

TEXTO E TELA:

ensaios sobre literatura e cinema

Fabiana Carelli

Fátima Bueno

Maria Zilda da Cunha

(Organizadoras)

ISBN 978-85-7506-241-8
DOI 10.11606/9788575062418

Fabiana Carelli
Fátima Bueno
Maria Zilda da Cunha
(Organizadoras)

TEXTO E TELA:

Ensaaios sobre literatura e cinema

São Paulo
FFLCH / USP
2014

Copyright © 2014.

Autorizada a sua reprodução total ou parcial para quaisquer fins acadêmico-científicos, desde que citada a fonte. A responsabilidade pela utilização de imagens é inteiramente dos autores presentes nesta antologia. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br>; <http://dlcv.fflch.usp.br>; <http://estudoscomparados.fflch.usp.br>; <http://celp.fflch.usp.br>
Contato: fbcarelli@yahoo.com

Revisão:

Adriana Falcato Almeida Araldo
Paula Leocádia Pinheiro Custódio
Regina Célia Ruiz
Rosmeire Zanfolin Pires

Consultoria técnico-bibliográfica
Helena Rodrigues (Mtb 28.840)

Projeto Gráfico: Denis Bevenuto

Catálogo na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

T 355 Texto e Tela [recurso eletrônico]: ensaios sobre literatura e cinema

organizadoras: Fabiana Carelli, Fátima Bueno, Maria Zilda da
Cunha. -- São Paulo : FFLCH/USP, 2014.

385024 kB; PDF.

ISBN 978-85-7506-241-8

DOI DOI 10.11606/9788575062418

1. Literatura comparada. 2. Cinema. 3. Adaptação para cinema.
4. Cinema - (Portugal). 5. Cinema - (África). I. Carelli, Fabiana, org.
II. Bueno, Fátima, org. III. Cunha, Maria Zilda da, org.

CDD 809

SUMÁRIO

9

Apresentação

PARTE I - URDIDURAS DO DIVERSO

15

Oliveira e Bresson: o “ver” e o “ser” da Sétima Arte
Maria do Rosário Lupi Bello

33

África na tela: línguas e linguagens
Fernando Arenas

49

Cinema e Literatura: interfaces semióticas
Maria Zilda da Cunha
Maria Auxiliadora Fontana Baseio

67

Escritas Cinematográficas: a influência do cinema nalguns
autores portugueses
Sérgio Guimarães de Sousa

87

Poética Documental: a quadratura do novo cinema
Mauricio Salles Vasconcelos

103

Texto e tela: um suposto neorrealismo cinematográfico português
Michelle Sales

119

Morte em Lisboa: Mann / Visconti e a memória cinematográfica em
O Ano da morte de Ricardo Reis
Orlando Grossegeesse

153

A língua portuguesa e o multiculturalismo policêntrico em
Um filme falado: reflexões sobre a sociedade globalizada
Wiliam Pianco

169

A ficção de Júlio Dinis no grande ecrã: por entre as mitologias da pátria
Ana Rita Soveral Padeira

187

A propósito de singularidades (Notas sobre cinema e teatro em Manoel
de Oliveira)
Renata Soares Junqueira

199

A princesa de Clèves, de Manoel de Oliveira a Christophe Honoré
Patrícia da Silva Cardoso

217

Belle toujours: conversas à mesa e civilização em Manoel de Oliveira
Mauro Luiz Rovai

227

Entre as Máquinas de Guerra de Rosa e Kogut
Davina Marques

249

O que levou e o que leva o cinema à literatura?
Cesar A. Zamberlan

PARTE II – FIOS ENTRELAÇADOS

275

Pelas veredas do olhar: relações entre literatura e cinema
Joana Marques Ribeiro

293

Desvios poéticos em *Palavra e Utopia*: a cena da pregação numa cripta
Edimara Lisboa

315

De Guimarães Rosa ao filme *Sagarana, o Duelo*: fronteiras invisíveis
Daniel Tadeu Obeid

331

O Jardim do Outro Homem e Vidas Secas: Vozes Não Tão Caladas
Ricardo Ramos Filho

351

Kuxa Kanema: o (re)nascimento do cinema
Michele de Araújo

369

Capitão Nascimento, um herói problemático?
Flavio Pereira

Apresentação

Os fios que entrançam as relações entre literatura e cinema são antigos, diversos e mais abrangentes do que possa sugerir a simples dicotomia entre esses dois campos artísticos, ramificando-se por diversos territórios, da arte ou fora dela.

Na apreciação das relações entre texto e filme, o mais comum é nos depararmos com reflexões que envolvem a problemática da adaptação cinematográfica de obras literárias. Esse fato não causa surpresa. De acordo com estimativas da revista *Variety*, dos filmes produzidos em 1997, 20% apresentavam argumentos que provinham de romances, enquanto que mais 20% tinham, na sua origem, peças de teatro, espetáculos de TV, artigos de jornais e revistas, ou seja, não partiam de argumentos “originais”¹. Se, para Cesar Zamberlan, no artigo que encerra a primeira parte deste livro, o “cinema vai à literatura em busca de boas e consagradas histórias”, ele também parece buscar nela modelos de narratividade que passam pela transcrição de sintaxes narrativas em sua linguagem específica, além de modos de reflexão conceitual e teórica sobre suas próprias formas. Como explicita o trabalho já clássico de David Bordwell sobre a narrativa cinematográfica, a distinção entre as teorias miméticas e diegéticas do cinema enraízam-se na separação aristotélica entre os meios, os objetos e os modos de imitação da realidade relacionados à poesia².

Entretanto, conforme as reflexões aqui reunidas buscam mostrar, os trânsitos, apropriações, margens, diálogos, costuras, extirpações, incorporações entre cinema e literatura vão ainda muito além desses fatores, constituindo novas e intrincadas *poéticas* literárias e cinematográficas, novos *territórios* e *textualidades*, nos filmes, livros e em quantas novas ramificações midiáticas,

1 NAREMORE, James, *apud* BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi. *Narrativa literária e narrativa fílmica*. o caso de *Amor de Perdição*. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para Ciência e a Tecnologia, 2008. p. 144-5.

2 De acordo com BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.

linguagens e suportes a criatividade humana possa conceber. Por um lado, a materialidade específica do audiovisual potencializa e reelabora, a seu modo, aspectos também presentes na literatura, como a relação com a visualidade, o ponto de vista, a “escultura” (multidimensional) do tempo (expressão de Tarkovski³), a sonoridade, seja ela a da palavra ou a de uma musicalidade extravagante e eminentemente narrativa que lhe é própria, enfatizando a “dimensão ontológica da sétima arte”, como afirma Maria do Rosário Lupi Bello, no ensaio de abertura desta obra. É também este um dos sentidos, o da reverberação e transcrição de uma ontologia própria do cinema, que vislumbramos nos artigos de Sérgio Guimarães de Sousa e Orlando Grossegesse, em que, na contramão das teorias clássicas da adaptação, os teóricos rastreiam o impacto de certos modos de filmar em obras literárias portuguesas. “Quando um escritor (cineasta ou não) decide, como se se tratasse de uma obrigação, escrever como se estivesse filmando?”, pergunta-se Sergio Sousa.

Assim, na seção “Urduidas do diverso”, o leitor encontrará neste livro um viés mais teórico, por meio do qual se busca vislumbrar, sob múltiplos pontos de vista, a qualidade das relações entre literatura e cinema e o impacto formal, expressivo, dessas relações. Das mesclas entre ficção e documentarismo para a construção de “novas poéticas documentais”, no texto de Maurício Salles de Vasconcelos, passando pela relação do cinema português com o neorrealismo na constituição de formas próprias de engajamento, em Michele Salles; de como o impacto das novas tecnologias afeta a constituição da linguagem do cinema e suas condições de circulação e recepção, por Maria Zilda da Cunha e Maria Auxiliadora Fontana Baseio, à perspectiva das diferentes línguas faladas no cinema como reinvenção das formas culturais do filme, nos textos de Fernando Arenas e William Pianco; da incorporação crítica de outros gêneros artísticos (o teatro, o romance moderno) na gênese criativa e autorreflexiva de outros modos de filmar, nos ensaios de Renata Soares Junqueira e Patrícia Cardoso, ao cinema como “máquina de guerra”, segundo Davina Marques, e aos usos políticos autoritários das adaptações literárias,

3 TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

como nos mostra Ana Rita Padeira. De todo esse universo de relações, vasto e entrançado, o leitor deste livro terá um pouco.

Por outro lado, em grau menor, também fazem parte de *Texto e tela* ensaios com viés analítico mais pronunciado, em especial na segunda seção do livro, intitulada “Fios entrelaçados”. Nela, evidenciam-se ainda mais as produções fílmicas em língua portuguesa, também em destaque na primeira parte, em especial as africanas, que apenas recentemente começam a ser estudadas no Brasil e demandam a constituição de uma fortuna crítica mais consistente. O cinema moçambicano, já anteriormente tratado no ensaio de Fernando Arenas, ganha aqui atenção mais detida nos textos de Ricardo Ramos Filho e Michele de Araújo, que tratarão, respectivamente, da subjetividade e da identidade possíveis no projeto cinematográfico desse país. Além disso, há nesta seção, por meio do ensaio de Edimara Lisboa, como na anterior, a presença quase ubíqua e centenária do diretor português Manoel de Oliveira, nascido em 1908, cuja trajetória biográfica praticamente coincide com a história do cinema.

Por fim, o filme brasileiro também se vê contemplado nas duas seções do livro, em laçadas que alcançam o Cinema Novo (com *Vidas secas*, de 1963, no texto de Ricardo Ramos Filho), a década de 1970 (com *Sagarana, o duelo*, de Paulo Thiago, analisado por Daniel Obeid) e chegam à pós-retomada (com *Tropa de elite*, de 2007, objeto das reflexões de Flávio Pereira, e *Mutum*, do mesmo ano, apreciado por Davina Marques) e à vanguarda d’O *quadrado de Joana* (2006), por Mauricio Salles de Vasconcelos.

Fincando raízes num comparatismo amplo, que envolve “a possibilidade de novas articulações, amplas e estruturadas em múltiplos níveis, desde a vida econômica às esferas da vida sociocultural”⁴ (como mostra Mauro Rovai em seu ensaio) e, por que não dizer, às múltiplas linguagens artísticas, este livro oferece ao leitor novas perspectivas na entrançada teia de relações entre o cinema e a literatura. A partir das “inclinações linguístico-culturais”⁵ em

4 Cf. ABDALA JR., Benjamin. *Literatura comparada e relações comunitárias, hoje*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012. p. 11.

5 Ibid.

língua portuguesa, nossas laçadas buscam articulações mais amplas, supranacionais e intersemióticas, reverberando até mesmo nas produções em outras línguas (veja-se, a esse respeito, o artigo de Joana Marques sobre *El laberinto del Fauno*, de 2006) e dialogando intensamente com outros universos culturais (como o do italiano Luchino Visconti, em *Morte a Venezia*, recriado “hipertextualmente”, de acordo com Orlando Grossegeese, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago).

Dessa forma, partindo de uma nova perspectiva e voltando ao início, talvez consigamos repensar até mesmo a velha problemática da adaptação da literatura ao cinema. Se, em oposição ao conceito “excessivo e por vezes pernicioso da [...] ‘fidelidade’”, procuramos observar a adaptação como “assimilação e reinterpretação da gramática e da matéria de expressão de um texto verbal”⁶, talvez possamos recorrer a Paul Ricoeur e postular a adaptação como um processo, enfim, de *refiguração* e *reconfiguração* ricoeurianas. Se, para Ricoeur, “o ato de leitura é o operador que une [a construção do significado] ao [texto]”, “o texto só se torna obra na interação entre texto e receptor”⁷, seja esse texto uma obra literária ou cinematográfica, seja esse leitor um leitor literário ou um espectador de filme. E é essa obra, assim constituída, que, uma vez levada às estantes ou às telas, não é jamais literalmente *adaptada*, mas *reconfigurada* em obra nova, a qual, por sua vez, será *refigurada* por inúmeros outros leitores/espectadores, compondo, assim, obra diversa.

Essa visão da obra como algo inconcluso, aberto, em processo de significação está na raiz de nossa perspectiva acerca das relações entre o cinema e a literatura, como uma rede de sentidos e vetores múltiplos, complexos, entrançados e dialógicos que este livro busca, ainda que precariamente, entrever.

Novas poéticas. Novos territórios. Novos mapas. Novos recortes se oferecem.

Boa leitura!

6 De acordo com BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi. *Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de Amor de Perdição*. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para Ciência e a Tecnologia, 2008. p. 148-9.

