior, outro no modo menor, esses capítulos correspondem ao primeiro e segundo *minuetos*, mas de forma invertida. O tom agudo, do modo baixo corresponde ao capítulo décimo em que Macunaíma relata os gritos de dor de Pauí-Pódole, ao brigar com uma formiga e suas elucubrações por causa da palavra orifício (sempre falada, mas nunca escrita), em que o som agudo da vogal alta anterior forma um paralelo de exploração tonal com as discussões sobre a etimologia da palavra puíto, cuja sílaba tônica também é sonorizada pela vogal alta anterior. Esse capítulo termina com a repetição do dístico “Pouca saúde e muita saúde/ Os males do Brasil são” e Macunaíma faz discurso para explicar a origem da formiguinha lava-pés.

A formiga é tratada como elemento negativo também no filme. Na sequência em que Macunaíma transforma-se em príncipe lindo de olhos azuis por feitiço de Sofará, recusa-se a deitar onde tenha formigas. Quando Ci morre, os irmãos o consolam, dizendo que ela livrou-se das formigas. Como elementos mínimos que devoram tudo, as formigas são índice de que a antropofagia não acontece apenas numa relação hierárquica, na qual o forte devora o fraco, mas de todas as formas possíveis, inclusive entre elementos mínimos e contumazes no seu propósito de explorar-devorar o outro. Assim como o filme é descentralizado, o darwinismo social é desordenado e absurdo, o que o torna mais difícil de ser subordinado a qualquer princípio de lógica.

O capítulo décimo primeiro corresponde ao primeiro *minueto*, em tom grave. Macunaíma é preso pela polícia, acusado (injustamente) de “bolinar uma madalena” (ANDRADE, 1993, p. 78). Além disso, a velha Ceiuci expulsa a filha de casa, depois que Macunaíma foge do quarto da menina num cavalo, como uma carnavalização do cavaleiro medieval. No filme, o cavalo é

suprimido, mas a carnavalização continua. A filha da velha Ciuci, obrigada a preparar o herói para ser cozido e depois devorado no jantar, desiste da tarefa para “brincar com as suas partes”, como mais tarde Macunaíma denunciara para o papagaio. Dessa forma, dessacraliza a moral sexual da família burguesa ao caracterizar como tarada a jovem donzela.

No livro, a última frase do capítulo corresponde a uma assonância em /ew/, fechando a sonoridade do texto na associação grave entre esse ditongo e a reiteração de vogais posteriores médias semiabertas, com oclusivas surdas velares: “A filha expulsa **corre** no **céu**, batendo perna de **déu** em **déu**. **É uma cometa**” (ANDRADE, 1993, p. 86). No filme, a filha do gigante casa-se por ter sido “bolinada” pelo herói e Macunaíma recebe o convite de casamento, mas ele não bolina de fato a donzela, pois estava tenso com a perseguição da velha Ciuci. Essa recusa de Macunaíma torna-se irônica, pois a virgem burguesa, louca por sexo, será a única mulher rejeitada por um herói tarado e sem pudores sexuais. Mesmo rejeitada, é forçada ao casamento. Isso significa que o sexo funciona bem no filme, mas longe de qualquer convenção social, onde apenas a exploração subsiste. A moral burguesa e o casamento, que tentam ordená-lo, o devoram sem aproveitá-lo.

Os casamentos de Jiguê funcionam como um índice ostensivo disso. Embora ele troque de parceira a cada traição, quem aproveita sexualmente das mulheres do jovem caçador é Macunaíma. A ele, resta espancá-las para tentar explorar apenas o trabalho, mas nem isso acontece, como mostra a cena em que bate em Sofará com um porrete, mas ela opta por brincar com Macunaíma no próximo dia, sem importar-se com a surra que levará. Na cultura antropofágica brasileira, o sexo parece mais fácil de explorar do que o trabalho, mas apenas o sexo longe do *status quo* burguês. Para esse, fica o dinheiro, mas não o prazer.

A sétima parte da suíte, *gavota*, corresponde aos capítulos de 12 a 14 do livro. O ritmo das peripécias se retarda por meio de redundância de temas e justifica-se a lentidão das ações devido

ao sarampo do protagonista. Por isso, há equivalência entre o desenvolvimento moderado da exposição de cenas do enredo e o compasso binário (2/4), andamento moderado e ritmo anacrústico masculino da *gavota*.

A ação é retardada com as fantasias em torno da captação de uma bolsa de estudos do governo para Macunaíma ir à Europa, em busca do gigante e da muiraquitã.

Assim como no capítulo doze, Macunaíma também acorda doente no treze, por ter quebrado seus coquinhos no capítulo anterior. É significativo o fato de a sequência narrativa se prolongar de um capítulo para outro, pois esse não é movimento geral da obra, e indica a sistematização dessa parte em um tema maior. Essa passagem também se dá do capítulo XIII para o XIV, pois o último começa com uma marcação temporal que recupera um tempo linear estruturado no capítulo antecedente: “No outro dia de manhã (...)” (ANDRADE, 1993, p. 99). Essa sequência narrativa termina com a morte do gigante e o resgate do amuleto mágico.

No filme, a morte do gigante se dá numa cena grotesca e também absurda, em que os convidados da festa de casamento da filha de Pietro Pietra se divertem com uma espécie de jogo antropofágico, no qual pessoas são jogadas numa piscina de feijoada, para servirem de ingredientes do prato. Pedacos de pernas e braços boiam na piscina enquanto burgueses se divertem, indiferentes à sorte de convivas malfadados, sorteados por uma espécie de bingo da morte. Em câmera alta, Macunaíma, num balanço da morte, guia o olhar do espectador para assistir, com distanciamento crítico, à barbárie da civilização burguesa. Como no sermão de Santo Antonio aos peixes, em que Vieira denuncia a barbárie implantada pela ambição humana, Joaquim Pedro parece mostrar, numa linguagem cinematográfica que evoca a técnica de distanciamento de Brecht, como é a sociedade em que “os tubarões são homens...”.

Os capítulos XV, XVI e XVII do livro podem corresponder à *bourrée*, movimento de origem francesa acelerado, geralmente dividido em dois tempos. Nesse movimento e no último, Mário

subverte o ritmo musical. As partes finais do romance apresentam uma desaceleração na apresentação das cenas, chegando, inclusive, a criar uma atmosfera de silêncio e paralisação das ações no capítulo XVII, em que a cena de maior extensão corresponde à recusa do herói a sair da rede.

O primeiro tempo da *bourrée* vai desde a chegada dos três irmãos na “querência deles” (ANDRADE, 1993, p. 107) até a fantástica fuga de Macunaíma da sombra lebroso do Jiguê, intercalada com uma apresentação de bumba-meu-boi, com a qual Jiguê pega carona, mata o boi e passa a fazer duelos de cantigas, mobilizando o repertório popular. A segunda parte corresponde à solidão de Macunaíma na floresta e sua morte por recusar-se a viver com membros amputados pelo Sol.

No filme, a temática é a da rendição do herói ao egoísmo consumista da civilização moderna. Cercado de objetos inúteis de consumo, Macunaíma é abandonado pelos irmãos e por Princesa, por se recusar a caçar para alimentar o grupo. Numa cabana decadente, narra ao papagaio os feitos antigos. Mas o herói mítico de Mário cede espaço a outro, degradado pela lógica capitalista de acúmulo de bens.

A última parte da suíte, *Giga*, originalmente vivaz, corresponde no livro ao epílogo e à elucidação ficcional da estratégia narrativa. A cena final, triste, marca a morte da tribo inteira:

Não havia mais ninguém lá. Dera tangolo-mangolo na tribo Tapanhumas e os filhos dela se acabaram de um em um. Não havia mais ninguém lá. Aqueles lugares aqueles campos furos puxadouros arrastadouros meios-barrancos, aqueles matos misteriosos, tudo era a solidão do deserto... Um silêncio imenso dormia a beira-rio do Uraricoera (ANDRADE, 1993, p. 134).

Além do silêncio imenso, a história é reproduzida pelo papagaio num espaço de desalento, para um homem que está com o “peito doendo” (ANDRADE, 1993, p. 134). Logo, a música

apresentada com acompanhamento da história do herói é um triste rasgado de ponteio de viola.

Conclusão

Embora o livro *Macunaíma* seja composto de fragmentos de diversas fábulas populares, essa fragmentação ganha unidade à medida que o livro estrutura as diversas partes de que é composto numa composição subordinada à suíte erudita, como ficou demonstrado.

Todavia, no filme, essa unidade não acontece. Os fragmentos se afirmam como elementos morfológicos distribuídos por uma lógica caótica, em que a desnaturalização da linguagem cinematográfica parece ser o maior propósito. Essa desnaturalização é construída pela aproximação irônica de elementos contraditórios para a composição das cenas, conforme ficou indicado, fazendo com que a expressão da composição fílmica se dê por meio de uma coletividade de repertórios de fontes diversas. Essa coletividade evidencia uma postura política de Pedro de Andrade, que se recusa a fazer uma arte para pares, mas não abre mão do rigor estético e faz da democratização da linguagem cinematográfica mais do que uma estratégia de composição: a expressão do ilogismo e da estrutura caótica que subordina um país seduzido e traído pelo consumo, numa ditadura selvagem que se alimentava da própria nação e de sua autonomia para sustentar-se no poder.

Referências

ANDRADE, M., R., M., de. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 6 ed., 1963.

ANDRADE, M., R., M., de. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Martins, Instituto Nacional do Livro – MEC, 3ª ed., 1972.

_____. *Cartas a Manuel Bandeira*. Prefácio e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. p.227.

_____. *Pauliceia Desvairada*. Casa Mayença, 1922. In: SCHWARTZ, J. *A Caixa Modernista*. São Paulo: Editora da USP e Imprensa Oficial do Estado. Minas Gerais: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

_____ *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas. 29 ed., 1993.

_____ *Introdução à estética musical*; pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.

BAKHTIN, M. *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1987.

BILAC, O. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1976, p. 86

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

HOLLANDA, H. B. de. *Macunaíma, da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

PROENÇA, M. C. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora FMG, 2008.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: evolução e sentido de Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

STADEN, H. *Viagem ao Brasil – Versão do texto de Marpurgo, de 1557*. Rio de Janeiro: Oficina Industrial Graphica, 1930.

SOURIAU, É. 1983. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria C. Queiroz e Maria H. R. da Cunha. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1983.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.



A POÉTICA SINCRÔNICA E O INSTINTO DE NACIONALIDADE EM *ABRIL DESPEDAÇADO*, DE WALTER SALLES: CONSIDERAÇÕES SOBRE A CRIAÇÃO DE PRECURSORES E A LEITURA DA TRADIÇÃO¹

Diana Junkes Martha Toneto

1. A autoria e a fundação da nacionalidade

Em seu renomado ensaio *Literatura de Fundação*, Octavio Paz (1996) apresenta uma discussão que me parece profícua para ancorar algumas reflexões que gostaria de desenvolver a respeito da “criação de precursores” na literatura e cultura brasileiras, principalmente considerando que essa criação está relacionada com certo instinto de nacionalidade, tal qual aquele enunciado por Machado de Assis, em 1873 (ASSIS, 1959), na crônica *Notícia Atual da Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade*.

Em tempos de globalização, parece que a discussão do nacionalismo fica deslocada, afinal, dadas as tênues, talvez até frágeis fronteiras entre o regional e o universal; entre o particular e o global, a questão das identidades exige formas de abordagem que aceitem a descontinuidade, a ruptura, a presença do outro, ou, nos termos do mesmo Octavio Paz (op.cit), a “outridade”. No

¹ Uma versão bastante reduzida deste texto, circunscrita ao instinto de nacionalidade em Machado de Assis, foi apresentada oralmente na Universidade de Illinois, em novembro de 2010, sendo depois apresentada no Congresso da ALFAL em Alcalá de Henares, em junho de 2011, e está publicada nos anais do evento. Para a atual versão, ampliaram-se as partes um e dois, e foi acrescida a parte três, concernente ao filme de Walter Salles.

ensaio citado, o poeta mexicano observa que somos, nós, latino-americanos, uma utopia no capítulo da história europeia, como se nascêssemos sem passado, e vivêssemos, ao menos nos três séculos subseqüentes à “descoberta” da América, absolutamente imersos em um projeto de futuro, um devir, um vir a ser. Esse discurso do Outro² passou a constituir a nossa identidade e é marcante até hoje. Ainda que pesem posições autônomas no cenário internacional, seja no âmbito econômico ou no diplomático, sem mencionar, claro, o campo artístico e o cultural, parece haver ainda um resquício de lastro com o passado colonial – o que não deixa de fazer sentido, já que ele nos engendrou³. Para Octavio Paz (ibid, p.127), a América nasce da sua nomeação e os americanos que aqui chegaram abandonaram seu passado para viverem algo que talvez um futuro lhes permitisse nomear: aquela parcela da realidade que a própria nomeação da América tornou possível (ibid, id).

Vejo, pois, o nascimento da realidade americana como o nascimento de uma subjetividade “coletiva” que, curiosamente, surge vincada pela lei da metrópole, por uma metáfora paterna, como diria Lacan (2010), que a obriga ao ingresso no simbólico (nomeação) sem que tenha experienciado a ilusão paradisíaca do sentimento oceânico de junção com a sua origem, ou seja, nascemos submetidos à lei colonial “paterna”, sem que tenhamos tido a experiência de possuir algo a que pudéssemos chamar de “mãe”. A América nasce, como bem aponta Haroldo de Campos

² Em linhas gerais e muito sucintamente, o Outro grafado com maiúscula refere-se ao que Lacan (1998) postula como sendo aquele em relação ao qual um sujeito se define, a partir do que imagina que esse grande Outro deseja. Cada sujeito age, então, de acordo com o que acredita que o grande Outro espera.

³ A discussão desse aspecto extrapola os limites deste artigo, mas pode-se dizer que se refere tanto ao fato de haver ainda a circulação de discursos que pregam a utopia do futuro, em especial no caso brasileiro, fazendo apologia da pátria, quanto daqueles discursos que de modo pessimista afirmam a impossibilidade de superação de uma condição de subdesenvolvimento. Eufóricos ou disfóricos, esses discursos, que circulam socialmente e não apenas circunscritos ao campo das artes de um modo geral, não deixam de se colocar em relação a formações imaginárias que atribuem aos países mais desenvolvidos, as quais, guardadas as proporções e feitas ressalvas, remetem às formações imaginárias que os escritores românticos atribuíam aos europeus.

(1989), sem infância, ou seja, nasce imersa no simbólico, no reino da palavra e essa palavra primeira, em seu barroquismo, pode ser bem aproximada da máxima hamletiana “ser ou não ser”, a qual, aliás, Oswald de Andrade (1986) retoma e subverte no Manifesto Antropofágico de 1928 – “tupy or not tupy”. Essa ausência de uma origem definida somada ao papel espectral da metrópole que impõe sua lei desdobra-se em uma tentativa famélica de encontro com uma origem imaginária que possa tamponar a falta constitutiva – a saber – uma falta matricial.

A questão que se coloca aqui, portanto, é um desejo de invenção de uma história que não seja o fruto da utopia da história europeia; o desejo de uma história que não seja, etimologicamente falando, u-tópica, isto é, um não-lugar. Como a poesia, para continuarmos nos valendo das preciosas palavras de Paz (1982), somos filhos do acaso e frutos do cálculo. Como filhos do acaso, somos algo que começou aquém do que é possível determinar, um “já-lá” (PÊCHEUX, 1988); como frutos do cálculo, somos aquilo que se coloca sob a égide de um discurso contra o qual, no romantismo, levantamo-nos para constituir a nossa identidade – identidade forjada pelo discurso do Outro, pelo ponto de vista daquele que nos via mais como um espaço do que como seres habitantes de um tempo – daí o elogio às florestas, às matas exuberantes. A forma mais produtiva que encontramos para entendermos a nós mesmos, encarnando nossa própria história, foi assumirmos o projeto de futuro, assumirmos o discurso do grande Outro e, a partir dele, fundarmos uma matriz nativa, indígena, mítica.

O paradoxo, porém, é que, no nosso caso, é pouco convincente a existência de um passado mítico que nos assegure a origem, mesmo que consideremos todo o esforço dos autores românticos, destacando-se, claro, Alencar e sua América anagramática: *Iracema*. Ao forçarmos uma origem inexistente, uma mãe que não nos deu à luz, recalamos uma angústia da influência (BLOOM, 2012), negando aquilo mesmo que nos definia e ao nosso olhar, sempre orientado pelas lentes míopes do colonizador, que nos via como

a terra paradisíaca do futuro. No caso da literatura brasileira, a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias (1957⁴), é um dos exemplos que mais bem ilustram essa saudade de uma terra brasileira que é cantada pela olhar da metrópole (MARQUES, 2010).

Todavia, mesmo consideradas essas questões, há identidade, embora imperfeita e ilusória, no sentido de que há um descompasso entre o que o escritor/artista pensa sobre si, sobre sua identidade e sobre o que ele pensa dizer (PÊCHEUX, 1988), já que, ao dizer, enuncia um arquivo, uma memória discursiva justamente daquele a quem procura recalcar; a *Canção do Exílio* e outras obras do romantismo, mesmo aquelas voltadas para a questão da abolição que percorrem a obra de Castro Alves, erguem-se como vozes que lutam por nomear uma história: a sua própria. O que é inaugural nesse discurso romântico e o que permite chamá-lo acontecimento é sua abertura ao diálogo, a força com que ele engendra outros discursos e outras ordens a partir dele próprio (PÊCHEUX, 1988) e isso faz dele um clássico (CALVINO, 2005; BRANDÃO, 1992), um marco na formação da literatura brasileira (CANDIDO, 2006). Esse discurso clássico tem a peculiaridade de estar vinculado não necessariamente à experiência do escritor com sua origem propriamente dita, mas a certa origem que ele imagina, fantasmaticamente como sua e que, na verdade, situa-se no indianismo, dando também aos índios uma história que desconhecem e que tem forte grau de idealismo⁵. Sem o irromper desse acontecimento que foi o movimento romântico para a América, e aqui me concentro mais no Brasil, não teria sido possível uma literatura como sistema (CANDIDO 2006), como expressão de uma realidade: a nossa. Se o Real⁶ é impossível, como ensinam a psicanálise e a análise do discurso (AD), a parcela dele da qual nos apropriamos por meio do simbólico, isto é, por meio da

⁴ Publicado em 1857.

⁵ Exemplos disso em outras literaturas latino-americanas não faltam. Apenas a título de curiosidade, podemos citar aqui *Altazor*, do chileno Vicente Huidobro, de 1919.

⁶ Para Lacan, o inconsciente estrutura-se como uma linguagem e articulam-se, a partir daí, três aspectos: O Real, o simbólico e o imaginário, representados, na teoria lacaniana, por um nó borromeano (LACAN, 1998).

palavra, viabilizou, ao lado de outros fatores de ordem extraliterária, a construção de uma história que não é original, mas é fundadora e permitiu, no caso brasileiro, a emergência de outro acontecimento discursivo: o machadiano.

2. Machado, um homem de seu país, adiante de seu tempo

Machado de Assis publica *Notícia Atual da Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade* em 1873. Nesse texto, avalia o Movimento Romântico e pontua as contribuições de seus autores, destacando, por exemplo, a importância de um Gonçalves Dias. Sem necessariamente reverberar, porém, as assertivas do Romantismo, aponta outra direção para a construção do nacionalismo: um instinto de nacionalidade tal que possibilite a um escritor ser um homem de seu tempo e de seu país, mesmo que trate de assuntos aparentemente distantes de sua realidade e mesmo que situe o espaço/tempo da obra fora das fronteiras exuberantes da paisagem (BAPTISTA, 2003). O trecho dessa crônica, que é amplamente citado pelos estudiosos, aponta o exemplo de Shakespeare usado por Machado e vale a pena deter-se nele um instante:

[...] e perguntarei mais se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês. Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. [...] Estes e outros pontos cumpria à crítica estabelecê-los, se tivéssemos uma crítica doutrinária, ampla, elevada, correspondente ao que ela é em outros países. Não a temos.[...] A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa

literatura; é mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam (ASSIS, 1959).

Percebe-se que Machado, apesar de apontar as preocupações que deve ter uma literatura nascente, não deixa de sublinhar que a literatura precisa de fronteiras regionais/nacionais mais fluidas, se esta mesma literatura quiser ousar fazer do seu caráter nacional algo que sirva também aos propósitos universais da obra de arte, como é o caso dos grandes escritores que ele cita nesse trecho e ao longo da crônica. Curiosamente, Machado não atribui ao escritor brasileiro a culpa pelo desenvolvimento de uma literatura tão centrada em suas próprias especificidades, mas transfere para a crítica literária a responsabilidade de “corrigir ou animar a invenção”. Ora, o que se vê aqui é uma postura moderna por excelência que alia, no escritor, tanto as preocupações com o trabalho artístico quanto os gestos de leitura crítica que devem pautar suas criações – Machado é um escritor crítico (PERRONE-MOISÉS, 2003) como o eram Poe, Baudelaire e outros autores de obras cujas leituras foram feitas por ele. Assim, uma reflexão sobre o nacionalismo que pode decorrer desse texto machadiano marca que o nacional é original quando faz uso adequado da apropriação, produzindo repetição da origem e novidade, misturando o *leitmotiv* da literatura brasileira a ideias universais (COUTINHO, 1973).

Dessa forma, o movimento do instinto de nacionalidade é aquele que é capaz de, antecipando as ideias de Oswald de Andrade, devorar criticamente a herança, trabalhá-la no imaginário, para inseri-la, por meio da linguagem, numa realidade outra: a nossa. O novo se opõe ou dialoga com o antigo a partir de um posicionamento crítico do autor. Shakespeare não pretendia afirmar a sua nacionalidade inglesa e tampouco pretendia copiar os modelos de outros lugares. Na Inglaterra elisabetana, o deslocamento de seu

olhar acompanhava, sobretudo, a expansão do império, por isso, o escritor era um homem de seu tempo e de seu país.

Apesar de produtivo e apesar de dar força aos argumentos da crônica, esse exemplo usado por Machado não dá conta da dimensão e da importância da constituição de uma literatura nacional e fundadora no Brasil porque esta, ao contrário da inglesa, nasce da utopia europeia e precisa dela se libertar, mas sem, ao mesmo tempo, deixar de a ela se aliar. O que se coloca é a necessária atitude crítica diante da tradição, uma atitude que pudesse promover, nos termos de Octavio Paz, uma Arte da Conjugação (PAZ, 1996, p. 137), não como harmonização, mas como fusão de caracteres que, unidos pela literatura, permitam a uma literatura nacional situar-se diante de sua cultura e diante do mundo, ao mesmo tempo. Guardadas as proporções e mantidas uma série de ressalvas, o que Machado demandava, em fins do século XIX, é o que a modernidade conseguiu atingir em meados do século XX e é o que, na contemporaneidade, em dias de globalização, diferentes aportes teóricos procuram discutir. Nas palavras de Paz:

Todos falamos simultaneamente, se não o mesmo idioma, a mesma linguagem. [...] Os distintos tempos e os distintos espaços se combinam em um agora e um aqui que está em todas as partes e sucede a qualquer hora [...] As obras do tempo que nasce não estarão regidas pela ideia de sucessão linear e sim pela ideia de combinação: combinação, dispersão e reunião de linguagens, espaços e tempos. A festa e a contemplação. Arte da conjugação (PAZ, 1996, p. 136-137).

Naturalmente, não devemos perder de vista o fato de Machado estar preocupado com a construção de nacionalidade que vencesse o imaginário idealista romântico e que atravessasse fronteiras, não apenas no sentido de uma arte que se dá a conhecer, mas no sentido de uma arte mesmo, de sua universalidade. As ideias de Paz são as de um poeta do século XX, portanto marcadas por outras referências. De todo modo, ambas as visões ensinam que é preciso manter identidade e alteridade amalgamadas se se quiser construir

uma voz própria, uma cultura “autônoma” e, ao mesmo tempo, situada em posição de diálogo com outras culturas. Porém, se é certo que esse diálogo, para se efetivar, depende da compreensão do instinto de nacionalidade e da aceitação da necessidade da arte da conjugação, é igualmente certo que exige um movimento de leitura da tradição que o viabilize e que permita também incluir, além da literatura, outras manifestações artísticas como alicerces da constituição do instinto de nacionalidade.

Feitas essas considerações, resta saber como tornar operante a devoração crítica, a arte da conjugação, para que sejam fundadoras e, ao mesmo tempo, propulsoras de um estado das artes marcado por um instinto de nacionalidade sem se assujeitar a este. Ou seja, é preciso que o dilema da origem se resolva, de um lado, pelo abandono de sua busca; e, de outro, pela administração da herança da tradição que nos chegou pelo discurso artístico europeu. Em termos históricos, isso significa a passagem do romantismo para o modernismo; para dar a esse processo a dinamicidade que o contemporâneo impõe, é preciso também que a superação da angústia da influência (BLOOM, 2012) reverta-se em superação do que chamarei aqui síndrome do subdesenvolvimento. O encontro com a origem, nesse caso, não é o estabelecimento de um marco zero, mas a aceitação de uma flutuação em torno de um núcleo que não se sabe bem onde está e do qual é possível aproximar-se apenas pela releitura do cânone e de sua conversão em novidade e invenção, não na medida da originalidade em si, mas na medida da revisão da historicidade do processo de constituição de nossa literatura, arte e cultura.

A meu ver, são as ideias de Haroldo de Campos sobre a seleção de um *paideuma* (POUND, 1970) e sobre a poética sincrônica que permitiriam, com melhor economia crítica, operacionalizar o estabelecimento de um instinto de nacionalidade que caminhe para a superação dessa síndrome. Para Haroldo, a poética sincrônica é “aquela que corresponde a uma poética situada, necessariamente engajada no fazer de uma determinada época, e que constitui o

seu presente em função de uma certa ‘escolha’ ou construção do passado” (CAMPOS, 1997, p. 243). E essa seleção é dada pela escolha de um *paideuma* que é “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (POUND, 1970, p. 161).

Assim sendo, ambos, sincronia e *paideuma*, seriam capazes de acionar uma “razão antropofágica” (CAMPOS, 1992) que fundasse o diálogo e se beneficiasse da diferença. Dessa forma, um artista pode (ainda que não nomeie os procedimentos que estamos aqui apontando) mover-se entre o necessário instinto de nacionalidade, a partir do seu deslocamento no tempo e no espaço, concebido em termos da sincronia haroldiana e a partir do referencial que aqui evocamos como aceitação (porque parte da tradição) e superação (porque a subverte) da lei do grande Outro, pela instauração de “Outros”, não só o discurso do centro, mas discursos que foram, ao longo do tempo, surgindo em nosso contexto artístico e cultural.

O que é fundado, a partir desse deslocamento, é um olhar do eu para o mundo, do eu para o eu – um olhar que se multiplica e se desdobra, pelas objetivas da poética sincrônica e que, conforme compreendo, problematiza não apenas um diálogo com a tradição, mas a própria constituição de identidades nacionais artísticas, uma vez que parte de uma concepção de fronteiras fluidas e de uma razão antropofágica (CAMPOS, 1992, p. 1976), que se sustenta pela tensão entre as formações imaginárias sobre o olhar do Outro e a reconfiguração do Outro no imaginário.

Isso se dá pela sua reinvenção, em termos sincrônicos, de modo que o que sobressai como produto de um trabalho artístico marcado pela poética sincrônica é uma assinatura, um estilo, uma autoria que recria a origem e refaz discursivamente a relação do autor/artista com esse Outro, nos moldes que Haroldo de Campos (2005) aponta no ensaio “*O afreudisiaco Lacan na Galáxia de lalíngua*”: quando vem à tona o discurso em função estética constituído sincronicamente, não apenas a arte da conjugação de

Paz é vislumbrada, mas o instinto de nacionalidade se faz pelo gozo da destituição do Outro, que o termo *aFREUDisíaco Lacan* dá conta de metaforizar, pois faz referência à leitura que Lacan faz de seu precursor Freud, pensado aqui como o grande Outro de Lacan. Nesse processo, o estilo lacaniano se constrói, como rasura ao texto freudiano, pela afirmação de um estilo, de uma marca de autoria, entendendo estilo em seu sentido etimológico, que nos conduz à corte, à estilete (CAMPOS, 2005). A criação de precursores em nossa cultura deve, portanto, ser afreudisíaca, subversiva, plural.

3. Criação de Precursores, Sincronia e Nacionalidade em *Abril Despedaçado*

O filme *Abril Despedaçado*, de Walter Salles', feito em coprodução brasileira e suíça, é um desses casos em que a tradição é "afreudisíaca" e, portanto, mote para a emergência de um estilo autoral que revisa as fluidas fronteiras nacionais por uma tomada de posição em relação ao passado artístico, inclusive e principalmente o nosso, a ser devorado em termos antropofágicos. O filme de Salles foi lançado em 2001, com roteiro adaptado por ele, Sergio Machado e pelo diretor franco-brasileiro Karim Ainoüz; baseia-se no livro homônimo de Ismail Kadaré, publicado em 1978. Como se sabe, a história narrada por Kadaré tem lugar na Albânia, mais ou menos nos anos 1930. Trata-se de uma narrativa densa, em que vigora a tensão "vida e morte" por causa da disputa de terras. Num universo governado pela "Lei do Talião", resta aos protagonistas darem-se conta de sua tragicidade para enfrentar o destino.

O que está em jogo no livro de Kadaré é tanto a historicidade da trama, que se alicerça em dados históricos, quanto a alegorização da situação dos Bálcãs sob o regime comunista da cortina de ferro, em que pouca margem havia para que os indivíduos cumprissem sua vontade, dadas as imposições do Estado totalitário, que subverteu as ideias sobre as quais Marx construiu a utopia de uma sociedade

humana que evoluiria para o comunismo. A “Lei do Talião”, que vigora na obra de Kadaré e que faz referência à disputa de terras, é, portanto, em termos alegóricos, aquela que surge nos versos de Ricardo Reis (“cada um cumpre o destino que lhe cumpre/ e deseja o destino que deseja/ nem cumpre o que deseja/ nem deseja o que cumpre”), não lhe sendo dado, conseqüentemente, o direito de construir sua palavra, sua história, ou, para prosseguirmos na linha de raciocínio haroldiana, seu estilo, sua assinatura.

Quando caiu o Muro de Berlin, mais de uma década depois do livro de Kadaré, assistiu-se naquela região à desestruturação de um dos mais ferrenhos autoritarismos, o da Albânia, e a dissolução de uma identidade nacional que o comunismo havia imposto; em seu lugar, como sabemos, bósnios, sérvios e croatas passaram a fazer cumprir nova “Lei do Talião”, segundo a qual o destino de cada um marca-se pela disputa de espaço entre etnias distintas e que se sustenta, justamente, pelo ódio dirigido ao outro por este ser o que é, o outro, o diferente, exatamente como a disputa de terras do romance indica. Essa obra de Kadaré, a despeito do seu situar geográfico na região em que nasceu o escritor, pela dimensão humana que dá ao tema em torno da qual se articula, ganha contornos universais e constitui um instinto de nacionalidade que é capaz da transcendência do peculiar ao regional, da “cor local” (ASSIS, 1959), porque a tragicidade da trama e, sobretudo, dos personagens, humaniza os últimos e viabiliza a universalização da primeira.

Salles transpõe a narrativa de Kadaré para o sertão do Nordeste, mantendo o tema da disputa pela terra e dos duelos sangrentos. Todavia, o que vale notar no movimento feito pelo diretor brasileiro é que, ao se apropriar de uma história distante da realidade do seu país, ele se dá conta do caráter universal dessa história, mencionado acima; dá-se conta do que é humano e, portanto, perene nas relações entre os indivíduos, ainda que haja um distanciamento espacial e temporal entre os escritores/artistas que trazem para as margens de seus textos esses temas. Dizendo de outro modo: é porque guarda

essa dimensão universal que a disputa do *Abril Despedaçado*, de Kadaré, pode acontecer no sertão nordestino brasileiro.

O trabalho de Salles⁷ pode ser compreendido como uma tradução, ou, se quisermos, uma transcrição dupla, a saber: a transposição cultural e a transposição de linguagem. Pensando, mais uma vez, na esteira de Campos (1992b), é possível considerar que essa transcrição é também um exercício crítico – problematiza e resolve as diferenças culturais e, por meio disso, revê nossa cultura e literatura, bem como explora os limites da transcrição de linguagem, trazendo-a para outro universo estético, o do cinema.

Interessa notar também que, para fazer essa dupla operação transcriadora, o diretor brasileiro apropria-se de sua tradição e traz à cena personagens que guardam afinidade com *Vidas Secas*; com *Campo Geral* e reinstaura a viagem sertão-litoral empreendida pelo retirante cabralino, como veremos a seguir, de modo que aquele grande Outro mencionado no início do artigo deixa de ser exógeno e passa a ser endógeno, agora representado por Ramos e Rosa, respectivamente.

O enredo do filme de Salles trata basicamente do mesmo tema proposto no romance de Kadaré, diferenciando-se principalmente por dois aspectos: a ambientação da trama no sertão da Bahia (as filmagens aconteceram em Rio das Contas) e as referências relativas à nossa literatura, que ingressam ao longo do filme, de modo direto ou sub-repticiamente. O protagonista, vivido por Rodrigo Santoro, Tonho Breves – e aqui vale a pena chamar atenção para o sobrenome, que, como um estigma, condena-o a uma vida abreviada – deve vingar a morte de seu irmão mais velho, Inácio, assassinado por um membro da família inimiga.

As mortes acontecem em virtude de uma acirrada e histórica disputa de terras, que não se resolve e, mais do que isso, por manter-se insolúvel, impõe à existência dos protagonistas um enfrentamento do Real, pensado aqui em termos da AD de linha

⁷ Naturalmente, há uma questão de adaptação em jogo imposta pela mudança de linguagem, mas escolheu-se aqui indicar outra possibilidade de abordagem desse processo.

francesa e da psicanálise lacaniana, segundo as quais o Real é um acontecimento que vai de encontro aos sujeitos, desestabilizando sentidos e impondo novas reorganizações, seja na vida prática, seja no âmbito discursivo. Isso traz para a vida dos personagens um peso insuportável, pois a existência, no sertão da Bahia, num lugar ermo, distante de trocas sociais, é privada dos acontecimentos contingentes – não há chance de um fato inesperado romper a viga de aço que o Real, metaforizado pela certeza da morte, impõe. Ou seja, é certo que cada um de nós tem a vida orientada para a morte como se uma bússola definisse o rumo; de outro lado, também é certo que, enquanto a morte não chega, acontecimentos contingentes atravessam a nossa existência, subvertendo labirinticamente a linearidade do percurso da bússola. Em Rio das Contas, não há chance de os dados turbilhonarem, um lance de dados não pode, naquela situação, abolir o acaso, como sugere Mallarmé em seu famoso poema, simplesmente porque não há acaso, a não ser por uma ínfima possibilidade; não há labirintos. O pai de Tonho, vivido por José Dumont, é um dos que escapou da morte, por um erro do adversário – mas a chance de acontecerem erros eram reduzidas, já que os disparos eram dados nos campos abertos ou em emboscadas armadas no sertão.

Cumprindo o seu destino, Tonho mata o rival e vai, por imposição do pai, ao enterro daquele que assassinou, ritualizando a disputa atávica, dando a ela um fundamento mítico, pautado em disputas aceitas como forma de manutenção de uma ordem primeva vigente. Depois disso, passa a aguardar a sua morte, que chegará quando a camisa do rapaz que assassinou amarelar. Essa camisa, que fica pendurada em um varal, amarelará de acordo com a passagem do tempo, contado em termos de semanas, mas também de fases da lua, indiciando, novamente, o caráter de ritual sado-masoquista em que se envolveram as duas famílias, sendo os Breves o lado mais fraco.

A marcação temporal da narrativa fílmica é cíclica, anunciando que o destino é incontornável. Um primeiro aspecto dessa

circularidade que se pode comentar é o trabalho feito na fazenda por Tonho, seu pai, sua mãe e seu irmão mais novo, um garoto, chamado apenas de “Menino”. A família passa o dia moendo cana, auxiliada pelo movimento de dois bois, que giram a bolandeira até o limite do sofrimento em que, mesmo libertos dos cabrestos, executam as tarefas sozinhos. O pai toca os bois, a mãe e Tonho moem a cana e o Menino recolhe o bagaço. Esse cenário marca, a meu ver, o ingresso do diálogo com *Vidas Secas*, do qual Salles parte para traduzir em nossa cultura o romance de Kadaré. O pai de Tonho aproxima-se grandemente de Fabiano. Homem ignorante, é ludibriado quando tenta vender rapadura na cidade. Como Fabiano, praticamente não fala, reduzindo-se seu discurso à pronúncia de *êboi*, que é acompanhada do chicote, que bate nos bois enquanto giram. Além dessa fala, o pai só se pronuncia para lembrar com austeridade e autoritarismo ao filho Tonho que ele tem um destino a seguir – a morte.

As cenas em que a família aparece reunida são marcadas por um profundo silêncio, ou melhor, por um silenciamento, que age como censura ao dizer e, conseqüentemente, a sentidos que possam romper com a ordem vigente. Todavia, sabe-se que estar em silêncio é um modo de estar no sentido (ORLANDI, 2000). No caso do filme de Walter Salles, o silêncio é quase um personagem, dada a sua densidade, e funde-se ora à luz do sol, que, por ser ofuscante, impede a visão; ora ao escuro da casa dos Breves, iluminada apenas por velas e altares aos mortos, cultuados pela mãe, sempre vestida de cores escuras, em especial preto; ao contrário de Sinhá Vitória, ela é apenas um espectro, uma sombra, o eco de um grito trancado pelo silenciamento que a disputa de terras impõe.

A relação dos dois irmãos, Tonho e o Menino (cuja forma de tratamento lembra também aquela dada aos garotos em *Vidas Secas*), é muito semelhante a que apresentam Dito e Miguilim em *Campo Geral*, de Guimarães Rosa. Profundamente ligados, o caçula, apesar de bem mais novo, parece mais sábio, mais experiente e assume um papel sacrificial, ao tomar, no final do filme, o lugar de

Tonho, morrendo *por* ele, pela transformação da ordem vigente, pela ruptura da tradição da morte. A trajetória dos irmãos é iniciática e está ligada ao aparecimento de um casal de artistas de circo, Clara e Salustiano.

Tonho se apaixona por Clara, a moça que engole e cospe fogo. As cenas em que estão juntos são muito bonitas e marcadas por diálogos curtos, monossilábicos, mas que se opõem à brevidade daqueles dos quais se vale a família do protagonista. Do silenciamento perceptível nas relações familiares, cravado por interditos e não-ditos (ORLANDI, 2000), a narrativa fílmica vai se metamorfoseando em um jogo de silêncios que marcam, para Tonho, a descoberta do amor – assim, quando está com Clara, o silêncio não é mais sinônimo de dor, mas de afeto e desejo. Desejo que culmina na noite de amor, que aponta para Tonho a necessidade de se tornar um sujeito desejante para romper com o ciclo vicioso de morte em que se encontra. Não é à toa que essa noite é inundada por uma chuva forte, que faz ecoar o capítulo sete de *Vidas Secas*, mas que, para além disso, é metáfora da transformação da *secura* existencial que havia no primeiro momento e anúncio da absoluta inversão do determinismo que vinha sendo afirmado. A chuva não deixa de ter, portanto, característica de acontecimento ritual.

Em relação ao garoto, o encontro com os atores de circo também é fundante em termos da ruptura do silenciamento. Salustiano batiza-o de Pacu e Clara dá-lhe um livro de histórias sobre uma sereia, que fará a função de um livro do destino. Mesmo sem saber ler, Pacu se encanta pelo livro, que tem muitas figuras, e passa a imaginar que um dia o menino-protagonista irá para o fundo do mar encontrar a sereia (o que ele ignora é que Pacu é um peixe de rio e, portanto, será impedido de chegar ao mar). Para o garoto que antes não tinha nome, o livro atua como um objeto mágico, que o auxiliará a cumprir seu destino; objeto este que mostra que há outros mundos possíveis e que as verdades estabelecidas pela família Breves não são definitivas.

Apartir disso, o menino Pacu passa a narrar sua história, anulando

aquela segundo a qual deve-se esperar que ele mate o inimigo que matar seu irmão Tonho. Nessa história, o herói destemido foge da realidade e vai para o mar. Aos poucos, porém, vai se tornando clara a importância da narrativa que Pacu desenvolve, porque ele percebe que é seu irmão que deve encontrar a sereia, símile, no filme, do desejo. Na noite de amor de Tonho e Clara, o garoto nota a aproximação do inimigo e toma o lugar do irmão. Intensifica-se a presença de sua voz e a primeira cena do filme, que o mostra caminhando por uma via escura (sem sol e sem saída, como no texto de Dante) é retomada e vai sendo preenchida pelo seu discurso, isto é, fica a sensação de que a única forma de ocupação do espaço que é marcado pela ausência da contingência é pelo discurso ficcional que engendra espaços outros. Ao final, o garoto é morto e Tonho, enlouquecido pela morte do irmão, mas encorajado pelo sacrifício que este último fez para lhe garantir o caminho da busca do seu desejo, sai de casa, sob os gritos do pai. Como o Severino retirante de João Cabral de Melo Neto, vai desfiando as contas de um rosário e chega ao litoral – não ao Capiberibe, mas ao mar, ao encontro do desejo louco de ouvir o canto da sereia sem amarrar-se ao mastro do navio, como fez Odisseu de Homero. Tonho entende, então, que se “é difícil defender só com as palavras a vida” (CABRAL, 1997), a única alternativa é fazer o silêncio falar, significar simbolicamente para que uma nova ordem, dessa vez labiríntica e marcada pela possibilidade de emergência do contingente, seja engendrada. Caminha em direção ao mar e o filme acaba.

Salles apropria-se antropofagicamente do enredo de Kadaré, devolvendo-o pelas vias do sertão brasileiro, do discurso literário de dois grande marcos de nossa literatura, a saber, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. Para traduzir Kadaré, traduz-se a si mesmo, incluindo-se nesse processo a transcrição de sua própria história de leitura e a criação de precursores (BORGES, 1982). Em movimento que parece inicialmente oposto ao que apresenta Machado, Walter Salles é um artista brasileiro porque traz temas e espaços distantes para o nosso próprio espaço, de modo que a

devoração sem fronteiras viabiliza um instinto de nacionalidade de mão dupla, pois o que está em jogo não é mais, simplesmente, o “tupy or not tupy” de Oswald de Andrade e sua relação com um Outro de sotaque colonial, mas algo bem maior, marcado pela internalização do Outro (nosso cânone). Além disso, vislumbra-se, no filme de Salles, a problematização de temas que dizem respeito a esse nosso tempo que globaliza ideias e culturas, orquestrando partituras dissonantes a serem executadas por homens partidos. Portanto, se a condição humana nos põe iguais e o instinto de nacionalidade registra nossa assinatura, a articulação de ambos é o que pode sustentar a arte contemporânea em tempo de pobreza (CAMPOS, 1992c).

Considerações Finais

Para ler o texto estrangeiro, para pensar a outra cultura, o artista precisa de suas referências, de sua história – ele só o faz do ponto de vista de seu próprio instinto de nacionalidade – é este que, pela operação sincrônica, conduzida pela escolha de um *paideuma* (Ramos, Rosa, Cabral e outros) que articula a arte da conjugação e a nacionalidade pela criação/ invenção de precursores. É porque aceita que o instinto de nacionalidade deve obedecer tanto a um movimento de rotação (escritor/artista em torno de sua realidade cultural e histórica) e translação (escritor/artista em torno da realidade humana e universal) que Salles consegue associar sincronicamente o local e o regional; o estrangeiro e o brasileiro; o homem, o sertão e o mundo.

Ao marcar seus diálogos com suas próprias idiossincrasias, o instinto de nacionalidade de Salles atravessa fronteiras e mergulha em nossas próprias divisas para construir uma arte que se funda em uma poética sincrônica da conjugação e, nessa operação, encontra sua origem, demarca-a, falando do lugar discursivo de artista brasileiro que finalmente inventou sua origem. Em outras palavras,

para ler Kadaré, Salles relê sua própria literatura e cultura, relê-se a si mesmo.

Ao mesmo tempo, não desconsidera o papel de uma tradição de cineastas, que servem de baliza, de metáfora paterna ao seu próprio discurso de diretor⁸, assim como se beneficia de uma estrutura transnacional de produção para o seu trabalho, que não seria o que é se não buscasse recursos fora do Brasil, contando com o apoio de parcerias de profissionais de outras nacionalidades e suporte de instituições ligadas ao fomento e produção cinematográfica de outros países.

Nesse sentido, a produção de Salles refuta ser devorada por uma força centrífuga que jogaria a nossa cultura para as bordas das fronteiras ideológicas dos países centrais, fazendo com que o discurso do “primeiro mundo” continue sendo o discurso do grande Outro, o que teria transformado o sertão de *Abril Despedaçado* em espaço pitoresco; e se protege do movimento oposto, marcado por uma força centrípeta, que faria com que seu trabalho fosse devorado pela obsessão de cantar a cor ou as mazelas locais, o que teria feito do mesmo sertão lugar de pobreza que desperta pena. Sobre os perigos desse instinto de nacionalidade ingênuo, do qual foge Walter Salles, definitivamente, Machado, em certa medida e em outros termos, já refletira. É tempo, pois, de voltarmos, sincronicamente, às sábias lições de nosso Bruxo do Cosme Velho para atravessarmos o entreverado sertão contemporâneo que há em cada um de nós.

Referências

ANDRADE, O. Manifesto antropofágico. In: TELES, G.M. *Vanguardas europeias e modernismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

⁸ Naturalmente, poder-se-ia considerar o discurso de Ramos e Rosa, como o discurso do grande Outro para Salles; esta é uma discussão interessante e que tem boas implicações teóricas; entretanto, foge ao escopo deste artigo.

ASSIS, J. M. Notícia Atual da Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade. In J. M. Assis, *Crítica, Notícia da Atual Literatura Brasileira* (pp. 28-34). São Paulo: Agir, 1959.

BAPTISTA, A.B. *A Formação do nome*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.

BLOOM, H. *The anatomy of influence*. New Haven: Yale University Press, 2012.

BORGES, J. L.. Kafka y sus precursores. In J. L. Borges, *Prosa Completa*. Buenos Aires: Bruguera, 1982, (pp. 226-228).

BRANDÃO, J. L. Primórdios do Épico. In: M. Appel, & M. Goettens, *As formas do épico* (pp. 35-47). Porto Alegre: UFRGS, 1992.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras, 2005.

CAMPOS, H. Poesia e Sincronia. In: ____ *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

____. *O Sequestro do Barroco na Literatura Brasileira: O Caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

____. Da Razão Antropofágica: diálogo e diferença na Cultura Brasileira. In ____ , *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992a.

____. Da tradução como teoria e como crítica. In ____ , *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992b.

CAMPOS, H. Arte pobre, tempo de pobreza. In:____. *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992c.

____. Da morte do verso à constelação: p poema pós-utópico. In: _____. *Arco Íris Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

____. O afreudisiáco Lacan na Galáxia de lalíngua. *Afreudite. Psicanálise pura e aplicada*. vol1, n.1, 2005.

Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/afreudite/article/view/824>.

CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira*. 2006: Ouro sobre o Azul, 2006.

COUTINHO, A. A Literatura como Fator da Nacionalização Brasileira. *Tempo Brasileiro: Cultura, Arte, Literatura*, 1973, 33;34, pp. 24-46.

DIAS, A. G. Canção do Exílio. In A. G. Dias, *Poesias Completas* (2a. edição ed., pp. 83-85). São Paulo, Brasil: Edição Saraiva, 1957.

HUIDOBRO, V. *Altazór*. São Paulo: Art Editora, 1991.

KADARÉ, I. *Abril Despedaçado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

____. *A Metáfora Paterna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MARQUES, W. J. *Gonçalves Dias: o poeta na contramão*. São Carlos: EDUFSCAR, 2010.

MELO NETO, J.C. Morte e Vida Severina. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: 1997.

ORLANDI, E. *As Formas do Silêncio*. Campinas: Pontes, 2000.

PAZ, O. Literatura de Fundação. In O. Paz, *Signos em Rotação* (pp. 125-132). São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PÊCHEUX, M. *Discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 1988.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PESSOA, F. *Os melhores poemas de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

POUND, E. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

RAMOS, G. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ROSA, J. G. *Campo Geral*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTOS, A. L. *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Acesso 03/2012. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/assis/massis.pdf>

SALLES, W. *Abril Despedaçado*. Adaptado da obra homônima de Ismail Kadaré. Produção: Brasil, Suíça, França - VideoFilmes, Haut et Court, Bac Films e Dan Valley Film AG, 1h39, 2001. Ficha técnica disponível em: http://www.abrildespedacado.com.br/pt/entrada_pt.htm

TFOUNI, L.V. A autoria e contenção da deriva. In: *Múltiplas faces da autoria*. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 2008, p.141-152.

POLIFONIA EM BELLEVILLE

Edilene Gasparini Fernandes

Introdução

É polifônico todo texto que deixa ecoar vozes contrárias entre si, opiniões plurais, comportamentos diversos. Isso acontece pelo trânsito permitido pela intertextualidade discursiva. Em *As bicicletas de Belleville*, esse trânsito intertextual e interdiscursivo se dá quase sem fala alguma, recurso que também tem significação dentro do tom de criticidade presente no filme.

O termo intertextualidade foi introduzido por Julia Kristeva ao fazer uma leitura da obra de Mikhail Bakhtin, partindo das ideias básicas de dialogismo de ambivalência (1974). De acordo com Fiorin:

A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo. Há de haver três formas de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização (FIORIN, 1994, p.30).

Os processos de intertextualidade em *As bicicletas de Belleville* evocam, principalmente, os recursos de alusão e estilização (FIORIN, 1999, p.30) por meio do diálogo com “textos” e imagens anteriores à sua construção, como acontece ao final do filme, durante a cena da perseguição dos carros da máfia ao grupo de velhinhas e atletas em fuga, por exemplo.

Mas, mais do que dialogar com os filmes de Walt Disney e da Warner, a perseguição surreal dos carros mafiosos ao carro

alegórico das bicicletas nos faz rir da ingenuidade dos gângsteres, evocando o que é hilário nas atitudes irrealis e pouco inteligentes dos mestres de venda do cinema atual. Veja-se o radicalismo da cena em que um excremento na forma de Mickey boia na privada de um bordel, ao lado do apartamento das velhinhas trigêmeas.

Rico na forma, poético no conteúdo e inteligente no conjunto, o filme realiza, com desconcertante sutileza, a função de transportar o espectador para um universo especial, conseguindo provocar estranheza e causar nostalgia com a vidinha minúscula de seus silenciosos e marcantes personagens. Devolve com observações certeiras as lições aprendidas no manifesto surrealista, misturando beleza e delírios oníricos com ácidas críticas ao sistema, ao consumo desenfreado, que cria toda uma sociedade de obesos e transforma seres humanos em objetos de apostas, os quais se descartam quando não mais funcionam.

O traço caricatural, excessivo, ao mesmo tempo em que gera criaturas peculiares em suas deformidades (capangas em forma de tijolo, garçons retorcidos), expõe uma riqueza de ambientes que impressiona pelas cores e detalhes. Sem deixar de enumerar citações, sendo a mais explícita ao cineasta Jacques Tati.

A forma artística de pessoas e objetos em *As bicicletas de Belleville* será aqui considerada como aliada à técnica, ao material de sua composição. Neste ponto, fazemos uma distinção entre ver essa animação como uma obra com uma mensagem, o que Bakhtin denomina cognitiva, e vê-la como a segunda classificação bakhtiniana da forma, ou seja, como artística. Ainda que carregada de posicionamentos críticos, a animação não escolhe uma via. *As bicicletas de Belleville* apresenta-se mais como uma organização de expressões que valorizam o conteúdo estético dos objetos e os transforma.

A fim de organizar nossa leitura desse emaranhado intertextual riquíssimo, faremos uma subdivisão em termos de aspectos de análise, abordando a importância das características geométricas dos personagens e das situações, o surrealismo de alguns episódios

e as ligações que essas limitações guardam com o ambiente histórico-cultural a que aludem.

Andando em círculos

O título da animação, *As bicicletas de Belleville*, já nos remete a uma circularidade física que se estenderá por toda a obra. Suponhamos que o título fosse escrito em letras manuais. Nesse caso, a expressão nos remeteria, então, às colinas e às curvas sinuosas da Volta da França, que, em conjunto com a circularidade do objeto bicicleta, nos daria uma prévia de que tudo gira em favor dos recursos financeiros e, portanto, da nação que os abriga. “No money, no burger”, diz a garçonete de uma lanchonete de Belleville à Madame Souza, a imigrante portuguesa, avó de Champion.

Haroche nos lembra que codificar é, “ao mesmo tempo, colocar em forma e colocar formas e que há uma virtude própria da forma” (1998, p. 136). Atendo-nos à morfologia das palavras na animação, lembramos que os nomes dos personagens também guardam relações circulares, como é o caso de Champion, o menino triste que se tornou um ciclista com um objetivo de vida: percorrer a Volta da França. A letra C, em seu nome, nos faz pensar nas voltas em torno de um mesmo eixo, ou na mesmice de sua existência perseguindo um mesmo objetivo, sem possibilidades de desenvolvimento. Sua avó repete o destino circular, aumentando uma volta em torno de um mesmo eixo (S de Souza), mas também não sairá do lugar.

Da mesma forma, Bruno, o cachorro, preso ao circuito fechado daquelas vidas, tem a primeira letra de seu nome como exemplificação dessa prisão. Percebemos que a noção de circularidade das palavras ultrapassa essas raias e atinge significações sobre a trajetória dos personagens caricaturais da obra, que são seres com limitações físicas, econômicas e históricas. Na verdade, o destino dos personagens da animação lembra a percurso da Volta da França: iniciam e terminam no mesmo lugar.

A avó Souza é coxa, de locomoção difícil, por ter uma perna mais curta que a outra, além de um grau de visão bastante comprometido. Há que se ressaltar o fato de ser, ainda, uma estrangeira portuguesa vivendo na França, o que sabemos ser mais um agravante de sua aceitação social. No entanto, é a partir de uma roda de bicicleta jogada no lixo que ela encontra sua forma de sobrevivência, em Belleville. Mais uma vez, um objeto circular lhe oferece uma saída, a fim de sobreviver dentro do sistema.

Tais imagens provocam no espectador o sentimento de inadequação ao ambiente, transformam-no, de certa forma, no mesmo estrangeiro em que se tornou a inesquecível Sr^a Souza, portuguesa baixinha, manca de uma perna, de grandes olhos esbugalhados, escondendo-se atrás de grossas lentes e que não se deixa abater, nem com a ameaça de mafiosos. Suas reações ao novo mundo e aos costumes estranhos das trigêmeas que a recolheram têm a mesma aceitação muda e determinada que a fez reorientar toda a sua vida para atender à obsessão ciclística do neto de panturrilhas gigantes.

Bakhtin alega que a forma deve ser compreendida em duas direções: a partir do “interior do objeto estético puro” e a partir do “interior do todo composicional e material da obra”, ou seja, da técnica da forma. Analisar as formas presentes nessa animação pede ultrapassar as linhas externas e ingressar “como criador no que se vê”, superando o seu caráter de coisa. Assim, a forma deixa de existir como material que percebemos organizado de forma cognitiva e se transforma na expressão de uma atividade que “penetra no conteúdo e o transforma” (1993, 57-9).

Na animação, a rigidez de linhas, tanto curvas quanto retas, atinge o leitor ou espectador, como um fragmento do acontecimento único. As imagens, assim como as palavras, traduzem a forma realizante do conteúdo, ainda que jamais ocorra a fusão entre eles.

Champion tem um nariz descomunal e, quando se torna um ciclista, ganha um corpo também descomunal. Músculos de atleta e postura arqueada, triste como quando era criança. Postura e

perfil destoam do nome que lhe é dado. Esse é um exemplo típico do uso pelo autor da estilização, que consiste na reprodução do estilo de outrem. Essa reprodução deve ser entendida como o conjunto das recorrências que produzem um efeito de sentido de individualização.

Ser campeão, pela expressão do personagem, não significa ser feliz, mas conseguir um objetivo dentro de uma trajetória circular. Seu mundo não ficará melhor após a conquista, apenas cumprirá o caminho, que é o mesmo para todos e não conduz ao progresso próprio.

As limitações continuam pela animação afora. Os americanos, em Belleville, são apresentados como exageradamente gordos, assim como a Estátua da Liberdade, que empunha um grande sorvete, denunciando uma chaga atual daquela sociedade. Lembremos que a Estátua da Liberdade foi um presente do governo francês à cidade de Nova Iorque. A nova leitura de Chomet, ao trocar a tocha da liberdade pelo sorvetão, traz à tona a defesa de certos grupos americanos a favor da liberdade de ser “grande”. *I love big* está escrito na camiseta de um passante das ruas de Belleville. Este é um claro uso do processo de intertextualidade denominado por Fiorin como alusão. Não há citação de palavras, nessa cena, mas reprodução de construções sintáticas ou figurativizações do tema (FIORIN, 1994, p.30).

A presença da estilização persiste na própria arquitetura de Belleville. Ao contrário da cidade francesa onde residem Champion, Souza e o cão, Belleville é marcada pelas linhas retas. A cidade é geometricamente retangular, em contraposição às montanhas e às curvas sinuosas da primeira cidade. Percebemos, ainda, que a qualidade retangular da cidade está também em alguns cidadãos. Os membros da máfia americana são como armários, como caixas, em contraposição à silhueta esguia ou arredondada dos outros personagens. Os mafiosos encaixam-se no sistema da cidade, combinam com ela e são exatamente iguais entre si. Seus carros, por sua vez, são tão rígidos como seus corpos, a ponto de não conseguirem dobrar as esquinas, realizar conversões.

Há limitação e até surrealismo na silhueta do cachorro Bruno, que é gordo e tem pernas extremamente finas, o que não seria possível pelas leis da física. Ainda assim, ele atravessa o oceano, puxando o pedalinho que conduz Souza até Belleville. Diferentemente dos outros, no entanto, Bruno é o único personagem aberto ao narrador, o único que expressa sua inquietude e o único que sonha, ainda que com a circularidade de um passeio sobre o trem.

A trajetória da vida do cão é um protótipo das vidas dos outros personagens. Acostumado aos horários de alimentação, de passagem do trem e de chegada de seu dono, Bruno lembra o cão de Pavlov. Condicionado sempre à mesma rotina, ele late na passagem do trem que quase derruba a pequena casa de Souza. Em Belleville, ele agirá da mesma maneira. Os outros personagens, em esferas diferentes, também são seres condicionados a uma rotina bastante maquinal, que em muito lembram *Tempos Modernos*, de Chaplin. Basta atentar para a maneira como Champion se perde ao não ser mais guiado pelos apitos da avó. Há, em tudo isso, uma denúncia triste sobre o mecanicismo condicionante de nossas vidas em busca de um objetivo, qualquer que seja ele.

Esse é o conteúdo cognitivo que penetra as formas rígidas e curvas dos objetos e dos personagens, remetendo-nos a nossas experiências únicas como espectadores, o que tem, para nós, um caráter extremamente didático. Assim, existe uma fronteira clara entre o curvo e o retilíneo. Curiosamente, os capangas da máfia são as únicas figuras angulares retas. Todo o resto se encontra performaticamente inserido nos planos circulares: moradores de Belleville, Bruno, Champion, Madame Souza, as bicicletas, o sorvete da Estátua da Liberdade, os sapos e até as trigêmeas, ainda que retilíneas na maior parte de seu corpo, são curvas a partir da parte superior de suas costas. Observe-se o garçom do restaurante em que o grupo de senhoras se apresenta como instrumentistas: um exemplo surreal de subserviência.

Caso estivéssemos abordando aqui a paródia medieval, tais formas, curvas e retas, remeteriam aos campos do baixo e alto

corporal. Formas circulares seriam, segundo essa análise, as representações do baixo corporal, pois tendem sempre a voltar a terra, ao início. Como em Cervantes, Sancho Pança é o representante do baixo corporal, um legítimo ícone dos demônios pançudos da fecundidade, cujo apetite, exagero, ventre avantajado e necessidades naturais em excesso, constituem o “inferior absoluto do realismo grotesco” (BAKHTIN, 1987, p.20). E Sancho se apresentará como um corretivo natural, corporal e universal das pretensões individuais, abstratas e espirituais; um bufão diante de um cerimonial sério cuja função maior é a de regenerar pela alegria, pelo riso.

A paródia moderna, no entanto, tomou rumos muito diferentes da paródia medieval. Mesmo que ainda pratique a degradação de costumes, atitudes, sistemas, ela o faz com um “caráter exclusivamente negativo, carente de ambivalência regeneradora” (1987, p.19). Por isso, enquanto gênero, a paródia moderna não pode conservar sua grande significação original, a não ser por uma recordação confusa das inversões carnavalescas e suas antigas formas ousadas.

Como acontece em *As bicicletas de Belleville*, a imagem é vista por lentes aumentativas, exagerando nos detalhes, de forma a converter uma parte do foco em dominância, processo muito próximo à caricatura ou à charge. Para usar as palavras de Affonso Romano de Sant’Anna, “a paródia é um ato de insubordinação contra o simbólico, uma maneira de decifrar a Esfinge da Mãe Linguagem” (2001, p.32). Para o autor, no entanto, o fenômeno da estilização não se liga à paródia, mas à paráfrase, uma vez que remete às similaridades entre os textos inicial e final. Na paródia, segundo ele, destaca-se o uso da apropriação que, por sua vez, apoia-se sobre um conjunto de diferenças, diferentemente do que aborda Bakhtin.

No caso de *As bicicletas de Belleville*, podemos nomear o uso dos dois processos, uma vez que, ao dialogar com animações da Disney, por exemplo, Chomet promove uma releitura parodística do “texto” de origem. Tal releitura, no entanto, não provoca uma ruptura com sua matriz anterior, mas uma adaptação das formas,

essas sim, diferentes e chocantes. Existe um tom de crítica dirigido a alguns setores específicos da sociedade: consumismo em excesso, desrespeito aos mais velhos, capitalismo selvagem, só para citar alguns. Mas, inteligentemente, não há denúncias explícitas, não há quebras incontestes. Nisso, acreditamos, reside a genialidade da animação: ela promove um passeio estético que se desvia das mensagens. Ao contrário, apresenta-nos “flashes” da nossa modernidade, que nos chocam pela forma, pela apresentação e semelhanças, envoltos, contudo, numa atmosfera de recriação parodística, como é o caso da cena na casa de apostas.

Surreal Ridente

O episódio certamente mais plurissignificativo e mordaz é exatamente o da casa de apostas, para onde Champion é levado, após o sequestro. A construção da metáfora é cuidadosa quando posiciona três ciclistas alimentados por garrafas de vinho em lugar de sangue, pedalando até a morte na ilusão da chegada. A tela de cinema é a ilusão a que estão submetidos e é o que os anima a seguir em frente. Acidez voraz contra o cinema, ou ainda, à cultura de interiores (shopping-centers). A imagem é um ópio, uma mentira (tela de cinema). O álcool é seu combustível, seu anestésico.

O vinho, em substituição/alusão ao sangue, ao lado da jogatina que se faz no lugar, lembra que os vícios também fazem o mundo rodar, também giram a economia. O vinho é, ainda, um dos símbolos do orgulho francês, o que caracterizaria, juntamente com a presença dos atletas franceses, uma servidão desse país a Belleville. Percebemos aqui, como dissemos acima, um exemplo do uso do que chamamos recriação parodística, que embora promova uma crítica implícita (vinho e sangue no mesmo patamar), o faz por meio da estilização da forma, beirando as margens do absurdo, mergulhando profundamente num mar de desesperança.

Isso acontece em *As bicicletas de Belleville* porque a relação com

os demais discursos se faz de forma polêmica e não contratual, por isso nega os discursos anteriores. E, assim, esse tipo de discurso, o de negação, incomoda, porque ele é sempre o discurso do outro, do oponente, abrindo-se num leque de sentidos opostos ao primeiro. Por isso, Fiorin refere-se ao discurso como um lugar de reprodução, não de criação (FIORIN, 1993, p.32).

Quase tão surreal quanto a libertação dos ciclistas pelas velhinhas, Souza e Bruno, é o episódio da vida das Trigêmeas de Belleville e de sua sobrevivência. É claro que não seria possível que alguém se alimentasse somente de sapos. A metáfora atinge o desrespeito ocidental aos idosos. Engolindo sapos, vivendo num pardieiro, as irmãs, anteriormente artistas de sucesso nos anos 30, são relegadas, agora, ao esquecimento e à miséria, por não produzirem mais à sociedade. E é da única matéria que as circunda que elas tirarão sua nova ideia de sobrevivência: os objetos da casa tornam-se instrumentos, a fim de evitar sua inanição. A nova atividade, no entanto, é uma releitura do que faziam antes, agora sem glamour, e envolta por um ar de desprezo da sociedade. Ou seja, a nova atividade mostra também uma circularidade de comportamento, já que as trigêmeas, após tantos anos de esquecimento, voltam a realizar o mesmo tipo de atividade, ainda que de forma submundana. Essa crítica mordaz ao desprezo pelos mais velhos ultrapassa as fronteiras norte-americanas, mas, no caso das irmãs, toma como tópico os sucessos da Broadway do início do século passado.