7 RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa (I)*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 132.

PARTE I – URDIDURAS DO DIVERSO

Oliveira e Bresson: o “ver” e o “ser” da Sétima Arte

Maria do Rosário Lupi Bello^{1*}

Ao longo de uma extensa entrevista concedida a Antoine de Baecque e Jacques Parsi, o realizador de cinema português Manoel de Oliveira (que tem 103 anos de idade e continua no activo), referiu alguns dos seus cineastas preferidos: Eisenstein, Dreyer, Fellini, Rossellini, Welles, Renoir, Truffaut, Bresson, para dar apenas alguns exemplos. Neste artigo² gostaria de destacar o modo como a herança de Robert Bresson é “visível” no percurso criativo de Manoel de Oliveira, desde logo por ter sido a descoberta do valor de um procedimento muito usado pelo realizador francês – a câmara fixa – a influenciar profundamente o estilo oliveiriano. “A primeira vez que notei que a câmara fixa criava uma grande força, foi em *Le Procès de Jeanne d’Arc*, de Bresson. Sensibilizou-me muito. Cria uma estabilidade, uma força, uma coerência muito grandes”. (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 180) Estabilidade, força e coerência são, de facto, valores constantemente procurados por Oliveira, e frequentemente – talvez não possamos dizer sempre – encontrados na sua obra. A abordagem comparativa que aqui se faz procura não apenas tornar evidentes tais procedimentos, mas sobretudo demonstrar o dinamismo criativo que deles emana, do qual é possível extrair ilações significativas acerca das características pessoalíssimas da obra de Manoel de Oliveira.

Vale a pena começar por evocar as duas tríades de conceitos que melhor sintetizam as “profissões de fé” de um e de outro destes realizadores. Bresson fala da relação entre imagem, som e silêncio (2000, p. 52): “Encontrar um parentesco entre imagem, som e silêncio. Dar-lhes o ar de estarem

1 *Professora Auxiliar da Universidade Aberta (Lisboa). rosario@uab.pt

2 Boa parte do estudo que deu origem a este artigo poderá encontrar-se, em forma alargada, em “Palavras, silêncio e vida. A ‘presença’ de Bresson no cinema de Oliveira” in OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de (Coord. e Org). Reencontro Único. Centro de Estudos em Letras, UTAD, 2012, pp.129-153. ISBN 978-989-704-0

bem juntos, de terem escolhido o seu lugar [...]”. Nesta relação “familiar” faz Bresson consistir a homogeneidade da obra cinematográfica, como se pode verificar pela leitura atenta das suas *Notas sobre o Cinematógrafo*, o célebre livro de anotações sobre a sua muito pessoal estética cinematográfica. A cada passo é possível encontrar a árdua tentativa de esclarecer a importância e a natureza da dinâmica produzida por uma particularíssima relação entre imagens e sons, que ele deseja radicalmente respeitar, valorizando a independência de cada elemento:

O que é para o olhar não deve ser redundante com o que é para o ouvido [...]. Se o olho é inteiramente conquistado, não dar nada ou quase nada ao ouvido. Não se pode ser ao mesmo tempo todo olhar e todo ouvidos. [...] Um som não deve nunca vir em auxílio de uma imagem, nem uma imagem em auxílio de um som. (BRESSION, 2000, p. 54-56).

“O cinema sonoro inventou o silêncio” (BRESSION, 2000, p. 44). Dessa asserção parte o realizador francês para anexar, aos dois elementos anteriores, este terceiro grande factor da criação fílmica: o silêncio. Mas de que fala Bresson quando fala de silêncio? Para Bresson o silêncio é sempre “musical”: harmónico, expressivo, dinâmico; nunca vazio, carente, estático. Está umbilicalmente ligado ao ruído, à palavra, nasce por último, como uma ressonância melodiosa, espécie de eco do que é dito e ouvido, na sequência dessa voz que é “alma feita carne” (BRESSION, 2000, p. 59), desse som que se dirige para o interior, ao contrário da exterioridade para que o olhar conflui³. “Silêncio musical, por um efeito de ressonância. A última sílaba da última palavra, ou o último ruído, como uma nota suspensa” (BRESSION, 2000, p. 86). É sobretudo a este silêncio, reverberação do som que permanece, que Bresson se refere habitualmente. E chega a esclarecer, para o distinguir do silêncio total: “Silêncio absoluto e silêncio obtido pelo *pianíssimo* dos ruídos” (BRESSION, 2000, p. 44). Toda a aposta do cineasta está no valor das relações: “Do choque e do encadeamento das imagens e dos sons deve nascer uma harmonia de relações” (BRESSION, 2000, p. 89).

3 Cf. BRESSION, 2000, p. 55.

À tríade bressoniana de imagem, som e silêncio é interessante contrapor a de Manoel de Oliveira: imagem, palavra e música. Não é por acaso que a semelhança é flagrante, e é ainda mais significativo que a identificação não seja total. Na subtil diferença entre estas duas espécies de fórmulas sintéticas é possível encontrar muito do que simultaneamente aproxima e afasta os dois realizadores.

Ao contrário do que nos anos 70 se defendia no universo do cinema em Portugal, Oliveira arrisca demonstrar, com a *Tetralogia dos Amores Frustrados* (*O Passado e o Presente*, *Benilde ou a Virgem Mãe*, *Amor de Perdição*, *Francisca*), que considera a palavra e a música elementos tão intrinsecamente cinematográficos como a imagem. A condição – idêntica à de Bresson – é que sejam colocados em interação uns com os outros, e tomados pelo que realmente são. A palavra pode, assim, ganhar o peso físico de um objecto, se filmada na corporalidade da letra escrita ou ouvida como um valor em si mesmo, e não como mero complemento da imagem. Também a música é assumida como uma dimensão fulcral do filme, tanto que Oliveira, sempre muito exigente no que à banda sonora e musical dos seus filmes diz respeito, afirma que “Não é bom fazer um filme, e depois uma música para um filme. É conveniente que cada elemento seja independente” (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 175). Para quem faça a experiência de comparar, por exemplo, as três versões do seu filme *Douro, faina fluvial* (a versão muda de 1931, a versão de 1934, com música de Luiz de Freitas Branco, e a versão de 1996, com música de Emanuel Nunes) tornar-se-á evidente neste aspecto, já que o diálogo que a música estabelece com as imagens é de tal modo intenso e interactivo que quase se fica com a impressão de assistir a filmes diferentes.

Oliveira fala sempre de palavra(s) e não de som(ns). A palavra ganha, no cinema oliveiriano, um lugar que, de alguma forma – para o melhor e para o pior – nunca chega a ter no de Bresson. É importante lembrar, neste ponto, que qualquer um dos dois cineastas se caracteriza pelo extensíssimo número de obras adaptadas da literatura, de que dão testemunho, precisamente, muitas das palavras encontradas nos seus filmes. Mas, no caso de Oliveira, o valor da palavra é indissociável da relação que estabelece com o teatro. Afirma Manoel de Oliveira:

Gosto das palavras, mesmo quando são triviais, sob a condição de alcançarem um sentido nobre e novo, é o caso de Rossellini, por vezes. Se se tomam à letra, não se progride. Hoje, defendo o teatro [...]. Quando falo de teatro, é no sentido da representação da cena. Tudo o que não é a vida é teatro, mesmo um quadro. O teatro é a síntese de todas as artes. O cinema recebeu esta herança e, pelas suas possibilidades, enriqueceu-a. O sentido que dou a teatro no cinema é o de representação da vida. Graças ao cinema, tudo pode ser representado. [...]. Há uma concepção extremamente constrangedora e redutora do cinema que consiste em pensar que é necessário panorâmicas ou avançar e recuar a câmara e que a palavra é o domínio do teatro. Não, o cinema é tudo. A palavra é um elemento precioso do cinema porque é um elemento privilegiado do homem. (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 70)

Para o cineasta português, o cinema, “pelas suas possibilidades”, isto é, pela capacidade de fixação e, portanto, de eternização, amplia aquilo que o teatro é: palavra encarnada, representação da vida⁴.

Robert Bresson assume, a este propósito, uma posição diametralmente oposta. O seu objectivo é a não-representação, e portanto o seu método constitui-se por oposição ao do teatro. É dessa concepção de cinema – ao qual Bresson chama, como é sabido, o Cinematógrafo, para o distinguir precisamente do cinema da representação – que nasce um modo muito próprio de dirigir os actores: uma aposta no gesto “automático” do “modelo”, cuja expressividade se deseja absolutamente não emotiva nem psicológica, antes presencial; o que é procurado é o “falar visível” dos corpos, dos objectos, das casas, das ruas, das árvores, dos campos” (BRESSION, 2000, p. 25). Ao efeito de “parecer” que a encenação produz, Bresson opõe o “ser” que a mera presença evoca. E é taxativo na distinção que faz:

4 Na mesma entrevista afirma também Oliveira: “O espectáculo passa pela palavra porque é a vida. É a representação da vida, o teatro, a cena. São as três máquinas, os três olhos que se vêem no começo de *O Meu Caso*: o cinema, a televisão, o vídeo.” (BAECQUE, PARSI, 1999, p. 73)

Duas espécies de filmes: os que empregam os meios do teatro (actores, encenação, etc.) e se servem da câmara para *reproduzir*; aqueles que utilizam os meios do cinematógrafo e se servem da câmara para *criar*. (BRESSION, 2000, p. 17)

Desse modo, como afirma Jean-Louis Provoyeur, as imagens de Bresson são “desnarrativizadas” (PROVOYEUR, 2003, p. 15), recaindo sobre a montagem – aquela que o realizador faz e a que o espectador (re)faz intelectualmente – toda a “responsabilidade” narrativa. Nesse sentido, como nota o mesmo autor, a montagem tem para Bresson um valor eisensteiniano: é o processo de “pensamento” do qual nasce o cinema, através da justaposição de imagens que não têm valor absoluto em si mesmas, mas, antes, determinam-se reciprocamente.

Bresson não tem qualquer *parti pris* contra a arte dramática, mas opõe-se, isso sim, a um cinema que procura “instalar-se” sobre o universo teatral, abastardando-se por se retirar, inevitavelmente, de seu contexto natural, através da construção de um ambiente artificial, onde a fisicidade dos seus elementos não pode existir de modo idêntico ao do teatro propriamente dito.

Não é um pormenor, no entanto, que Oliveira não fale propriamente de *reprodução*, ao defender a base teatral do cinema, mas antes de *fixação*: o seu gesto é de natureza ontológica (e não meramente técnica) – procura resgatar o espectáculo da sua condição mortal, tenta devolver à cena, lugar que torna visível e sensível a verdade da existência, uma espécie de permanente actualidade. A isso chama Oliveira “a força específica do cinema”, a possibilidade de “enriquecimento” que ele traz. Oliveira tem, obviamente, tal como Bresson, a noção da essencial diferença de natureza entre as duas artes, nomeadamente no que à materialidade dos seus elementos diz respeito. Porém, o seu percurso não é de afastamento mas de aproximação, não é a tentativa de criação de um acto totalmente “outro”, mas sim a constatação de que a pura fixação do “mesmo” o transforma radicalmente, a ponto de o “recriar”:

Eu desejava sublinhar o poder que uma arte tem sobre outra, e fixar um registo impossível no teatro e que constitui a força específica do cinema. [...] Aproximar cinema e teatro que, de um ponto de vista material, são abissalmente diferentes. O cinema é o fantasma desta matéria, da realidade física, mais real, contudo, que a realidade em si mesma, na medida em que esta, uma vez que é efémera, nos escapa a cada instante, enquanto que o cinema, se bem que impalpável e imaterial, aprisiona por um certo tempo, à falta de para sempre. (BAECQUE; PARSI, 199, p. 81)

Que o cinema seja a “Sétima Arte” não é, portanto, para Manoel de Oliveira, um mero acaso. É a sétima porque tinha de vir por último, depois das outras, para lhes atribuir essa desejada “fixação no imponderável”. O material que é fixado pelo cinema é, pois, essencialmente, essa palavra que é “a vida, a representação da vida”⁵, “a coisa mais rica do mecanismo humano”⁶. Por isso afirma também Manoel de Oliveira que é a palavra que implica o movimento, é ela que é dinâmica.⁷ Sem esse dinamismo da palavra, o cinema seria mero registo de imagens estáticas, como a fotografia.

Uma das obras de Manoel de Oliveira que mais explicitamente lida com este particular conceito de palavra é o filme *Palavra e Utopia* (2000), onde tal conceito é levado ao seu valor máximo. Abordando biograficamente a figura do padre António Vieira, o filme está totalmente centrado na força e beleza da palavra como coincidente com a vida do famoso pregador. Assim, da filmagem da palavra enquanto letra manuscrita ou impressa (em filmes como *Amor de Perdição*, *O Dia do Desespero*, *A Carta*), Oliveira passa para a filmagem da palavra tornada plenamente carne, na figura do padre Vieira. Diz José de Matos-Cruz:

5 À pergunta: “Como funciona a palavra?” responde Oliveira: “O espectáculo passa pela palavra porque é a vida. É a representação da vida, o teatro, a cena” (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 72)

6 Cf. Decaux, 1983, p. 46.

7 Esta afirmação fez Oliveira numa entrevista que me concedeu na Quinta das Lágrimas, em Coimbra, no dia 25 de Outubro de 1996, tal como cito em *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica. O caso de 'Amor de Perdição'*. Cf. BELLO, 2005, p. 342.