Adorno é concordante com a teoria bakhtiniana da forma, quando afirma que a hermenêutica das obras de arte é a “transposição de seus elementos formais em conteúdos” que se apresentam, no entanto, num movimento contrário. O conceito de forma, acrescenta, assinala a “brutal antítese da arte e da vida empírica”. “Através da forma a arte participa da civilização que ela critica mediante sua existência” (1970, p.163).

É assim que se delinea, a nosso ver, a existência de pontos de surrealismo na animação. Ninguém ri com a tragédia de vida das

trigêmeas, por exemplo. Na verdade, a animação tem um público adulto como alvo, ainda que as crianças se encantem com a trilha sonora e a delicadeza dos personagens.

A polifonia presente na obra dramática de Chomet possibilita que ouçamos vários posicionamentos em torno do enredo, mas todos eles convergindo para uma crítica feroz à práxis enquanto autoconservação do estado vigente de nossos costumes. A comicidade em *As bicicletas de Belleville* guarda estreita relação com a degradação, para aproveitar a diferenciação que Henri Bergson (2004, p.95) faz entre *humour* e ironia. O riso nasce, dentro da paródia, de algo que antes era respeitado e, guiado por uma segunda leitura, torna-se medíocre, menor.

Para Brait (1996, p.38), que não estabelece distinções entre as noções de humor e de ironia, da forma como faz Bergson, o diálogo entre discursos e textos é geralmente utilizado com finalidade de denunciar, de criticar sem, contudo, explicitar claramente esse ataque. Muitas vezes, esse recurso revelará um enunciador que, estabelecendo diálogos com vários locutores, manifesta-se humoristicamente por entrelinhas que remetem a certas mentalidades, épocas, culturas ou costumes, mesmo sem menção, no texto anterior ou de origem, sobre a intenção do autor.

O aspecto do silêncio das personagens é característica marcante na animação e um dos pilares sobre os quais ela se torna ímpar, diferente. Presumindo que esse silêncio dialogue com os clássicos trabalhos de Buster Keaton, por exemplo, um dos principais oponentes, em termos cinematográficos, de Charles Chaplin, a crítica poderia escolher alguns caminhos. Ela poderia significar uma crítica ao cinema atual, no seu excesso de endereçamentos, na sua fala excessiva, mas poderia também apontar o dedo sobre a falta de significação dentro desse excesso e, talvez, com a retirada dos diálogos, sugerir uma volta, um retrocesso, aos modelos antigos.

A cena do resgate de Champion, ao final, aproxima o cinema, o teatro e a jogatina. Os espectadores assistem aos atletas correndo por uma vitória ilusória, em busca de um destino que nunca chegará,

acomodados em poltronas exatamente como se estivessem numa plateia de teatro, uma carreira de lugares construída de forma muito íngreme sobre a outra. Todos assistindo e apostando na morte do mais fraco que, por sua vez, engana-se com a imagem à sua frente. Somente nesta cena, dialogam tantos textos quanto formos hábeis a descobrir. O mais significativo dos “diálogos”, no entanto, parece ser o ataque ao excesso de atenção do mundo às telas de cinema como forma de cultura. Ou poderíamos nomear a ligação entre as produções cinematográficas e a indústria de altos investimentos ao seu redor. Ou, ainda, inferir que o cinema é movido pelo dinheiro e alimentado pela ilusão.

Curiosamente, as engrenagens do que move a ilusão da tela são geridas por um rato e isso pode ser bastante significativo, principalmente quando o anotador das apostas percebe algum problema no maquinário e busca uma arma de fogo para resolvê-lo. Em outras palavras, o crime hospeda a arte. E essa não é a única leitura que a cena supõe.

A cabeçada de uma das trigêmeas no anotador de apostas acaba sendo mais forte que a arma do profissional. Humor ácido cujo surrealismo, somado ao conjunto de outras imagens de mesma característica, contribui para direcionar-se a determinado interlocutor, aumentando, assim, a atmosfera que culminará com o desfecho tão surreal quanto grande parte das produções cinematográficas de hoje.

A subida das ladeiras incrivelmente íngremes remete-nos a um crescendo de irrealidade. Como podem, um grupo de velhas e dois ciclistas semimortos, além do peso do cachorro, conseguirem superar a velocidade dos carros dos bandidos da máfia?

Uma das possibilidades para responder a esse questionamento possivelmente esteja na forma. O rígido não se dobra. Os carros não conseguem desenvolver curvas e são vencidos pelo grupo. O ápice da cena está na libertação, na fuga, enfim conseguida. Os fogos celebram isso: a ilusão. E o fazem todas as noites, tradicionalmente, nos jardins da Disney americana.

Leitura enviesada das animações da Disney? Crítica ao conluio entre cinema e sistema financeiro? Denúncia sobre o descaso à experiência, ao desprezo pelo estrangeiro pobre? Qualquer dessas leituras encaixa-se em *As bicicletas de Belleville*, mas elas não são as únicas. Existe uma flexibilidade de olhares possíveis dentro da animação de Chomet. Algumas imagens, na verdade, às vezes não parecem fazer sentido algum. Não parecem.

Rir ou chorar?

Como elemento chave da paródia, o humor torna-se, na animação de Chomet, o elemento apaziguador da luta entre vozes que ocorre dentro da obra. Por meio do eco todo deformado que a obra apresenta de nossa realidade mundial hoje, acabamos por rir ao invés de chorar, graças à presença desse humor que castiga, pune e destrói qualquer esperança de vitalidade.

Pela ironia, seguindo a diferenciação de Bergson, elevamo-nos através da ideia do bem que deveria existir no objeto ou na situação que nos provoca o riso. O humor está presente, ao contrário, nas representações que nos permitem “descer” profundamente no âmago do mal que nelas existem para percebermos suas particularidades de maneira distante, fria.

Não existe julgamento nesse aspecto do riso, apenas um dissecar macabro do corpo sobre a mesa. Bergson chama a transposição da palavra dentro do humor como um processo que transita do aspecto moral ao científico (2004, p.96). A comicidade, segundo Bergson, “dirige-se à inteligência pura” e “o riso é incompatível com a emoção”. Seguindo essa diferenciação entre humor e riso, um vício profundo e até odioso, conforme a maneira como é apresentado, pode tornar-se cômico e tornar o espectador insensível, conquanto que não o comova, pois esse não é o papel do humor. E isso acontece, particularmente, nas representações dos vícios de caráter, dos costumes e das ideias. Pela transgressão que a paródia permite,

o “texto” primitivo é engolido, digerido e, então, devolvido ao espectador de forma transformada, repelindo o seu modelo pela negação.

Tomemos como alusão a representação das trigêmeas que nomeiam o filme na versão original. O incomodante bom humor das trigêmeas envelhecidas, maltrapilhas e famintas é a devolução do texto mastigado e digerido das histórias americanas de sucesso de todas as épocas, pois as gêmeas de ontem reverberam os grupos musicais de sucesso de hoje, principalmente americanos. Mas a releitura não para nesse ponto: o incessante bom humor e acolhimento que elas praticam em relação à portuguesa Madame Souza e seu cão manterá um diálogo ácido com o pouco caso que atribuímos à experiência em nosso mundo e a seus representantes, além de atacar o fechamento de fronteiras entre países ricos e pobres ou emergentes.

Em vez de nos despertar a consciência trágica sobre fatos tão preocupantes de nossa atualidade, a animação concentra a atenção do telespectador nos gestos, não nos atos. Os gestos são representados também pelos movimentos, atitudes e até mesmo por discursos, que mais parecem involuntários, movidos por um tipo de comichão inevitável. Os atos, ao contrário, são inspirados pelo sentimento que os move. A partir do momento em que nossa atenção incide sobre o gesto e não sobre os atos, estamos no campo da comédia (BERGSON, 2004, p.108), pois eles nos remetem a atitudes próprias, por isso não os levamos a sério, por isso somos condescendentes com o automatismo de seu processo.

Na cena em que Madame Souza chega a Belleville com o cachorro Bruno e ambos estão esperando para atravessar a rua, um escoteiro aproxima-se da senhora e se oferece para ajudá-la a atravessar, já que ela usava óculos escuros e tinha um cão como guia. A cena é hilária. Primeiramente, porque Madame Souza se cansa de espancar o escoteiro com a varinha “de cega”, rejeitando sua ajuda, e ele não desiste de tentar auxiliá-la, mesmo apanhando. Em segundo lugar, a cena nos faz rir pela relação de contiguidade entre as

formas. As ruas de Belleville estão abarrotadas de pessoas obesas e o cachorro combina perfeitamente com a população. Suas formas arredondadas nos plantam uma interrogação na cabeça. Se Bruno, o cão, é um animal obeso por se circunscrever aos domínios da casa da portuguesa e só responder à rotina a que está condicionado, haveria nessa aproximação física com os moradores de Belleville alguma semelhança significativa?

Propp dirá que o riso de zombaria está sempre ligado à comicidade, uma vez que essa “costuma estar associada ao desnudamento de defeitos, manifestos ou secretos, daquele ou daquilo que suscita o riso” (1976, p. 171). Propp concebe a comicidade como a contradição “entre algo que, por um lado, encontra-se no sujeito que ri, e por outro, naquilo que está em frente dele e que se manifesta no mundo que está à volta dele, no objeto de seu riso” (p.173). E apresenta duas condições para que aconteça a comicidade e o riso: o riso estar ligado a uma noção de correto, justo ou moral, por parte de quem o esboça; o riso se dar pela observação de contradição entre esse sentido do certo, do correto, e do mundo à nossa volta.

Ainda segundo Propp, o riso de zombaria nasce do desmascaramento de defeitos presentes na intimidade dos homens e demonstram, exteriormente, o que lhes falta em seu interior, em sua espiritualidade (p.175).

A perseguição, ao final da animação, faz alusão aos fogos que se soltam todos os dias nos parques da Disney, como dissemos acima, e que iniciam a apresentação de cada uma de suas produções, mas ao contrário de brindar a hegemonia americana no campo cinematográfico (IKEDA, 2004), o episódio brinca com a irrealidade desses filmes, satiriza a artificialidade das ações.

Théophile Gautier afirmou que a comicidade extravagante é a lógica do absurdo. A comicidade, portanto, segundo ele, implica em contradição por algum lado. Bergson, discordando de Gautier, afirma que o absurdo encontrado no cômico não é um absurdo qualquer, mas determinado, que não cria a comicidade, mas deriva dela (2004, p.134). É o efeito dela, nunca a causa.

Quixote via gigantes onde vemos moinhos e isso não era um absurdo qualquer, mas uma inversão especial do senso comum, que consiste em modelar as coisas a partir de uma ideia, e não as ideias a partir das coisas. Segundo essa visão do absurdo formulada por Bergson, vemos, diante de nós, aquilo em que pensamos, ao invés de pensarmos naquilo que vemos.

Parece-nos pertinente juntarmos agora nossas ideias aparentemente opostas. Como pode uma animação nos fazer rir e chorar ao mesmo tempo? Como pode ser comédia e ser peça trágica de uma só vez? Mais um ponto para a genialidade de Chomet, que consegue, por meio do cômico exacerbado, pela parodização, provocar nosso olhar para ver o absurdo em seu interior. Caçar sapos com bombas faz qualquer um rir, pois o tom da paródia nessa cena da animação nos remete às agruras pelas quais passam os velhos para sobreviverem em nosso mundo. Curiosamente, o processo em que se dá o nosso reconhecimento dentro do absurdo da cena é exatamente este descrito por Bergson, ou seja, acabamos por ver o que pensamos em vez de jogarmos a informação da cena para nosso hd cerebral, a fim de refletirmos sobre ela. Em outras palavras, o absurdo cômico mexe com nossos sentidos, porque, primeiramente, faz parte de nossa experiência, se não pessoal, coletiva.

A invasão da casa de apostas pelas trigêmeas, em conjunto com a trapaça de Madame Souza, que se faz passar pelo rato responsável pela manutenção das engrenagens no estabelecimento, provocamos, em primeiro lugar, o riso, mas o absurdo transborda pela cena toda. Os tiros disparados pelos apostadores, por exemplo, não atingem ninguém, sendo que as trigêmeas, Bruno, Madame Souza e os ciclistas estavam todos sobre o palco em sua frente. O filme que no momento é exibido para os ciclistas provoca um efeito de espelho na cena. Eles olham para a tela e é exatamente aquela imagem que lhes dá a ilusão de um horizonte. Concomitantemente, a tela parece assistir a outra tela atrás de si, pois o que acontece na casa de apostas só pode ser visto no cinema mesmo. E acabamos

por torcer com elas para que o absurdo não acabe e que elas consigam a liberdade de Champion, por mais tacanhos que sejam os seus meios.

As granadas usadas na mesma cena para aniquilar os apostadores são as mesmas utilizadas para matar os sapos: único prato sobre a mesa das trigêmeas. Ainda que as relações parodísticas continuem em cada detalhe da animação, o que abrilhanta ainda mais a produção é o fato de não haver endereçamentos. As imagens estão na tela para chocarem por sua conceituação estética, para nos fazerem rir ou nos assustarem com as similitudes que encontramos nelas a partir de nossa experiência pessoal, mas jamais para cumprirem um papel, para entregarem uma mensagem na garrafa.

Conclusão

As bicicletas de Belleville, lançado em 2003, apresenta um rico emaranhado de atribuições metafóricas contidas na geometria das imagens da animação. Por meio dos processos de alusão e estilização (Bakhtin, Kristeva e Fiorin), o filme constrói relações de intertextualidade com produções cinematográficas anteriores, no caso dos filmes de gângsteres e as clássicas animações americanas dos anos 30 e 40, com certos costumes da sociedade atual, e com personagens que marcaram a história da sétima arte, como a alusão a Buster Keaton.

O ritmo lento e a escassez de diálogos nos permitem “ouvir” melhor o confronto de discursos produzidos em vários lugares sociais, o que, no entanto, não esconde certo pessimismo com relação ao progresso e ao desenvolvimento da humanidade, expressos exatamente pelas relações geométricas de circularidade e rigidez de linhas retas.

É característica comum aos personagens dessa animação a persistência, o instinto de luta pela sobrevivência, cada um repetindo as fórmulas de seu aprendizado e seguindo objetivos

muito básicos de vida. A animação foge do didatismo de toda a produção atual quando retrai os diálogos e carrega nos traços alongados dos personagens e cenários, como na silhueta do navio que conduz Champion a Belleville.

Em tudo, ele se diferencia das produções da Disney e promove, ao contrário, uma repulsa a elas, o que se vê presente na melancolia das músicas e também na falta das mesmas em muitos episódios. Ao contrário, as produções da Disney praticamente se conduzem pela trilha sonora que as anima. A melancolia presente do início ao fim do filme, muito exacerbada pelo recurso da presença e ausência da música, enuncia um destino marcado pela rotina que nunca tem fim, pela busca da sobrevivência em um mundo hostil e sombrio.

Há quem diga que o filme reverbera a mensagem do amor de Madame Souza por Champion e que existe uma forte menção ao valor do amor desinteressado, como também no caso das trigêmeas por Madame Souza e vice-versa, mas também é bastante convincente a ideia de que não existe um fio condutor em *As bicicletas de Belleville*. Há tantos pontos de vista expressos nas diferentes cenas que não é possível atribuir uma única linha de raciocínio e interpretação.

Toda a ludicidade que a animação propõe envolve-se, no entanto, muito mais pela atmosfera do jogo entre humor e tristeza provocado pelas imagens, pelas formas, do que por quaisquer mensagens que a produção possa suscitar. São tantas as vozes que falam em *As bicicletas de Belleville* que dificilmente poderíamos atribuir-lhes endereços e, portanto, mensagens. Ao invés disso, o filme trabalha com vários posicionamentos comuns em nossa sociedade. Ouvimos a voz de várias classes sociais, como os velhos, os estrangeiros, os atletas, os moradores da cidade, os detentores do poder obtuso, sem sequer balbuciarem qualquer palavra.

Somados todos os recursos e características da animação, só resta classificá-la como uma produção de humor, um humor melancólico, quase carnavalizado, quando mergulha no surrealismo, mas jamais irônico. Neste ponto, é preciso que concordemos com Ikeda: não há nenhuma esperança de reconstrução em Belleville.

Referências

ADORNO, T. W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 3.ed. São Paulo: Ed. Unesp/Hucitec, 1993.

BARROS, D. L. P.de; FIORIN, J. L. (orgs.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1994.

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

CHOMET, S. *As bicicletas de Belleville*. (Le Triplettes de Belleville). França: Sony Pictures, 2003, anim.,col.
FIORIN, J. L. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1993.

HAROCHE, C. *Da palavra ao gesto*. Trad. A. Montoia. Campinas: Papyrus, 1998.

IKEDA, M. Disponível em: www.planoaplano.com.br/filmes/beleville.htm- última visita: 26.04.2006.

KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. Trad. A. Bernardini e H. F. Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase e cia*. 7. ed. São Paulo: Ática (série princípios), 2001.



11 DE SETEMBRO DE 2001: LEITURAS DA NARRATIVA DO TERROR NA LITERATURA E NO CINEMA

*Giséle Manganelli Fernandes
Márcia Corrêa de Oliveira Mariano*

Indubitavelmente, os acontecimentos do dia 11 de setembro de 2001 alteraram os caminhos da história mundial. Depois de dez anos da tragédia, ainda há discussões acerca dos motivos que teriam movido os terroristas a levarem a cabo os ataques aos Estados Unidos.

O memorial construído onde estavam as Torres Gêmeas em New York traz as lembranças da catástrofe que ceifou vidas, destruiu prédios e, com eles, histórias e sonhos.

Diversas manifestações artísticas trouxeram à baila debates relativos ao 11 de Setembro. Este capítulo apresenta um estudo de duas formas de abordagem daquele fatídico dia: o texto “In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September”, publicado em dezembro de 2001, do autor Don DeLillo, e o documentário *Fahrenheit 9/11*, de 2004, do diretor Michael Moore. Objetivamos mostrar as formas pelas quais o escritor e o cineasta examinam os ataques e revelam suas posições frente ao acontecido.

Don DeLillo inicia o texto mostrando o poderio do capital, do cyber-capital, onde “o potencial de investimento não tem limite¹” (2001, p.33), e das corporações multinacionais, as quais “parecem

¹ “Investment potential has no limit” (2001, p.33). As traduções são das autoras deste trabalho.

ter se tornado mais vitais e influentes que os governos² (2001, p.33).

Entretanto, esse cenário havia mudado com os ataques: “Hoje, de novo, a narrativa do mundo pertence aos terroristas”³ (p.33). A propulsora da fúria dos terroristas era a América, sua modernidade, sua tecnologia e, claro, o poderio do capital.

O autor aponta contraposições entre a América e os terroristas: como a internet havia impelido os americanos a “viver permanentemente no futuro”⁴ (p.33) e, agora, “os terroristas de 11 de setembro querem trazer o passado de volta”⁵ (p.34); o “Nós e Eles” (p.34), cuja desarticulação “nunca fora tão forte”⁶. O terrorista, morando na Flórida, constrói um enredo composto por “sua ira” e pela “indiferença” dos americanos⁷ (p.34). O terrorista quer ser um mártir. Ele está fixo em sua missão de matar, embora estivesse inserido na rotina de vida dos americanos.

O autor expõe mais ainda a forte oposição entre a América e os terroristas: “Nós somos ricos, privilegiados e fortes, mas eles desejam morrer”⁸ (p.34). Contra essa realidade, fica praticamente impossível realizar qualquer prevenção. Um país que parecia ter uma segurança infalível mostrou-se totalmente vulnerável às ações do terror, dos que constroem seus enredos, compartilhando “códigos e protocolos de sua missão”⁹ (p.34).

O texto descreve a sequência de histórias que geraram outras histórias, como “as consultas médicas que salvaram vidas, os telefones celulares que foram usados para reportar os sequestros”¹⁰

² Multinational corporations have come to seem more vital and influential than governments.

³ Today, again, the world narrative belongs to terrorists.

⁴ [...] to live permanently in the future.

⁵ The terrorists of September 11 want to bring back the past.

⁶ Us and Them’ has never been so striking.

⁷ his anger and our indifference.

⁸ We are rich, privileged, and strong, but they are willing to die.

⁹ They share the codes and protocols of their mission.

¹⁰ There are the doctors’ appointments that saved lives, the cell phones that were used to report hijackings.

(p.34), coincidências, destinos e resta-nos o cenário de pessoas correndo nas ruas para tentar salvar suas vidas. DeLillo assinala uma terrível justaposição dada pela história de duas amigas que estavam em dois aviões usados pelos terroristas e morrem “juntas e separadas”¹¹ (p.35).

Após a tragédia, as respostas começam a surgir por meio de memoriais com flores, bandeiras, desenhos e, nas ruínas, estão objetos perdidos e esperanças desfeitas.

Repentinamente, a narrativa em forma de ensaio é alterada para o estilo formal de um conto e surgem dois personagens, Karen e Marc.

As cinzas atingiram as janelas do edifício e as filhas gêmeas de Karen olharam para a mãe “como ela tivesse quatorze cabeças”¹² (p.36). Karen pôde ver pessoas correndo, estilhaços e o céu havia sumido. As comunicações por celular tinham sido interrompidas. O caos havia se instalado de maneira jamais vista.

Quando a primeira torre caiu, Karen pensou que se tratava de uma bomba. Ao descobrir o que havia acontecido, “ela sentiu um alívio surreal”¹³ (p.36), porque, afinal, bombas e mísseis não estavam caindo em toda a cidade. Ao tomar por parâmetro as formas de ataques ocorridas nas guerras mundiais, Karen acredita estar enfrentando uma tragédia generalizada, talvez o início da Terceira Guerra Mundial, pensamento que permeou as mentes de muitos naquela manhã. O “alívio” foi “surreal”, pois não havia razão para qualquer sentimento de alívio; como se estivesse em um sonho, ela teve uma sensação de estar diante de algo fora da realidade; porém, os ataques e a destruição estavam diante dos olhos do mundo. O real e o irreal misturaram-se e Karen não tinha mais noção da amplitude do acontecido. Confusões de toda ordem eram patententes.

Então, o foco volta-se para Marc. Ele ouve o som da primeira

¹¹ together and apart.

¹² as if she had fourteen days.

¹³ she felt a surreal relief.

torre cair e pensa “Algo está acontecendo”¹⁴ (p.36). Para Marc, o choque dos prédios os mataria. Neste ponto, a narrativa traz a sensação que as personagens têm da proximidade com a morte, da angústia de não saber exatamente como agir.

De uma forma bastante interessante, surge a narrativa em primeira pessoa de um tio ou tia de Marc: “Liguei para Marc, que é meu sobrinho, em seu telefone sem fio”¹⁵ (p.37). Alguém fora da área da tragédia aparece no texto para trazer as emoções dos que tinham parentes e amigos nas Torres ou perto delas. Esta pessoa mostra uma conexão extrema com o local, na seguinte declaração: “Quando a segunda torre caiu, meu coração caiu com ela”¹⁶ (p.37). Aqui é impossível não refletir sobre o símbolo que o WTC representava como marca do poder do capitalismo para o mundo; porém, essa primeira pessoa da narrativa traz um sentimento mais profundo em relação às Torres porque apresenta uma ligação intrínseca entre as Torres e as pessoas, estabelecendo uma espécie de interdependência entre o concreto e os seres humanos.

A estratégia de mudança de foco narrativo mostra as diferentes visões do fato: a dos que estavam vivenciando o problema de perto e a dos que acompanhavam as informações pela mídia e buscavam ter notícias de seus familiares e amigos. Nessa conversa, Marc revela que haveria alguém mandando ajuda.

E a narrativa volta a focalizar Karen, agora conversando com seu pai e dizendo-lhe adeus como se fosse morrer. Enquanto Marc pensava que os prédios se chocariam causando mortes, Karen atribuía à fumaça o possível fim de muitas vidas. Numa somatória desses e de outros fatores, os surpreendentes ataques puseram um ponto final em milhares de narrativas, pois os terroristas tinham assumido o papel de determinadores dos destinos de pessoas que estavam cumprindo suas tarefas em um dia normal de trabalho.

Os destinos de Marc e Karen não são revelados. Os leitores

¹⁴ Something is happening.

¹⁵ I called Marc, who is my nephew, on his cordless.

¹⁶ When the second tower fell, my heart fell with it.

passam a acompanhar uma amiga de Karen e sua colega que saíram do prédio para um “mundo de cinzas e quase noite”¹⁷ (p.37) e encontram abrigo na Pace University, onde havia água e comida. O narrador em terceira pessoa observa que as pessoas já estavam pedindo comida, expressando suas preferências (sem queijo, não tão cozida), em uma tentativa de retomar sua rotina, “começando a ser elas mesmas novamente”¹⁸ (p.37). Na verdade, essa seria a tarefa mais difícil, pois o ato de terror havia atingido não somente estruturas físicas, mas a confiança da população na tecnologia que lhe garantiria segurança.

O texto volta a ter a forma de ensaio e DeLillo mostra como todo o avanço tecnológico dos Estados Unidos não foi capaz de impedir o ataque terrorista. Os Estados Unidos têm a tecnologia a seu favor, mas o futuro tinha se rendido aos tempos medievais, cuja ação caracterizava-se por “Mate o inimigo e arranque seu coração”¹⁹.

O autor questiona as crenças desses terroristas que matam inocentes em nome de Deus. Eles matam e morrem ou morrem antes (no caso do *cockpit*), acreditando ir para o paraíso após a morte, como mártires.

Aquele ato de terror impôs a New York uma nova vista, como assinala DeLillo: “Agora um grupo pequeno de homens alterou literalmente a nossa linha do horizonte”²⁰ (p.38), e modificou a rotina de milhões de pessoas nos Estados Unidos e no mundo. A tragédia ocasionou uma transformação completa na segurança dos voos domésticos e com destino aos Estados Unidos. A paranoia da Guerra Fria havia retornado ao cotidiano dos americanos e o então Presidente George W. Bush deflagraria a Guerra ao Terror: “A Administração Bush estava sentindo nostalgia pela Guerra Fria. Agora isso acabou”²¹ (p.34).

¹⁷ a world of ash and near night.

¹⁸ beginning to be themselves again.

¹⁹ Kill the enemy and pluck out his heart.

²⁰ Now a small group of men have literally altered our skyline.

²¹ The Bush Administration was feeling a nostalgia for the Cold War. This is over now.

O texto traz à baila diversas histórias ocorridas naquele dia catastrófico: pessoas cujas vidas foram salvas por terem consultas médicas, histórias de heroísmo, os telefonemas feitos para reportar os sequestros dos aviões e uma parte da história será a das “pessoas correndo para salvar suas vidas”²² (p.34).

Diante do cenário trágico, artistas tentam buscar formas para compreender a ação dos terroristas. Para DeLillo, “o escritor quer entender o efeito desse dia sobre nós. [...] Pessoas se jogando das torres de mãos dadas. [...] O escritor tenta dar memória, delicadeza e significado para todo aquele enorme espaço”²³ (p.39). Trata-se de um grande desafio para um país que sempre se percebeu como tendo uma relação íntima com o futuro e, repentinamente, viu-se obrigada a lidar com um estado teocrático “tão obsoleto que depende do fervor suicida para atingir seus objetivos”²⁴ (p.40). Os americanos estavam, dessa forma, diante das “ruínas do futuro”.

Um mês antes dos atentados, DeLillo tinha andado na área de Canal Street em New York e visto uma mulher em um tapete fazendo orações em direção à Meca. Naquele momento, mais do que nunca, o autor teve a certeza da grandeza de New York, que continuará a receber pessoas de “todas as línguas, rituais, crenças e opiniões”²⁵(p.40).

O texto de DeLillo permite aos leitores refletir sob vários ângulos a respeito do acontecido em 11 de Setembro de 2001. O texto termina com uma perspectiva positiva sobre os Estados Unidos, uma nação feita de imigrantes, que, mesmo sofrendo um ataque horrendo, permanecerá fiel aos seus valores.

Outro que abordou os atentados de 11 de setembro foi o cineasta, documentarista e escritor americano Michael Francis Moore, com o documentário *Fahrenheit 9/11*, lançado nos Estados Unidos no dia

²² People running for their lives [...].

²³ The writer wants to understand what this day has done to us. [...] People falling from the towers hand in hand. [...] The writer tries to give memory, tenderness, and meaning to all that howling space.

²⁴ so obsolete it must depend on suicidal fervor to gain its aims.

²⁵ every language, ritual, belief, and opinion.

25 de junho de 2004. O documentário bateu todos os recordes de bilheteria no gênero (AUFDERHEIDE, 2007, p. 1) e foi premiado no Festival de Cannes de 2004, obtendo a Palma de Ouro. O título do documentário faz referência à obra *Fahrenheit 451* (233°C, relativo à temperatura que arde/queima o papel), escrito em 1953 por Ray Bradbury. Neste livro, as pessoas vivem em um tempo em que as casas são todas interligadas por meio de um sistema de televisão e os cidadãos não têm o direito de ler. Dessa forma, todos os livros são queimados e as pessoas ficam à mercê da propaganda do Estado. Porém, um grupo de pessoas começa a resistir a essa ditadura, memorizando livros inteiros, transmitindo seu conteúdo a outros indivíduos da comunidade. A alusão ao nome do livro talvez seja uma forma analógica de relacionar as denúncias do documentário à “temperatura” alta da sociedade e da política americana após o 11 de setembro. Assim como em *Fahrenheit 451*, os americanos, segundo sugere o documentário, são afetados pelas maquinações políticas do então presidente Bush, propagando suas “verdades” em nome da liberdade e segurança da pátria: quem não está com os Estados Unidos é inimigo do país. Desse modo, assistir a *Fahrenheit 9/11* é uma maneira de repensar os fatos da política americana, reavaliar os eventos de 11 de setembro e ter a chance de formular uma opinião própria, desvinculada da dos governantes.

Conhecido por sua postura crítica face às grandes corporações e à hipocrisia dos políticos, Moore é um crítico ferrenho em relação à administração de George W. Bush.

Desse modo, afeito a causar polêmicas pelos temas tratados em seus documentários, Moore é considerado um delator dos problemas oriundos das políticas administrativas dos Estados Unidos. Contudo, por um lado, alguns críticos afirmam que o cineasta tem violado os padrões de produção documentária, em decorrência de seu excessivo partidarismo, e muitos o repreendem por descontextualizar os acontecimentos e transmitir os fatos erroneamente. Por outro lado, há os que consideram os riscos controversos assumidos por Moore como importantes autenticadores dos problemas da nação.

Seus detratores o consideram um esquerdista, cujo papel seria o de distorcer os fatos e manipular as evidências em nome de seus interesses particulares. Os entusiastas do seu trabalho aclamam sua coragem ao acometer os presidentes e suas políticas, quando nenhum outro cineasta questionou os líderes da nação assim, tão corajosamente.

Provocando as autoridades americanas e fazendo perguntas às quais todos gostariam de saber as respostas, o cineasta confronta os fatos históricos e estabelece a relação desses com o papel desempenhado pelos governos do país.

Fahrenheit 9/11 (2004) traz para o debate questões relacionadas à ineficiência da política externa na era Bush e às atitudes que o governo americano poderia ter tomado para evitar aquela situação caótica.

O documentário insinua as possíveis razões que impulsionaram o governo Bush a deflagrar duas guerras em resposta aos ataques, uma contra o Afeganistão e outra contra o Iraque, tenta decifrar os motivos subjacentes a essa ação americana e mostra os vínculos existentes entre a família do presidente George W. Bush e a do saudita Osama Bin Laden, em um tom irônico e desafiador.

Em uma sequência de críticas à administração Bush e à maneira como a questão do terrorismo era conduzida, *Fahrenheit 9/11* realiza sua crítica feroz, audaz e parcial, levando o espectador a refletir sobre diversos aspectos que culminaram nos ataques de 11 de setembro.

Imagens histórico-documentais: estratégias de representação

Segundo um dos principais teóricos contemporâneos de cinema documental, Bill Nichols (2005), o documentário não é uma *reprodução* da realidade, e sim uma *representação* do mundo em que vivemos, pois elabora argumentos e formula suas próprias

estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões, ativando nossa consciência social. Enquanto a reprodução pode ter como meta a fidelidade ao original, a representação instila outros valores, orientações ou direções de uma determinada visão do mundo. Segundo o autor, “esperamos mais da representação que da reprodução” (2005, p. 48). Dessa maneira, os documentários oferecem-nos um retrato reconhecível do mundo, representam interesses particulares e defendem determinados pontos de vista, conquistando consentimentos ou influenciando opiniões.