A palavra exemplar de Vieira é um paradigma do cinema de Oliveira: simbólica, reveladora, impetuosa, acutilante, poderosa, instrumento ou tormento. Assim falada e transfigurada, é também excelsa e a excelência do deslumbramento. Aquele que Fernando Pessoa considerou “o imperador da língua portuguesa” suscita ao mestre do imaginário a mais requintada fusão entre o verbo e o olhar, o testemunho e a narrativa.⁸

Poderia objectar-se que Robert Bresson não se afasta tanto como pode parecer de uma certa posição de afinidade entre cinema e palavra. Ele pertence, de facto, à geração que se refere ao acto de filmagem com a expressão de Alexandre Astruc, “*caméra stylo*”, e, portanto, essa sua concepção de cinema como escrita sublinha, de algum modo, a preponderância do elemento linguístico. Até certo ponto é verdade, na medida em que Bresson afirmava – nomeadamente no caso do *Journal d’Un Curé de Campagne*, filme profusamente falado, ou antes, escrito e lido – o seu propósito de adaptar transpondo o livro “frase por frase”. Mas bastará um olhar atento a esta obra para se perceber que essa fidelidade assumida pelo realizador francês não pretendia ser a mera ilustração visual do material literário encontrado, mas antes a sua profunda transformação numa “escrita” de natureza radicalmente diferente: a “sua”, a do “seu” cinema, a do “seu” sentir⁹.

Oliveira nunca subscreveu este conceito de cinema como “escrita” – pelo menos no sentido em que esta geração de franceses o fez –, mas é impossível não notar aqui a presença de dois aspectos em que a sua fraternidade estética com Bresson claramente se evidencia. Por um lado, através de um idêntico conceito de liberdade criativa que aposta na fidelidade absoluta ao texto como ponto de apoio mais seguro. Se para Bresson o respeito pelo texto prévio é, como diz Bazin (1992, p. 126), “um momento dialéctico da criação de um estilo”, o mesmo se passa com Oliveira. Interrogado por An-

8 Cf. BELLO, 2005, p. 390-391.

9 Diz BRESSON (2000, p. 36): “Cinematógrafo: nova maneira de escrever, logo, de sentir”.

toine de Baecque e Jacques Parsi com a seguinte pergunta: “Esse desejo do maior rigor, o seu respeito pelo texto ou pela crónica não se arrisca a minar a sua inspiração?”, Manoel de Oliveira responde que, pelo contrário, “o rigor conduz à inspiração artística” (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 78).

Por outro lado, é de notar que do específico estilo bressoniano, a que acima se referiu, faz seguramente parte um uso novo da palavra – Bresson não pede aos actores-modelos que “representem” o texto, mas apenas que o “digam”, o que se torna, paradoxalmente, o motivo pelo qual esse mesmo texto se re-escreve, no filme, de modo surpreendentemente original. Ora este “dizer” do texto, em lugar da sua representação “realista”, é também um traço marcante da esmagadora maioria das obras de Oliveira – embora com a diferença, já referida, de o realizador português desejar atribuir a essa palavra não “realista” uma força centrípeta idêntica à que ela assume no palco¹⁰. Mas é certo que não é por acaso que algumas das críticas feitas a Bresson foram idênticas às que constantemente surgem em relação às obras de Oliveira: lentidão dos diálogos, inexpressividade dos actores, tom monocórdico, demasiada imposição do texto, falta de “acção”, etc.

Porém, essa diferença subtil no modo como cada um dos realizadores usa a presença imponente do texto tem implicações que não são de somenos importância.

Como acabou de ser dito, o facto de a palavra oliveiriana chegar ao ecrã ‘revestida’ da sua força representativa e dramática contribui para a inevitável sensação de teatralidade que Bresson liminarmente rejeita. Robert Bresson procura a virgindade da palavra, o seu aparecimento inesperado e “des-

10 Vale a pena lembrar aqui a diferença estabelecida por Hegel entre o modo narrativo e o modo dramático, através da conhecida oposição entre aquilo a que chamou, respectivamente, a “totalidade dos objectos” e o “movimento total da acção”. O drama procura, de facto, como esclarece Aguiar e Silva (1990, p. 206-207), “representar também [tal como a narrativa] a totalidade da vida, mas através de acções humanas que se opõem, de forma que o fulcro daquela totalidade reside na colisão dramática” e não na permanente relação da cena com o “estado geral do mundo”. Ora, o cinema, pela sua capacidade de traduzir a realidade do universo físico, captando todos os seus elementos através da sua particular aptidão para a iconicidade, nomeadamente temporal, estabelece com o real uma relação de tipo profundamente narrativo. Tal facto nota-se, nomeadamente, nas relações que a cena fílmica estabelece com o “fora de campo” (evidenciando uma força de tipo centrífugo), enquanto que a cena dramática concentra em si própria a sua energia de significação (através de um tipo de força que se pode, assim, chamar centrípeta).

vido” na cena. Este é, aliás, um dos pontos fortes da sua concepção de arte e de vida: “Filmar um filme é ir a um encontro. Nada de inesperado que não seja secretamente esperado por ti” (BRESSION, 2000, p. 91). Produzir na tela esta misteriosa conjunção de espera e surpresa¹¹ é um dos seus permanentes objectivos e julgo ser possível dizer que é também aqui que reside um dos seus maiores fascínios. Tal como a genial escritora brasileira de origem eslava, Clarice Lispector, que afirmava usar um perfume barato chamado “Imprevisto”, quando, desejosa de mais, resolvia sair à rua – esperando, assim, que a promessa do perfume pudesse acontecer¹² – também Bresson procurava criar imagens, sons e palavras que pudessem “criar expectativas para as satisfazer plenamente” (BRESSION, 2000, p. 90).

Ora, o desejo de recriar constantemente essa espera leva o realizador francês a apostar num tipo de imagem que seja, de algum modo, a anti-imagem, isto é, que contenha em si mesma a capacidade de surpreender – surpreender por revelar a beleza ou a tristeza da realidade e não a beleza ou a tristeza de uma fotografia (ou imagem, ou retrato) da realidade¹³. De tal maneira é forte esta sua convicção que regista no livrinho *Notes sur le Cinématographe* em letras maiúsculas: “NESTA LINGUAGEM DAS IMAGENS, É PRECISO PERDER COMPLETAMENTE A NOÇÃO DE IMAGEM. QUE AS IMAGENS EXCLUAM A IDEIA DE IMAGEM”. (BRESSION, 2000, p. 63)

Manoel de Oliveira busca igualmente uma imagem cinematográfica que “fale” mais da vida e da existência do que de si própria. Usando um termo idêntico ao do crítico francês André Bazin, “transparência”, Oliveira refere-se porém a um processo oposto. De facto, quando Bazin fala de transparência, pensa no apagamento da mediação que, como um vidro sem impurezas, permite olhar claramente o objecto. Quando Oliveira usa o mesmo termo pensa sobretudo no objecto focado – quanto mais capaz for a representação cinematográfica de contribuir para a revelação dessa verdade, tanto mais “trans-

11 Bresson faz deste princípio um método essencial de trabalho: “Provocar o inesperado. Esperá-lo” (BRESSION, 2000, p. 87).

12 Este episódio é contado por uma das biógrafas de Clarice Lispector, Nadia Gotlib, no livro *Clarice: uma vida que se conta*. S. Paulo, Ed. Ática, 1995, p. 313.

13 Cf. BRESSION, 2000, p. 63.

parente” ela se torna. Dessa transparência faz parte o testemunho claro de que o cinema não coincide com a realidade, mas sim com a sua encenação, e que só esta é capaz de penetrar no real. “O cinema de transparência é de facto aquele que é mais manipulado, mais sofisticado. Diria mais ‘artístico’”(AAVV, 1983, p. 35). “O objectivo do cinema é mostrar o que se vê. Se, no teatro, há muitas coisas que não se vêem, o cinema, esse, tem o dever de mostrar o que se não vê no teatro.” (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 52).

Se atrás ficou bem clara a idêntica preocupação de ambos os realizadores de respeitarem a palavra recolhida da obra literária – de tal forma que podemos afirmar que Oliveira segue na esteira de Bresson, ao querer a todo o custo preservar o texto de qualquer “abuso” na passagem para o ecrã – torna-se agora, por outro lado, mais clara uma divergência de fundo sobre aquilo em que consiste, efectivamente, esse texto filmado, exposto na materialidade da imagem cinematográfica: espera e espanto surpreendido pela descoberta da matéria de que são feitos homens e mulheres, como diz Bresson, ou representação (“ostensiva”) do espectáculo que a vida é, como afirma Oliveira.

Note-se que a abordagem de Robert Bresson se dirige sobretudo ao valor profundamente *cognitivo* da imagem cinematográfica – a sua capacidade de revelar a essência do humano (“atingir esse ‘coração do coração’ que não se deixa captar nem pela poesia, nem pela filosofia, nem pela dramaturgia”¹⁴). Manoel de Oliveira, por seu turno, enfatiza a dimensão *ontológica* da sétima arte, a renovada possibilidade de uma quase eternização dos traços que a existência fornece. A sua aposta é a de *mostrar* o que se *vê*, ao contrário de Bresson, que procura *dizer*, dando a ver o que se é. Por isso o território oliveiriano é o da *opsis* que Bresson recusa (quando diz que aquilo que faz nada tem que ver com espectáculo, mas sim com a escrita), preferindo a *lexis* cinematográfica.

Mas consideremos agora o terceiro elemento das tríades acima referidas (imagem, som e *silêncio* em Bresson; imagem, palavra e *música* em Olivei-

14 Na íntegra, é esta a afirmação a que me refiro: “Não filmar para ilustrar uma tese, ou para mostrar homens e mulheres apenas no seu aspecto exterior, mas para descobrir a matéria de que são feitos. Atingir esse ‘coração do coração’ que não se deixa captar nem pela poesia, nem pela filosofia, nem pela dramaturgia” (BRESSION, 2000, p. 43)

ra).

Já ficou anteriormente referido que, para Robert Bresson, o silêncio não é sinónimo de vazio sonoro, mas antes forma específica – harmónica, musical – do ruído. Nesse sentido, a aproximação a Oliveira (ou vice-versa) é evidente. Oliveira colhe no realizador francês essa noção de coexistência de estratos que não devem se anular, nem sequer meramente devem se complementar, mas antes entrecruzar-se e interagir de modo dinâmico.

Para Manoel de Oliveira, música e silêncio nunca se colocaram como alternativa, nem o silêncio foi visto como a almejada meta num percurso de depuração sonora cada vez mais radical. O ponto essencial, para o realizador português, é o da indispensável independência desses três elementos, que devem casar-se de modo perfeito, sem que qualquer um deles tenha de pagar o preço de uma indigna subordinação.

Não é, portanto, por acaso que Oliveira fala de imagem, palavra e música, em vez de imagem, som e silêncio. Observámos atrás o valor corpóreo, teatral e explicitamente literário da palavra no cinema de Oliveira, fenómeno algo diverso do que sucede na estética de Bresson. Vale a pena acrescentar agora que a forma que o silêncio assume na sua cinematografia é a da paragem contemplativa. Para Manoel de Oliveira, mais importante do que a busca progressiva de uma sonoridade harmónica e cada vez mais rarefeita (como é o silêncio musical de Bresson), é essencial “silenciar” o olhar que o correr das imagens torna inevitavelmente sucessivo, ruidoso, distractivo. É este o “silêncio” que o realizador português busca: a fixação do mutável, para que o espírito possa captá-lo, absorvê-lo plenamente. Mais uma vez estamos diante de uma concepção de cinema que tem na sua raiz uma particularíssima sensibilidade ao fenómeno temporal. Julgo que tanto a novidade e a genialidade do realizador, como a dificuldade que a sua obra para tantos constitui, assentam sobretudo nessa concepção de temporalidade, que não busca tanto uma intensa espera, como Bresson, quanto uma contemplação (na qual não deixa de existir, apesar de tudo, uma certa expectativa).

Torna-se, antes disso, indispensável considerar um aspecto decisivo em que Oliveira se revela fiel depositário do credo bressoniano. Ambos os

realizadores demonstram uma clara preferência por temas de natureza histórica. E ambos a justificam por um interesse maior: a própria realidade. Mas o que é ainda mais digno de nota é que tanto para Bresson como para Oliveira esse problema não é, no cinema, um problema de “conteúdo”, mas sim de forma. Interrogado acerca da importância dada a “lugares” concretos (casas, por exemplo), Oliveira responde com o “lado histórico” da ficção. “A ficção assenta na realidade. A realidade é a grande inspiradora da ficção, que corresponde à possibilidade do verdadeiro.” E acrescenta: “Conhece-se a estrutura. A substância, essa, perde-se” (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 49). Oliveira parte, portanto, da fisicidade do real porque só ela pode dar acesso ao inefável, ou antes, só essa materialidade pode permanecer, todo o resto se volatiliza. Essa sua afirmação entronca claramente na posição estética que anteriormente considerámos: a de um cinema que se assume como artifício para chegar à essência, à verdade do real. Também, para Robert Bresson, trata-se de atingir essa verdade escondida, uma verdade que à História pode servir, mas que não coincide com a verdade “histórica”, em sentido estrito, e muito menos com a enganosa artificialidade de tanto cinema dito “histórico”. “Retocar o real com o real” (BRESSION, 2000, p. 49) e não com o folclore de um suposto “contexto”. No seu estilo sempre explicitamente desconfiado de eventuais teatralidades, afirma o cineasta (2000, p. 112): “Não aos filmes de história que fariam “teatro” ou “mascarada”. (Em *Processo de Joana d’Arc*, tentei, sem fazer “teatro” nem “mascarada”, encontrar com palavras históricas uma verdade não-histórica.)

Nesse sentido, Bresson trabalha “por camadas”, tal como Oliveira, acreditando que é do estilo e da forma – dessa estrutura que fica – que pode nascer a possível revelação e a desejada elevação, como Paul Schrader permite que dele “oiçamos”: “The subject of a film is only a pretext. Form much more than context touches a viewer and elevates him” (Schrader, 1988: 61). E sublinha ainda Schrader (1988: 61), “form is the operative element – it does the work”. Não é, portanto, a forma que se constitui como o veículo de um determinado tema ou conteúdo, mas precisamente o inverso: o tema torna-se o veículo, o “pré-texto” através do qual a forma opera. Não admira, portan-

to, que Bresson conclua, nesta sequência de ideias lembradas pelo cineasta e crítico Paul Schrader: “I am more occupied with the special language of the cinema than with the subject of my films”.

Bresson quer “dar a ver” o “interior” das coisas, através de um específico modo – formal, precisamente – de filmar o “fora” dos objectos. Por isso, tal como vemos acontecer em Oliveira, interessa-lhe a abordagem documental, aquela que possa preservar o aspecto de verdade do mundo que filma, uma verdade que, captada com precisão, revele, na aparência imanente das coisas, a sua dimensão transcendente: “The supernatural in film is only the real rendered more precise. Real things seen close up” (SCHRADER, 1988, p. 62). O seu realismo nada tem de esteticista; não é, de modo nenhum, um fim em si mesmo, mas antes um meio de facilitar uma inesperada mas desejada epifania, em função da qual constantemente se coloca.

Toda a ascese estética de Robert Bresson está ancorada numa essencial convicção – que, se não for admitida, impedirá a compreensão da sua arte: a realidade é a face visível do Mistério, e o ser humano é a forma na qual esse mesmo Mistério se insinua de modo mais poderoso, independentemente do próprio homem. Daqui nasce toda a sua teorização a favor dos “modelos”, corpos que acolhem esse abraço misterioso (“movimento de fora para dentro”), e contra os “actores”, profissionais que julgam poder criar eles próprios o transcendente (“movimento de dentro para fora”). “O importante não é o que me mostram mas o que me escondem, e sobretudo o que não suspeitam que existe neles” (BRESSION, 2000, p. 16). O que Bresson constantemente persegue é o vislumbre desse Mistério, que uma “actuação” (no sentido de *performance* teatral) pode obscurecer. Partindo de uma posição humilde, de quem não tem a pretensão de “criar”, mas sim de dar espaço e forma ao que previamente existe, Bresson valoriza o gesto automático e casual, do qual transparece, subitamente, um espantoso imprevisto. É preciso “tirar as coisas do hábito, descloroformizar” (BRESSION, 2000, p.117), a fim de que, sem sombras nem paliativos, elas possam ser admiradas, veneradas por aquilo que contêm.

Não há dúvida de que nesse ponto radica o essencial do que aproxima e do que afasta Bresson de Oliveira (ou vice-versa). Também é essa verdade misteriosa que o realizador português admite constantemente perseguir¹⁵. Apelido-o por vezes de “fantástico”, o que não o é certamente por acaso: “O fantástico é a sombra da realidade... Existimos com tudo o que nos rodeia, que existe à nossa volta e que não vemos” (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 59).

Nessa afirmação do cineasta português evidencia-se uma posição que, do ponto de vista epistemológico, não é exactamente idêntica à de Robert Bresson, como já acima se acenou. Oliveira não acredita exactamente na capacidade do cinema para “revelar” o mistério da realidade. Acha que a realidade inspira a ficção, e que o cinema, como arte ficcional que é, só pode mostrar o que das coisas se **vê**, mas nunca o que elas eventualmente **são**. A frase que o realizador repete sobre o facto de o cinema não ser a realidade mas sim o fantasma dessa realidade é de grande capacidade expressiva: o cinema regista e guarda formas exteriores de qualquer coisa que já morreu, mas cuja sombra é, pelo menos, possível aprisionar. Aquilo que o cinema pode revelar, através dos seus ritos¹⁶ e formas, é “apenas” a presença “fantástica” desse mistério; não é dado ao cinema qualquer possibilidade de nele penetrar, de favorecer o seu conhecimento. Esta é, para Oliveira, a ontologia do acto cinematográfico: “Na vida há sempre algo escondido, de enigmático” (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 52). “Tudo existe e nada existe. Tudo é mistério.” Por isso, à sugestão de Baecque e Parsi (1999, p. 167), “Mas Deus nunca se mostra. Permanece sempre o desconhecido. O que vemos de concreto é o mundo, é o universo”, responde Oliveira: “Sim, certamente. Só há a graça. Só há a fé” – o que faz, ironicamente, lembrar o próprio e “jansenista” Robert Bresson.

15 Durante a conversa com A. Baecque e J. Parsi (1999: 65), afirma a certa altura Oliveira: “A minha dúvida põe-se no que eu penso. Estamos perante um grande mistério”. E acrescenta: “Um dia, falava com André Bazin a respeito de Jean Renoir, de quem ele gostava muito e eu também porque Renoir fala do mistério, sempre o mistério... e eu perguntei: ‘E René Clair?’ Bazin respondeu-me: ‘René Clair? É demasiado claro (em francês, *trop clair*)’”.

16 É interessante ver o que afirma Oliveira sobre a importância do rito e sobre o valor que, por essa razão, o cinema japonês tem. Cf. BAECQUE; PARSI, 1999, p. 42.

Porém, a idêntica frase que Bresson coloca na boca do jovem sacerdote de Ambricourt, no final de *Diário de um Pároco de Aldeia*, tem, quer textual, quer contextualmente, uma significativa *nuance* de diferença: “Tudo é graça”. A asserção de Bresson é essencialmente positiva, afirmativa, enquanto que a de Oliveira assume uma indisfarçável ausência, uma escondida tristeza, a estoica aceitação de uma espécie de mal menor – nada podemos saber, apenas podemos guardar e olhar o que desse imenso enigma se desprende como forma etérea, e a essa impenetrável evidência chamamos fé.

Desse modo, embora ambos os realizadores tenham a coragem de deixar que as suas obras testemunhem o aspecto misterioso da vida, da dor e do mal (a amargura pelo limite da condição humana é nos dois bem patente), a intuição de Bresson – que aparentemente pode surgir como mais dramática, quase desesperada, em terríveis histórias de sofrimento e suicídio – tem dentro uma proposta ultimamente mais positiva. Para Robert Bresson o cinema pode fazer mais do que fixar e dar a ver a sombra do real; pode “provocar o inesperado”, renovar a existência, fazer “acontecer”. Assim, Bresson nem afirma que tudo existe nem se conforma que nada exista – acredita que a existência fala de outra coisa, daquilo (ou d’Aquele) a que Paul Schrader chama “The Wholly Other” (SCHRADER, 1988, p. 70); “a cada palavra, a cada olhar, a cada gesto algo mais subjaz”. (BRESSION, 2000, p. 32) É esse “algo mais” que Bresson não cessa de buscar, propondo ao espectador a experiência desse encontro. Se “filmar um filme é ir a um encontro”, também visioná-lo se torna idêntica possibilidade. Daí o exigentíssimo rigor da cinematografia bressoniana: um esforço constante para não ocultar o acontecimento que a arte pode propiciar, o de um espanto comovido pela “presença real”, como diria George Steiner, que habita o filme.

Ambos os artistas assumem a necessidade radical de um trabalho “moral”. “Em toda a arte existe um princípio diabólico que age contra ela e a tenta demolir. Um tal princípio talvez não seja totalmente desfavorável ao cinematógrafo”, diz Bresson (2000, p. 37). Oliveira, por seu turno, diz que “a arte é uma coisa mundana; nela, não há santidade” (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 65) e que, ao criar, se sente um criminoso. Também aqui é impres-

sionante a verificação de uma afinidade de sentimento e de juízo que se torna evidente nas respectivas obras.

Na verdade, é inegável que, quer por circunstâncias epocais, quer por algum tipo de identificação pessoal, ou até mesmo por aquele tipo de “casualidade” que tantas vezes une o sentir de artistas temporal e geograficamente próximos ou distantes, Robert Bresson e Manoel de Oliveira reflectem, nas respectivas obras, pontos de contacto, correspondências e também alguns distanciamentos que, olhados de perto, favorecem uma maior tomada de consciência sobre as características e o valor das suas criações. No modo como ambos dão à palavra lugar de eleição e na forma como procuram um silêncio que seja também música ou contemplação, tanto Bresson como Oliveira se mostram homens sobretudo interessados na própria existência, artistas comprometidos esteticamente e existencialmente com a verdade da vida, na qual consiste o valor que acima de tudo prezam. Pode parecer evidente ou ingénuo fazer uma tal afirmação, mas a verdade é que, num tempo herdeiro daquela Modernidade que tende a tomar a arte pela própria redenção, é fortemente provocador encontrar cineastas que têm a lucidez e a coragem de não deificar a sua obra, de não fazerem consistir no cinema a razão da própria existência, mas antes de se colocarem ao serviço de uma espécie de missão à qual reconhecem, enquanto artistas, não poderem nem desejarem “escapar”.

Referências Bibliográficas

AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria e Metodologia Literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

AAVV. Manoel de Oliveira. **Catálogo da Cinemateca Português**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1981.

AAVV. **Folhas da Cinemateca**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2001.

BAECQUE, A; PARSI, J. **Conversas com Manoel de Oliveira**. Porto: Campo das Letras, 1999.

BAZIN, A. **O que é o Cinema?** Tradução Ana Moura. Lisboa: Livros horizonte, 1992.

BRESSON, R. **Notas sobre o Cinematógrafo**. Tradução e Posfácio Pedro Mexia. Porto: Porto Editora, 2000.

DECAUX, E. “Rencontre: Manoel de Oliveira”. In: **Cinématographe**, 1983, nº91, Julho-Agosto, pp. 36-46.

LUPI BELLO, M. R. **Narrativa Literária e Narrativa Fílmica. O caso de Amor de Perdição**. Lisboa: FCT – Gulbenkian, 2005.

MATOS-CRUZ, J.. **Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações**. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1996.

MONTEIRO, P. F. “A escrita e os escritores no cinema português”. In: **Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani**. Pisa/Roma : 2005, vol. VII, pp. 63-78.

PROVOYEUR, J-L. **Le Cinéma de Robert Bresson. De l’effet de réel à l’effet de sublime**. Paris: L’Harmattan, 2003.

SCHRADER, P.. **Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer**. Berkeley: Da Capo Press, 1988.

África na tela: línguas e linguagens

Fernando Arenas¹

Este ensaio oferecerá uma análise crítica em torno da questão da língua no cinema africano, com destaque para a produção fílmica nos países africanos de língua oficial portuguesa, mas também com referência a outras produções cinematográficas de países francófonos e anglófonos. Haverá igualmente uma discussão sobre a diversidade de linguagens estéticas no âmbito do cinema africano. A comunicação incluirá mais particularmente uma análise de dois filmes: a coprodução caboverdeano-brasileiro-portuguesa, *O testamento do senhor Napomuceno* (Francisco Manso, 1997) e o filme moçambicano *Night Stop* (Licínio Azevedo, 2002), contrastando dinâmicas de ordem linguística, estética, ideológica e geopolítica.