Portanto, ao retratarmos a visão do cineasta Michael Moore na escrita do roteiro, produção e edição de *Fahrenheit 9/11*, abordamos as intenções do cineasta ao selecionar cenas específicas, personagens, diálogos, trilha sonora e várias estratégias para a sua produção cinematográfica.

Por meio da análise dessas estratégias, podemos perceber como Moore retratou a sociedade norte-americana dentro do contexto da tragédia de 11 de setembro e o que ela representou para o país e o mundo, dentro dos moldes do documentário.

Ademais, na produção de um filme documentário, os cineastas trabalham com imagens de fatos verídicos, mas dentro de um recorte escolhido de acordo com seus objetivos e interesses. Técnicas de iluminação, cores, ênfase no comportamento e fala de algumas personagens fazem parte desse universo, evidenciando tanto o caráter histórico documental como a natureza arbitrária e parcial da sua retórica sobre o mundo factual. E isso não poderia ser diferente nas abordagens de Moore, ao fazer uso de entrevistas, depoimentos, voz *over*, trilhas sonoras, material de arquivo, ironia e paródia, estabelecendo asserções sobre as causas e consequências do 11 de setembro.

Uma das estratégias de Michael Moore é compartilhar o mesmo espaço com a fala, a presença das personagens e testemunhas convocadas, atuando no papel de juiz ou interlocutor das vozes e dos espaços entrecruzando o documentário.

As pessoas que Moore aborda no documentário são classificadas

como personagens e testemunhas responsáveis pela “verdade” de cada fragmento, alternados entre a postura política de Bush, suscetível a intermináveis críticas, e a situação das vítimas dos atentados.

Uma abordagem que concorre para reforçar o caráter jocoso de Michael Moore concerne à declaração de guerra dos Estados Unidos contra o Afeganistão, antes de bombardearem o Iraque. Moore critica a nova doutrina americana de ataque preventivo e a indústria bélica do governo Bush, comparando-as às produções dos filmes violentos de faroeste. O cineasta faz uma montagem paródica da abertura do seriado *Bonanza*, com a música *The Magnificent Seven*, de Elmer Bernstein, como pano de fundo. A cena mostra o mapa do Afeganistão em chamas e a sequência de abertura do seriado, com os rostos dos atores sobrepostos pelos de George W. Bush, Donald Rumsfeld, Dick Cheney e Tony Blair, partidários da guerra, caracterizados como *cowboys* (Fig. 1):



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

Figura 1 - O Afeganistão em chamas e os líderes da guerra, estrelando: George W. Bush (presidente); Donald Rumsfeld (secretário de defesa); Dick Cheney (vice-presidente) e Tony Blair (primeiro-ministro inglês).

Assim, o caráter midiático de Moore aparece nas associações dos fatos por meio de comparações, fazendo referências a elementos de gêneros ficcionais para estabelecer relações entre ideias.

Uma das cenas mais polêmicas do documentário é a do presidente Bush sentado, lendo histórias infantis para alunos em uma escola da Flórida, mesmo após ter recebido a notícia de que um avião havia se chocado contra uma torre do *World Trade Center*, atacado oito anos antes. Por ser o então chefe de estado e o comandante-em-chefe das Forças Armadas, esse comportamento de Bush dá margens a questionamentos. Como aponta Gore Vidal (2003), “normalmente, um comandante numa crise assim iria direto para o quartel-general a fim de dirigir as operações enquanto recebe os últimos informes do serviço secreto acerca de quem, onde e o quê” (p. 39).

Mas isso não aconteceu e, mesmo após receber a notícia, pelo chefe de gabinete Andrew Card, de que a nação estava sendo atacada, passaram-se intermináveis sete minutos sem ninguém tomar nenhuma atitude. O presidente permaneceu ali lendo o texto *The Pet Goat*, sentado, olhando ao redor da sala e para um horizonte além do das crianças, sem agir.

Pode causar indignação o fato de o presidente ter seguido sua agenda, mesmo sabendo que, às 8:46:40, um avião tinha se chocado contra a torre norte do WTC. A explicação dada para essa atitude, segundo a Comissão Independente de Investigação sobre o 11 de setembro (*The 9/11 Commission Report, 2004*), é a de que ninguém na Casa Branca (tampouco as pessoas acompanhando o presidente na viagem) sabia da situação dos sequestros, “a reação do Presidente foi que o incidente devia ter sido causado por erro de pilotagem”²⁶ (2004. p. 35). Assim, segundo Moore, “o senhor Bush decidiu seguir em frente com a programação montada para render boas fotos” (2004, p. 33).

Outro aspecto fortemente criticado no documentário concerne ao “terror securitário”, o terror que os Estados Unidos implantaram

²⁶ “the President’s reaction was that the incident must have been caused by pilot error” (p.35).

na mente dos cidadãos, causando insegurança e ajudando a construir a falsa premissa cerceadora da liberdade dos indivíduos em nome da segurança coletiva.

Moore sugere que, após os atentados, o governo aproveitou-se da situação para propagar uma “guerra contra o terror”, incitando o medo e a insegurança nos cidadãos, objetivando o apoio da população a favor da batalha contra o terrorismo. O documentário mostra declarações de Bush alertando sobre supostos novos ataques no país e a mídia alimentando o novo tipo de terror. Ao interrogar o deputado democrata Jim McDermott, psiquiatra e membro do congresso, Moore o questiona sobre qual o papel desempenhado pela política do medo, e McDermott responde: “O medo funciona, sim. Você consegue com que as pessoas façam qualquer coisa quando estão assustadas [...] você as assusta criando uma aura de ameaça sem fim” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Moore associa o “terror securitário” às intenções de Bush em atacar o Iraque, com o objetivo de conseguir assegurar o petróleo iraquiano. Ademais, segundo o cineasta, empresas do grupo Carlyle, um dos maiores fornecedores de material bélico militar dos Estados Unidos, foram as que mais lucraram com o 11 de setembro. Ironicamente, tanto George W. Bush como seu pai trabalharam para o grupo, mantendo ainda fortes laços após os atentados, e membros da família Bin Laden constavam como grandes investidores da Carlyle.

Dessa forma, o documentário questiona se não existiria um conflito ético no fato de George Bush fazer visitas à Arábia Saudita, em nome do grupo Carlyle, desconsiderando tudo o que havia acontecido ao país. Porém, essas ações seriam justificadas, segundo Moore, pelo fato de a família real saudita ter investido um bilhão e 400 mil dólares nos Estados Unidos, beneficiando os Bush, seus amigos e seus negócios nas últimas três décadas.

A última cena do documentário não poderia ser diferente: seu “protagonista”, George W. Bush, em uma tribuna, proferindo as seguintes palavras: “Existe um velho ditado no Tennessee... sei que ele existe no Texas, provavelmente existe no Tennessee, que diz:

‘Enganou-me uma vez, que vergonha... que vergonha... enganou-me uma vez, não me engana nunca mais’”. E Moore, ironicamente, acrescenta, em voz *over*: “Pela primeira vez, nós dois concordamos” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Fahrenheit 9/11 termina com a música *Rocking’ In the Free World* (Neil Young) como pano de fundo, cuja letra pede um mundo melhor, mais livre e humano. As legendas mostram dedicatórias aos soldados de Flint (estado de Michigan), cidade Natal de Moore, que morreram na guerra do Iraque, às pessoas mortas nos ataques de 11 de setembro e a todos os mortos no Iraque e no Afeganistão, vítimas de “nossos [dos Estados Unidos] atos” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Desse modo, *Fahrenheit 9/11* faz uma reapresentação do mundo histórico, papel atribuído ao documentário, segundo Nichols (2005). Por conseguinte, “ele *representa* o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto. A evidência da *reapresentação* sustenta o argumento ou perspectiva da *representação*” (p. 67, grifo do autor). Não obstante, temos de avaliar a autenticidade das provas, ultrapassando a exatidão dos fatos, pois “um documentário é um *tratamento criativo* da realidade, não uma transcrição fiel dela” (NICHOLS, 2005, p. 68, grifo do autor).

O documentário, estabelecendo um diálogo entre os registros documentais e as criações ficcionais, foi mais que um acúmulo de críticas direcionadas à administração Bush, tornando-se um importante propulsor de acirrados debates sobre a História da política americana.

Suscitando vigorosas discussões acerca do significado do 11 de setembro e debates em relação à conduta de invasão e ocupação do Iraque, pelos Estados Unidos, *Fahrenheit 9/11* instigou muitos americanos a questionarem a política interna e externa do país, o papel das forças armadas no combate ao terrorismo, o poder da mídia, o perigo da censura e o significado da democracia.

Assim, ambas as abordagens permitem-nos reavaliar e questionar a tragédia de 11 de setembro, sob diversas perspectivas,

resgatando o passado no presente, por meio dos discursos do escritor e do cineasta.

Este é, portanto, o grande desafio do contexto pós-moderno: apresentar múltiplas perspectivas para o entendimento do passado, sugerindo questionamentos e reflexões acerca do que poderia ter sido dado como certo e já estabelecido.

Referências

AUFDERHEIDE, P. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2007.

BRADBURY, R. *Fahrenheit 451*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2009.

DELILLO, D. In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September. *Harper's*, New York, v.303, n.1819, p.33-40.

FAHRENHEIT 9/11. Direção: Michael Moore. Produção: Michael Moore, Jim Czarnecki e Kathleen Glynn. Washington: Westside, 2004. 1 DVD (122 min), son., color.

KEAN, T. H. et al. *The 9/11 Commission Report: Final Report of the National Commission on Terrorist Attacks upon the United States*. New York and London: W.W. Norton & Company, 2004.

MOORE, M. *O livro oficial do filme Fahrenheit 11 de setembro*. Tradução de Áurea Akemi Arata et al. São Paulo: Francis, 2004. p.13-128.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

VIDAL, G. *Sonhando a guerra: sangue por petróleo e a junta Cheney-Bush*. Tradução de Ricardo Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.



DAS MORTES EM VENEZA AOS DIÁLOGOS ENTRE POÉTICAS: LIÇÕES DE ALTERIDADE PARA ONTEM E HOJE

Márcio Roberto do Prado

Viver a experiência do Outro pode ser algo realmente brutal. Afinal, a alteridade nos coloca diante de nossos próprios limites definidores; coloca-nos, enfim, diante do espelho de nosso caráter contido no tempo e no espaço. O Outro assume, assim, ares de perigo no jogo da construção da identidade. Torna-se a ameaça a partir da qual a negação deste Outro passa a ser o *modus operandi* do Eu. Negando o Outro, reduzindo-o ao silêncio e à invisibilidade, o Eu pode respirar tranquilo, seguro de sua manutenção em um mundo sem maiores perigos. Todavia, este mesmo Outro fornece ao Eu uma experiência única e de suma importância, que é (superando aqui o receio do tautológico) a experiência da própria alteridade, que surge não mais em competição com o Eu, não mais como instância capaz de abalar o *ethos* deste Eu, mas, antes, como uma real perspectiva do Eu em constante devir. Semelhante proposta ainda pode causar medo, porém as recompensas que se anunciam diante de tal processo justificam a superação de qualquer temor: o exercício da tolerância e do respeito, a ampliação das possibilidades existenciais do Eu, a possibilidade de se fazer final e realmente sujeito. E, no caso do constituir-se sujeito, tal fenômeno se dá por meio de uma formidável empreitada, que se resume na constatação elevada do óbvio: ninguém pode ser sujeito a menos que faça do Outro sujeito.

Todavia, conforme já foi dito, tal posicionamento nunca é fácil,

devendo, na verdade, ser conquistado. E uma das esferas da ação humana nas quais a experiência da alteridade mais se faz sentir é aquela da arte. A própria noção de arte, sinônimo de “valor”, já é assimilada, muitas vezes, em termos de intolerância frente ao Outro que, de estranho, passa a estigmatizado e, no fim das contas, a indesejado. É o caso da loucura na arte. A despeito de todo o diálogo que esta ideia sempre manteve com o ato de criação artístico, mesmo depois da recuperação da loucura como possibilidade de discurso de arte – sobretudo no contexto das vanguardas do século XX –, ela ainda desperta desconfiança e desconforto. Para o indivíduo em busca constante de identidade, ela é a sombra da possibilidade de sua anulação como sujeito:

Na arte, o julgamento da loucura tem uma função: opor-se à diluição do sujeito transcendental, modelo da individualização. Confrontado à passagem dos sujeitos que constitui toda obra de arte, ele interpreta esse movimento de alteridade como uma alienação, isto é, como uma alteração de identidade. Interpretando literalmente o papel de guarda do hospício, o discurso confunde a atividade crítica com a experiência narcisista. A obra demente é sobretudo aquela que não posso aceitar como tendo qualquer coisa a me dizer. Se ela não me diz nada – muito obrigado, mas isso não é para mim – isso também significa que ela tem muito a me dizer, uma vez que é testemunha, a respeito de um eu que excedo infinitamente, uma vez que a relação artística identifica-me por cima o paradigma de meus valores, desses valores que reconheço como reconhecendo a mim mesmo. Essa é toda a problemática da transsubjetividade que se encontra em jogo. Disso decorre a validade da consciência como modelo da subjetividade e do individualismo como concepção da individualização” (DESSONS, 2004, p. 189-90) - Tradução “de serviço” nossa).¹

¹ En art le jugement de folie a une fonction: s’opposer à la dilution du sujet transcendental, modèle de l’individuation. Confronté au passage des sujets que constitue toute oeuvre d’art, il interprète ce mouvement d’altérité comme une aliénation, c’est-à-dire comme une altération d’identité. Jouant littéralement le rôle de garde-fou, le discours alors confond l’activité critique avec l’expérience narcissique. L’oeuvre démente, c’est d’abord l’oeuvre que je ne peux pas accepter comme ayant quelque chose à me dire. Si elle ne me dit rien – merci,

A referência à loucura, aqui, não se dá sem motivo: a colocação em perspectiva do Eu a partir do Outro traz consigo uma sugestão de esquizofrenia essencial, fruto de uma imperfeita relação entre os dois elementos do par. Mas a promessa para aqueles que possam ir além de seus temores iniciais (não restritos, obviamente, a este exemplo pontual da loucura) é sempre generosa: a possibilidade de uma real experiência transubjetiva, na qual o *ethos* se atualiza em uma dinâmica que tem no discurso seu palco privilegiado. Mas sempre será mais cômodo e (aparentemente) seguro um posicionamento covarde frente a tal abertura. Diante do temor provocado pelo Outro, assume-se, assim, a postura defensiva de sua negação e, no contexto do discurso artístico e sobre a arte, a crítica como possibilidade desta negação. Vale frisar que não se trata de um panorama restrito a mentes supostamente estreitas nas quais, também supostamente, o preconceito e o estereótipo prosperem. Mesmo entre figuras de relevância no âmbito do pensamento, podemos encontrar esta postura.

Tomemos como exemplo a figura de Anatol Rosenfeld, fino intelectual alemão, nascido em 1912, que, em virtude da ascensão nazista em seu país natal, fincou raízes no Brasil, produzindo, aqui, uma importante obra de reflexão, interrompida por sua morte em 1973. Assim como outros filhos da Europa, como Paulo Rónai ou Otto Maria Carpeaux, por exemplo, Rosenfeld é visto por muitos, hoje, como um intelectual “datado”. Sendo Rosenfeld um especialista em literatura, semelhante leitura só pode iluminar ainda mais, para cada um de nós, o fundamentalismo das opiniões valorativas, mesmo quando estas partem de pessoas que deveriam ser leitores isentos, rigorosos e sagazes: profissionais, enfim. Mas não é o que se verifica. As inquisições acadêmicas condenam-no às chamadas da intolerância, legando-lhe aquilo que, em nosso mundo de status,

ce pas pour moi –, c’est aussi qu’elle a beaucoup a me dire d’un moi dont elle témoigne que je l’excède infiniment, puisque la relation artistique m’identifie par-dessus le paradigme de mes valeurs, de ces valeurs que je reconnais comme m’y reconnaissant. C’est toute la problématique de la transsubjectivité qui se trouve alors en jeu. Il en va de la validité de la conscience comme modèle de la subjectivité, et de celle de l’individualisme comme conception de l’individuation.

serve como réquiem definitivo para aqueles que se arriscam nas aventuras da mente: o caráter ultrapassado. Quando observamos a produção de Rosenfeld, contudo, o que verificamos é uma elegante sensibilidade frente ao seu objeto de paixão, no caso, a literatura, sensibilidade esta que transparece em meio à sua erudição inquestionável. Talvez seja justamente essa erudição o motivo da resistência que Rosenfeld encontra entre aqueles que deveriam ser seus pares: em tempos de atualização velocíssima de conteúdo, nem sempre, infelizmente, aliada à velocidade do raciocínio e da reflexão, um modelo intelectual que se baseia na permanência e na calma, na conservação essencial do que se reconhece como valor, só pode soar como anacrônico e obsoleto.

É deste modo que nos vemos presos em meio a certos dogmas que nos sustentam, fundamentando nesta crença nossas desesperadas tentativas de ser. Algo tão evidente que pode ser verificado na leitura que fazem de Rosenfeld; algo tão evidente que pode ser verificado na própria leitura que faz Rosenfeld. Sim, pois, embora admirável, Rosenfeld era humano e, portanto, também estava preso à nossa inclemente condição agônica frente à alteridade. E é suficiente, para novamente verificarmos este veredicto, chamar a atenção para a leitura que ele faz do filme de Luchino Visconti, *Morte em Veneza* (*Morte a Venezia*, 1971), inspirada na novela homônima de Thomas Mann (*Der Tod in Venedig*, 1911). Rosenfeld era não só um profundo conhecedor da obra de Thomas Mann como um todo; ele também era um apaixonado pelo escritor alemão. Frente a este amor, não nos causa espanto que Rosenfeld, ao comentar o filme, coloque-o em uma posição subalterna frente ao texto literário. Rosenfeld, em seu comentário, utiliza um artifício engenhoso: divide seu próprio texto em dois momentos. No primeiro, ele faz uma bela análise ligeira do filme de Visconti; no segundo momento, após elogiar a “cópia”, realiza a apoteose do “original”. Desta maneira, de início, temos uma ressalva benevolente a respeito das qualidades da película (grifos nossos):

São indiscutíveis as qualidades do filme de Luchino Visconti. Com sensibilidade e sabedoria visual reconstituiu em *A Morte em Veneza* a atmosfera da *belle époque*, dando às tomadas ligeiras inflexões da saudade e ironia. [...] **Magistralmente analisada pela câmera**, essa refinada amostra social da época sugere algo da sua condição fugaz, em face da majestosa eternidade do elemento (ROSENFELD, 1994, p. 179).

Entretanto, a continuidade da argumentação de Rosenfeld será consideravelmente severa na comparação que se estabelecerá entre a película de Visconti e o texto de Thomas Mann. Destacando sempre as diferenças de mídia, Rosenfeld ressalta, nas entrelinhas, como o filme perde em profundidade reflexiva em relação à novela, e foca sua crítica especialmente em um ponto: o aspecto mítico fortemente presente através de um filtro clássico helenizante no texto de Mann que estaria quase que por inteiro excluído da obra cinematográfica. Destacando certas figuras arquetípicas que prefiguram a Morte (como um velho em um vapor, um gondoleiro e um cantor popular), Rosenfeld questiona o modo como Visconti trabalhou o fenômeno mítico. Contudo, este questionamento nada mais é do que um forte discurso identitário de Rosenfeld gritando desesperadamente pela precedência do texto verbal – literário, portanto – frente a qualquer outro, uma vez que, no filme de Visconti, ao menos no caso do cantor, pálido, desdentado e com soturnas olheiras, a referência à Morte é por demais visível, e, se Visconti não marca tão fortemente os outros personagens simbólicos, ele o faz para não “chapar” visualmente o filme (que, por sinal, detém-se uma fração de segundo antes do efeito “chapado”). Caso Rosenfeld fosse um absoluto leigo em termos de linguagem cinematográfica, poderíamos perdoar-lhe o “lapso”, mas a leitura levada a cabo na primeira parte de seu comentário mostra que não é o que ocorre: na verdade, temos, aqui, o sacerdote defendendo seu deus estético, em uma cruzada que visa determinar os lugares e os valores na Terra Santa da Arte.

Mas, apesar do esforço de Rosenfeld, não podemos negar que a arte de Visconti seja tão poderosa quanto a de Thomas Mann, embora ela retire sua potência de outro lugar. Negar isto é negar o quanto pode ser profundo o filme de Visconti, fechando os olhos para o modo como o mestre de outra linguagem artística dialogou com o prosador de *Morte em Veneza*, respondendo à provocação do *mythos* literário na tela para além do filme estritamente considerado, tal como podemos ver através do breve documentário *Em busca de Tazio* (*Alla ricerca di Tazio*, 1970). Neste documentário, encontramos a busca proustiana de Visconti por um jovem protagonista capaz de encarnar a beleza indizível que seduz Aschenbach, o protagonista da estória. O efebo de rosto indefinível desembocou em uma ousada aclimatação discursiva empreendida por Visconti: ao escolher o belíssimo Bjorn Andresen para contracenar com Dirk Bogarde, Visconti ousou filmar o invisível, o que corresponderia, no caso da novela de Thomas Mann, a comunicar o inefável – o que o escritor não faz –, atingindo uma linguagem que nossa cultura (que insistimos em chamar “ocidental”) qualifica como divina. No texto de Thomas Mann, lemos (grifos nossos):

Certa noite, porém, foi diferente. Os irmãos poloneses e sua governanta não haviam comparecido ao jantar no salão – Aschenbach o constatará apreensivo. Depois da refeição, muito inquieto sobre seu paradeiro, ele passeava num traje de noite com chapéu panamá, diante do hotel, aos pés do terraço, quando, de repente, viu emergir à luz das lâmpadas de arco as irmãs com ar de freiras, acompanhadas da governanta e, quatro passos atrás delas, Tazio. Aparentemente, vinham do portão de desembarque, depois de, por algum motivo, terem jantado na cidade. Devia ter estado frio sobre as águas; Tazio usava um jaquetão azul-escuro à marinheira, com botões dourados e o boné correspondente. O sol e o ar do mar não o queimavam: sua pele mantinha a mesma tonalidade de mármore ligeiramente amarelada do início. Naquela noite, no entanto, parecia mais pálido que de costume, fosse em consequência do frio, ou do luar desbotado das lâmpadas. Suas sobranceiras simétricas destacavam-se mais nítidas, os olhos pareciam mais escuros.

Era mais belo do que se poderia dizer, e Aschenbach sentiu dolorosamente, como já o sentira tantas vezes, que, se as palavras mal conseguem enaltecer a beleza sensível, são inteiramente incapazes de reproduzi-la (MANN, 1991, p. 74 – tradução nossa).²

Rosenfeld encerra seu comentário encontrando justamente nesta humildade do silêncio de Thomas Mann a justificativa e a excelência de uma arte que considera “maior”:

A afirmação [de Aschenbach], na sua modéstia e resignação, se desmente no instante em que é enunciada. O filme pode reproduzi-la, esta beleza, mas o seu poder maior reside na capacidade de sugerir o invisível pelo visível, como o da literatura, de sugerir o indizível pelo dizível. O indizível é um poderoso estímulo para o olhar interno. Por mais belo que Tazio seja no filme – e ele é realmente de beleza excepcional – o da novela o supera no momento em que a língua se resigna ao silêncio. Ainda ao emudecer é língua, signo literário – poderosíssimo, o mais poderoso talvez, na capacidade e na iridescência, na lucidez e na translucidez, impossível de ser substituído [...] (ROSENFELD, 1994, p. 190).

Essa é a defesa do texto de Thomas Mann frente ao filme de Visconti levada a cabo por Rosenfeld. Ele o faz porque era, acima

² Einmal jedoch, eines Abends, begab es sich anders. Die polnischen Geschwister hatten nebst ihrer Gouvernante bei der Hauptmahlzeit im großen Saale gefeiert,--mit Besorgnis hatte Aschenbach es wahrgenommen. Er erging sich nach Tische, sehr unruhig über ihren Verbleib, in Abendanzug und Strohhut vor dem Hotel, zu Füßen der Terrasse, als er plötzlich die nonnenähnlichen Schwestern mit der Erzieherin und vier Schritte hinter ihnen Tazio im Lichte der Bogenlampen auftauchen sah. Offenbar kamen sie von der Dampferbrücke, nachdem sie aus irgendeinem Grunde in der Stadt gespeist. Auf dem Wasser war es wohl kühl gewesen; Tazio trug eine dunkelblaue Seemanns-Überjacke mit goldenen Knöpfen und auf dem Kopf eine zugehörige Mütze. Sonne und Seeluft verbrannten ihn nicht, seine Hautfarbe war marmorhaft gelblich geblieben wie zu Beginn; doch schien er blässer heute als sonst, sei es infolge der Kühle oder durch den bleichenden Mondschein der Lampen. Seine ebenmäßigen Brauen zeichneten sich schärfer ab, seine Augen dunkelten tief. **Er war schöner, als es sich sagen läßt, und Aschenbach empfand wie schon oftmals mit Schmerzen, daß das Wort die sinnliche Schönheit nur zu preisen, nicht wiederzugeben vermag.**

de tudo, um leitor, um privilegiado leitor, que expandia sua leitura da literatura para sua leitura do mundo, mergulhando, assim, em crenças estético-literárias que justificavam a si mesmas e a ele próprio. Tal qual havia feito Visconti, ao dialogar criativamente com Thomas Mann em seu filme, encontrando um contramovimento dissonante na leitura de Rosenfeld. Mas, ao fim, são leituras, idiossincráticas, que manifestam em sua eloquência de seu próprio Eu, sua natureza inevitável de Outro frente à alteridade respectiva e radical. Talvez tenha faltado a Rosenfeld não capacidade intelectual (que ele possuía de sobra), mas alguma dose de tolerância intelectual, tolerância essa que o levaria a considerar o filme de Visconti a partir de sua poética própria, ou seja, a cinematográfica. Se o fizesse, apenas para continuarmos com o exemplo poderoso de Tadzio, ele veria que a opção ao silêncio de Thomas Mann não seria necessariamente o vazio ou branco imagético. O indizível em literatura, que se transfigura sob a forma do inefável, não corresponde sempre ao invisível. Neste caso específico, Visconti interpretou a busca verbal de Aschenbach – que esbarrou, por fim, no silêncio – sob a forma de mais cinema – o seu documentário. Não é o invisível, mas mais visão; não é o recolhimento reverente, mas, antes, celebração. O curioso, diante de tal fato, é que o próprio discurso de Rosenfeld, ao considerar as qualidades da obra de Visconti, assume (inadvertidamente?) a possibilidade discursiva do Outro, e sintetiza, de modo poderoso, a partir da análise das cenas finais do filme, o impacto causado no espectador, impacto este que está muito próximo daquele causado pela leitura do texto de Thomas Mann:

Se o ente humano se define como ambíguo por reunir em si, precariamente, espírito e matéria, o artista representa esta ambiguidade de modo exemplar por não pode conceber e organizar a ideia a não ser no elemento sensível-material. Artista tendente ao excesso, quer da ascese, quer da paixão, não sabendo encontrar o equilíbrio entre espírito e vida (também o seu pretendido classicismo é máscara), Aschenbach vê no jovem o reflexo temporal da beleza eterna,

do ideal sempre perseguido e de tal modo irresistível na sua encarnação que se acha moralmente desarmado diante da imagem perfeita. No aceno final do adolescente parecem ocultar-se promessas indizíveis, um chamado para infinitos arrebatamentos e ressurreições excelsos – postos, todavia, entre aspas pela queda e agonia grotescas do artista, cuja maquilagem cruelmente desfeita revela a sua existência de ator e cabotino. A forma cada vez mais vaga de Tazio se funde e confunde com a cintilante fluidez da distância, atraindo o moribundo para a grande libertação, para o enlace (e desenlace) místico do mar em que se dissolvem todas as formas (ROSENFELD, 1994, p. 183).

Impressiona a capacidade de Rosenfeld de compreender a obra que irá questionar ao tomar partido da literatura em uma disputa que não existe. O fato de que o próprio discurso de Rosenfeld seja capaz de oferecer um contraponto argumentativo para si mesmo não causa espanto se lembrarmos da necessidade de encarar o Outro e seu discurso como possibilidades de nós mesmos e, por isso, de nossos próprios discursos, seja esse Outro Visconti ou Rosenfeld. Assim, do diálogo de duas poéticas distintas, lança-se um raio de compreensão que separadamente nem filme nem texto teriam. Igualmente, ao tentarmos estabelecer um discurso de verdadeira tolerância frente à alteridade, devemos estar prontos para não recusar sequer a voz que, por vezes, tenta silenciar o discurso alheio – ou, ao menos, buscar compreendê-la.

Conforme a discussão aqui proposta encaminha-se para seu final, cabe uma reflexão mais detida a respeito dos motivos que levariam uma mente do porte daquela de Rosenfeld a uma incompreensão essencial tal como a descrita. Um dos aspectos, a hiperpotencialização thomasmanniana, já foi mencionada e, apenas para ficarmos com o exemplo pontual de *Morte em Veneza*, vale relembrar outro texto de Anatol Rosenfeld, originalmente publicado no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo* em 1961, dez anos antes, portanto, do filme de Visconti. No texto em questão, Rosenfeld comenta a tradução de Maria Delling para

a edição da Boa Leitura Editora S.A., surgida em 1960. Como seria de se esperar de sua elegância intelectual e textual, Rosenfeld tece seus elogios a um trabalho “grande e honesto” (ROSENFELD, 1994, p. 163), mas, em seguida, lança seu severo e rigoroso olhar crítico de modo demolidor, buscando demonstrar – com considerável sucesso – que a tradução apenas pode insinuar o poder expressivo da obra que busca enfrentar. A certa altura, Rosenfeld destaca que Thomas Mann, em *Morte em Veneza*, faz surgir “intermitentemente versos dactílicos e mesmo hexâmetros completos, adensando-se em certos momentos a tal ponto que o leitor se defronta com poemas, ainda que não impressos como tais” (ROSENFELD, 1994, p. 164). A intenção por trás do procedimento é explicada de modo mais detido em seguida:

Apesar de esses trechos serem de descrição, devendo-se atribuí-los ao narrador e não ao herói apaixonado ou aos seus solilóquios e imaginações, é visível que se verifica uma subjetivação do processo narrativo: o mundo objetivo passa a ser focalizado, cada vez mais, a partir do protagonista entusiasmado; a prosa serena e lúcida do narrador, o *logos* da linguagem “comum” (também comum a todos) cede a impulsos ditirâmbicos; impõem-se as visões míticas do amante febril que, dominado por divagações arcaicas, alheando-se da sociedade e das suas convenções, se entrega ao apelo da comunhão dionisíaca (ROSENFELD, 1994, p. 164).

Ao questionar os resultados obtidos (ou a ausência deles) na tradução em questão, Rosenfeld toca em um ponto importante, embora não o comente com todas as palavras: o maior problema da tradução não decorre de uma incapacidade de emular o original alemão, tampouco está fundamentalmente atrelada a determinados “momentos de simples desleixo” que levam a tradução a apresentar “rugos horizontais” no lugar de “verticais” (ROSENFELD, 1994, p. 164). O principal problema decorre do fato de que os elementos apontados por Rosenfeld dizem respeito à poética específica de Thomas Mann, considerado como autor na totalidade de sua obra

e, em especial, tendo em vista as soluções criativas encontradas em *Morte em Veneza*. Para se traduzir o efeito obtido, não bastaria, por exemplo, a emulação dos dáctilos e dos hexâmetros (sobretudo se levarmos em conta as diferenças inerentes ao português e ao alemão), mas, antes, seria necessária a tradução da poética da obra e do autor em questão, ainda que tal procedimento implicasse um desvio significativo em relação à obra de partida. Nesse sentido, a crítica é pertinente, embora não destaque com exatidão o problema, o que abre espaço para uma simplificação compreensível por parte do leitor dessa crítica que veria no panorama descrito um mero caso em que a tradução é “inferior ao original”.