O debate seminal entre escritores africanos que ocorreu entre as décadas de 1960 e 1980 sobre a questão linguística na literatura africana repercutiu no campo do cinema. Em tal debate, o escritor nigeriano Chinua Achebe defendia o uso do inglês na escrita como uma estratégia pragmática (com base na história colonial da Nigéria, seu caráter multilíngue e realidades globais), enquanto o escritor queniano Ngugi Wa Thiong'o sustentava escrever em gígyu e suaíli como estratégia de afirmação nacional (com base numa postura anticolonial que também insiste na diferença cultural em que o étnico torna-se o nacional).² Atualmente, um número cada vez maior de escritores africanos apropriam-se dos antigos idiomas coloniais (português, francês ou inglês), virtualmente transformando-os em línguas nacionais de seus respectivos países, seguindo as palavras de Achebe, compartilhadas anos mais tarde por Anthony Appiah, quando este discute a articulação de uma

1 *Professor nos departamentos de Afro-American and African Studies/Romance Languages and Literatures (University of Michigan, USA).

2 Vide os conhecidos ensaios *English and the African Writer* [O inglês e o escritor africano] (1965) e *The Language of African Literature* [A língua da literatura africana] em *Decolonizing the Mind* (1986) [Decolonizando a mente] de Chinua Achebe e Ngugi Wa Thiong'o, respectivamente.

identidade africana entre intelectuais africanos, especialmente dentro do trabalho de Wole Soyinka, que se apropriou completamente do inglês para transformá-lo num idioma literário distinto do inglês europeu ou norte-americano. (APPIAH, 1992, p. 74).

Apesar do cinema não ter enfrentado, no mesmo nível, os desafios da palavra escrita e questões de alfabetização que permearam o debate sobre línguas e literaturas (escritas) africanas, tem de lidar com significativas restrições financeiras e técnicas que, às vezes, influenciam a língua de escolha. Dada a oralidade intrínseca dos filmes, a maioria dos cineastas africanos opta por usar idiomas de acordo com a estória, meio social e local onde acontecem seus filmes, além de questões de alcance de públicos nacionais e globais (através de legendas).

A carreira do pai do cinema africano, o senegalês Ousmane Sembene, é um caso paradigmático para a compreensão da complexa política linguística no âmbito do cinema africano. Como se sabe, a sua produção artística passou, até o início da década de 1960, da literatura ficcional escrita em francês, ao cinema, primeiramente em francês, e após a estreia de *Mandabi*, em 1968, principalmente em *oulof* (a língua mais falada no Senegal). Essa virada fundamental representa uma estratégia política e cultural consciente de cara à literacia limitada nos primórdios da pós-independência. Sembene acreditava que atingiria um público mais vasto através do cinema em contraste com a literatura escrita. Da mesma forma, ele defendia o uso das línguas nacionais africanas em contraste com a língua herdada do colonialismo, assim como a verossimilitude linguística (no Senegal a maioria da população não domina o francês enquanto que o *oulof* constitui a língua franca com o maior número de falantes nativos).

Os cineastas africanos, em última instância, combinam aspectos das posições defendidas tanto por Sembene, Achebe e Ngugi ao afirmarem diferenças culturais e nacionais, enquanto permanecem flexíveis ao uso das línguas vernáculas africanas ou eurófonas, de acordo com as necessidades de suas estórias e limitações de ordem financeira e logística. O filme oscarizado *Tsotsi* (2005) da África do Sul, é falado em inglês, zulu, xhosa e numa língua

semicrioulizada de rua, falada por jovens da periferia de Joanesburgo, com elementos de inglês, afrikaans, tswana, zulu e sotho. O filme tchadiano *O homem que grita* [L'homme qui cri] (2010) de Mahamat Saleh Haroun, vencedor do Grand Prix do Festival de Cannes em 2010, é falado em árabe tchadiano e francês. Mesmo assim, os filmes africanos de cunho autoral ainda continuam, de modo geral, relegados a pequenos públicos elitizados em áreas urbanas onde existem cinemas e centros culturais. Entretanto, com a televisão, os filmes africanos estão predestinados a atingirem públicos maiores, mas a persistente pobreza e analfabetismo ainda impedirão muitos de adquirirem seus próprios aparelhos de televisão ou, dependendo do idioma falado, de entenderem o filme (apesar do uso de legendas).

No que diz respeito a convicções linguísticas, algo inseparável da política de representação no campo do cinema (nesse caso, filmes africanos lusófonos), o significante “lusófono” é tão relativo quanto os termos “francófono” e “anglófono” no tocante a filmes em outros lugares na África. Apesar do português ser a língua oficial dos cinco países da África lusófona, a quantidade de pessoas que o falam, como língua nativa, como o segundo ou o terceiro idioma, ou que o falam muito pouco ou nada, varia de país a país, de região a região, enquanto continua em permanente mudança, devido à sua expansão pela mídia e pelo sistema educacional, expansão, na maioria das vezes, em português. O que parece claro com relação a Angola, Moçambique e São Tomé e Príncipe é que a língua portuguesa (com diferenças nacionais e regionais) está espalhando-se e consolidando-se, cada vez mais, e, provavelmente, tornar-se-á o idioma dominante em todos os três países, durante o século XXI, em detrimento das línguas nacionais (inclusive, possivelmente, os crioulos das ilhas do Príncipe e de São Tomé). O caso de Cabo Verde e Guiné-Bissau são diferentes devido à força de suas línguas crioulas respectivas, que funcionam como língua franca, em contraste com o português. Todos os cabo-verdianos são falantes nativos do crioulo (nas suas variantes insulares distintas), que funciona como um traço de unificação nacional intrínseco. O *kriol* da Guiné-Bissau serve como um idioma de uso diário numa nação multilíngue, onde existe um número considerável de falantes nativos, sobretudo

na capital de Bissau. O português e as línguas crioulas (além dos idiomas nacionais de Guiné-Bissau) continuarão a coexistir em diferentes esferas sociais com funções claramente definidas. Nesses dois países, o português permanecerá o idioma do governo, da academia e da mobilidade social, assim como o principal meio de comunicação com o mundo globalizado (além do francês e inglês), com uma presença compartilhada na mídia (rádio e televisão). Em contraste, os crioulos continuarão sendo as línguas dominantes no campo da oralidade, ocupando um lugar fundamental na vida diária (apesar da interferência cada vez maior do português).

O pequeno corpus de filmes africanos lusófonos, produzidos entre os finais das décadas de 1980 e 2000, revela um cenário linguístico mesclado onde alguns filmes, especialmente aqueles que acontecem em Luanda ou Maputo, são falados em português, enquanto todos os filmes produzidos na Guiné-Bissau são falados em kriol. No caso dos filmes que se passam em Cabo Verde, estes são principalmente dirigidos por cineastas portugueses (Francisco Manso, Fernando Vendrell e Pedro Costa), além do cabo-verdiano Leão Lopes, e falados tanto em kriolu quanto em português. A maioria dos filmes dirigidos pelo brasileiro-moçambicano Licínio Azevedo são falados numa mistura de idiomas “vernáculos” e “nacionais”, moçambicanos e portugueses, dependendo da localização geográfica, da estória dentro de Moçambique, e das circunstâncias socioculturais representadas. De forma geral, pode-se argumentar que o cinema, em grande parte, reflete a realidade linguística atual da vida cotidiana na África em todas as classes sociais, da mesma forma que a música popular, devido à sua oralidade intrínseca.

Além da diferença com relação à verossimilhança linguística na representação fílmica, os cineastas, através de sua atenção à linguagem, estão também intervinando numa outra dimensão da política de pós-colonialidade. O idioma em questão e seu grau de intervenção dentro de tais posturas políticas não estão limitados ao campo da palavra escrita ou falada, mas também se estendem às abordagens estéticas e ideológicas da representação cinematográfica. Nos filmes africanos lusófonos, assim como nos filmes africanos em geral, segundo o crítico maliano Manthia Diawara, existem, escolhas artísticas feitas por cada diretor, assim como

variações, e até mesmo contradições, entre as linguagens e ideologias dos filmes, que podem ser atribuídas às culturas políticas prevalentes em cada região, às diferenças nos modos de produção e distribuição e às particularidades das culturas regionais.³ (DIAWARA, 2000, p. 81)

Coproduções cinematográficas envolvendo dois, três, ou mais países, representam a norma na África e certamente tal modelo manter-se-á no futuro mais ou menos próximo. Cada vez mais na esfera lusófona, os setores público e privado, como no caso de Angola, estão proporcionando apoio à produção de filmes. O mesmo pode ser dito, embora de forma limitada, sobre Moçambique e Cabo Verde. Enquanto os diretores costumam receber treinamento formal na Europa ou na América Latina, como nos casos de Flora Gomes (Guiné-Bissau) e Maria João Ganga (Angola), que frequentaram escolas de cinema em Cuba e França, respectivamente, os atores são com frequência recrutados da cena teatral nacional, quando não são atores profissionais locais ou importados do Brasil, Portugal, ou de outra região da África. A escassez relativa de produções cinematográficas, a falta de recursos e as dimensões precárias e de pequena escala da infraestrutura fílmica na África Lusófona revelam, como na África subsaariana como um todo, que uma indústria cinematográfica madura ainda está em vias de desenvolvimento. Contudo, o surgimento do vídeo digital, ao qual os cineastas estão aderindo cada vez mais, sobretudo em países anglófonos como a Nigéria e o Gana, está trazendo maior eficiência em termos de custo, autonomia e flexibilidade ao cinema africano (LEQUERET, 2007, p. 6). De fato, como aponta o crítico Okome, *Nollywood* constitui o eixo da produção audiovisual nigeriana, produzindo filmes de conteúdo africano destinados a um público africano sem mediação governamental ou estrangeira (OKOME, 2014).

3 [variations, and even contradictions, among film languages and ideologies, which are attributable to the prevailing political cultures in each region, the differences in the modes of production and distribution, and the particularities of regional cultures] (DIAWARA, 2000, p. 81)

Enquanto isso, os filmes africanos de caráter autoral ou de arte continuam sendo, em sua maior parte, um exercício artesanal, sujeito às várias pressões e limitações descritas acima; mesmo assim decididos a contar histórias e mostrar imagens africanas a públicos locais, nacionais, continentais e mundiais. Embora os cineastas estejam direcionando sua arte principalmente aos públicos nacionais e africanos, os filmes africanos, até certo ponto, são destinados a públicos e críticos ocidentais, dado o complexo relacionamento de dependência face à Europa, no que diz respeito ao desenvolvimento contínuo da produção fílmica na África, e apesar das desejadas sinergias pan-africanas e esforços de colaboração que vão além de alguns poucos exemplos concretos de coproduções pan-africanas do passado.⁴ Imruh Bakari⁵ resume de forma adequada esse complicado dilema citando Mbye Cham:

O cinema africano, por sua natureza intrínseca, continua sendo problemático. Apesar dos cineastas continuarem a seguir seus anseios, fazem-no dentro da arena extremamente conflituosa da economia política africana. O que se torna aparente são as relações paradoxais que devem, por necessidade, ser negociadas entre vários meios e fins; a reputação internacional dos cineastas e sua existência doméstica; e os radicais anseios e diversas realidades contemporâneas dentro das sociedades africanas. Aqui encontramos “o terreno contestado e dinâmico, aquele que está em fluxo constante, e continuamente sujeito às várias pressões internas e demandas, assim como aos efeitos de uma eco-

4 Uma das mais conhecidas coproduções pan-africanas é *Camp de Thiaroye* (1987) de Ousmane Sembene, financiado exclusivamente por senegaleses, tunisinos e argelinos. É um contundente filme histórico que retrata o massacre cometido pelas forças francesas contra veteranos senegaleses da Segunda Guerra Mundial, ou *tirailleurs*.

5 [African cinema by its intrinsic nature remains problematic. While filmmakers continue to pursue their aspirations, they do so within the highly charged arena of Africa’s political economy. What becomes apparent are the paradoxical relationships which must of necessity be negotiated between various means and ends; the filmmakers’ international reputation and their domestic existence; and the radical aspirations and the diverse contemporary realities within African societies. Here is to be found “the contested and dynamic terrain, one that is in constant flux, and continually subject to myriad internal pressures and demands as well as to the effects of a constantly changing political and media economy] (BAKARI, 2000, p. 4)

nomia política e de mídia constantemente em mudança.
(BAKARI, 2000, p. 4)

Tal “terreno contestado e dinâmico” [contested and dynamic terrain] reflete o elo intrínseco entre o cinema “como modo de comunicação e o capitalismo enquanto sistema econômico e sociopolítico” [as a mode of communication and capitalism as a cultural, economic and sociopolitical system] (MOWITT, 2005, p. 9), além da hegemonia ocidental no contexto da globalização. O campo cultural do cinema africano, em nível de produção, distribuição, consumo e crítica, encontra-se preso entre uma multiplicidade de forças, a saber, o relacionamento histórico entre governos europeus, instituições culturais/cinematográficas (além de públicos e críticos estrangeiros); e pressões incorporadas ao relacionamento entre filmes e cineastas africanos e a história, cultura e política das nações africanas envolvendo públicos nacionais (e/ou regionais), governos, instituições privadas e críticos.