Assim, basta que apliquemos o mesmo princípio a uma visão do filme de Visconti como uma espécie de tradução – na linguagem de outra arte – da novela de Thomas Mann e torna-se fácil entender a reserva de Rosenfeld. Aqui, podemos destacar o segundo aspecto que explica a incompreensão rosenfeldiana. Esse segundo aspecto liga-se ao primeiro e decorre de uma visão na qual um objeto de eleição, mesmo que de modo inconsciente, assume posição central em qualquer situação comparativa. No caso do estudioso de literatura, sempre há o risco de se ver aquilo que se desvia da arte literária (ainda que seja outra arte tão legítima quanto) como algo inferior ou, ao menos, como algo que não alcance os níveis atingidos pelo escritor.

Na verdade, mesmo a ideia de uma poética que não seja eminentemente literária pode estar sujeita a questionamentos. Consideremos um caso exemplar. Earl Miner, estudioso, dentre outras frentes, da literatura japonesa, com destaque para a lírica, era um entusiasta de uma visão abrangente em termos de poética, quando tal visão significasse diálogos interculturais capazes, por exemplo, de aproximar modelos tão discrepantes quanto os que podemos encontrar na comparação de Ocidente e Oriente. Em 1990, Miner lança seu *Poética comparada: um ensaio intercultural sobre teorias da literatura* (*Comparative Poetics: On Intercultural Essay on Theories of Literature*), buscando sistematizar essa

aproximação comparativa. Todavia, logo em seu primeiro capítulo, “Poética comparada”, o autor tece um comentário interessante, no qual a perspectiva de uma poética que não esteja ligada à literatura surge como algo “moderno” demais para ser facilmente assimilado:

Poética naturalmente evoca o talvez mais breve trabalho de Aristóteles; para alguns, lembra Giulio Cesare Scaligero (cuja obra *Poetics Libri Septem* ainda aguarda tradução e comentário adequados) e encontra eco em adaptações tão modernas quanto numa “poética da dança” (MINER, 1996, p. 27).

A cuidadosa reserva que se nota torna-se evidente quando Miner busca definir “poética” em termos mais precisos, conforme o trecho a seguir, com grifos nossos: “O termo ‘poética’ pode ser definido como concepções ou teorias ou sistemas **de literatura**” (MINER, 1996, p. 16). Ao restringir a poética ao universo literário, Miner, a despeito de sua postura intencionalmente dialógica, torna-se um exemplo paradigmático do quanto uma aproximação harmônica da alteridade radical é desafiadora (e o que pode ser mais emblemático no sentido da alteridade do que a idiosincrasia essencial do discurso artístico, seja ele qual for?). Contudo, não deixa de ser curioso que o mesmo Miner, ao tratar, no mesmo primeiro capítulo, das “Distinções literárias” que nos permitem dividir as diversas obras – levando a proposta a cabo a partir do ritmo, do modo, do gênero, dentre outros –, destaque, em meio às distinções feitas a partir da “apresentação”, o filme e a televisão que, juntamente com o rádio, comporiam exemplos de uma apresentação “quase teatral” (MINER, 1996, p. 53). Retomando o caso Rosenfeld-Thomas Mann no tocante a *Morte em Veneza*, podemos ao menos perceber que os diálogos de poéticas se insinuam a despeito de posturas que não os entendam em sentido lato e capazes de abrangência de alcance. Assim, se considerarmos poética o modo através do qual algo se inventa, podemos, no âmbito da arte, falar perfeitamente em termos de uma poética cinematográfica tanto quanto de uma poética literária. Assim sendo, o principal problema decorrente

da visão de Rosenfeld com relação ao filme de Visconti surge a partir do momento em que uma crítica embasada nessa poética cinematográfica específica (e que apenas se insinua no início do texto), deixa tal especificidade de lado e concentra a reflexão em elementos de uma poética literária que, se funcionam perfeitamente com a novela de Thomas Mann, não podem dar conta de uma obra cuja potência é retirada de outro lugar.

Aqui, voltamos à necessidade de uma efetiva educação dos olhos e dos ouvidos para a presença e para o discurso do Outro, tal como mencionado desde o início. Não é fácil, obviamente, mas, conforme se destacou à exaustão, tal postura tem suas recompensas. No caso da reflexão sobre *Morte em Veneza*, uma nova vantagem foi a de encontrarmos, ao defender o direito do Outro ao discurso, nosso próprio e inalienável direito discursivo: nosso direito à voz, ao dizer; nosso direito de adotar, frente a esse verbo tão vivo, a função libertadora de sujeito. Para tanto, devemos estar preparados para dar voz a esse tão mencionado Outro. No caso da alteridade representada por Rosenfeld na discussão aqui proposta, talvez isso signifique retomar a segunda passagem do autor citada e reproduzi-la até seu final, que também corresponde ao fim do próprio texto sobre *Morte em Veneza*, com grifos nossos:

A afirmação [de Aschenbach], na sua modéstia e resignação, se desmente no instante em que é enunciada. O filme pode reproduzi-la, esta beleza, mas o seu poder maior reside na capacidade de sugerir o invisível pelo visível, como o da literatura, de sugerir o indizível pelo dizível. O indizível é um poderoso estímulo para o olhar interno. Por mais belo que Tazio seja no filme – e ele é realmente de beleza excepcional – o da novela o supera no momento em que a língua se resigna ao silêncio. Ainda ao emudecer é língua, signo literário – poderosíssimo, o mais poderoso talvez, na capacidade e na iridescência, na lucidez e na translucidez, impossível de ser substituído, **apesar de todos os McLuhans que ultimamente fazem uso da língua para denegri-la** (ROSENFELD, 1994, p. 190).

A referência a Marshall McLuhan é sintomática. Não apenas por reforçar nossa compreensão dos valores de Anatol Rosenfeld, que o levam a uma defesa da literatura e do livro frente outras mídias que, desde a época do filme de Visconti, ameaçavam tornarem-se hegemônicas, mas também por nos lembrar de que os anos se passaram e, em tempos de narrativa transmídia³, o diálogo de poéticas que aqui se desenha, bem como o diálogo de alteridades discursivas marcado pela visão de Rosenfeld, surgem como um alerta das novas necessidades diante das quais nos encontramos, em termos tanto teóricos quanto críticos. A literatura não mais caminha sozinha, se é que algum dia caminhou, e o percurso será mais útil e pleno na medida em que pudermos entender esses (por vezes estranhos) companheiros de viagem. O risco não é aquele de uma total descaracterização do universo literário e de se legar seus objetos ao limbo do indistinto e da facilidade de absorção de informação. O risco – precioso – é o de finalmente encontrarmos, no mergulho abissal rumo ao âmago do Outro, uma real compreensão do Eu, seja esse Eu a literatura com sua poética, seja esse Eu cada

³ Para definir o conceito de “narrativa transmídia”, podemos lançar mão da proposta de Henry Jenkins, que, em Cultura da convergência, assim a elabora: “Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo. A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva mais consumo. A redundância acaba com o interesse do fã e provoca o fracasso da franquia. Oferecer novos níveis de revelação e experiência renova a franquia e sustenta a fidelidade do consumidor. A lógica econômica de uma indústria de entretenimento integrada horizontalmente – isto é, uma indústria onde uma única empresa pode ter raízes em vários diferentes setores de mídia – dita o fluxo de conteúdos pelas mídias. Mídias diferentes atraem nichos de mercado diferentes. Filmes e televisão provavelmente têm os públicos mais diversificados; quadrinhos e games, os mais restritos. Uma boa franquia transmídia trabalha para atrair múltiplas clientelas, alterando um pouco o tom do conteúdo de acordo com a mídia. Entretanto, se houver material suficiente para sustentar as diferentes clientelas – e se cada obra oferecer experiências novas –, é possível contar com um mercado de intersecção que irá expandir o potencial de toda a franquia” (JENKINS, 2009, p.138-9).

um de nós, buscando na compreensão de fatos humanos como a literatura e as outras artes uma metáfora possível de nossa própria identidade.

Referências

DESSONS, G. *L'art et la manière: art, littérature, langage*. Paris: Honoré Champion, 2004.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. Trad. de Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

MANN, T. Der Tod in Venedig. In: MANN, Thomas. *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt: S. Fischer, 1963. p. 353-417.

_____. *Morte em Veneza. Tonio Kröger*. Trad. Eloísa F. A. Silva. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

MINER, E. *Poética comparada*. Trad. Angela Gasperin. Brasília: UnB, 1996.

ROSENFELD, A. *A Morte em Veneza*. In: ROSENFELD, A. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva, Edusp; Campinas: Edunicamp, 1994 (Debates, 259). p. 179-90.

_____. Thomas Mann traduzido. In: ROSENFELD, A. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva, Edusp; Campinas: Edunicamp, 1994 (Debates, 259). p. 163-70.



QUANDO A FICÇÃO MORDE A ISCA: IMAGINÁRIO, CULTURA E IDEOLOGIA NA SÉRIE *24 HORAS*

Márcio Scheel

A realidade não é para principiantes

Na segunda temporada da série norte-americana *24 Horas* (2002-2003), temos o agente federal Jack Bauer às voltas com uma conspiração terrorista, que envolve desde membros do alto escalão político do governo dos Estados Unidos, passando por uma organização paramilitar estadunidense, até um grupo fundamentalista árabe, responsável por detonar um artefato nuclear em solo americano. Visto dessa perspectiva, o enredo confunde-se com uma infinidade de outras produções cinematográficas norte-americanas, que colocam em jogo a representação ficcional da ameaça terrorista, da catástrofe e do pânico generalizado que ela provoca. Mas, nesse caso, é preciso considerar que a segunda temporada da série foi ao ar em outubro de 2002, exatamente um ano após os atentados de 11 de setembro e que, nesse sentido, ela se fundamenta num subtexto ficcional que, sob muitos aspectos, incorpora e legitima as ações políticas colocadas em prática pelo governo de George W. Bush depois dos atentados. Assim, trata-se de pensar de que modo uma produção televisiva, como manifestação da indústria cultural de massas¹, na expressão da teoria crítica

¹ O termo “indústria cultural” foi posto em circulação, pela primeira vez, em 1944, quando Adorno e Horkheimer publicaram *Dialética do Esclarecimento*. Trata-se, evidentemente, de uma forma irônica de refletir acerca de um sistema produtor de arte, do mesmo modo que falamos, por exemplo, em um sistema produtor de bens e

frankfurtiana, acaba por conceber um discurso ficcional que, por seu conteúdo ideológico e por sua ampla disseminação, afeta diretamente as construções simbólicas que se articulam no interior do imaginário, amplificando, por meio do jogo representacional, as tensões e os conflitos de natureza social, política e cultural estabelecidos entre a sociedade norte-americana e a cultura islâmica com a qual ela deveria encontrar um convívio possível.

A problemática da representação, na literatura, no cinema e nas artes em geral, longe de ser uma questão esgotada, apresenta-se sempre, de um ponto de vista crítico, como uma espécie de retorno do reprimido: ainda que se aceite, pacificamente, que o mundo da arte existe em si mesmo, em função de suas próprias verdades e estruturas imanentes, a sedição da referencialidade nunca pode ser completamente recalcada na leitura da obra de arte, o que faz com que ela se insinue, sedutoramente, sempre que pensamos a natureza mais funda do discurso ficcional e os modos como este concebe seu mundo particular; sua realidade singular, interior, deslocada da ordem natural do mundo. Da filosofia da linguagem, da arte e da estética, passando pela teoria da literatura até as discussões acerca do imaginário e sua constituição, o conceito de representação ocupa sempre um lugar primordial, uma espécie de núcleo indevassável a partir do qual as imagens do mundo, do real, do indivíduo e da sociedade, bem como as noções de verdade fatural, criação, fantasia, ficcionalidade e verossimilhança aproximam-se e opõem-se mutuamente, numa articulação profundamente complexa que, muitas vezes, vive nas dependências de um equilíbrio delicado, para não dizer impossível, entre a autonomia da arte, de um lado, e o universo de referências culturais, históricas, sociais, políticas e ideológicas, sobretudo ideológicas, de outro.

mercadorias, ou seja, a arte regulada pelas demandas de mercado e produzida não só em série, mas em massa. Para uma apreensão geral do conceito, ver ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Marx. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução Guido de Almeida, Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988. Do mesmo modo, para uma compreensão mais detida da ideia de indústria cultural na contemporaneidade, ver DURÃO, Fábio A.; ZUIN, Antônio e VAZ, Alexandre Fernandez (orgs.). *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008.

Na última década do século XXI, surgiu, no imaginário da cultura contemporânea, a figura de um novo e emblemático herói: o agente federal Jack Bauer. Misto de cavaleiro medieval, mosqueteiro romântico, detetive de romances policiais, soldado e espião, Bauer atua como agente contraterrorista do governo norte-americano e transfigurou-se numa espécie de mito salvador num mundo tomado pelo medo, pelo clima iminente de ataque, destruição e catástrofe, pela desinformação seletiva da mídia e do Estado, que atuam ora em conluio ora em oposição e, sobretudo, pela necessidade de produzir novos vilões que prefigurem a imagem de uma besta-fera desejosa de arruinar a paz, o domínio e a segurança de toda uma nação. Esse é o mundo pós-11 de setembro, com o vilão árabe, muçulmano, islâmico, iraniano, não importa, desde que saído dos recônditos do Oriente Médio, essa abstração sem contornos, fronteiras ou geografia que não aquelas que possam ser mapeadas pelos interesses políticos, econômicos e militaristas dessa nação sob o signo do medo: os Estados Unidos da América.

Depois de protagonizar oito temporadas da série de TV *24 Horas*, Jack Bauer foi sistematicamente cooptado pela sociedade de consumo – reflexo direto do sistema ideológico articulado pela indústria cultural –, tornando-se, de boneco de ação a jogo de videogame, passando por estampas em camisetas, um produto e uma ideologia a serem consumidos. Até aqui, nada de novo se pensarmos que líderes e guerrilheiros de esquerda como Che Guevara, pacifistas como Mahatma Gandhi, ativistas dos direitos civis como Martin Luther King ou ídolos *pop* mais ou menos contestadores como John Lennon também tiveram seus rostos estampados em diferentes produtos, reduzidos à condição de selo *cult* de certas mercadorias esvaziadas de sentidos políticos mais fortes, críticos ou transgressores. Essa é a dinâmica mais elementar da indústria cultural: a standardização não só dos bens culturais, como a música, o cinema ou a literatura, por exemplo, tornados bens de consumo que se oferecem ao público de forma indiscriminada, como se oferecem perfumes, carros ou a última moda de outono,

mas também a estandardização do próprio pensamento, dos valores e das referências simbólicas que permeiam o imaginário social, político e cultural que nos cerca e que, sob muitos aspectos, nos caracteriza.

O que incomoda nesse processo, em se tratando da série *24 Horas* e de seu protagonista, Jack Bauer, é o fato de que esse novo ícone mitificado da cultura popular fundamenta suas ações em práticas como a tortura, a violência, a violação física ou psicológica do outro, a desarticulação dos valores éticos, morais e jurídicos que regem as relações entre os indivíduos no interior da sociedade e destes com o Estado e as instituições, que deveriam estabelecer democraticamente seus deveres, além de garantir e legitimar seus direitos individuais, seus comportamentos e formas de exercício da cidadania.

A série coloca em cena uma personagem controversa e polêmica, cujas ações extremadas, no sentido de preservar a segurança e o bem-estar de toda uma população, não raro legitima as ideias e os valores de um Estado e de uma práxis política que, ao propor um combate duro e implacável ao Terrorismo, sempre sem rosto, nome ou lugar, demoniza o outro, cerca-o de imagens aterradoras, justifica seu aniquilamento sem reservas. Trata-se da espetacularização do medo, que sempre marcou, em maior ou menor grau, as narrativas fílmicas norte-americanas, sobretudo o cinema catástrofe, e que impõe ao imaginário cultural uma espécie de permanente estado de alerta, uma paranoia que não se extingue com os créditos que sobem ao final do filme.

Essa espetacularização do medo, que não deixa, por outro lado, de afirmar o heroísmo de uma nação capaz de vencer terremotos, vulcões, acidentes químicos ou nucleares e até mesmo invasões alienígenas, alcançou, com o 11 de setembro, um novo sentido: o discurso cinematográfico ganhou vida na figura dos aviões que tomaram os céus nova-iorquinos, atravessaram as torres do World Trade Center (WTC) e confundiram, de modo inexorável, a ficção e a realidade, pois, como sugere Slavoj Žižek,

Para a grande maioria do público, as explosões do WTC aconteceram na tela dos televisores, e a imagem exaustivamente repetida das pessoas correndo aterrorizadas em direção às câmeras seguidas pela nuvem de poeira da torre derrubada foi enquadrada de forma a lembrar as tomadas espetaculares dos filmes de catástrofe, um efeito especial que superou todos os outros, pois – como bem sabia Jeremy Bentham – a realidade é a melhor aparência de si mesma (2003, 25).

A representação ficcional, dessa forma, acaba por ver-se numa situação delicada: como suplantar a violência extremada da própria realidade? Como conceber um universo ficcional capaz de rivalizar com a perigosa fantasia que se insinua a partir de uma realidade que, em muitos aspectos, já se configurava como uma ideia midiática, construída pela circulação irrestrita das imagens? Como sugere Žižek, os atentados de 11 de setembro não apontam, na verdade, para a interferência violenta do real sobre a ordem do imaginário, para a destruição “de nossa esfera ilusória”, ou seja, a desarticulação do processo representacional mobilizado pela ficção. Para o filósofo esloveno, aconteceu justamente o contrário: “antes do colapso do WTC, vivíamos nossa realidade vendo os horrores do Terceiro Mundo como algo que não fazia parte de nossa realidade social”, o que quer dizer, “como algo que (para nós) só existia como um fantasma espectral na tela do televisor”, como a imagem distante e translúcida de uma tragédia sem peso ou substância, mas com os atentados, “esse fantasma da TV entrou na nossa realidade” (Žižek, 2003, p. 31).

Desse momento em diante, pensando nos desdobramentos do 11 de setembro sobre os referenciais simbólicos que organizam o imaginário cultural, narrar significa criar um jogo representacional em que o conteúdo narrado já não encontra outra saída que não seja aderir a um real já em si mesmo espetacularizado, pois, como podemos deduzir da repetição incessante das imagens dos atentados, “não foi a realidade que invadiu a nossa imagem: foi a imagem que invadiu e destruiu a nossa realidade (ou seja, as

coordenadas simbólicas que determinam o que sentimos como realidade)” (Žižek, 2003, p. 31).

A representação, na literatura, no cinema e nas artes em geral deve objetivar sempre o que é da ordem do inimaginável, mesmo quando, na superfície, parece dizer o real, evocá-lo em seus detalhes mais insignificantes, apenas para trair sua natureza mais ou menos ideológica, seu caráter de construto, os fundamentos de suas próprias e incontornáveis contradições. Representar, então, é recolocar o real em perspectiva, evidenciar o que escapa ao caráter mais elementar da ordem segura do visível, concebendo um universo imagético que instabilize as relações aparentemente seguras e certas vivenciadas pelo leitor ou pelo espectador diante de uma realidade que, de forma mais profunda, assinala-se como contingência e hieróglifo, no sentido que não podemos determiná-la nem somos determinados completamente por ela, e de que seus acontecimentos, imagens e símbolos confundem-se e escapam à interpretação objetiva, à nossa capacidade de atribuir sentidos àquilo que é da ordem da vivência imediata.

Como sugere Jean-Luc Nancy em entrevista a Jean Birbaum, a questão da imagem e do que ela pode representar “é a da inscrição, na imagem, de uma abertura, de um não completo, de um inimaginável. Existem imagens que são olhares e imagens de voyeur; estes últimos querem ver o invisível”, ou seja, “é a pornografia: mais do que um querer ver, é um querer ver tudo, um querer gozar por ver”². A circulação incontornável das imagens, que caracterizou a experiência norte-americana (e, por que não dizer, mundial?) durante e após os atentados de 11 de setembro, levou exatamente à perda dos contornos que deveriam distinguir o real e o fabular, as estruturas simbólicas a partir das quais nos apropriamos da realidade, que só pode ser conhecida e mediada pela linguagem, permitindo uma espécie de saturação perigosa da força transgressora, violenta e dolorosa, tanto dos atentados quanto de suas formas de representação, retirando muito de seu peso de

² In: *Folha de São Paulo*, Mais, São Paulo, 30 de jan. 2005, s/p.

estranhamento, de sua urgência terrível, quase que permitindo que o evento já se inscrevesse na história a partir de seu irremediável esgotamento.

No ensaio “Nós somos o Antraz”, de *Evidências do Real* (2008), Susan Willis comenta os alarmes que a imprensa norte-americana fez circular, após o 11 de setembro, com o tráfego aéreo e o mercado financeiro fechados, sobre a possibilidade de o país sofrer um ataque biológico. Sem poder afirmar se como causa ou consequência do “sério trabalho jornalístico” que significou a cobertura dos atentados, os EUA viram-se às voltas com uma nova onda de ataques, agora em forma de cartas, com uma poderosa e letal substância biológica, o Antraz, entregues pelos correios. Cinco dessas cartas eram verdadeiras e, de fato, fizeram vítimas letais. No entanto, milhares delas eram alarmes falsos, trotes promovidos com a única intenção de afundar o país numa atmosfera de histeria coletiva ainda mais saturada. Mais uma vez, estamos diante do problema fundamental da representação e de sua relação com o real, ou melhor, do modo como ela é capaz de produzir o real:

A fraude é produzida como se fosse real, e o real é produzido como espetáculo pelos meios de comunicação. Na verdade, os meios de comunicação exigem a diferença - ainda que indistinguível, exceto em seus resultados - entre o real retratado como espetáculo e a farsa vivida como real - ambos presos na réplica espectral que mina a realidade dos dois termos (WILLIS, 2008, p. 45).

Essa apropriação em massa das imagens, que conduz à repetição incessante delas e à sua incontente disseminação midiática, transforma aquele que deveria ser um verdadeiro estado de emergência num misto de manipulação da opinião pública e aparelhamento ideológico, com o fim de criar o pânico e a histeria coletiva, concebendo equívocos, enganos e fraudes alimentadas por um jogo representacional movido pelos mais escusos interesses políticos e econômicos. Do mesmo modo, tais interesses foram

pautados pelas altas esferas do governo norte-americano e envolveram-se não só na agenda jornalística do país, no sentido de que a grande imprensa aderiu às novas diretrizes políticas de segurança pública desenvolvidas pelo gabinete de George W. Bush, como também mobilizaram duas das maiores máquinas de entretenimento e cultura estadunidense: o cinema e a televisão³. E a extensão dessa influência pode ser vista justamente na segunda temporada da série televisiva *24 horas*, que foi ao ar, pelo Canal Fox, entre outubro de 2002 e maio de 2003.

A politização do imaginário

De certo modo, *24 horas* apresenta uma dinâmica de enredo característica, já que uma de suas grandes inovações está diretamente ligada ao fato de se articular como uma “narrativa em tempo real”, ou seja, os 24 episódios que compõem cada uma das oito temporadas abrangem um dia na tumultuada e perigosa vida do agente contraterrorista Jack Bauer, sempre responsável

³ Slavoj Žižek, em *Bem-vindo ao Deserto do Real* (2003), aponta a curiosa mobilização exercida pelo Pentágono em relação à indústria hollywoodiana para colaborar diretamente na “guerra contra o terrorismo” que se iniciava. O órgão militar máximo do país teria convocado um conjunto de autores e diretores especializados na produção de filmes do gênero catástrofe para conceberem cenários de ataques terroristas ideais, bem como as melhores formas de contê-los. De acordo com Žižek, isso se deu no início de outubro de 2001, sendo que em novembro do mesmo ano “houve uma série de reuniões entre Conselheiros da Casa Branca e executivos de Hollywood com o objetivo de coordenar o esforço de guerra e de definir a forma como Hollywood poderia colaborar na ‘guerra contra o terrorismo’, ao enviar a mensagem ideológica correta não apenas para os americanos, mas também para o público hollywoodiano em todo o mundo - a prova empírica definitiva de que Hollywood opera de fato como um ‘aparelho ideológico do Estado’” (2003, p. 31). Na verdade, a colocação final de Žižek não chega a ser absolutamente inovadora, já que um importante crítico da cultura midiática norte-americana, Douglas Kellner, já havia demonstrado, em seu *A Cultura da Mídia* (2001), de que modo filmes como *Rambo* e *Top Gun* (“o sonho masturbatório da era reaganista”, na definição precisa de Kellner) podem ser lidos como uma implacável peça de propaganda da máquina militar norte-americana. Tais filmes, parece desnecessário dizer, mobilizam o imaginário cultural de uma infinidade de jovens que, como as ovelhas de Orwell, seguem hipnotizados pela mensagem de coragem, sacrifício e heroísmo até o ponto de alistamento mais próximo.

por desarticular algum tipo de conspiração ligada aos altos escalões do governo norte-americano e que representam uma ameaça, geralmente nuclear ou biológica, à segurança nacional e ao bem-estar dos cidadãos. O pano de fundo das ameaças é, em seis das oito temporadas, a cidade de Los Angeles, não por acaso, o berço da indústria cinematográfica do país. A narrativa em tempo real intensifica o arco dramático do enredo, fazendo com que os episódios transcorram num ritmo cada vez mais frenético, colocando o espectador na mesma situação de tensão e incerteza que marca as decisões, escolhas e ações do herói, bem como que assinala o seu destino.

A série funde ação, suspense e drama de modo a produzir uma forma cinematográfica híbrida: a ação advém da perseguição permanente à ameaça terrorista imposta ao país; o suspense deriva do fato de que a narrativa conta com várias reviravoltas responsáveis por deslocar o foco das suspeitas de um inimigo a outro, jogando com a frustração das expectativas do espectador; e o drama vincula-se à tentativa de oferecer ao protagonista, Jack Bauer, uma certa profundidade moral, um certo envolvimento mais intenso com o outro - seja a filha, alguns poucos amigos, eventuais amantes, que o herói encontra e perde pelo caminho etc. - que humanizaria, de algum modo, as ações mais bárbaras e contestáveis que ele deve perpetrar ao longo de um dia que, graças aos clichês dos filmes de ação, promete ser o último da sua e de várias outras vidas mais ou menos inocentes.

A primeira temporada da série foi ao ar imediatamente após os atentados de 11 de setembro, mais precisamente de novembro de 2001 a maio de 2002, e pode ser considerada uma das primeiras produções televisivas a evidenciar, em primeiro plano e de forma explícita, a problemática da ação terrorista, sendo que a segunda temporada já coloca em cena a imagem do grande Outro norte-americano: o Islã e o Oriente Médio. Neste momento, apesar das inovações narrativas propostas pela série, podemos pensar que voltamos irremediavelmente ao tempo do clichê - agora a serviço

de uma evidente politização do imaginário cultural em nome dos princípios e diretrizes estabelecidos pelo governo dos EUA na guerra contra o terror.

Impossível estabelecer, aqui, o enredo desenvolvido durante a segunda temporada da série. Podemos destacar que, após impedir a tentativa de assassinato do senador negro e candidato a presidente David Palmer, bem como de ver sua esposa, com quem reatara o casamento pouco mais de um ano antes, morta pelas mãos de sua colega de trabalho, amante e terrorista infiltrada na UCT, Nina Meyres, na primeira temporada da série, Jack Bauer se encontra diante de uma ameaça sem rosto ou contornos definidos: um grupo de fundamentalistas muçulmanos pretende detonar, no centro de Los Angeles, um dispositivo nuclear capaz de destruir a cidade e parte considerável da Califórnia. Convocado por David Palmer, agora eleito presidente dos EUA, cabe a Jack Bauer a tarefa de dismantelar a ação terrorista, descobrir quem, no alto escalão do governo, conspira com os inimigos do Estado e impedir uma guerra manipulada, como retaliação pelo ataque, contra três países do Oriente Médio. Como acontece ao longo de todas as temporadas, o herói conta, em sua investida salvadora, com equipamentos tecnológicos de ponta, como satélites e sistemas de vigilância policial; armas e munição intermináveis; dispositivos para tortura e verificação da verdade das informações extraídas de prisioneiros; suporte humano, na figura de outros agentes, embora, apesar de todos esses recursos, a premissa seja sempre a mesma: o herói está só, agindo à margem do sistema jurídico, fazendo escolhas aparentemente difíceis, como assassinar e torturar, violar e destruir o outro, carregando a responsabilidade de suas ações e o peso do destino nos ombros - Atlas refém de um discurso político que, feito um oráculo, não pode ser jamais contornado.

Sendo assim, cumpre interrogar-se o que faz com que uma personagem como Jack Bauer, em *24 horas*, imbuída de um obtuso senso de dever, que age de forma exacerbada no cumprimento de suas funções policiais, que ignora códigos de comportamento

e de moralidade elementares, que viola, inclusive, os princípios básicos instituídos pelo estado de direito, encarnando uma espécie de condição de paladino da justiça e da ordem pública, cujo único lema parece ser o da garantia da segurança e da proteção de toda a sociedade a qualquer preço, o que faz com que uma personagem assim seja alçada à posição de herói mítico, de figura trágica, incapaz de fugir ao próprio destino, condenado a vivenciar, durante um longo e incontornável dia, as situações mais urgentes, os sacrifícios mais terríveis, as práticas mais bárbaras e mais desumanas.

A resposta a essa questão passa pela percepção de que, como afirma Douglas Kellner, “há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade” (2001, p. 9). A cultura midiática concebe imagens e representações que permeiam a tessitura de uma determinada visão de mundo partilhada pelos indivíduos em certos contextos socioculturais ou, se preferirmos, que agem diretamente sobre o imaginário cultural que nos permite apreender, simbolicamente, a realidade. No entanto, é preciso considerar que o imaginário cultural é uma das formas de manifestação do imaginário, que pode ser religioso, político, filosófico, entre outros. Além disso, como aponta Michel Maffesoli, imaginário e cultura encontram-se, mas não se confundem completamente, pois

a cultura é um conjunto de elementos e de fenômenos passíveis de descrição. O imaginário tem, além disso, algo de imponderável. É o estado de espírito que caracteriza um povo. Não se trata de algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo de imponderável, um certo mistério da criação ou da transfiguração (2001, p. 74)⁴.

Nesse sentido, podemos entender o imaginário cultural

⁴ Em entrevista à **Revista Famecos**, Porto Alegre, nº 15, agosto de 2001.

como esse universo de bens simbólicos, ideias e conceitos que nos permitem apreender a realidade em seus aspectos mais contraditórios, assim como ele é permanentemente alimentado pelas formas de representação, sejam elas midiáticas, artísticas ou literárias, que rearticulam nossa forma de perceber e experimentar o real:

A cultura pode ser identificada de forma precisa, seja por meio das grandes obras da cultura, no sentido restrito do termo, teatro, literatura, música, ou, no sentido amplo, antropológico, os fatos da vida cotidiana, as formas de organização de uma sociedade, os costumes, as maneiras de vestir-se, de produzir etc. O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável (MAFFESOLI, 2001, p. 75).

Por mais livre, aberto e intangível que seja o imaginário, por maior que seja sua força de resistência às pressões e aos interesses de grupos hegemônicos, sejam eles políticos, econômicos, religiosos ou culturais, ele não é imune à estandardização que os mitos da razão instrumental, da técnica, da política e do mercado lhes impõem. Isso quer dizer que o imaginário pode tanto articular-se como um modo de resistir à sedução dos discursos de dominação da consciência social, quanto pode ser cooptado pela dimensão ideológica de determinadas formas de representação que, de algum modo, o constituem e que o ressignificam. Imediatamente após os atentados terroristas ao World Trade Center e ao Pentágono, em 11 de setembro de 2001, a proposta política norte-americana, orquestrada pelo governo Bush, foi reagir militarmente ao que ele chamou de Eixo do Mal, um conjunto de países que se posicionam contra a política externa dos Estados Unidos e que, graças às suas agendas ideológicas, significam uma ameaça potencial à segurança pública do país. Bush declarou Guerra ao Terror e, contando com o

apoio sistemático que recebeu de parte da imprensa e dos veículos de comunicação de massa, engendrou um estado de medo e paranoia social que, sob muitos aspectos, permitiu a implementação de medidas como o *Ato Patriótico*⁵, que deu um conjunto de poderes quase que totalitários ao presidente norte-americano e às forças policiais do país e que, entre outras coisas, permitiu ao governo o exercício de uma política interna e externa arbitrárias⁶;

⁵ Conhecido como *USA PATRIOT ACT*, acrônimo de “Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism (USA PATRIOT) Act of 2001”. Numa tradução aproximativa, algo como “Ato para unir e fortalecer a América provendo ferramentas necessárias para interceptar e obstruir o terrorismo”. Aprovado pelo Congresso norte-americano em 26 de outubro de 2001, trata-se de um pacote de leis que dá às agências de segurança, bem como à polícia federal, plenos poderes para agir à margem do sistema jurídico estabelecido sempre que ameaças terroristas se impuserem à segurança nacional e ao bem estar dos cidadãos. Com essa justificativa, o governo de George W. Bush, com o pretexto de proteger a nação de novos ataques, construiu um estado policial fundado na monitoração irrestrita da informação, na vigilância permanente das instituições que constituem a sociedade civil e dos próprios cidadãos, bem como na supressão de direitos constitucionais básicos, garantidos por aquela que pode ser considerada uma das Constituições mais sólidas e liberais das democracias ocidentais. O *Ato Patriótico* contribuiu, então, para a criação do que George Yudice (2002) chamou de “sociedade de controle”. Vale ressaltar que a tese de Yudice afirma que o controle já não é tão somente militar, ou seja, não deriva exclusivamente das ações militares autorizadas e reguladas pelas agências de segurança nacional, mas também cultural, na medida em que se associa às práticas do capitalismo neoliberal, que minam as bases do Estado-Providência (o *Welfare State*) e que reconfigura, de forma dramática, por meio dos interesses das instituições financeiras internacionais e multilaterais, as estruturas sociais, desencadeando uma “miríade de recomposições de identidades estabelecidas em relação à malha institucional de um país particular” e conduzindo a uma “renegociação dos termos da cidadania, que se culturaliza na medida em que se presta à interpretabilidade das necessidades e dos direitos estabelecidos” (p. 176). Dito de outra forma, o neoliberalismo possibilita que as identidades e, indo mais longe, a própria noção de cidadania possam ser interpretadas de acordo com os interesses econômicos que regem a sociedade de mercado e de consumo, assimilando ou descartando os indivíduos de acordo com a lógica desses mesmos interesses. É preciso registrar aqui que, em 26 de maio de 2011, o presidente Barack Obama sancionou uma lei que prorroga o *Ato Patriótico* por mais quatro anos, o que, de certo modo, diz muito do quanto se confundem e imiscuem as práticas e os interesses políticos, sejam republicanos ou democráticos, na contemporaneidade.

⁶ Arbitrárias porque, do ponto de vista da política interna, o *Ato Patriótico* suspende, em nome dos alegados interesses do Estado na manutenção da segurança de seus cidadãos, direitos constitucionalmente garantidos pelo sistema jurídico norte-americano; e, da perspectiva da política externa, o clima de conspiração e medo, as medidas preventivas de vigilância, prisão e interrogatório, além da própria ideia de Guerra ao Terror, permitiram que os EUA invadissem o Iraque, em 2003,

a constituição de um estado policial fundamentado em prisões políticas, possibilitando que cidadãos suspeitos, norte-americanos ou não, fossem presos sem as garantias e os direitos constitucionais elementares, como saber os motivos da prisão, chamar advogados, contatar familiares; e toda uma série de violações dos direitos civis, bem como o uso sistemático da violência e a invasão de domicílios sem a necessidade de mandados de busca judiciais⁷.

Nesse contexto, produções culturais como a série *24 Horas*, ao incorporarem às suas narrativas as representações do terrorismo, do país e dos cidadãos sob uma ameaça sem rosto, indefinível, da nação sob ataque iminente, contribuem para tornar a realidade política do país ainda mais obscura, instável e, por isso mesmo, carente de uma liderança forte, capaz de adotar medidas extremas. Jack Bauer, sob esta perspectiva, representa um conjunto de valores e práticas políticas francamente ideologizadas, que mantém uma relação estreita com os valores de estado dominantes,

com pretextos mais do que frágeis e questionáveis (a fabricação e posse de armas de destruição em massa), e sem a autorização do Conselho de Segurança da ONU, numa violação evidente e impositiva das leis e práticas internacionais que garantiram a soberania dos estados nacionais e o equilíbrio sempre delicado das relações militares entre esses mesmos estados.

⁷ Paul Chevigny (2004) ilustra bem a extensão do poder e do controle político-militar do Ato Patriótico, bem como suas práticas inconstitucionais e, por isso mesmo, arbitrárias, mas garantidas pela força da lei, ao demonstrar que “o USA Patriot Act permite ao tribunal conceder ordens judiciais para a produção de documentos relacionados a uma investigação. Essa medida aparentemente inocente pode ser usada, por exemplo, para solicitar que as bibliotecas revelem quais livros foram retirados pelos leitores, sem poder informar aos leitores que eles estão sob investigação” (p. 154). Esse tipo de vigilância exercida sobre as leituras dos cidadãos torna-se quase pueril quando consideramos as ações criminais e as prisões realizadas após o 11 de setembro. Nesse caso, as prisões representam uma das mais contundentes afirmações do estado policialesco instituído pelo *Ato Patriótico*, já que “foram muito mais comuns que os processos criminais. Talvez sejam, até o momento, o maior sinal de repressão, apesar de ainda ser cedo demais para dizer o que o futuro trará. Imediatamente após o 11 de setembro, o governo efetuou a captura de centenas de pessoas, sobretudo estrangeiros, e praticamente todas, até onde pude perceber, com sobrenome muçulmano ou árabe. Por exemplo, dois cidadãos norte-americanos com nomes que pareciam árabes foram presos ao voltar de uma viagem ao México, e um deles permaneceu detido durante dois meses” (CHEVIGNY, 2004, p. 159). Isso para não mencionar os casos dos presos na base naval de Guantanamo, em Cuba, cujas circunstâncias e condições da prisão são totalmente obscuras.

reforçando-os por meio da representação ficcional da ameaça terrorista e da presença inequívoca, em território norte-americano, de grupos e países hostis aos EUA, como a segunda temporada da série explícita. Essa capacidade de produzir representações que permeiam o imaginário sociocultural em escala global é uma característica marcante da cultura da mídia que, como evidencia Douglas Kellner, “é industrial; organiza-se com base no modelo de produção de massa e é produzida para a massa de acordo com tipos (gêneros), segundo fórmulas, códigos e normas convencionais”, ou seja, é

uma forma de cultura comercial, e seus produtos são mercadorias que tentam atrair o lucro privado produzido por empresas gigantes que estão interessadas na acumulação de capital. A cultura da mídia almeja grande audiência; por isso, deve ser eco de assuntos e preocupações atuais, sendo extremamente tópica e apresentando dados hieroglíficos da vida social contemporânea (2001, p. 9).

Não é por acaso, então, que *24 Horas* seja uma produção do canal *Fox* de televisão – um dos maiores conglomerados midiáticos dos Estados Unidos e uma das grandes redes norte-americanas a apoiar as medidas políticas internas e externas do governo Bush em sua Guerra ao Terror. Como não é por acaso que o pano de fundo a partir do qual *24 horas* se desenrola é sempre e obsessivamente o mesmo: uma trama que envolve diferentes tipos de ameaças terroristas, atentados, corrupção, traição política de membros do governo dos EUA contra o próprio país, espionagem, violência, torturas, mortes e aparentes sacrifícios morais por parte de seu personagem principal, o agente da UCT (Unidade Contraterrorista) Jack Bauer. Assim, em *24 Horas*, a ficção assume, sob muitos aspectos, um caráter legitimador da realidade política vivenciada pelos EUA durante o governo de George W. Bush logo após o episódio de 11 de setembro, pois incorpora à dinâmica da narrativa, de uma perspectiva crítica bastante enfraquecida, senão ausente, a representação simbólica

de um mundo sob ameaça, imerso na paranoia coletiva de novos ataques terroristas, que precisa ser defendido a todo custo, ainda que isso implique em ações ilegítimas ou no completo esgarçamento da ordem jurídica que garante e assegura a igualdade de direitos dos sujeitos em suas práticas civis.

A representação do combate ao terrorismo, na série, não ilude o modo como se deixa alimentar pelas ações institucionais promovidas pelo governo norte-americano a partir de projetos de lei como o *Ato Patriótico* que, desde seu nome, aponta para o principal e mais evidente aspecto simbólico do qual a máquina de propaganda militar extraiu seus discursos e suas medidas: o nacionalismo incondicional, que proíbe, inclusive, rejeitar a nova “ética” reguladora da experiência do sujeito em relação às urgências políticas da nação. O imaginário cultural marca-se, então, por imagens que traduzem ideologias políticas escusas, que distorcem os valores culturais islâmicos ao mesmo tempo em que concebem heróis como Jack Bauer, com um questionável apego à ordem político-policia dominante, com uma disposição incansável para impor ao outro a força da lei, ainda que, para tanto, seja o próprio estado de direito a ver seus princípios jurídicos e suas garantias legais chegarem ao limite da dissolução.

Quando a ficção morde a isca

O heroísmo de Jack Bauer advém, justamente, de seu senso distorcido de dever, de sua capacidade de se colocar sempre acima ou além dos códigos morais, éticos ou legais que regulam as relações individuais, políticas e institucionais no interior da ordem social. A construção do herói, então, se dá a partir de um conjunto de valores que traduzem o medo e a paranoia de uma população acuada pelo horror de um inimigo sem rosto, substância, fronteiras ou geografia, o Terrorismo, que levou os EUA a duas investidas militares, ambas equivocadas e por motivos amplamente

questionáveis, contra o Afeganistão e o Iraque. Desse modo, a série coloca em jogo uma noção de moralidade que parece refletir a ideia de que situações extremas exigem medidas extremas, ainda que estas promovam uma drástica ruptura com os valores, princípios e padrões normativos, regulamentadores, sobre os quais os conceitos de civilização, sociedade civil e ordem jurídica se edificam.

Ainda que a série tente conceber a ideia de um herói trágico, cego para o próprio destino, refém de forças incontroláveis, obscuras e incompreensíveis, ele representa, em essência, os clichês sobre os quais se fundamenta, em geral, o herói dos filmes de guerra: a força, a perseverança no cumprimento do dever, a intenção sacrificial, a aceitação da violência como método de coação e controle, o poder simbólico de submeter o outro à sua vontade e não apenas de aniquilá-lo. Com isso, as ações praticadas por Jack Bauer violam os direitos humanos, o respeito ao indivíduo, a liberdade como condição *sine qua non* do Estado democrático, o Estado de direito como responsável direto pela manutenção das garantias civis. Assim, Jack Bauer atravessa a série quebrando todos os protocolos estabelecidos pela Unidade Contra Terrorista, justamente aqueles que se fundem nos direitos constitucionais de igualdade civil perante a lei, sem distinções de etnia, crença, religião ou ideário político, de preservação do corpo, de reconhecimento diante da lei, confundindo-se com a imagem dissimulada do estado polícialesco do qual emerge como reflexo ainda mais dissoluto.

A narrativa em tempo real, composta por um conjunto de acontecimentos que se desdobram simultaneamente, amplia o clima de tensão inerente à tragédia coletiva que se anuncia, criando um excesso frenético de ações que solicitam de Jack Bauer e seus agentes escolhas e tomadas de decisão que não podem ser pensadas, discutidas ou ponderadas, servindo de justificativa para toda sorte de atentados contra os princípios da legalidade e da ordem jurídica estabelecidos. E essa simultaneidade de ações e acontecimentos impedem o espectador de uma reflexão mais direta, coerente e crítica das escolhas morais e das decisões políticas tomadas pelas

personagens, fazendo com que a identificação do sujeito com o universo ficcional se dê a partir de uma profunda e inequívoca alienação. Afinal, se a arte imita a vida, esse universo de situações extremadas, esse mundo de decisões prementes, imaturas e irrefletidas, que aliena o herói, a um só tempo, dos códigos morais que regem as práticas cotidianas, bem como dos princípios normativos do direito, que regulam as práticas sociais e jurídicas, esse universo de situações extremadas serviria, basicamente, como uma espécie de simulacro da própria existência cotidiana vivida por milhares de sujeitos igualmente alienados pela circulação irrefletida dos signos do Terror, que se encontram impelidos a agir abnegadamente diante das decisões de Estado, a fazer sua parte, aceitar seu lugar na ordem pública caracterizada por uma vivência determinada pelo medo e pelo ideal de compromisso responsável - não só com o próprio bem-estar, mas com o de todos os outros cidadãos.

Trata-se da afirmação de uma solidariedade perversa, que submete os indivíduos às decisões arbitrárias do Estado, do mesmo modo que os torna parte essencial desse processo de vigilância permanente, incentivando vizinhos a delatarem vizinhos, professores a denunciarem alunos, colegas de trabalho a vasculharem a vida de colegas de trabalho⁸ etc., fazendo de cada cidadão um potencial agente dos interesses políticos do Estado. Desse modo, a tortura é uma prática constante em *24 Horas* – de prisioneiros suspeitos, passando por muçulmanos, naturalizados ou não, até cidadãos americanos, qualquer um pode ter seu corpo violado em nome do senso de dever, do bem coletivo, do cumprimento da missão. A prática justifica-se por si mesma e o torturador nunca se dá ao luxo de demonstrar a mais remota

⁸ Uma situação de vigilância civil em que cidadão vigia e denuncia outros cidadãos e que, por razões óbvias, implicam suspeitos de ascendência islâmica ou norte-americanos que mantêm relações estreitas com cidadãos árabes. Nesse sentido, a própria série estimula essa suspeita permanente que recai sobre tudo e sobre todos, criando jogos de enganos ou desmascaramentos que envolvem a ideia de que mesmo o seu amigo mais próximo pode ser um inimigo do Estado e, conseqüentemente, de sua própria segurança.

crise de consciência. Tortura-se em nome do bem comum – assim como os terroristas agem em nome da causa –, ainda que o bem comum, de um modo ou de outro, não represente mais do que os interesses dos sujeitos ligados à esfera pública governamental ou de grupos econômicos específicos⁹, cujas motivações verdadeiras dizem respeito unicamente à manutenção do poder e do *status quo* econômico dentro do sistema no qual se encontram inseridos e que defendem com a mesma violência daqueles que ameaçam ou atentam contra a ordem institucional estabelecida.

No “Episódio 11”, por exemplo, Roger Stanton, chefe da NSA (*National Security Agency*)¹⁰, é deposto do cargo e preso sob acusação de conspirar contra o presidente, o governo e os interesses do país. Para fazê-lo falar, o Presidente David Palmer procura um de seus seguranças, o agente Ted Simmons, e solicita que ele use seus conhecimentos para obter informações:

David Palmer: Ted, há quanto tempo trabalha no Serviço Secreto?

Ted Simmons: Cinco anos e meio, senhor.

David Palmer: Soube que foi treinado nas Forças Especiais.

⁹ Como a indústria armamentista, por exemplo, responsável por parcela significativa da produção e circulação de capital na economia estadunidense; ou grupos e empresas de segurança nacional e internacional, na prática, mercenários que foram mobilizados para garantir, após as invasões ao Afeganistão e ao Iraque, a proteção das grandes multinacionais norte-americanas que se estabeleceram nesses países com a “missão” de recuperar a infraestrutura pública arruinada com a guerra; ou, indo além, essas mesmas multinacionais, como a Bechtel, empresa do setor de engenharia e construção civil que, no mesmo ano da invasão ao Iraque (2003), ganhou uma polêmica licitação que lhe garantiria implementar o processo de reconstrução do país (cf. reportagem de 18 de abril de 2003, assinada por Érica Fraga para o “Caderno Mundo”, do jornal *Folha de São Paulo*). A licitação foi polêmica porque, na época, apenas empresas norte-americanas puderam participar da concorrência; houve vazamento de dados que garantiam, antes do final do processo licitatório, a vitória da Bechtel; e acusou-se o presidente G. W. Bush de tentar beneficiar diretamente empresas ligadas a figuras importantes de seu governo, como a Halliburton, gerida, durante anos, pelo vice-presidente Dick Cheney.

¹⁰ A Agência de Segurança Nacional, nos EUA, é parte do Departamento de Defesa Americano, responsável, entre outras coisas, pela interceptação de ligações, mensagens e comunicações, nacionais ou internacionais, que possam conter informações significativas acerca de ações orientadas contra a segurança do país.

Ted Simmons: Boinas verdes, senhor. Unidade sete, em Forte Meyers, 1987.

David Palmer: Teve oportunidade de usar seu treinamento?

Ted Simmons: No Golfo, senhor.

David Palmer: Em mais algum lugar?

Ted Simmons: Houve algumas operações secretas.

David Palmer: Sob a direção da CIA? Tudo bem, Ted. Não é uma caça às bruxas. Mas preciso que você responda.

Ted Simmons: Sim. Para a CIA.

David Palmer: Bom, você compreende a gravidade da situação de hoje?

Ted Simmons: É claro, senhor.

David Palmer: E já deve ter ouvido que Roger Stanton não dirige mais a NSA?

Ted Simmons: Soube que ele foi preso.

David Palmer: Sim, por minha ordem. O que vou lhe pedir está fora da alçada do Serviço Secreto. Não pode contar a ninguém sobre isto sem a minha permissão. Está me acompanhando, Ted?

Ted Simmons: O que gostaria que eu fizesse, senhor?

David Palmer: Que extraia informações de Roger Stanton.

Ted Simmons: Entendo. Se ele resistir, até onde devo pressioná-lo?

David Palmer: Até onde for necessário.

Ted Simmons: Sim, senhor.¹¹

Não falta nenhum ingrediente na constituição fundamental da cena: um presidente negro, liberal, que se vê obrigado a adotar uma prática política escusa e subterrânea para obter as informações necessárias para conter a ameaça nuclear que paira sobre Los Angeles; um conspirador interno, chefe da própria NSA, que forjou o ataque terrorista - sem contar que o dispositivo nuclear acabaria sob o controle de um grupo fundamentalista islâmico - com o apoio de uma unidade paramilitar norte-americana, buscando expor a fragilidade da política antiterrorista do governo; e, por fim, um agente com a formação e a ausência de princípios morais imprescindíveis para ir “até onde for necessário”. Como Roger Stanton detém informações importantes sobre a ameaça

¹¹ Disco 03, Episódio 11, 18:00-19:00. 29 minutos e 49 segundos.

de explosão de uma bomba nuclear em Los Angeles, o presidente incumbiu um de seus agentes, formado pela CIA, da tarefa de extrair do conspirador todas as informações possíveis sobre a bomba e o atentado, o que motiva uma longa sessão de eletrochoque:

Ted Simmons: Tempo é tudo, Sr. Stanton. A intensidade e duração da corrente elétrica aumentará toda vez que eu repetir a pergunta.

Roger Stanton: Sei como funciona, agente Simmons.

Ted Simmons: Qual é seu plano e quem mais está envolvido? Quem mais sabe sobre a bomba? Com quem vem trabalhando?

Roger Stanton: Não sei nada sobre a bomba.

Ted Simmons: Com quem está trabalhando?¹²

Como Roger Stanton recusa-se a falar, a sessão de tortura continua, desdobrando-se numa sequência cada vez mais desagradável de eletrochoques, que contraem os músculos, comprimem as mandíbulas, retiram do semblante do torturado a aparência de humanidade. Enquanto a tortura se desdobra numa sala nos fundos da residência presidencial, o presidente David Palmer assiste a tudo por um vídeo e comenta com Mike Novic, seu chefe de gabinete, que Stanton recebeu o mesmo treinamento do torturador para resistir à tortura, mas que, como ele sugere, isso é inútil, já que “no fim todos cedem”:

Ted Simmons: Quem mais sabia sobre a bomba?

Roger Stanton: Não sei do que está falando.

Mike Novic: Bauer está interrogando Ali [líder do grupo de fundamentalistas que se apossou da bomba e está prestes a detoná-la]. Estamos sendo informados do seu progresso, nada por enquanto.

David Palmer: E ele sabe mesmo onde está a bomba?

Mike Novic: Jack Bauer acha que sim.

David Palmer: Garanta que ele tenha toda a assistência.

Ted Simmons: A dor só vai piorar. Você pode pará-la.

¹² Disco 03, Episódio 11, 18:00-19:00. 35 minutos e 30 segundos

David Palmer: Simmons diz que Roger recebeu o mesmo treinamento para resistir a interrogatórios.

Ted Simmons: A dor só vai piorar.

David Palmer: Mas no fim todos cedem¹³.

Inútil dizer que o uso da tortura se coloca a contrapelo dos valores e das garantias democráticas do estado de direito livre que ela, como uma medida extrema, supostamente procura defender. Nesse sentido, está em jogo mais do que um dilema ético ou moral, simplesmente – do tipo, é legítimo ou não violar o corpo, infligir a dor e o sofrimento, romper com os valores pessoais que orientam as relações entre os indivíduos em nome da salvaguarda do bem comum, da segurança coletiva? - pois que é o próprio sistema legal, a própria organização jurídica do estado de direito que se desarticula nesse processo. As ações das personagens dizem muito acerca do tipo de representação ficcional que está em causa: o heroísmo pressupõe, também, a capacidade de andar sob a linha tênue que separa o homem justo do criminoso vulgar. No entanto, tais ações convertem-se numa espécie de “reforço positivo” sobre o imaginário sociocultural ao naturalizar a ideia de que, em nome dos valores e da segurança nacional, até mesmo a tortura é justificável. Parece desnecessário dizer que as práticas das personagens, suas formas de agir e seus comportamentos remetem, inevitavelmente, às arbitrariedades perpetradas em prisões políticas norte-americanas, como a da Base de Guantánamo, em Cuba.

As imagens da tortura, simbólica e excessivamente representadas ao longo dessa temporada, acabam, por sua repetição incessante, pelo ritmo frenético da narrativa, pelos cortes bruscos, que deslocam a ação de uma imagem mais tensa para outra mais amena (como o trabalho dos programadores e analistas de dados no interior da UCT), suavizando de algum modo a intensidade das cenas mais violentas, tudo isso contribui para desgastar lentamente a aversão moral que o espectador poderia sentir em

¹³ Disco 03, Episódio 12, 19:00-20:00. 10 minutos.

face da violação bárbara e cruel do outro. Assim, diante da ameaça iminente, da falta de tempo, das desinformações que confundem os agentes, da perversidade dos criminosos, o espectador não só entende o gesto de ruptura com a ordem legal, como se permite gozar com as imagens, vivenciar um íntimo e secreto desejo de vingança, reconhecer-se na arbitrariedade do herói, pois, como aponta Susan Willis,

nossos heróis sinalizam realidades sobre nosso mundo as quais evitamos ou tentamos esconder. Nossa sociedade procura não reconhecer as consequências de seus atos no mundo. Reprimimos nossas verdades em um mar de esquecimentos e ansiedades paralisantes (2008, p. 103).

Na melhor das hipóteses, a tortura perpetrada pelo herói levará à descoberta do paradeiro da bomba e da contenção da ameaça, permitindo que a população se salve e a segurança, bem como a ordem pública, se restabeleçam completamente. Na pior das hipóteses, no entanto, a tortura aniquila o outro, seja o traidor norte-americano - e, por isso mesmo, menos cidadão -, seja o terrorista, o árabe fundamentalista, essa figura escatológica e vulgar, perigosa e assassina, que, como não pode ser colocado na posição da vítima, nem entendido como sujeito de direitos, atendente a vontade de prazer que o espectador experimenta como a mais pura expressão do ódio e da vingança, que se materializam no gozo revanchista do espectador.

É o que podemos entrever na cena em que Jack Bauer captura o terrorista muçulmano Sayed Ali enquanto este fazia suas orações. Para ganhar tempo, os agentes da UCT, sob o comando do próprio Bauer, montam um aparato de tortura no interior da mesquita. A cena tem um inegável apelo simbólico: não é apenas o homem político, o fundamentalista decidido, que ameaça com uma explosão nuclear uma cidade inteira, a ser sistematicamente agredido, violado, constrangido e humilhado - é toda uma cultura, com suas crenças, hábitos, mitos, princípios, costumes e formas de

organização que é ridicularizada, exposta, diminuída, demonizada e punida. A mesquita, como símbolo, anuncia a um só tempo a ausência de Deus, a transcendência impossível, a racionalidade irracional da burocracia política ocidental, a total e absoluta falência do humano:

Jack Bauer: Onde está a bomba? Está fazendo eu perder meu tempo. Quando a bomba vai explodir?

Sayed Ali: É você quem está perdendo tempo. Acordei hoje cedo sabendo que iria morrer.

Jack Bauer: Posso fazê-lo morrer com mais dor que jamais imaginou.

Sayed Ali: Então terei muito mais prazer no paraíso¹⁴.

O diálogo entre o agente torturador, disposto a levar o interrogatório às últimas consequências, e o fundamentalista, coberto de sangue e ferimentos, evidencia a perspectiva caricatural – patética mesmo – a partir da qual as imagens do terrorismo e da luta pela segurança nacional são representadas. Estamos, novamente, no tempo do clichê e da ideologia: é o sujeito que resiste pela causa, vestido como uma espécie de imã purificado pelo sangue e pelo sacrifício, contando com o prazer de um paraíso *post-mortem* que justifique sua abnegação diante da dor e da violência que pratica e que, curiosamente, também o vitima. É o herói que cumpre seu destino à margem do sistema legal, que reforça uma realidade política fraudada, que já não evita a confusão - útil e fundamental agora - entre a representação ficcional e o discurso público de um Estado que confunde suas práticas com o gesto salvacionista de um messianismo vulgar, pronto a combater, com sua retórica, com sua ideologia e com sua máquina de propaganda, o Eixo do Mal. Trata-se de um descontrolado e inequívoco deslocamento das forças simbólicas que regem a ficção e o imaginário sociocultural, de uma proliferação de imagens que partem da representação ficcional e tomam a realidade social, política e cultural de forma obscena, porque calcada na paixão pelo real:

¹⁴ Disco 03, Episódio 12 - 19:00-20:00. 15 minutos.

O núcleo da “paixão pelo Real” é essa identificação com - esse gesto heroico de assumir integralmente - a obscenidade suja do outro lado do Poder: a atitude heroica de que “alguém tem de fazer o trabalho sujo, então, mãos à obra!”, uma espécie de reverso espelhado da Bela Alma que não aceita se reconhecer no seu resultado. Vemos essa atitude na admiração direitista pela comemoração dos heróis prontos a fazer o trabalho sujo necessário: é fácil fazer uma coisa nobre pela pátria, até sacrificar a própria vida por ela - é muito mais difícil cometer um crime pela pátria (Žižek, 2003, p. 45).

Do mesmo modo, Tzvetan Todorov, no seu *Em Face do Extremo* (1995), ao comentar sobre a natureza do heroísmo sugere que este se manifesta “em relação à grande antinomia subjacente às condutas humanas, necessidade *versus* liberdade ou ainda lei impessoal *versus* vontade individual”, o que faz com que o heroísmo esteja “claramente do lado da liberdade e da vontade” (p. 13-14). Sob esta perspectiva, Jack Bauer significa a fratura definitiva da imagem do herói, pois suas ações estão sempre no extremo oposto desta balança de equilíbrio delicado: diante das circunstâncias, das ameaças e da paranoia terrorista, ele está sempre do lado da necessidade e da lei impessoal – não importando quem será ferido, torturado, agredido ou morto nessa tomada de partido. Trata-se, evidentemente, de uma necessidade fundamentada no medo coletivo e na manipulação política dos jogos de poder; assim como de uma lei impessoal esquizofrênica, pois, diante da impossibilidade de distinguir o inimigo real, volta-se de forma arbitrária contra os mesmos cidadãos que deveria proteger.

Se, como afirma Todorov, “onde, aos olhos das pessoas comuns, tem-se uma situação que não comporta nenhuma escolha, na qual se deve, simplesmente, dobrar-se às circunstâncias, o herói insurge-se contra as aparências, e, exatamente por um gesto que sai do comum, logra forçar o destino” (1995, p. 14), então Jack Bauer força o destino, mas, ao invés de sair do comum, de produzir um gesto que rompa com as aparências ou com as reações típicas que dele se espera, o agente federal, ao contrário, torna-se a imagem

de um lugar-comum: contra a ameaça da violência, responde com mais violência; contra a prática bárbara do terrorismo, ele contrata com a barbárie da tortura, da execução, da arbitrariedade policiaisca.

Na literatura ou no cinema, a figura do herói constrói-se a partir de uma inequívoca idealização de fundo romântico. Com efeito, o romantismo concebeu a figura do herói sobre os fundamentos de uma moralidade maniqueísta, algo canhestra até, que faz com que as ações do herói estejam sempre do lado positivo de um tipo de balança de valores que entrevê a existência e as escolhas que ela impõe ao indivíduo como uma tessitura em branco e preto: se de um lado há o bem, a correção, a virtude, os princípios ou a fé, de outro, infalivelmente, há o mal, a impiedade, a vilania, a falta de escrúpulos e o cinismo. O herói romântico, assim, age de acordo com um código de conduta individual que, na verdade, não significa mais do que um conjunto idealizado de valores derivados da moral burguesa. Nesse sentido, Jack Bauer – mas não só ele, o presidente dos EUA, os agentes e diretores da unidade contraterrorista e até alguns cidadãos norte-americanos – são um tipo de pastiche infeliz do herói romântico, já que este, apesar de tudo e diferentemente de Bauer, jamais se submeteria aos valores do Estado, correndo o risco de perder a própria individualidade nesse processo.

Conclusão: traindo o objeto

O problema central que *24 horas* nos coloca é o fascínio inegável que o cinema exerce sobre o imaginário cultural, do qual partilhamos a força de seus bens simbólicos e a partir do qual constituímos parte de nossa visão de mundo. Ao contrário da literatura, não se pode ler o cinema. Ainda que a afirmação pareça um truísmo elementar, o cinema solicita do espectador uma adesão plena à imagem.

Na literatura, ler significa, antes de tudo, colocar-se num permanente estado de reflexão: os tropos, as figuras, as imagens e as

construções simbólicas que a palavra poética encena solicitam que o leitor se entregue sempre, em maior ou menor grau, à tarefa do entendimento. Na literatura, a linguagem, por sua própria natureza, não permite que o leitor abdique da reflexão, por mais superficial que seja. Isso quer dizer que, durante a leitura, não podemos adiar o pensamento, não podemos postergar o inevitável enfrentamento com a palavra e todas as suas possibilidades significativas, todas as suas dissimulações, engodos, equívocos, em suma, todos os seus valores: referenciais ou cifrados, diretos ou indiretos, velados ou desvelados.

Por isso, é muito difícil, quase impossível, fruir um texto no sentido que alguns pensadores da estética atribuem à ideia de fruição: uma espécie de contemplação desinteressada da obra de arte, como se diz da pintura, por exemplo, que visa ao prazer e à fascinação dos sentidos. Sob muitos aspectos, o prazer do texto deriva justamente dos obstáculos, armadilhas e impasses que a palavra impõe à leitura, adiando o gozo em nome da reflexão, fazendo do prazer uma instância em devir, subordinada ao entendimento. No cinema, o que está em causa é a partilha das imagens, sua circulação, seu poder encantatório, que coloca o pensamento a distância, que nos impõe aceitar a sedução de um movimento que não pode ser contido, hermeneuticamente, enquanto se desdobra diante de nosso olhar.

No caso de *24 horas*, esse afastar-se do pensamento, essa impossibilidade de ler as imagens no instante mesmo em que elas se colocam em marcha torna a série refém de sua instrumentalização política mais elementar, pois cada episódio se caracteriza pelo frenesi das reviravoltas narrativas mais impensáveis. Some-se a isso o fato de que os episódios são exibidos semanalmente, ao longo de quase um ano, criando a expectativa frenética por sua própria continuação, e o poder reificador das imagens amplifica-se dramaticamente.

A literatura obriga-nos ao que Barthes chama de “ler levantando a cabeça” - um estado de permanente incitação intelectual que faz com que interrompamos “com frequência a leitura, não por

desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações” (BARTHES, 2004, p. 26). Ler é estar constantemente posto sob a égide do pensamento, entregando-se a uma atividade que, desde o seu limiar, é sempre e inevitavelmente crítica, porque mesmo as estruturas textuais mais simples colocam em jogo formas insuspeitadas de articulação discursiva que, por si só, determinam ou fundamentam a produção do sentido ou de um certo conjunto de sentidos. É assim que a leitura de um romance, por exemplo, exige do leitor uma percepção atenta às mínimas conexões que se estabelecem entre personagens, ações, ambientes e espaços que se desdobram em situações e circunstâncias temporais mais ou menos definidas e que assinalam a essência da matéria romanesca. Isso faz com que nenhuma leitura se dê ou possa ser de fato encarada como puro entretenimento – ainda que distingamos uma literatura culta, clássica ou erudita de uma produção consumível, mercadológica, de massa. Diante da palavra, seja ela translúcida e superficial ou obscura e hermética, o prazer sensível acaba por se submeter à satisfação intelectual, ao gozo de um exercício reflexivo cuja intensidade provém de sua condição inteligível: o prazer da leitura vive nas dependências da compreensão, da análise, do entendimento crítico.