O restante deste ensaio oferece uma série de comentários críticos à volta de dois filmes africanos altamente diferenciados que são emblemáticos do amplo leque de projetos fílmicos na África lusófona: o filme comercial, *O testamento do Sr Napomuceno* (1997), e o documentário de caráter social, *Night Stop* (2002), de Moçambique.

A produção cinematográfica em Cabo Verde, pós-colonial, tem tido uma história particularmente modesta, em vista da escassez de diretores locais e de uma infraestrutura quase inexistente, levando a um número bastante pequeno de longas-metragens desde meados da década de 1990, período durante o qual, a maioria, com exceção de *Ilheu de contenda*, dirigido por Leão Lopes, foi dirigido por cineastas portugueses (Pedro Costa, Francisco Manso, e Fernando Vendrell).⁶ Todos esses filmes, como dito anteriormente, tem sido coproduções envolvendo Portugal,

6 Em 2008, o filme multinacional de Francisco Manso, *A ilha dos escravos*, foi lançado no Brasil, Cabo Verde e Portugal. É uma coprodução ambiciosa que se passa em Cabo Verde (Santiago) e Brasil (Alagoas), com um elenco multinacional de atores brasileiros, portugueses e cabo-verdianos. O filme é baseado no romance *O escravo* escrito pelo escritor português do século XIX Evaristo de Almeida (banido de Cabo Verde por vários anos), que documenta duas revoltas paralelas e convergentes em Santiago durante o início do século XIX: uma dos soldados portugueses monárquicos exilados em Cabo Verde e outra dos escravos. Além disso, o enredo conta com um caso de amor entre um escravo negro e sua senhora mestiça. Apesar da estória ser complexa e envolvente, e da lindíssima fotografia da paisagem montanhosa de Santiago, a interpretação dos atores é por vezes caricaturesca e a trilha sonora insuportavelmente manipuladora e desnecessariamente exotizante.

França, Brasil e Cabo Verde, com estórias cabo-verdianas que acontecem nas ilhas (principalmente em São Vicente e Fogo). Apesar disso, tem havido uma abundância de documentários com enfoque numa variedade de tópicos relacionados à cultura e história de Cabo Verde, principalmente realizados por diretores cabo-verdianos e portugueses.⁷

O Testamento do Sr. Napomuceno, de Francisco Manso

De todos os filmes que se passam em Cabo Verde, o mais conhecido é de longe o *Testamento* de Francisco Manso (1997). Essa exuberante película é um caso notável de viabilidade de mercado de coproduções panlusófonas, envolvendo o talento multifacetado dos países de fala portuguesa, com um forte componente brasileiro, dirigido não apenas a públicos lusófonos, mas também ao mercado internacional. O *Testamento* conta com famosos atores de novela (vários deles afro-brasileiros) que foram convidados a assumir papéis cabo-verdianos. Apesar de seu talento notável, o sotaque aportuguesado artificial não faz jus à realidade de Cabo Verde, onde os personagens não estariam falando em português, mas sim em *kriolu*, mesmo que Germano Almeida tenha escrito o romance epônimo em português, atestando para a diglossia complexa de Cabo Verde, em termos de língua falada e escrita e seu profundo impacto nos campos da cultura erudita e popular. *Testamento* é uma tragicomédia que narra a estória de vida de um tipo “Citizen Kane” *crioulo*, Sr. Napomuceno, durante as décadas finais do colonialismo português e iniciais da independência que ditaram a ascensão e queda de sua fortuna, assim como das elites mestiças cabo-verdianas identificadas com Portugal que se beneficiaram do antigo regime. O repentino, inesperado e suspeito acúmulo

⁷ Dois dos mais extraordinários documentaristas incluem Margarida Fontes e Catarina Alves Costa. Fontes é uma das diretoras mais prolíficas de Cabo Verde, realizando filmes sobre uma variedade de tópicos históricos, literários, sociais e ambientais. A portuguesa Alves Costa dirigiu filmes sobre a música, dança e arquitetura cabo-verdianas; vide, por exemplo, *Mais Alma*, 2001. Claire Andrade-Watkins dirigiu um documentário sobre a comunidade cabo-verdiana da Nova Inglaterra (*Some Kind of Funny Porto Rican*, 2006 [Um tipo engraçado de portorriquenho]).

de riquezas de Napomuceno, durante a Segunda Guerra Mundial, confere-lhe poder político e influência no Mindelo colonial. Enquanto isso, a abundância material de sua vida é contrastada com a esterilidade emocional de seus casos de amor superficiais. Ele sofre profundamente com sua incapacidade de encontrar amor verdadeiro depois de sucessivas tentativas fracassadas. A origem do sofrimento durante o filme advém do drama pessoal de Napomuceno, que segue o ritmo letárgico do tempo na sociedade cabo-verdiana nos últimos anos do colonialismo, um atraso no contexto do império português após o declínio do porto de Mindelo no pós-guerra. A independência surpreende Napomuceno, deixando-o sem lugar no novo contexto de um Cabo Verde socialista, portanto, contribuindo para sua ruína pessoal. Emerge em seu lugar sua filha não reconhecida, Graça, uma linda mulata, nascida fora do matrimônio.

A narrativa do filme está estruturada em torno da perspectiva póstuma de Napomuceno, transmitida através de uma série de cassetes que deixa para Graça, onde narra sua estória. Enquanto o filme privilegia a oralidade da narrativa em primeira pessoa, o romance está estruturado ao redor da narração em terceira pessoa, em que existe certa distância irônica entre o narrador e o protagonista, Napomuceno. Graça, uma jovem independente, inteligente e talentosa, torna-se o símbolo, tanto no filme quanto no romance, da nova república de Cabo Verde que emerge em 1975.

Testamento é altamente ciente da onda internacional de interesse na música cabo-verdiana, graças à popularidade de Cesária Évora, quando o filme foi realizado (entre meados e fim da década de 1990). O filme conta com uma rica trilha sonora composta por Tito Paris e Toy Vieira, com aparição da diva cabo-verdiana como convidada. O elenco de *Testamento* inclui atores brasileiros famosos como Zezé Motta, Chico Diaz e Maria Ceixa, além de vários atores cabo-verdianos e portugueses. As belezas extraordinárias da ilha de São Vicente e do Mindelo aparecem em destaque durante todo o filme, ressaltando a noção de que *Testamento* intervém de forma criativa no marketing global de Cabo Verde. Segundo Claire Andrade-Watkins, *Testamento* foi o primeiro filme africano lusófono a ser lançado comercialmente nos Estados

Unidos (em cinemas, vídeo e DVD), além de ter sido exibido na televisão norte-americana (ANDRADE-WATKINS, 2003, p. 153). Decididamente é um filme comercial que oferece uma combinação impressionante entre uma estória contada de forma sedutora, atores carismáticos, uma lindíssima trilha sonora, tudo isso enquadrado por uma paisagem etérea. O filme está imerso na mordaz ironia e comentário sócio-histórico do romance de Germano Almeida e o melodrama das novelas brasileiras, resultante de um elenco de atores que, em grande parte, foram formados pelas sensibilidades prevaletentes no gênero popular de televisão.

***Night Stop*, de Licínio Azevedo**

O conjunto da obra do cineasta brasileiro-moçambicano Licínio Azevedo oferece um mosaico da vida contemporânea em Moçambique através das experiências de pessoas comuns vivendo, até certo ponto, sob circunstâncias extraordinárias. O éthos humanístico de Azevedo é a força motora por trás de sua prática cinematográfica em que retrata a sociedade moçambicana através de uma multiplicidade de vozes. Seus documentários, que constituem a maior parte de sua produção cinematográfica, representam a realidade social moçambicana e seguem uma abordagem ética que permite ao “outro” (neste caso, pobres moçambicanos das zonas rurais em sua maioria) falar com o mínimo de interferência do diretor, assim, os diálogos dão a impressão de não terem sido ensaiados e as cenas não terem sido redigidas. A práxis cinematográfica de Azevedo revela uma grande afinidade com o “modo observacional” [observational mode] dos documentários descrito por Bill Nichols em seu clássico *Representing Reality* (1991), que enfatiza a não intervenção do cineasta. Fiel à sua colaboração com Jean Rouch, os documentários de Azevedo seguem algumas das convenções do cinema *vérité* (que constitui uma excelente ilustração do modo observacional), assim como a distância não intrusiva entre a câmera e os sujeitos; a natureza da performance aparentemente pouco ensaiada ou dramatizada por parte dos atores; o foco em pessoas comuns; o uso de câmera portátil; locais

autênticos; sons naturais e pouca pós-produção. A edição envolve cenas curtas ocasionais que são intercaladas pelo fio narrativo que retrata o cotidiano, a paisagem, animais, instrumentos musicais tocados por pessoas locais, ou rituais de dança, que acrescentam textura ao mesmo tempo em que enriquecem e complementam a história através da inclusão de elementos relacionados a práticas culturais e hábitat, constitutivos das vidas dos sujeitos retratados. O estilo de direção de Licínio Azevedo conta, em grande parte, com uma “presença ausente” (conforme teorizado por Nichols), proporcionando sons e imagens, mas com uma presença de direção que permanece despercebida e não reconhecida. Os documentários de Azevedo são, em grande parte, estruturados ao redor de um “princípio axiográfico” (NICHOLS, 1991, p. 77–95) em que uma ética de representação é conhecida e vivenciada através da relação espacial entre a câmera e os sujeitos, refletida na proximidade física, conforme deduzida pelo uso de closes de grande ângulo, assim como uma aceitação tácita, mútua, entre o cineasta e os sujeitos, a qual prevalece em todos seus filmes. Pode-se argumentar que o papel de Azevedo em seus documentários é simultaneamente o de “outsider/insider”, portanto descentralizando, até certo grau, sua perspectiva de um brasileiro branco de classe média em relação aos sujeitos retratados — moçambicanos negros e pobres, na sua maioria, camponeses.

Night Stop (2002) é uma espécie de *docudrama* que faz parte de uma série de vídeos africanos intitulada *Steps for the Future* [Passos para o futuro], com enfoque na AIDS na África austral. Falado em ndebele, shona, nhungwe, português e inglês, esse filme oferece um olhar “etnográfico” sobre as vidas das trabalhadoras de sexo ao longo do corredor da Beira, no centro de Moçambique, vidas que existem dentro de uma subcultura de dependência sexual-econômica, em que a AIDS alastra-se de forma implacável (Em 2002, trinta por cento da população desse chamado “corredor da morte” tinha AIDS, de acordo com a descrição do filme).⁸ As imagens na

8 De acordo com o website do Center for Diseases Control and Prevention [Centro de Controle e Prevenção de Doenças], 12,5% da população adulta de Moçambique, entre quinze e quarenta e nove anos de idade, encontrava-se infectada com o vírus do HIV em 2010 (com base no UNAIDS Epidemiologic Fact Sheet [Dados Epidemiológicos do Programa das Nações Unidas sobre a AIDS]). Os dados populacionais estimam que Moçambique tinha 19.686.505 habitantes em 2006, de acordo com a Organização da Nações Unidas para Alimentação e Agricultura. Vide <http://www.cdc.gov/globalaids/countries/Moçambique/>.

sequência de abertura em preto e branco evidenciam os restos materiais da devastação da guerra civil ao longo da estrada. Em seguida, vemos cores emergirem numa tomada da cidade na província de Manica, ao som do muezim, convidando os fiéis a orarem. As cenas que se seguem envolvem imagens de mulheres acordando de manhã enquanto se preparam para o dia, intercaladas por imagens de motoristas de caminhão chegando à parada noturna quase ao pôr do sol. A cena seguinte apresenta uma prostituta e seu cliente discutindo, e a mulher sendo esbofeteada. Essas cenas de abertura contrastantes não apenas situam a estória de *Night Stop* em proximidade histórica à própria guerra civil, mas também sugerem uma certa continuidade de um estado de crise entre a guerra e a subsequente “guerra” contra a pandemia da AIDS, além da dinâmica desigual e tensa entre os gêneros.