Diferentemente da literatura, no cinema, a imagem, a sucessão irrefreável das imagens impõe ao espectador o adiamento de toda reflexão. Vivenciamos as imagens, aderimos a elas, somos tomados por sua instantaneidade, por sua natureza transitória, incontinente. Nessa adesão absoluta à imagem, a reflexão se adia e, por isso mesmo, o entendimento ficará sempre, de algum modo, comprometido. Isso quer dizer que aquilo que assistimos na tela, que o filme atentamente acompanhado proporciona, só pode ser pensado *a posteriori*. Há um intervalo quase abissal entre o que se vê e a reflexão que se articula a partir do que foi visto. Entre um instante e outro, entre o que experimentamos na tela e o que reconstituímos, depois, pela reflexão, algo acaba sempre se perdendo. No cinema, experimentamos o fascínio do entretenimento, do prazer imediato de

uma contemplação desinteressada, que nos toma, que nos precipita em direção a um estado de suspensão no qual o entendimento acaba sempre deslocado em nome da satisfação sensível que as imagens, com seu apelo plástico, com sua visualidade provocante, nos impõem. Isso se dá porque, como afirma Fredric Jameson, em *As Marcas do Visível*, “o visual é *essencialmente* pornográfico, isto é, sua finalidade é a falsificação irracional, o arrebatamento”, sendo que “nessa ótica, pensar seus atributos transforma-se em algo complementar se não houver disposição de trair o objeto” (1995, p. 1). Por isso mesmo, o maior risco que corremos ao acompanhar o périplo dramático de Jack Bauer, em experimentar de perto sua aparente natureza trágica, em vivenciar o caráter ideologizado de suas ações, é não trair o objeto e aceitar, com certa naturalidade displicente, enganada ou inconsciente, o fato de que ele é o herói que nosso mundo merece.

Referências

BARTHES, R. Escrever a Leitura. In: *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).

CHEVIGNY, P. A repressão nos Estados Unidos após o atentado de 11 de setembro. *Sur, Rev. Int. Direitos Humanos*, São Paulo, v. 1, n. 1, 2004, p. 150-167.

FRAGA, E. Empresa dos EUA ganha megacontrato de reconstrução do Iraque. In: *Folha de São Paulo* (“Caderno Mundo”), 18 de abril de 2003. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u55455.shtml>>. Último acesso em 15 de dezembro de 2014.

JAMESON, F. *As Marcas do Visível*. Trad. Ana Lucia de Almeida Gazolla [et al.]. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

KELLNER, D. *A Cultura da Mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: Edusc, 2001.

MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade (entrevista). In: *Revista Famecos*, Porto Alegre, nº 15, agosto de 2001, p. 74-82.

NANCY, J-L. Máquinas da autoídiolatria (entrevista a Jean Birnbaum). In: *Folha de São Paulo, Mais*, São Paulo, 30 de janeiro de 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3001200505.htm>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2012.

TODOROV, T. *Em Face do Extremo*. Trad. Egon de Oliveira Rangel, Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1995 (Coleção Travessia do Século).

WILLIS, S. *Evidências do Real: os Estados Unidos Pós-11 de setembro*. Trad. Marcos Fabris, Marcos Soares. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008 (Coleção Estado de Sítio)

YÚDICE, G. O lugar da cultura no contexto pós-Onze de Setembro. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 63, Outubro, 2002, p. 175-187.

ŽIŽEK, S. *Bem-vindo ao Deserto do Real*. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003 (Coleção Estado de Sítio).

A PERMANÊNCIA DO CLÁSSICO MITOLÓGICO EM *HOMERO, ILIADE*, DE ALESSANDRO BARICCO

Maria Celeste Tommasello Ramos

O italiano Alessandro Baricco é um criador em vários campos da arte. Ele graduou-se em Filosofia, estudou piano no conservatório de música, trabalhou como copista e dedicou-se à crítica musical. Seus primeiros trabalhos editoriais no campo da crítica musical foram *Il genio in fuga* (1988), sobre Rossini e *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* (1993), que trata da relação entre música e modernidade. É sobre música que continua, até hoje, a publicar críticas e ensaios, no Jornal *La Repubblica*, no qual publica textos também sobre arte, teatro, cinema e cultura em geral. Na década de 90, foi também colunista de cultura no jornal *La Stampa*.

Além de atuar no campo crítico e ensaístico, revelou-se escritor ficcionista, roteirista e diretor de cinema. Como romancista, estreou com *Castelli di rabbia*, em 1991, romance que lhe rendeu o “Prêmio Campiello” e o “Prix Médecis étranger”, em 1995. Em 1993, publicou *Oceano mare*. Em 1996, foi a vez de *Seta*, que seria transmutado para o cinema, com roteiro de sua autoria, em 2005. *City* veio em 1999, *Senza sangue* em 2002; *Questa storia*, em 2005 (obra que lhe rendeu o “Prêmio FriulAdria ‘La storia in um romanzo’”); *Emmaus*, em 2009 (que lhe rendeu o “Prêmio Giovanni Boccaccio” também pela sua “Multidisciplinar atividade” além do romance) e *La storia di Don Giovanni*, em 2010.

Escreveu três textos para o teatro: *Novecento: un monologo*, colocado em cena em 1994 e publicado em forma de livro no

mesmo ano; *Partita spagnola* (2003) e *Omero, Iliade* (2004), corpus do presente estudo (considerado como um romance), que será abordado mais adiante. Publicou também coletâneas de ensaios: *Barnum*, em 1995, e *Barnum 2*, em 1998, entre outras publicações no gênero.

Em 1993, Baricco montou e apresentou um programa de rádio intitulado “*L’amore è un dardo*”, dedicado a explicações sobre óperas líricas. O programa estabelecia uma espécie de ponte entre o fascinante mundo artístico que envolve a construção e a realização das óperas, cujas peculiaridades são desconhecidas de muitas pessoas e, em especial, do público em geral. A finalidade evidente do programa foi a de trazer a compreensão de tal mundo artístico ao alcance de um número maior de pessoas, um objetivo “didático”, pode-se dizer. Em seguida veio “*Picwick, del leggere e dello scrivere*”, aproveitando a experiência adquirida na realização do programa de rádio, Baricco passou a trabalhar com a jornalista Giovanna Zucconi, na televisão italiana. O título do programa foi inspirado no livro *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (comumente conhecido como *The Pickwick Papers*), escrito em 1836, pelo inglês Charles Dickens, que apresentou nomes diversos tanto no Brasil quanto em Portugal, com variações como *As Aventuras do Sr. Pickwick*, *Documentos de Pickwick*, *Papéis de Pickwick*, e *Documentos do Clube Pickwick*.

As aventuras do grupo de estudo do Clube Pickwick, composto pelo líder Sr. Pickwick, e seus três pupilos: Sr. Tupman, o Sr. Snoggrass e o Sr. Winkle, que tem como função financiada pelo clube viajar pela Inglaterra (particular enfoque interior do país); observando descobertas científicas e analisando as diversas variedades do comportamento humano. Baricco e Zucconi fizeram rasgada referência à obra de Dickens no programa televisivo que montaram, pois o mesmo trazia diversos trechos de obras literárias e musicais para serem comentados, realizando uma verdadeira “viagem” pela arte, não só italiana, mas europeia e norte-americana.

No início da década de 90, Baricco, juntamente com um grupo

de amigos, fundou a “Escola de Narrativa Holden”, em Turim – Itália, na qual até hoje são ministrados cursos e técnicas narrativas para roteiros, jornalismo, videogames, novelas e contos. O nome da Escola é referência direta a uma obra literária - *The Catcher in the Rye*, traduzida como *O jovem Holden*, escrita pelo norte-americano J. D. Salinger e publicada em 1951. Nela, podemos ver narrada a história do adolescente Holden Caulfield, que conta suas impressões depois de fugir da escola, da qual havia sido expulso e ir “conhecer o mundo”.

Foi na mesma época que iniciou outra atividade inovadora: o “Projeto Totem”. Juntamente com amigos, ele levou ao palco um show diferente: trechos de peças (“peças do mundo”), músicas, trechos de obras literárias e de óperas que eram apresentados por Eugenio Allegri, Gabriele Vacis, Stefania Rocca e Lella Costa, além dele, de forma teatral, em locais públicos, como um show inovador que permaneceu em cartaz até 2001. Foi gravado e disponibilizado em vídeo (“Totem 1” e “Totem 2”) e rendeu o livro, escrito em coautoria com Roberto Tarasco e Gabriele Vacis, intitulado *Balene e sogni*, publicado em 2003.

Em 2008, escreveu o roteiro e dirigiu a versão cinematográfica de seu romance *Seta*, que recebeu o título *Silk*. E, em 2009, finalizou o filme *Lezione 21*, com roteiro e direção sua, que gira em torno da Nona sinfonia de Beethoven e tem uma função estranhamente didática, pois os diálogos e as ações dos personagens explicam a sinfonia e tornam mais fácil seu entendimento para leigos.

Enfim, é vasta e eclética a produção de Alessandro Baricco. Seus temas centrais giram sempre em torno da condição humana e, em muitas das obras, apresenta-se latente a finalidade didática. Como é o caso de *Omero, Ilíade*, que retoma a obra homérica, na qual encontramos o enfoque no mito de Aquiles, um dos mais ricos e antigos da Mitologia grega que, conforme Grimal (1965, p. 39), deve sua celebridade, acima de tudo, à *Ilíada*, uma das maiores fontes literárias primárias dos mitos gregos.

No prefácio, Baricco explica que havia pensado em ler a *Ilíada*,

de Homero, para o público e encontrou patrocinadores, mas percebeu que lê-la como era levaria mais de quarenta horas e seria necessário encontrar um público pacientíssimo. Assim, lançou-se à empreitada de “*addatarlo a una lettura pubblica*” (2009, p. 7), usando uma tradução em prosa de Maria Grazia Ciani, publicada pela Editora Marsílio. Realizou muitos cortes, a fim de diminuir a duração da leitura da obra, a ponto de declarar que “*I mattoni sono quelli omerici, ma il muro risulta più essenziale*” (p. 7). Não cortou cenas inteiras, mas cortou todas as aparições diretas dos deuses. Ele declara que:

Como se sabe, os deuses intervêm muito frequentemente na **Ilíada**, para dirigir os eventos e sancionar o êxito da guerra. São, talvez, as partes mais estranhas à sensibilidade moderna e muitas vezes quebram a narração, dispersando uma velocidade que, em caso contrário, teria muito de excepcional. Eu não os teria, entretanto, retirado se não estivesse convencido que eram necessários. Mas, por mais que seja feio dizê-lo, não o são. A **Ilíada** tem uma forte ossatura leiga que sobressai em sua superfície assim que se colocam entre parênteses os deuses. Por trás do texto do deus, o texto homérico cita quase sempre um gesto humano que duplica o gesto divino e o leva, por assim dizer, à Terra. (...) Definitivamente: retirar os deuses da **Ilíada** não é, provavelmente, um bom sistema para compreender a civilização homérica, mas me parece um ótimo sistema para recuperar aquela história, colocando-a na órbita das narrações contemporâneas. Como dizia Lukács: o romance é a epopeia do mundo deserdado pelos deuses (tradução nossa)¹.

¹ Come si sa, gli dei intervengono abbastanza spesso, nell'**Ilíade**, per indirizzare gli eventi e sancire l'esito della guerra. Sono forse le parti più estranee alla sensibilità moderna, e sovente spezzano la narrazione, disperdendo una velocità che, invece, avrebbe dell'eccezionale. Non le avrei comunque tolte se fossi stato convinto che erano necessarie. Ma – per quanto sia brutto dirlo – non lo sono. L'**Ilíade** ha una sua forte ossatura laica che sale in superficie appena si mettono tra parentesi gli dei. Dietro al gesto del dio il testo omerico cita quasi sempre un gesto umano che raddoppia il gesto divino e lo riporta, per così dire, in terra.(...) In definitiva: togliere gli dei dall'**Ilíade** non è probabilmente un buon sistema per comprendere la civiltà omerica: ma mi sembra un ottimo sistema per recuperare quella storia riportandola nell'orbita delle narrazioni a noi contemporanee. Come diceva Lukács: il romanzo è l'epopea del mondo disertato dagli dei.

Assim, tendo em mente que a ação direta dos deuses era a parte mais estranha à contemporaneidade, Baricco escolheu tirá-la, para enxugar o texto e prepará-lo para a leitura teatral que seria realizada para o público contemporâneo. O fato de ter sido escrita para o teatro e publicada depois como texto literário faz com que esse texto pressuponha o fenômeno teatral, isto é, a presença de ator, texto e público, formando o que é chamado de tríade essencial sem a qual o teatro não existe. Teatro sem ator não passa de exercício de leitura; teatro sem texto é atalho para a mímica; teatro sem público não há. Temos que lembrar que, etimologicamente, *teatro* significa em grego *miradouro*, *lugar de onde se vê*. Baricco reescreveu a *Ilíada* para ser lida em público. Escolheu vinte e um personagens importantes no desenvolvimento de dezessete trechos principais, recriados por ele em forma de monólogos (capítulos na publicação) e lhes deu voz: *Criseide, Tersite, Elena, Pândaro e Enea, La nutrisse, Nestore, Achille, Diomedes e Ulisses, Patrocolo, Sarpedonte, Aiace de Telamone e Ettore, Fenice, Antiloco, Agamennone, Il filme, Andromaca Priamo* e, finalmente, *Demòdoco*.

Na Grécia antiga, *teatron* correspondia à plateia, disposta em forma de semicírculo ou trapézio, antes da orquestra. Impossível dissociar de teatro a ideia de visão; assim como a presença física do artista e da plateia, desta forma, a recriação de Baricco apresenta os narradores personagens que contam ao público como as ações se passaram, incluindo a participação deles nas mesmas.

Segundo D’Onofrio (1995, p. 128-9), o “texto teatral, chamado tecnicamente de script, é o elemento propriamente literário que o autor compõe com o fim de ser representado perante um público”. É, tal texto, a união “de vários elementos estruturados que, por serem especificamente literários, podem ser submetidos ao mesmo tipo de abordagem que utilizamos para o estudo do gênero narrativo”, visto que contém ações, personagens, indicações de cenário (espaço) e do tempo, além de apresentar temas para reflexão em seu enredo. É por esse motivo que muitos textos são apresentados, posteriormente às suas primeiras representações, como publicação

literária, como é o caso de *Novecento e Omero, Ilíade*, de Baricco. Esse autor, porém, vai além e publica essa recriação intertextual, que suprime e refaz, agrupa e desloca, como um romance.

Assim, reescrevendo em prosa um dos poemas épicos mais importantes da cultura ocidental, Baricco uniu teatro, texto literário e texto mitológico, pois a obra homérica constitui um dos principais textos que fixaram os mitos clássicos, como também o fizeram tragédias e comédias clássicas, escritas para serem representadas em público. Porém, os mitos gregos foram, na sua origem, histórias sagradas, contadas oralmente pelos rapsodos, nos primórdios dessa civilização. Histórias mitológicas como essas foram registradas em textos literários da cultura ocidental; tanto na perspectiva dos autores gregos, que acreditavam no caráter sacro dessas histórias mitológicas, quanto naquela dos autores romanos, que já não acreditavam mais nos deuses pagãos, mas que valorizaram sobremaneira essas narrativas simbólicas e as retomaram, dando novos nomes aos deuses e heróis, repetindo e ampliando suas histórias, como afirma Hamilton (1992, p. 15-18).

A autora alega, ainda, que as histórias escritas por Hesíodo e Homero eram consideradas como verdades factuais e solenes para esses primitivos poetas gregos, pois eram “veículos de uma profunda verdade religiosa”. Assim, o mito se revestia desse caráter sagrado, venerável, já no seu primeiro registro literário.

Vernant (1973, p. 303) afirma que, na religião, o mito exprime uma “verdade essencial”, visto que é “saber autêntico, modelo da realidade”, definindo, desta forma, o “domínio do verossímil, da crença” e opondo-se à certeza científica.

O caráter sagrado é também reforçado por Eliade ao assegurar que as sociedades arcaicas tinham no mito “uma história verdadeira e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo” (2002, p. 7). Desse modo, levando-se em consideração que Marilena Chauí declara que “um mito é uma narrativa sobre a origem de alguma coisa (origem dos astros, da terra, dos homens, das plantas, dos animais, do fogo, da água,

dos ventos, do bem e do mal, da saúde e da doença, da morte, dos instrumentos de trabalho, das raças, das guerras, do poder etc.)” (2000, p. 28), podemos concluir que esses dois estudiosos concordam que mito tem como base uma história, uma narrativa, já que ele “conta” algo. Essa narrativa, porém, é extremamente simbólica, alegórica, prenhe de significados que transcendem a natureza primeira de uma simples história e traz consigo o fato de ter sido “sagrada” em sua origem. E a retomada dessa “narrativa” por outra é que dá o caráter intertextual para esse diálogo.

Eliade (2002, p. 11) afirma que o caráter “sagrado” do mito, unido ao fato de tratar também do “sobrenatural”, revela a atividade criadora dele e desvenda a sacralidade das obras. mas o mito foi desmitificado pelos próprios gregos. Segundo o mitólogo, foi submetido pela cultura da Grécia a uma “longa e penetrante análise, da qual ele saiu radicalmente ‘desmitificado’” (p. 130). Para ele, foi a ascensão do racionalismo jônico (por volta do século V a.C.) que marcou uma crítica cada vez maior sobre o caráter sagrado da mitologia clássica; evidência de que, “se em todas as línguas europeias o vocábulo ‘mito’ denota uma ‘ficção’, é porque os gregos o proclamaram há vinte e cinco séculos” (p. 130). No século III a.C., Evêmero escreveu a *História Sacra (Hicra anagraphé)*, racionalizando os mitos ao atribuir-lhes uma realidade de ordem histórica, isto é, ele asseverava que os deuses eram antigos reis divinizados. Após a tradução para o latim da obra evemerista, apologistas cristãos se “basearam em Evêmero para demonstrar a humanidade e, portanto, a irrealidade, dos deuses gregos” (p. 130) e foi por isso e juntamente com o fato de a literatura e todas as artes plásticas terem produzido muitas obras em torno dos mitos de deuses e heróis que a mitologia (conjunto de mitos) não foi esquecida, nem deixou de ser retomada, após o “triunfo do cristianismo” (p. 130) como sagrado:

Assim, uma mitologia secularizada e um panteão evemerizado puderam sobreviver e se converteram, a partir da Renascença, em objeto de investigação científica, e isso

porque a Antiguidade agonizante não mais acreditava nos deuses de Homero nem no sentido original de seus mitos. Pelo fato de não estar mais carregada de valores religiosos viventes, essa herança mitológica pode ser aceita e assimilada pelo cristianismo. Ela se convertera num ‘tesouro cultural’. Em última análise, a herança clássica foi ‘salva’ pelos poetas, pelos artistas e filósofos. Desde o fim da Antiguidade – quando não eram mais tomados ao pé da letra por nenhuma pessoa culta – os deuses e seus mitos foram transmitidos à Renascença e ao século XVII, pelas obras, pelas criações literárias e artísticas (ELIADE, 2002, p. 137).

Vale ratificar que essas criações literárias e artísticas continuam a transmiti-los sempre que são chamadas ao diálogo intertextual, corroborando na construção de mais uma obra que os atualizam, os recriam e, com isso, os retransmitem continuamente, por meio da construção de novos textos.

Além disso, devemos considerar que cada uma dessas partes mínimas que compõem o mito, unidas, trazem o sentido completo dele, a fim de significar aquele valor cunhado pela comunidade humana que o criou para expressar-se. Essa necessidade nascente na origem do mito continua existindo sempre que o mito é recontado, reatualizado, chamado ao diálogo, revisitado, visto que, dos primórdios da civilização humana até nossos dias, o homem precisa dos mitos para simbolizar algum valor intrínseco a ser compreendido ou decifrado pelo grupo.

Conforme Marilena Chauí (2000, p. 160), essa necessidade que o homem possui de decifrar os mitos resulta do fato de que “o pensamento mítico pertence ao campo do pensamento simbólico e da linguagem simbólica”. Essa linguagem simbólica utilizada nos mitos privilegia a memória e a imaginação, já que contém um apelo emotivo e afetivo e, por isso, seduz e fascina, conduzindo o leitor a um mundo em que cada signo está carregado de novos significados, harmônicos ou contrários, no qual tudo é polissêmico, e, logo, preñado de possibilidades de interpretações.

Mas, para que aquelas narrativas orais sagradas dos primórdios chegassem até nossos dias, foi necessário que fossem registradas pela literatura, constituindo os primeiros registros formais dos mitos orais, verdadeiras fontes para recriações artísticas, e Baricco nos apresenta mais uma delas. A declaração dele de que retirou os deuses, feita no Prefácio, pode levar a entender que eles não comparecem completamente no texto, mas essa é uma impressão errônea, pois ele não excluiu relação do literário com o mitológico, o que seria impossível, pois a ação dos deuses, do fantástico e sobrenatural mitológico, resulta nas ações dos personagens humanos, além de continuarem presentes os heróis mitológicos, como Aquiles, Heitor, Ulisses etc.

No último monólogo que compõe a releitura do autor italiano, o narrador-protagonista é Demódoco, cujo nome dá o título ao capítulo. Nele, existem várias alusões aos deuses, como no seguinte trecho: “(...) I Troiani dovranno credere che ce ne siamo andati davvero. Vedranno il cavallo: lo prenderanno per un omaggio al loro valore, o per un dono alla **dea Atena**” (2009, p. 151). Ou então “Il cavallo lo portarono davanti al **tempio di Atena**” (p. 153).

Apesar de não atuarem diretamente no texto de Baricco, os deuses estão presentes pelas alusões a eles. Como ele mesmo afirma no Prefácio, seu texto pode não ser bom instrumento para compreender a civilização homérica, mas recupera a história essencial, “riportandola nell’orbita delle narrazioni a noi contemporanee” (BARICCO, 2009, p. 8). Ao recuperar a história essencial, Baricco excluiu a relação do literário com o mitológico? Não, pois tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* reúnem as narrativas que giram em torno do sagrado para os gregos e, retirando as partes nas quais os deuses atuam diretamente, mas mantendo as referências a eles, Baricco permitiu que a crença neles estivesse presente no texto que produziu, não excluindo o essencial do tom mitológico das narrativas homéricas retomadas no diálogo intertextual parafrásico que elaborou.

É possível retornar aos clássicos excluindo a presença dos deuses pagãos? É a pergunta que fazemos. E ao terminar a leitura da recriação realizada pelo escritor italiano, chegamos à conclusão de que a resposta é afirmativa, isto é, se entendermos que foram as ações dos deuses que foram retiradas, mas não foi excluída a existência do culto a eles pelos gregos antigos, o teor de sagrado dado à crença na existência deles acima de qualquer ação humana, influenciando, interferindo, dando proteção, fornecendo instrumentos em auxílio, provocando inspirações etc.

Baricco foi, então, um “tradutor” da *Ilíada*? Não, a nosso ver. Foi um recriador parafrásico, de fato e de direito, pois criou uma nova mensagem, mesmo que tenha sido por meio de uma paráfrase textual – modalidade intertextual que mantém o mesmo eixo temático e narrativo do texto-fonte, confirmando-o.

Baricco revitaliza, em um modo híbrido e inusitado, a arte de narrar, apresentando uma postura atualíssima ao vê-la como componente essencial do ato construtor da obra artística, ato que revela as visões multifacetadas do homem pós-moderno, capaz de se ver refletido em diversas artes, que trabalham em conjunção – tradição cultural – teatro – literatura – e repropõe temas complexos para serem mastigados, remastigados, pensados e repensados em conjunto. Esses temas são os seguintes: a liberdade e os limites espaciais e psíquicos que podem nos confinar; a urgência de ampliarmos nosso olhar, a fim de que exercitemos a riqueza dos diferentes pontos de vista, reaprendendo a ver o essencial e a possibilidade de recontar histórias sob pontos de vista completamente diversos.

Graziani (1988, p. 488) nos faz ver que o mito está ligado à metáfora, pois constrói em si uma imagem simbólica que possui uma “função transformadora no domínio literário”, no momento em que o novo texto “reelabora o material mítico”. Ao estudar cada uma das novas combinações paradigmáticas propostas por Baricco, verificamos que engendram, no texto produzido, um sentido similar ao texto-fonte; trabalhando no eixo parafrásico, isto é, sem inverter

sentidos, somente realizando supressões e deslocamentos, para adaptar-se à linguagem e à duração temporal da leitura da obra, no novo contexto artístico no qual ela se insere, isto é, uma epopeia reescrita em prosa para o teatro (alteração do gênero), como conjunto de monólogos (alteração do enunciador em relação ao texto-fonte), de forma a contemplar a leveza, a agilidade e a rapidez que o texto artístico contemporâneo exige, atingindo, assim, o público contemporâneo e garantindo a permanência do clássico homérico nesse início de século XXI que estamos vivendo.

Referências

BARICCO, A. *Omero, Iliade*. Roma: Feltrinelli, 2004.

CHAUÍ, M. *Convite à Filosofia*. 12. ed. São Paulo: Ática, 2000.

D'ONOFRIO, S. *Teoria do texto: teoria da lírica e do drama*. v. 2. São Paulo: Ática, 1995.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FANTIN, M. C. M. B. *A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós*. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP.

GRAZIANI, F. Imagem e mito. In: BRUNEL, P. (Org.) *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 482-489.

GRIMAL, P. *Mitologia*. Trad. Pier Antonio Borgheggiani. Brescia: Paidea, 1987.

_____. *Diccionario de la Mitología griega y romana*. Barcelona: Labor, 1965.

HAMILTON, E. *Mitologia*. Trad. Jeferson L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

VERNANT, J.-P. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão Européia do Livro / Editora da USP, 1973.

MOCIDADE MORTA: **UM ROMANCE DE ARTISTAS**

Norma Wimmer

Gonzaga Duque publica *Mocidade morta* em 1900. “Romance de artistas”, nele o autor apresenta considerações acerca das artes plásticas, notadamente da pintura, realizadas por um grupo de personagens artistas brasileiros e da vida da boêmia artística carioca do final do século XIX.

Trata-se dos anseios e do destino dos Insubmissos, que se opõem aos valores acadêmicos e cuja pretensão é a de subverter os critérios da arte oficial no Brasil. A ação do romance remete a outubro de 1887; sua extensão, durante o período de um ano e dois meses, leva o leitor a acompanhar o processo da perda de suas ilusões: os artistas boêmios, desencantados, abandonam seus projetos, sem nada alcançar.

Em *Crônica de saudade*¹ Gonzaga Duque reflete acerca da boêmia de seu tempo:

A palavra boêmia, aclimatada em nosso meio, envolve uma risonha ironia com que se qualificam, a si próprios, os refratários ao gregarismo, ao consenso passivo das multidões guiadas pela vara zagalesca de uma moral falsamente estabelecida e de uma ordem supinamente hipócrita. Sem disciplina aparente, sem obediência a mandões e a preceitos, formando grupos isolados, e vivendo num suposto descuido que mais não é do que

¹ Originalmente publicada na revista Kosmos, ano V, n.10, out.1908.

liberalismo, afeto desinteressado se não abnegação, e afinidade seletiva, trabalham honestamente e honradamente se mantêm, porque não lhes pode macular uma ou outra rapaziada apontada (GONZAGA DUQUE, 2011, p.312-313).

Agrário de Miranda, o “Manet brasileiro”, Camilo Prado (escritor e crítico de arte, considerado alterego de Gonzaga Duque), Clementino Viotti (arquiteto), Ramos Colaço (Músico), Pereira Lemos (poeta), Sabino, Artur de Almeida e Valeriano Costa (também pintores), Sousa (caricaturista), Lóssio (escultor), Vieira (aquarelista), entre outros artistas – são personagens, conforme a crítica – perfeitamente identificáveis para os leitores da época.

O romance abre-se com a exposição da “primeira da decantada série” de obras que o grande Telésforo de Andrade “se propunha a produzir para o glorioso renome das armas imperiais nas façanhas bélicas de 1865 a 70” (GONZAGA DUQUE, 1971, p.10), *A rendição de Uruguaiana*. Gonzaga Duque insinua corresponder a Telésforo de Andrade ninguém menos do que Pedro Américo, um dos importantes representantes, segundo o “crítico de arte-romancista”, da arte oficial. Em estudo dedicado à obra do pintor, na *Arte brasileira* (1995), Gonzaga Duque aponta-lhe “qualidades e defeitos, vulgaridades e raridades, precisão e prolixidades, engenho e imitação” (p.169), julgando-o, mesmo assim, o maior e mais simpático artista brasileiro.

Ao “aclamado senhor, de mocidade artificial”, que trazia a Telésforo “seu parabém” (GONZAGA DUQUE, 1971, p.29), corresponderia, ainda conforme a crítica, o Visconde de Taunay. A descrição do Visconde corresponde ao que se deduz da leitura de suas *Memórias* a um homem de não pouca vaidade, muito “europeu”, muito consciente de seus méritos como artista, militar e político. O narrador de *Mocidade morta* enfatiza-lhe a vaidade, a fatuidade, o descabido rigor crítico expresso em sua avaliação

do cavalo representado na *Rendição de Uruguaiana*, “demasiado gordo”, uma montaria, portanto, muito vulgar – quando um “puro sangue” caberia melhor ao imperador... a grande implicância com o Visconde revela-se também na crítica a sua “dicção afetada”, sibilando “os SS” e que lhe parecia muito desagradável...

Naturalmente, o grupo dos artistas não reconhecidos pelos críticos de sua época assistia à abertura da exposição contrariado com a escolha das obras expostas e com o sucesso dos artistas reconhecidos pela Academia. Os “Insubmissos” reuniam-se na Pension Beaumont, onde Agrário os congregava e aos quais pontificava as opiniões e doutrinas de Camilo, notadamente a imperiosa necessidade de imitação dos impressionistas franceses. Também a cervejaria Havanesa constituía local de encontros durante os quais falava-se mais de política e volúpias do que de arte.

Nesse sentido, em crônica publicada em 11 de novembro de 1908, na revista *Kosmos*, intitulada *O Cabaret da Ivone* (id. p.307-324), Gonzaga Duque menciona o fato de a boêmia literária de 1890 a 1900, da qual fizera parte, pretender transformar numa “Paris espiritual” a “sujíssima, fétida, estreita, pestilenta, desengonçada” cidade do Rio de Janeiro. Como tal tarefa parecesse por demais difícil, os então jovens contentavam-se com um arremedo de vida “à maneira do Montmartre ou do Quartier Latin”, tal como esta lhes era apresentada nos romances. A esta juventude, o cabaret parecia a mais completa realização dos modos parisienses. Entretanto, faltavam cabarets no Rio de Janeiro e, quando uma certa Ivone inaugurou seu estabelecimento, este fez enorme sucesso.

O personagem Camilo, do romance, desejava uma reforma da arte de sua época exemplificada nas tendências francesas. Esta deveria ser consciente, honesta e ter objetivos práticos - para resistir à “contagiosa estupidez” do meio social; para combinar, agremiar, formar uma oposição vitoriosa, fundar *ateliers* livres, organizar exposições independentes, criar uma corporação. O grupo de artistas de *Mocidade morta* tentou, então, organizar, no Rio de Janeiro, um “Zut” tropical inspirado, ao mesmo tempo,

pelo movimento parisiense e pela interjeição constantemente proferida pela inspiradora francesinha Henriette, sua musa. Na Pension Beaumont, portanto, foi criado o “Zut”, “preito de alegria à graça de uma estranha rapariga, que os bizarrismos da Mocidade celebrizaram, entre fumos azulados de cigarrinhos, para o motejo de um tempo de irreverências” (id, p35).

Na França, em 1850, tinham sido criados os cafés literários, a maioria no Quartier Latin; alguns ficaram famosos por constituírem locais de reunião de grupos de artistas ou de redatores de jornais. Os *zutistes* de Charles Cros reuniam-se na Maison de Bois, rue de Rennes. O nome do grupo remetia ao espírito boêmio e antiburguês que o animava. *Zut* significando “qualquer cousa, cousa nenhuma” (id, p.95), parecia a Camilo o nome perfeito para seu grupo; o “manifesto” por ele redigido “explodiria” no jornal, em “ousado folhetim”, reprovando as condições antiestéticas do meio fluminense e proclamando a liberdade das artes. Os artistas do “Zut” julgavam fundamental atrair a atenção do público e da crítica para o “novo”, para o “não acadêmico”, para a “verdadeira” arte..