O filme passa-se à noite em volta do motel Montes Namuli, localizado não muito longe da intersecção das estradas entre o Malauí e o Zimbábue (um elo de transporte importante dentro dessa sub-região da África austral). A ação em *Night Stop* é permeada por uma trilha sonora sensual de jazz e envolve principalmente cenas de interação alegre entre as prostitutas de nome Suja, Rosa, Claudina, Lili, Olinda, a viajante, etc; entre as prostitutas e seus clientes (principalmente em volta e dentro de seus caminhões); e entre os próprios clientes (nunca sabemos seus nomes, embora haja um conhecido como o malauiano possuidor de um enorme pênis que pode machucar). As trabalhadoras do sexo mais velhas são sobreviventes da “guerra da AIDS” e compartilham conselhos com as mais jovens sobre a importância de usar preservativos enquanto distribuem alguns a elas. Há uma mulher que cede a um cliente que lhe oferece mais dinheiro se ele não usar camisinha; há outra que não recebe o pagamento de seu cliente; e outra que é enganada com promessas de que viajará pela África austral com seu cliente. De longe, as trabalhadoras do sexo mais jovens são as menos espertas e as mais vulneráveis às exigências dos caminhoneiros. Durante todo o filme as prostitutas são retratadas como seres tridimensionais, enquanto que os clientes são muito menos desenvolvidos enquanto personagens e pouco se sabe sobre suas vidas. Os caminhoneiros (muitos deles, casados, com filhos) são retratados como tipos sociais ganhando a vida viajando longas distâncias por muitos

dias, cujo trabalho é crucial para a sobrevivência econômica de seus respectivos países. A natureza de seu trabalho envolve uma solidão constante, portanto, compreensivelmente, emerge uma relação simbiótica entre eles e as prostitutas (acredita-se amplamente que o ecossistema social entre os caminhoneiros e trabalhadoras de sexo africanas constitui um dos epicentros para a disseminação inicial da AIDS na África subsaariana).

Em *Night Stop*, não há narração em *off* ou explicações textuais e os personagens nunca falam para a câmera. Todas as informações sobre suas vidas são transmitidas através de suas conversas e gracejos. A câmera parece não ser intrusiva enquanto os sujeitos mostram-se de uma forma natural. Os espectadores sensibilizam-se com a precariedade das vidas das mulheres, graças ao uso de closes e dos closes de plano médio de Azevedo, os quais conseguem trazer à tona a beleza e humanidade das jovens, à medida que sorriem e riem, trocam confidências, abraçam-se, e, por vezes, choram. Contudo, brigas também acontecem entre as prostitutas, assim como entre os clientes e as prostitutas, mas estas são intercaladas por momentos de ternura entre eles, assim como momentos de orientação, envolvendo lições de vida transmitidas pelas trabalhadoras mais velhas às mais jovens. Algumas das mulheres confessam terem sido forçadas ao mundo da prostituição; e todas são as principais provedoras de suas famílias. Algumas têm ou tiveram filhos; algumas ficam grávidas na profissão e algumas estão em busca do amor. No entanto, todas devem lidar com a constante ameaça da AIDS, e, na verdade, muitas prostitutas e clientes morreram da doença. Enquanto a cena final evidencia a natureza exuberante das jovens mulheres vivendo no limite, cabe aos espectadores ponderarem sobre o caráter tênue de suas existências e da nova tragédia que assalta Moçambique, não muito depois da catastrófica guerra civil, cujas consequências ainda são se fazem sentir nas décadas de 2000 e 2010.

Conclusões

O cinema africano continuará sujeito a múltiplos desafios de ordem financeira, logística e infraestrutural descritos ao longo deste ensaio, ao mesmo tempo em que continuará a depender do financiamento público e pri-

vado nacional e transnacional, sobretudo para longas-metragens feitos para cinema, em contraste com a televisão, onde a expansão da tecnologia digital está contribuindo decisivamente para a expansão de seriados, novelas, documentários e curtas-metragens, principalmente em países anglófonos como a Nigéria, onde *Nollywood* constitui uma indústria audiovisual de fato, em plena expansão. No caso do cinema nos países da África lusófona, tanto Portugal, como cada vez mais o Brasil, terão um papel crucial no que diz respeito aos desafios apontados, assim como à oferta de talento e às hipóteses de um público maior. Porém, tal conjuntura poderá ter uma influência problemática tanto na escolha das línguas faladas como nas linguagens estéticas utilizadas no cinema dos cinco países africanos de língua oficial portuguesa.

Referências Bibliográficas

- ACHEBE, C. **English and the African Writer**. Transition 18: 27-30, 1965.
- ALMEIDA, J. E. de. **O escravo**. Linda-a-Velha, Portugal: África, Literatura, Arte Cultura, Ltda, 1989.
- ANDRADE-WATKINS, C. **Le cinema et la culture au Cap-Vert et en Guinée-Bissau**. CinémAction 106: 148-155, 2003.
- APPIAH, K. A. **In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture**. New York and Oxford: Oxford University Press, 1992.
- BAKARI, I. "Introduction: African Cinema and Emergent Africa". In **Symbolic Narratives/African Cinema**. Ed. June Givanni. London: British Film Institute. 3-24, 2000.
- DIWARA, M. "The Iconographies of West African Cinema". In **Symbolic Narratives/African Cinema**. Ed. June Givanni. London: British Film Institute. 81-96, 1992-2000.
- LEQUERET, É. "L'alternative numérique. Le cinéma africain au présent". In **Cahiers du cinéma**. February. 6-7, 2007.

MOWITT, J. **Re-Takes: Postcoloniality and Foreign Film Languages**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

NICHOLS, B. **Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

OKOME, O. **Nollywood's City, Nollywood's Dream**. Simpósio: Digital Media, New Cinemas, and the Global South. University of Michigan, 2014.

WA THIONG'O, N. "The Language of African Literature". In *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London: J Currey; Portsmouth, NH: Heinemann. 4-33, 1986.

Filmografia

ALVES COSTA, C. **Mais alma**. Portugal, 2001. Laranja Azul e RTP. (58 min.)

ANDRADE-WATKINS, C. **Some Kind of Funny Porto Rican**. USA, 2006. Boston: Spia Media Productions. (83 min.)

AZEVEDO, L. **Night Stop**. Moçambique, 2002. Steps for the Future. (52 min.)

HAROUN, M. S. **L'homme qui crie**. França, Bélgica e Tchad, 2010. Pili Films, Entre Chiens et Loups, and Goï Goï Productions. (92 min.)

HOOD, G. **Tsotsi**. África do Sul e Grã Bretanha, 2005. The UK Film and TV Production Company, Industrial Development Corporation of South Africa e The National Film and Video Foundation of South Africa. (94 min.)

MANSO, F. **Testamento do Sr. Napomuceno**. Portugal, Brasil e Cabo Verde, 1997. ADR Productions, Cineluz Produções Cinematográficas e Cobra Films. (117 min.)

_____ **A ilha dos escravos**. Portugal, Brasil e Cabo Verde, 2006. Fado Filmes. (100 min.)

SEMBENE, O. **Mandabi**. França e Senegal, 1968. Comptoir du Film Français Production e Filmi Domirev. (90 min.)

Cinema e Literatura: interfaces semióticas

Maria Zilda da Cunha^{1*}

Maria Auxiliadora Fontana Baseio^{2*}

No âmbito do estudo das linguagens, torna-se fundamental perscrutar relações que se estabelecem no mundo contemporâneo. Mundo no qual, queiramos ou não, estamos inseridos e, sem que possamos controlar, participamos de revoluções tecnológicas. Usufruímos de resultados empreendidos pelas interfaces criadas entre a arte, a ciência e a tecnologia que, cada vez mais, providenciam mídias de informação e comunicação e multiplicam, em dimensões incalculáveis, a mistura de signos.

Como pesquisadores da área de Literatura, mais especificamente de Literatura Infantil e Juvenil, buscamos compreender as relações que os jovens leitores atualmente estabelecem com a literatura diante da proliferação de códigos, suportes e linguagens. Evitando anacronismos, temos nos colocado algumas questões: que elementos estariam se interpondo à imaginação criadora, ao pensamento investigativo e à indagação estética que se opera em nosso tempo, que respostas perceptivo-cognitivas são dadas ao hibridismo promovido pelas novas criações? Que outras atividades estariam agora implicadas no ato de leitura, nos processos de aprendizagem?

É sob a perspectiva da Literatura Comparada e, de maneira mais específica, dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, que vimos desenvolvendo pesquisas e, desse modo, entendemos a importância da ampliação dos campos da atividade crítica por meio de estudos interdisciplinares – ou transdisciplinares – estendendo-se o estudo da literatura a diferentes áreas do conhecimento e a outras esferas da expressão humana. Essa ampliação aproxima-se das mais atuais conceituações da atividade com-

1 *Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Universidade de São Paulo. Email: mariazildacunha@hotmail.com

2 *Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Universidade de Santo Amaro. Email:dorafada@ig.com.br

parativista, sendo esta considerada:

[...] o estudo da literatura além das fronteiras de um país em particular, e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), a filosofia, a história, as ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, as religiões, etc., de outro. Em suma, é a comparação da literatura com **outras esferas da expressão humana**. (REMAK apud CARVALHAL, 2006, p.74).

A compreensão da arquitetura de formas expressivas contemporâneas pode identificar modos que marquem e exemplifiquem a trajetória envolvida nos atos de escritura e de leitura. Daí, nossa proposta de discutir, neste trabalho, a nova arquitetura estética que se constrói entre literatura infantil e cinema, a partir do estudo e análise de *A invenção de Hugo Cabret* - livro e filme.

Embora seja nítida a aproximação entre essas duas artes, ou explícita nos casos em que há a intenção de “adaptar” uma obra literária ao cinema, a discussão segue diferentes caminhos, os quais perpassam linhas teóricas e investigativas variadas.

A diversidade de “olhares”, ou seja, de perspectivas que direcionam o entendimento dessa relação é consequência da enorme gama de elementos históricos, sociais, culturais, políticos e econômicos que entram em jogo e que extrapolam as questões puramente estéticas e técnicas de cada arte em seu processo de representação da realidade (BELLO, 2005, p.144).

É importante ressaltar que, além das dificuldades encontradas com respeito à diversidade de elementos envolvidos na aproximação entre esses dois campos narrativos, muitos estudos propõem-se a analisá-la partindo de uma perspectiva comparativista tradicional, em que se buscam fontes e influências, em especial aqueles que visam a avaliar o processo de adaptação cinematográfica de obras literárias com o intuito de comprovar a “fidelidade” com relação à obra primeira. Tais atitudes acabam por supervalorizar uma arte

em relação à outra e gerar mesmo um “regime de disputa, que vai suscitando uma série de divergências entre a literatura e o cinema” (SOUSA, 2001, p. 27). A busca incansável de “influências” e a conseqüente corrida para provar qual arte seria superior encerram um trabalho estéril, uma vez que “literatura e cinema mantiveram entre si, ao longo do tempo, um conjunto de relações sob a forma de um circuito de mão dupla” (GUIMARÃES, 1997, p.109).

Seria extremamente redutora, e em nada crítica, dentro da linha de raciocínio que estamos desenvolvendo, uma leitura das relações entre a arte literária e a cinematográfica a partir apenas de nosso campo específico de estudo, ou seja, dos estudos literários, não levando em conta tanto as diferenças de cada procedimento artístico e das linguagens que utilizam, como as posições mais recentes que “consideram as transposições semióticas como atividades exercidas por receptores inapagáveis do estrato da socioesfera cultural a que pertencem” (SOUSA, 2001, p. 27).

Dentro dessa perspectiva, o estudo que se direcione a observar e compreender as relações entre literatura e cinema, e que ultrapasse a atitude comparativista de observar semelhanças e diferenças entre as artes, requer um “olhar” amplo, sendo imprescindível articular a investigação com elementos sociais, políticos, culturais, em suma, com a História em um sentido abrangente, levando em consideração o produtor da obra fílmica como um leitor provido de “reações afectivo-volitivas, de expectativas, ‘pré-juízos’ ou ‘pré-conceitos’ [...] e de uma contextualidade histórico-temporal” (SOUSA, 2001, p.33), características que participam do estabelecimento do diálogo interartes. Não podemos esquecer, ainda, que a investigação deve procurar compreender as operações de interinfluências que uma linguagem pode exercer sobre a outra, bem como a maneira como se processam as traduções intersemióticas promovidas nessa relação.

Notavelmente, convivem, hoje, meios de caráter artesanal, cujo regime de recepção é culto; as produções de caráter técnico, reproduzível, cujo regime de recepção é o de exposição, e as realizadas com tratamento digital, sem referentes externos, cujas formas de recepção podem assumir valor de recriação, os quais são fatores que alteram as formas de produção e de recep-

ção de textos.

Em uma rede urdida, a literatura plasma mutações do mundo das linguagens, do conhecimento, a intercomunicação das culturas e as dinâmicas sociais que modificam as relações (de autoria, obra, recepção) no interior do sistema literário e transformam as relações que se estabelecem entre literatura e fatores externos a ela. Nessa ordem de ideias, merecem atenção, ainda, as operações de linguagem que buscam traduzir os objetos literários para outros suportes ou mídias. Para Júlio Plaza (1987, p. 98),

a operação de linguagem de um meio para outro implica consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar de mera reprodução para a produção.

Ao fim e ao cabo, em decorrência das múltiplas transformações provocadas na vida humana, as formas de perceber e pensar o mundo foram se alterando como se alteraram, também, as relações entre os homens.