Nas reuniões dos “Insubmissos zutistas” de *Mocidade morta*, falava-se muito no Impressionismo. Camilo “discorria sobre as telas impenitentes de Édouard Manet, sobre as paisagens vernais de Pissarro e os motivos escandalizantes de Caillebotte”. Os nomes de Claude Monet e Mme. Morizot lhe vinham e, “com o dedo nervoso e sarrento ele vinculava páginas de brochuras novas, apoiando-se no apostolado reformador de Zola, na análise vesicante de Huysmanns” (id, p.40), concluindo, conhecedor: “Esta é a grande Arte! A natureza ao ar livre, a verdade uma e única!” (id, p.40) e proclamando os pintores Huet, Rousseau e Corot.

Por outro lado, como o fizera Gonzaga Duque em *A arte brasileira*, Camilo explicava o “atraso nacional das artes brasileiras em relação ao que se fazia na Europa através das ideias de Taine acerca da importância do meio social e da raça”, ao fato de os americanos serem “produtos de um amontoado de todas as raças, em que predomina mais esta do que aquela” (id, p.47), no caso brasileiro,

a latina, pelo lado português... à maneira de Zola, Camilo aconselha o amigo pintor a entregar-se à própria idiossincrasia, a tomar a palheta, ir para a natureza, observá-la, fixar algo único para a sua visualidade, desenvolvê-lo...

Pensa, então, na composição de algo novo, “até no assunto”: talvez uma “cena dos Palmares, negros seminus brutos e açulados como tigres, de musculatura brônzea, em epileptismos vingativos no último arranco do extermínio...” (id, p.89) Era complicado demais; mudaram de ideia. O assunto seria, então, um estudo à Manet, “realidade pura, eterna verdade”, tendo Henriette por modelo; “o pintor lembrou-se de um busto de mulher, simples, sob um efeito em cheio, repoisando n’uma almofada encarnada, carnes descobertas, intumescências sensuais de seios, um langor sonolento de olhar, lábios mordidos em expressão de gozo”. (id, p. 90) A alusão à *Olympia*, de Manet, parece evidente. O próprio Agrário lembra-se vagamente de uma tela: “seria Cleópatra, seria Salomé...” (id, p.90), e deseja provocar escândalo semelhante.

Acompanhando Camilo, o grupo aumentava, todos passando a perseguir a Academia. Decidiram, aprovando a sugestão do pintor Artur de Almeida, realizar, como em Paris, um salão dos dissidentes; ideias para obras a serem expostas foram surgindo: um futuro *Vercingetorix diante de César* a ser apresentado pelo pintor Sabino, em tela do tamanho de uma porta de armazém... o amigo Alves Pena prestara-se a ser o modelo de Vercingetorix. Posava com uma cabeleira de teatro, com cadarços de lãzinha vermelha cruzando as pernas. César tinha por modelo outro amigo; este usava uma fita branca para prender os cabelos e um lençol como clâmide. Os modelos desertaram; a tela ficou abandonada.

O Sousa andava cada vez mais atrapalhado, caricaturando-se “em todas as posições d’elegância e exageros de roupa, a reproduzir-se por todos os sistemas de desenho, a lápis, a pena, a carvão, consumindo três volumosos álbuns de capa de linho” (id, p.101).

Artur de Almeida dedicou-se a uma tela de “doze”, um busto de *Favorita*, “opulento de cor, mas em que se inculcava, irritante

pelo detalhe, a erótica preocupação de um sovaco cabeludo”. (id, p.101) Franklin compunha uma *Arrependida*, sem pressa... o Lóssio, escultor, preparava uma obra em gesso; o Vieira apresentaria uma aquarela “moderna”, simples, apenas manchas e tons; Valeriano Costa preparara um desenho de chafariz do Largo do Paço. Era,

[...] em traços rústicos de nanquim, [...] informe desenho carregado, n’um corte oblíquo em perspectiva; sobre esse corpo bruto, representando os muros d’uma fonte pública, surdida do centro d’um terraço barroco, o remate decorativo d’uma esguia pirâmide cujo ápice ostentava a esfera armilar do escudo brasileiro, figada das três setas de São Sebastião (id, p.104).

Agrário tinha desaparecido...

Propostas as obras, foi necessário adiar a exposição, por falta de local apropriado; não encontrando salão adequado, os Dissidentes conseguiram a sala de um fotógrafo. Não havia dinheiro para arranjá-la convenientemente, nem para os catálogos. Tudo contornável! Entretanto, a exposição acabou sendo adiada definitivamente: não havia obras. Somente o Sousa e o aquarelista Vieira podiam expor... Sabino, conciliador, propunha a alguns dos dissidentes um acordo com o Estado. Fariam um abaixo-assinado pedindo ao Governo para fechar a Academia e instituir *ateliers* livres. Agrário deveria encabeçar o pedido...

Finalmente, o grupo se dissolve. Agrário, que andara ocupado com a francesinha Henriette, recebe apoio financeiro de sua província e marca a data de sua viagem para a Europa; o Lóssio abandona a profissão, o Valeriano Costa segue para o Piauí, sua terra, onde vai procurar a subsistência ensinando as primeiras letras... Camilo Prado sucumbe à tuberculose. O “Zut” tropical desaparece.

Mocidade morta é, na verdade, um romance sobre aquilo que não foi: os quadros não terminados ou sequer iniciados; o abandono do projeto de redação do livro *Símbolos na arte* por Camilo (o mesmo livro que Gonzaga Duque pretendia escrever), a exposição não

realizada, a sociedade que não compreende. Há outro aspecto a ser considerado no romance. Trata-se da representação literária de artes plásticas - notadamente da pintura - no texto literário, isto é, da passagem de um sistema de significação para outro.

Em seu estudo *Texte/Image. Images à lire, texte à voir* (2002), Liliane Louvel dedica um capítulo às “Modalidades do pictural”, no qual ela estabelece uma tipologia de nuances do “pictural” na literatura, nos textos. Nesse sentido, a estudiosa afirma:

Os indicadores do pictural poderão ou ser explícitos e figurar como tais, produzindo um efeito citacional direto, ou ter sido claramente reconhecidos pelo autor e afirmados em sua correspondência, ensaios críticos etc., ou, finalmente, figurar, de maneira indireta estando, no entanto, codificados, no texto, de maneira indiscutível (2002, p.33 – tradução nossa)².

Neste último caso, estão mais ou menos explicitados os indicadores da descrição pictural como o léxico técnico (cores, perspectiva, brilho, verniz, formas, linha etc.), a referência a gêneros picturais (natureza morta, retrato, marinha), o recurso aos modelos de enquadramento, o uso de operadores de abertura e de fechamento da descrição pictural (o dêitico, o branco tipográfico), o uso de dispositivos técnicos centralizados na visão, o recurso a comparações explícitas tipo “como em um quadro”, o emprego do gerúndio quando este inscreve a espacialidade no tempo da narrativa, a imobilidade e a ausência de movimento – isto é, tudo o que permite uma maior ou menor abertura do texto em relação à imagem pictural.

A partir da maior ou menor incidência das características apontadas, a estudiosa propõe sua classificação da “modulação pictural” do texto: “efeito-quadro, vista pitoresca, hipotipose,

² Les marqueurs du pictural pourront être soit explicites et figurer comme tels, produisant un effet citationnel direct, soit avoir été clairement reconnus par l’auteur et assertés dans sa correspondance, ses essais critiques etc., soit, enfin, figurer de manière indirecte mais être cependant encodés dans le texte de manière indiscutable.

quadro vivo, arranjo estético, descrição pictural, ekphrasis” (id. p.34)³

O efeito-quadro, consequência das “imagens-pintura” no texto, decorre de uma sugestão tão forte que a pintura parece perseguir o texto mesmo sem haver nenhuma referência direta à pintura em geral, ou a um quadro em particular. Este efeito depende do receptor e ocorre quando este tem a impressão de ver um quadro ou quando lhe vem à mente alguma tendência da pintura. Trata-se, segundo Louvel, da forma mais diluída, mais subjetiva da inscrição do pictural no texto. O efeito-quadro pode ser despertado pelo narrador ou por uma personagem, no texto.

A vista pitoresca, cuja etimologia remete diretamente à pintura, constitui também um gênero de pintura. À vista pitoresca corresponderiam paisagens sugestivas para a pintura: abismos ou vertiginosas alturas montanhosas, paisagens marítimas etc. A vista pitoresca parece associar-se a um fator ideológico, o do próprio caráter do pitoresco e a subjetividade a que este remete.

Hipotipose, em grego, deriva de modelo, original, quadro. Segundo Fontanier (1977, p.390), “ela pinta de um modo tão vivo e enérgico as coisas que as coloca, de certa forma, sob os olhos e transforma uma narrativa, ou uma descrição, em imagem, quadro ou mesmo cena viva”⁴

Por “parecer viva”, ela é análoga ao quadro, o que a transforma em imitação da pintura, figura paradoxal por temporalizar o texto. A hipotipose consiste, então, segundo Louvel, em uma narração descritiva com forte concentração de figuras, na transformação do dizer em ver, frequentemente introduzida, por expressões do tipo *figure-toi, peins-toi* – em francês. Ela está bastante associada à pintura de história por constituir a *storia*, vivificada pela palavra. Ela anima e dá voz à imagem.

³ L’effet tableau, la vue pittoresque, l’hypotypose, les tableaux vivants, la description picturale, et enfin, l’ekphrasis.

⁴ elle peint les choses d’une manière si vive et si énergique, qu’elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d’un récit ou d’une description, une image, un tableau ou même une scène vivante.

Os quadros vivos foram muito comuns durante o século XIX e estavam bastante próximos ao teatro e à ópera. Personagens colocadas em poses “falantes”, mas imóveis, reproduzem um quadro ou uma cena célebre da história, e acabam sendo, por vezes, mais apreciados que seus “originais”. A apreensão do quadro vivo depende menos do que a hipotipose da interpretação subjetiva do leitor por constituir a intenção objetiva do autor em representá-lo. O quadro vivo permite descrições narrativizadas que combinam descrição e intriga.

O arranjo estético ou artístico está associado ao olhar do sujeito, personagem e/ou narrador de que ele revela a intenção consciente de conseguir um efeito artístico. Seu exemplo paradigmático seria a passagem de uma novela de Katherine Mansfield, *Bliss*, onde a personagem Bertha dispõe, “com arte”, duas vasilhas com frutas sobre a mesa. No exemplo, o arranjo estético consiste em compor uma “natureza morta” sem nenhuma alusão a qualquer quadro.

A descrição pictural consiste no grau mais elevado de saturação do texto pelo pictórico, superada apenas pela ekphrasis, descrição da obra de arte declarada como tal. Alguns indicadores devem, necessariamente, aparecer neste tipo de descrição: o enquadramento, a focalização, os tempos e os aspectos, o léxico pictural e metapictural. A ekphrasis, finalmente, fornece o mais alto grau de picturalização do texto. Ela consiste em um exercício literário muito importante e objetiva a descrição de uma obra de arte real ou imaginária, estabelecendo a passagem entre o visível e o legível, como no exemplo canônico da descrição do escudo de Aquiles, no canto XVIII da *Ilíada*. A ekphrasis prolonga o “*ut pictura poesis*” e desencadeia-lhe o princípio. Trata-se de uma técnica que ocorre em diferentes gêneros literários: epopeia, romance, poesia lírica ou “textos de ideias”.

Nos séculos XIX e XX, a ekphrasis aparece notadamente no romance, o que passa a lhe dar grande importância: ela deixa de ter sua inicial função ornamental para tornar-se parte da própria estrutura romanesca. O leitor penetra nos *ateliers*, nos locais em que a pintura é exposta. Balzac, Zola, Proust, por exemplo,

inserem, em seus textos, telas de Porbus, Lantier, Elstir, evocadas em sua materialidade: precisão das cores, do formato e das cenas representadas.

Em *À rebours*, de Huysmans, o narrador descreve um quadro real, a *Salomé*, de Gustave Moreau; em *À La recherche Du temps perdu* descobrimos obras de Carpaccio e telas fictícias de Elstir. Muitos poemas acolhem pinturas reais: Baudelaire, em *Les Phares*, descreve obras de Watteau, Rubens ou Delacroix e Yves Bonnefoy representa uma *Pietà* de Tintoretto.

A descrição da pintura constitui um status um pouco ambíguo na ficção. Ela é, ao mesmo tempo, texto e imagem. No entanto, a imagem acaba sendo apenas uma ilusão porque o texto engloba a imagem, já que esta é constituída por palavras, por discurso. A ilusão consiste, conforme Labarthe-Postel (2002, p.341) em “fazer acreditar [...] que estas palavras são uma imagem e que possuem os ‘poderes da imagem’ em grau muito maior do que o de uma simples imagem constituída por signos retóricos apenas; o texto tende, então, para outra coisa que não ele mesmo”.⁵

Finalmente, coloca-se ainda a questão do sentido, para o texto literário, de seu apelo à pintura (ou mesmo a outras artes). Louvel (2002, p.44) conclui que, por um lado, este apelo priva o leitor de imaginar, a sua maneira, o descrito; por outro, a referência acaba por transformar a descrição em uma imagem transbordante de sentido e de história que inclui, no texto, um discurso heterogêneo, de uma outra arte, e lhe oferece um suplemento de imagens. Trata-se da representação alusiva a uma representação, isto é, representação em segundo grau e de caráter metarreflexivo por voltar-se, assim como o faz o texto, a si mesma.

Em *Mocidade morta*, ocorrem exemplos clássicos de ekphrasis. É o caso, por exemplo, da longa descrição do painel atribuído a Telésforo de Andrade, logo no início do romance:

⁵ «L'illusion consiste justement à faire croire [...] que ces mots sont une image et possèdent les 'pouvoirs de l'image' à un degré bien plus grand qu'une simple image constituée de signes rhétoriques; le texte tend alors vers autre chose que lui-même.»

[...] via-se vasto painel na sua grandeza de quatorze metros, enchendo o alto fundo do panteon, de relance – o peso safiroso d’abóbada caindo n’uma gradação lenta para o cinábrio vago das auroras crescentes, e ao demorar da vista – nuances, esbatimentos vaporosos, um calor aéreo de amarelos, panos de muros, uma torre alvejando lá-baixo, violáceas sinuosidades de coxilhas... E para o meio da tela, em disposições intermediárias, na tenuidade de uma fumaraca branca, apareciam listras de lâminas, bonets de soldadesca em pelotões consecutivos, distendendo-se, coleando pelo declive do terreno remoto, diminuindo, confundindo-se, a distância, n’um tom impreciso de debuxos e esmaecimentos de cor.

Agora, nos planos próximos, os relevos se acusavam, brilhavam as tintas: feições pasmadas de infantes a meio corpo, armas esguias, de bandeirolas frementes de um esquadrão de lanceiros, duas manchas auriverdes de estandartes desfraldados, uma, vaga, atormentada na eterização branca da longitude; outra, mais larga, mais colorida, batendo ao vento sobre a floresta de aço dos batalhões...

Dominando a ampla planimetria do fundo, erguia-se o grupo principal, sobre um barranco que formava o primeiro plano e esboroava-se n’um declive brusco, tortuoso e extenso; na curva desse caminho surgia, n’uma cavalgada de generais, o uniforme vermelho de um chefe inimigo. À frente do grupo dominante, o Imperador estacara o seu hidrópico e grande cavalo branco.

O Sr. D. Pedro, mão à rédea, o braço d’espada apoiado pelo pulso ao cinturão lavrado, fitava, com altivez o prisioneiro de guerra, que se aproximava; o seu corpanzil esganchado na cavalgadura, tinha a erectibilidade dos Invencíveis, a que um poncho de gaúcho, atirado pelos ombros, aumentava de arrogância. Guardava-o um simétrico Estado Maior, elevadas patentes do exército, nobres nos seus fardões de gala, com a fulguração marchetada de medalhas e insígnias (id.ibid. p.31-32).

Mais adiante, aparecem o nome e a data da composição: *A rendição de Uruguaiana*, 28 de setembro de 1865. A ekphrasis parece prestar aqui para, ao mesmo tempo, atrair a atenção, com

alguma ironia, para os procedimentos acadêmicos da pintura de história como a preconizava David, e para a figura do imperador. Inicialmente, a ênfase sobre o tamanho da tela; depois, aos aspectos da composição: a apresentação dos planos, a descrição das feições pasmadas, a “floresta de aço” dos batalhões. Quanto ao imperador, caracterizações quase antagônicas o representam: ele está *altivo* (mas com o *corpanzil esganchado*); tinha a erectibilidade dos Invencíveis (mas acabaria sendo deposto), era arrogante – e usava poncho gaúcho (não manto real, à maneira de Napoleão ou de outras figuras retratadas na pintura de história).

Por outro lado, ocorrem também casos de efeito-quadro: exemplar é o do tema imaginado por Agrário para a composição de sua tela e que suscita a imagem de *Olympia*. A vista oferecida pelo sótão onde ele morava, também sugere alguma pintura de paisagem:

[...] “o teto negro das casarias, pobres habitações arrumadas umas às outras, arqueando à podridão do madeiramento carcomido. Para os lados, assediando, comprimindo os casebres operários, brutas paredes sujas dos trapiches, galerias d’estaleiros, chaminés fumegantes de fábricas. Para distante, n’um aberto de praça, o quadro branco de um mercado, depois – uma floresta hibernal de mastros; e, ao longe, sob o azul glácido, tranquilo do céu, o chão azulino do mar onde modorravam hulhentos bojos de patachos à carga, cetáceas galeras nos seus ferros, uma ilhota de carvão, a negra faixa oblíqua de um transatlântico e além, alcavimentos guachados de areias longínquas, meadas verdélineas de morros, gibosidades cobaltas de serras...” (id, *ibid.*, p. 161)

Em primeiro lugar, a distribuição dos planos dessa descrição de caráter impressionista inverte a ordem tripartite da tela atribuída a Telésforo, por tratar-se, evidentemente, de outro tipo de pintura. A organização, agora, vai do “aqui” para “mais adiante” e “além” – a nitidez esvaindo-se com a distância. A alusão à pintura aparece também no adjetivo “gauchados”, de origem evidentemente pictórica.

A ekphrasis, assim como as demais descrições que remetem à pintura, em *Mocidade morta*, ilustram, é evidente, a atividade dos personagens-pintores, mas apontam também a tendência estética do autor, fundamentada na aceitação do “novo” europeu adaptado à realidade brasileira e o repúdio à arte acadêmica – expressos, ambos, com certa ironia.

Ocorrem, em *Mocidade morta*, marcas francesas bastante evidentes, quer no que se refere ao campo da estética e ao da pintura, concretamente, quer no da literatura – decorrentes da própria filiação estética sugerida pelo texto.

Para a pintura, o modelo proposto é dos artistas franceses do *plein air*, adaptado, porém, a uma temática nacional. E se nem mesmo o *Salon des Refusés* do Rio de Janeiro pode ser realizado, isto deveu-se – Gonzaga Duque quer nos fazer compreender – à incompatibilidade, por parte dos próprios artistas Insubmissos, às novas tendências da arte. Agrário, o Manet brasileiro, o pressentiu. Simbolicamente, ele acabou abandonando sua musa “francesinha” do Brasil, buscando outras experiências “francesas” na França.

Quanto à literatura, *Mocidade morta* acompanha os “romances de artista” de Zola e dos irmãos Goncourt.

Ecos de *L’Oeuvre* (1886) ressoam no romance de Gonzaga Duque. Em primeiro lugar, na própria engrenagem textual: as situações propostas pelos dois autores são, essencialmente semelhantes; difere o tratamento a elas dispensado. *L’Oeuvre* pretende-se uma demonstração de caráter científico acerca das influências da hereditariedade e do meio, no caso, do meio artístico (um mundo à parte) sobre a constituição de Claude Lantier. De modo semelhante, a composição racial do Brasil agiria negativamente sobre o meio – tese cara a Gonzaga Duque – e dificultaria a definição de características genuinamente brasileiras.

À *L’Oeuvre* ou à *Manette Salomon* (1867) remetem os personagens artistas; estes, no entanto, são apresentados de modo diverso pelo romancista brasileiro que os adaptou, a sua maneira, à realidade da boêmia carioca *fin-de-siècle*, temperando-os, mesmo, com uma

pitada de malandragem. Agrário descarta sua amante, legando-a ao amigo Camilo, mas esta foge com outro, amante mais abastado. Em *Manette Salomon* e em *L'Oeuvre*, os modelos femininos e sua relação com os pintores levam à destruição do artista. A francesa Henriette não tem tal poder: seu envolvimento com o pintor é de outra natureza e acaba facilitando que Agrário a abandone. Apenas o idealista Camilo Prado deixa-se enganar por seus encantos...

Também, a criação do “Zut” dos Insubmissos remete apenas às fantasias sensuais de Agrário, já que o nome para o grupo lhe ocorreu em um momento de fantasias lascivas com Henriette. À mesma sensualidade, remetem as longas divagações de caráter naturalista acerca do temperamento de Agrário, que emprestam tom científico ao romance.

Finalmente, os irmãos Goncourt, Zola, Huysmans ecoam em Gozaga Duque; quer na opção pelo romance de artistas, que lhe permite fazer considerações sobre a arte e evidenciar, no texto, as relações literatura/artes plásticas, quer, de modo intenso, na representação do desencanto, do desengano de toda uma geração de artistas – de uma mocidade morta.

Referências

GONZAGA DUQUE, L. *Diário*. Rio de Janeiro: s.n., [18__]

_____. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Tipografia Benedito de Souza, 1929.

_____. *Mocidade morta*. São Paulo: Editora Três, 1973.

_____. *A arte brasileira: pintura*. Campinas: Mercado das Letras, 1993.

GONCOURT, E. et J. *Manette Salomon*. Paris: Gallimard, 1996.

HUYSMANS, J.K. *À rebours*. Paris: Gallimard, 1977.

LABARTHE-POSTEL, J. *Littérature et peinture dans le roman moderne*. Paris: L'Harmattan, 2002.

LOUVEL, L. *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.



SOBRE OS AUTORES

Alvaro Hattner possui graduação - Bacharelado em Letras com Habilitação de Tradutor pela Faculdade Ibero Americana de Letras e Ciências Humanas (1982), graduação em Licenciatura em Letras Inglês Português pela Faculdade Ibero Americana de Letras e Ciências Humanas (1982), mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1991) e doutorado em Letras (Est. Comp. de Liter. de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (1998). Pós-Doutorado em Estudos Culturais na SUNY at Buffalo (2000-2001) e em Teorias da Adaptação na University of Delaware (2011-2012). Atualmente é professor assistente-doutor da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Publicou artigos e capítulos de livros sobre os seguintes temas: teorias da adaptação, tradução, estudos culturais, cultura norte-americana, literatura norte-americana, literatura afro-americana, cultura afro-americana.

Aparecida do Carmo Frigeri Berchior é Pró-Reitora Acadêmica do Centro Universitário UNIFA-FIBE, possuindo mais de 14 anos de experiência em gestão acadêmica; doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Possui artigos e obras publicadas, desenvolve trabalho de capacitação de docentes há mais de 18 anos, presta assessoria para instituições e órgãos nas áreas educacional e cultural. É presidente do Conselho Municipal de Educação de Bebedouro/SP. Compõe o BASIs, Banco de Avaliadores do INEP/MEC, atuando em

avaliações institucionais e de cursos na educação superior, desde 2007. Atua na elaboração de itens do ENADE 2011.

Arnaldo Franco Junior é doutor em Letras pela USP. Professor do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Unesp/São José do Rio Preto. Desenvolveu pesquisa sobre o kitsch na literatura contemporânea brasileira, estudando as obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan. Líder do Grupo de Pesquisa “Experiência e experimentalismo na narrativa contemporânea” (CNPq). Áreas de atuação e interesse: literatura brasileira moderna e contemporânea, teoria da narrativa, literatura e outras artes, teoria da literatura.

Carla Alexandra Ferreira é Professora Doutora Adjunta da área de Língua Inglesa e suas Literaturas, do Departamento de Letras da UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. Concentra seus estudos na área de Literaturas Estrangeiras Modernas, principalmente com os temas crítica materialista e estudos da cultura, e investigações da obra de John Updike. Atualmente desenvolve pesquisa em Literatura e cinema, com ênfase na investigação das adaptações feitas da obra de Jane Austen. Integra o grupo de pesquisa de estudos oitocentistas na USP, concentrando-se na escrita de autoria feminina, além do grupo de estudos sobre multiletramentos da UFSCar, focalizando a letramento literário.

Cláudia Maria Ceneviva Nigro é doutora em Letras, pela UNESP/SJRP e Mestre em Teoria da Literatura pela mesma instituição. Realizou Pós-Doutorado na UNICAMP, de 2003 a 2004. Atualmente, é professora (em RDIDP), alocada no Departamento de Letras Modernas, tendo sob sua responsabilidade as disciplinas de literatura norteamericana e língua inglesa nos cursos de Licenciatura em

Letras e Bacharelado em Letras com Habilitação de Tradutor da UNESP, campus de São José do Rio Preto/SP. Encontra-se inscrita no Concurso de Livre Docência em Crítica Literária, cujas provas se realizarão em dezembro próximo. Atua, em nível de pós-graduação, na linha de pesquisa “Poéticas da Identidade”, no Programa de Pós-Graduação em Letras do IBILCE / UNESP e ministra a disciplina “Crítica Literária”. Orienta alunos em estágio básico, iniciações científicas, mestrado e doutorado. Por força da prática docente, tem publicado trabalhos em áreas afins, como teoria da literatura, educação e linguística aplicada. Publicou os livros *Literatura e Representações do Eu: impressões autobiográficas* (Editora da UNESP) e *Xeretando a Linguagem em Inglês* (DISAL).

Daniela Soares Portela é doutora em Letras pela UNESP de São José do Rio Preto, desenvolve pesquisa de Pós-doutorado na USP (São Paulo) sobre a incorporação da cultura ideográfica na obra romanesca de Machado de Assis, com financiamento da FAPESP (processo 10-51855-8). Foi professora de Literatura Comparada e Narrativa Brasileira na FAIMI (Faculdades Integradas de Mirassol) e de redação e literatura brasileira dos colégios EDUVALE – Seta, de Olímpia e São Mateus, de Catanduva. Publicou, entre outros textos “A máscara da autoria em Mário de Andrade: teatralização da ficção”, na Revista *Texto Poético*, 2010 e “A ideografia como estratégia estética da prosa romanesca de Machado de Assis”, Revista *Diálogos Pertinentes*, 2011.

Diana Junkes Martha Toneto é professora de literatura e cultura brasileiras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP- São José do Rio Preto, onde atua na graduação, pós-graduação e lidera o Grupo de Estudos de Poesia e Cultura – GEPOC (CNPq). É coordenadora do GT de Texto Poético da ANPOLL e pesquisadora dos grupos de

pesquisa CASA – Cadernos de Semiótica Aplicada/ UNESP-Araraquara e AD-Interfaces/Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP-Ribeirão Preto. Sua linha de pesquisa desenvolve-se na área de literatura brasileira contemporânea e cultura brasileira, a partir da interface entre a teoria literária e outros aportes teóricos, com ênfase para a análise do discurso poético contemporâneo, relações entre invenção e tradição e pensamento crítico de Haroldo de Campos. Publica regularmente capítulos de livros e artigos em periódicos de seletiva política editorial

Edilene Gasparini Fernandes é Mestre em Literatura Brasileira e Doutora em Teoria da Literatura pela Unesp/Ibilce, autora de “A palavra do presidente: análise dos discursos presidenciais de posse desde o Golpe Militar até Lula” (Ed. Unesp, 2011), membro do GPARA (Grupo de Estudos de Retórica Aplicada) e Professora de Língua Inglesa da FATEC Rio Preto.

Giséle Manganelli Fernandes é Professora Adjunta II (Livre-Docente) da UNESP, Campus de São José Rio Preto. Suas publicações incluem os artigos “De-Totalization of History in Tim O’Brien’s the Things They Carried” (1990), “Identidades em foco: latinos nos Estados Unidos”; “DeLillo’s Reevaluation of History”, e os capítulos “Postmodern Fiction Challenges: Reevaluating the Vietnam War and the War on Terror”, “Pós-Moderno”.

Márcia Corrêa de Oliveira Mariano é graduada em Letras (Português, Inglês e Literaturas), especializada em Linguística Aplicada à Língua Portuguesa e Língua e Cultura de Língua Inglesa e Mestre em Teoria da Literatura pela UNESP-Câmpus de S. J. Rio Preto, com a dissertação intitulada “Leituras e Imagens do 11 de Setembro: Reavaliações da História em

Falling Man (2007), de Don DeLillo e em Fahrenheit 9/11 (2004), de Michael Moore”.

Márcio Roberto do Prado possui graduação em Letras (Português-Francês-Italiano) pela UNESP/Araraquara e doutorado em Estudos Literários pela mesma instituição, com período de doutorado-sanduíche pela Université de Paris VIII. Atualmente é Professor Adjunto do Departamento de Letras da Universidade Estadual de Maringá e desenvolve pesquisa no âmbito do ciberespaço e da cibercultura, enfocando sobretudo a possibilidade de uma poética do ciberespaço a partir dos conceitos de “cultura colaborativa”, “inteligência coletiva” e “cultura da convergência”. Além do interesse específico e atual nesta área, possui experiência nos seguintes temas: gênio, diabo, crítica e teoria da literatura. É coorganizador do livro *Margens instáveis: tensões entre teoria, crítica e história da literatura* (2011) e dos livros *Literatura e ensino* e *Introdução aos estudos literários*, ambos no prelo, além de autor de artigos para periódicos especializados e capítulos de livros relacionados com seu campo de atuação.

Márcio Scheel é graduado em Letras (2002), com Mestrado (2005) e Doutorado (2009) em Estudos Literários, pela Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (FCL/UNESP), *campus* de Araraquara. Atualmente, é professor na área de Teoria da Literatura da mesma instituição, no Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (Ibilce), *campus* de São José do Rio Preto. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária. Trabalha principalmente com os seguintes temas: pensamento e estética; poesia e filosofia; modernidade; crise da representação, do discurso e do pensamento; tradição e ruptura; Pós-Modernismo; fragmento literário e fragmentação narrativa. Publicou, pela Editora da

Universidade Federal de Alagoas (Edufal), o ensaio *A Poesia como Transcendência ou O Mundo Desenraizado de Jorge de Lima: um Olhar Sobre Invenção de Orfeu* (2005), vencedor do Prêmio Jorge de Lima no Contexto Universal da Poesia, promovido pela Academia Alagoana de Letras. Em 2010, publicou, pela Editora Unesp, o livro *Poética do Romantismo: Novalis e o Fragmento Literário*, resultado de sua dissertação de mestrado. Tem capítulos de livros e artigos publicados em periódicos especializados.

Maria Celeste Tommasello Ramos é professora da UNESP de São José do Rio Preto/SP desde 1994. Livre-Docente em Literatura Italiana (2009, UNESP), realizou Pós-Doutorado em Literatura Comparada (FFLCH - USP, 2007), Doutorado e Mestrado em Letras (UNESP, 2001 e 1994); Graduação em Letras - Habilitações Português-Francês e Italiano (1989 e 1993). Atua nos cursos de Letras e Tradutor e no Programa de Pós-Graduação em Letras, nas linhas: Literatura Italiana, Literatura Comparada, Mitologia e Literatura Brasileira. Organizou os livros *Mitos: perspectivas e representações* e *À roda de Memórias póstumas de Brás Cubas*, nos quais também publicou textos. Além disso, tem capítulos publicados nos livros *Permanência clássica, Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso, A literatura do outro e os outros da Literatura, Literatura e representações do eu* e *Vertentes do Fantástico na Literatura*; e artigos nas Revistas *Italianística, Fragmentos, Itinerários, Cadernos de Tradução*, entre outras publicações.

Norma Wimmer possui graduação em Letras pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Santo André (1972), Mestrado em Letras (1983 - Língua e Literatura Francesas) e Doutorado em Letras (1992 - Língua e Literatura Francesas), ambos pela Universidade de São Paulo. Realizou Pós-doutorado em

Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente é Professora Livre-docente da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada e Literatura Francesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Visconde de Taunay, Guerra do Paraguai, Literatura e História, Questões envolvendo Literatura e Identidade.

Sérgio Vicente Motta é professor de Literatura e Cultura Brasileiras do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da UNESP, campus de São José do Rio Preto. Atua nos cursos de Graduação (Letras e Tradução) e no Programa de Pós-graduação em Letras, nas áreas de concentração em Teoria da Literatura e Literaturas em Línguas Portuguesa. Desenvolve estudos ligados ao gênero narrativo e suas formas, e também vinculados à linguagem poética e suas relações com outros sistemas artísticos, dentro das linhas de pesquisa “Perspectivas Teóricas no Estudo da Literatura” e “Imagem, Música e Texto Literário”. Publicou pela Editora UNESP o livro “O Engenho da Narrativa e sua Árvore Genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa”.