Para Walter Benjamin (1993, p.197-221), em sua atualidade viva, o narrador não está mais presente entre nós, a arte de narrar está em vias de extinção, estamos perdendo a capacidade de intercambiar experiências. Dispersou-se o grupo de ouvintes. Os processos de comunicação passam a ser mediados pela tecnologia. Desenvolvem-se mecanismos de propagação e difusão da voz no espaço e tempo, capazes da reprodução da linguagem verbal escrita, técnicas óticas de formação das imagens, processos híbridos de propagação de imagem e som.

Com efeito, toda manifestação de arte é produzida por meios que são históricos. Se o homem, em seus primórdios, captou e selecionou formas e cores do universo, cifrando-as e signando-as em marcas legíveis que plasmou em superfícies fixas: da caverna às telas do pintor / dos pictogramas e ideogramas às formas alfabéticas da escrita (que já engendram as artimanhas do som), pelo olhar também captou o movimento e, pela capacidade mimética, exibiu-o na tela do cinema e demais suportes eletrônicos. Mimetizou a tridi-

mensionalidade e plasmou-a por meio da holografia, captou a virtualidade do pensamento, da memória e teceu, em redes virtuais, a condição de imaterialidade dos signos para, em simultaneidade de tempo e espaço, configurar a comunicação *on line*.

Na esfera da produção artística, até a Revolução Industrial as técnicas eram artesanais; hoje, vinculam-se a equipamentos tecnológicos, são máquinas de linguagem.
(FLÜSSER, 1985)

Com uma pesquisa voltada à produção literária e cultural para crianças e jovens, como já comentamos, e diante da complexidade do lugar do educador, propomos, para efeitos didáticos, três paradigmas ou vetores de linguagens. Para tanto, nos baseamos em Santaella (2005), autora que, procurando organizar um pouco da complexidade histórica que nos enreda, realizou um mapeamento que culmina em uma teoria das matrizes de linguagem e pensamento. Santaella considera a pluralidade de linguagens que o homem foi capaz de desenvolver ao longo de sua história, postulando haver três, apenas três matrizes: a sonora, a visual e a verbal das quais as demais são híbridos.

Para uma abordagem preliminar desse vasto universo, tomamos por base esses pressupostos e elegemos três vetores de formas de produção das matrizes de linguagens humanas, a saber: 1. Verbal, visual e sonora, em seu modo de produção artesanal. 2. Processos de produção de linguagens mediados pela tecnologia. 3. Processos infográficos de produção de linguagens verbais, visuais e sonoras (CUNHA, 2009) - no interior dos quais, buscamos tangenciar condições de produção, a configuração e a dinâmica da obra e das relações com o público receptor.

No primeiro, estariam linguagens no modo de produção artesanal - manifestações às quais se ligam a transmissão imediata, a participação do público, intensificando e, ao mesmo tempo, interferindo em elementos da elaboração criativa. No segundo, processos híbridos de propagação de imagem e som; meios reprodutores e outros aparatos tecnológicos, que, de certa

forma, afetam a própria linguagem e a construção de sentidos. No terceiro, as produções derivadas de matrizes numéricas.

Em discussões que se processam no âmbito das linguagens, vale lembrar que a fotografia foi, seguramente, o primeiro meio de reprodução mecânica, de fácil manuseio e de grande acessibilidade (pelo menos com a invenção da Kodac). Mas se os limites - em tempos pós-fotográficos - ainda existiam, foram se desfazendo com a interface das várias técnicas, tornando impossível delimitar a diferença entre técnica, palavras e imagens, sons e grafismos, em especial, com a digitalização em que tudo se tornou modificável em linguagem binária.

Se a digitalização confrontou as antigas tecnologias convertendo obras para novo suporte, certamente, ela provocou ainda uma mutação que afeta as condições de produção, circulação e recepção das imagens, trazendo a estas novas implicações outras possibilidades, outros sentidos, na verdade, outras formas de reprogramar a memória.

Como já sinalizara Walter Benjamin (1993), as mudanças nas formas de percepção, que a mediação das tecnologias propicia, afetam modos de conceber o mundo, que vão se dinamizando historicamente. O cinema, em um contexto de mídias digitais, implica o prolongamento das condições modernas em um quadro cultural diverso.

Nessa ordem de ideias e em face desse contexto que vivenciamos, buscamos um diálogo relacional em investigações que se voltem para as formas híbridas - que antes separadas - combinam-se, agora, para a formação de novos objetos artísticos.

Como afirma o referido autor, em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios; pelos mestres, para a difusão das obras, e, finalmente, por terceiros, meramente interessados no lucro. A reprodução técnica da obra de arte, em contraste, representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente.

Com a reprodutibilidade técnica, um discurso se tornou comum: perde-se a artesanania e a memória. No entanto, o livro que ora focamos se tece exatamente desses elementos. Por meio da linguagem em movimento, o cinema recupera a vocação narrativa que alimenta a necessidade humana de contar e ouvir histórias.

A invenção de Hugo Cabret - livro e filme

O livro *A invenção de Hugo Cabret*, de Brian Selznick, bem como o filme de Martin Scorsese, contam a trajetória de um menino, órfão, que se abriga em uma torre na Central de trem de Paris, nos anos 30. Ali, ele cuida do funcionamento dos relógios e, ao mesmo tempo, esconde uma misteriosa história. Acertava os ponteiros do relógio quando preciso e sempre escapava do inspetor do local, até que, um dia, o dono da loja de brinquedo, Georges, rouba-lhe seu caderno – que, junto com um autômato desativado, é a única herança deixada por seu pai, um relojoeiro morto em um incêndio – dando a entender que, naqueles escritos, havia algo de muito importante e secreto. Hugo encontra Isabelle - a afilhada de Georges – e, juntos, tentarão descobrir quais os segredos que Georges e aquele misterioso caderno guardam. Ela é uma garota que adora livros. O menino logo descobre que Isabelle possui uma chave com formato de coração que se encaixa na fechadura existente do robô de Hugo, que volta a funcionar para desvendar um grande mistério.

Levando em conta as especificidades das duas artes, a literária e a cinematográfica, é importante observar os recursos utilizados em cada uma delas que servem para concretizar o processo narrativo e os sentidos que engendram. De acordo com Maria do Rosário Bello (2005, p.155), o elemento da narratividade relaciona “romance (ou novela ou conto) e filme” e, por conseguinte, explorar as diversas unidades narrativas dos dois tipos de texto mostra ser um “território mais rico de sugestões interpretativas, estruturais e estéticas”.

Nas cenas iniciais do filme, é possível observar vários recursos utilizados para a construção de elementos narrativos, como espaço / tempo/

personagem etc., assim como para introduzir a sequência de acontecimentos que se desenvolve diante dos olhos do espectador. Deparamos com uma grande engrenagem, depois com a visão aérea de Paris, suas ruas, iluminação, o movimento.

Inicia-se, dessa forma, a construção de um mundo e o espectador/leitor sendo inserido em um ponto. O olhar do espectador move-se de forma fruída em algumas direções e na profundidade do espaço. Pelo olhar, o espectador é conduzido a uma estação de trem, na qual observa um movimento intenso, até aproximar-se de um relógio, ou melhor, de um olho ou um olhar que espreita pelo vão de uma engrenagem de relógio. É pelo recurso de *crane shot* que possibilita o movimento e, por meio das tomadas com mudança no enquadramento, conseguidas por meio da câmera colocada acima do chão e que se move no ar, alterando a direção de perspectiva, que o espectador se insere na narrativa, situado em um tempo histórico e em um espaço concreto em que se passarão algumas ações.

Uma mirada mais atenta perceberá a analogia entre a engrenagem e a geografia da cidade, seus pontos de luz, suas ruas e contornos. Da mesma forma, será possível reconhecer a inscrição de filmes de Chaplin, *O Garoto* e *Tempos modernos*, como fortes referências à invenção do cinema como experiência moderna.

Configura-se, nesta película, sob nossa consideração, uma homenagem à história da sétima arte, sinalizando, por opção de Scorsese, em seu primeiro filme em 3D, Méliès como precursor da linguagem cinematográfica. George Méliès, conforme sabemos, ao receber de presente um protótipo criado pelo cinematógrafo inglês Robert William Paul, passou a filmar cenas do cotidiano em Paris. Em determinado momento, a câmara para de funcionar, no entanto, as pessoas não param de se mexer. O cineasta observa que, ao voltar a filmar, a ação feita na filmagem é diferente da ação que ele estava filmando. A essa trucagem ele deu o nome de *stop-action*. Méliès criou várias outras trucagens como a perspectiva forçada, múltiplas exposições ou filmagens em alta e baixa velocidade. Em *Le voyage dans la lune* (Viagem à lua), de 1902, usou técnicas de dupla exposição do filme para obter efeitos especiais

inovadores para a época. *Viagem à Lua* é considerado o filme que estabelece fronteiras entre ficção e não ficção, em um tempo em que o cinema retratava a vida cotidiana, como nos filmes dos irmãos Lumière. Méliès conseguiu um cinema de entretenimento - o cinema para ele tinha o poder de capturar sonhos. Esse cineasta “é amplamente reconhecido como aperfeiçoador do truque da substituição, que tornava possível fazer as coisas aparecer e desaparecer na tela, como por magia”. (SEIZNICK, 2007, p.355)

Afirma Ismail Xavier que:

A magia de Méliès [...] não só nos apresenta um ingênuo momento de infância e também como o desabrochar do primeiro e natural, no seio da imagem objetiva, das potencialidades afetivas. (XAVIER, 1983, p. 150)

A obra fílmica de Scorsese constrói-se por um interessante fio temático, mas este se enreda em uma teia de histórias que se apresentarão em sequências e sobreposições. Tal recurso vai engendrando metonimicamente significados cifrados que podem ser desvelados no decorrer da narrativa fílmica. Diversas micropistas orientam o espectador a alguns caminhos que o levam a captar, pela percepção e sensibilidade, o diverso, o múltiplo, a simultaneidade e, ao mesmo tempo, através do pensamento abstrato, da imaginação e de seu repertório, é capaz de perceber-se inserido em reflexões sobre formas antigas de arte – da sétima arte – a bem da verdade, tangenciando um passado que recupera movimento para revelar-se no presente.

Pode-se dizer que o filme de Scorsese corrobora as palavras de Deleuze (1990, p.87) quando diz: “O cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo”. Um mundo polifônico, repleto de histórias que se entrecruzam. Múltiplos pontos de vista. Nosso exercício analítico, pelas vias do comparativismo, ao ler nas fronteiras das linguagens, torna possível depreender vozes, culturas e tempos que se tocam, sobretudo em termos de imaginário. Para isso, um conceito nos é muito caro: o de intertextualidade - entendido como - a relação dialógica entre textos, ponto de vista que concebe o

passado como algo possível de ser modificado ou revitalizado pelo presente.

Lucrécia Ferrara (1986, p.93) afirma que o “intertexto é o diálogo que se produz entre o dentro e o fora, o interno e o externo, entre um texto e outro texto, entre um segundo e um primeiro, entre o presente e passado”. Nessa relação contextual entre emissor e receptor, assiste-se ao encontro de dois conflitos – um que permite descobrir o passado; outro que permite descobrir algo atualizando o passado, lendo-o a partir do presente.

A invenção de Hugo Cabret, fiando-se em circuito integrado, coloca em jogo diversos diálogos intertextuais, traçando rotas nas quais o novo reencontra o antigo na esfera do estético. Fragmentos de outras películas, em superposição de cenas, conferem pontos de vista diversos em flashes de memória. Diversas obras vão sendo citadas ao longo da película, entre as quais:

L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat ou L'Arrivée d'un train à La Ciotat - *A chegada do trem na estação* - filme gravado pelos irmãos Lumière em 1895 - lembrado como a primeira exibição pública comercial de um filme. Com um “argumento” mínimo, cria pânico entre os espectadores que não estavam ainda preparados para a surpresa da ilusão cinematográfica. Considerado o primeiro plano-sequência da *história do cinema*. O seu aspecto quase jornalístico e espontâneo, englobando os vários aspectos da ação, torna-o um objeto de um *realismo* profundo.

O gabinete do Dr Caligari - um dos filmes mais importantes da história do cinema – trata-se de uma obra alemã, de 1920, considerada a primeira do gênero terror, com cenários sombrios, trilha sonora bem realizada e maquiagem inspirada para o obscuro. A obra inaugura, no cinema, o Expressionismo Alemão – conseguindo realizar primorosamente sua principal característica: a distorção de imagens, buscando representar visualmente os sentimentos dos personagens. O filme, de estilo singular, apresenta: ângulos irregulares nos cenários, formas desproporcionais, maquiagem forte, gestos exagerados dos atores, expressões distorcidas, enfim, características que deram ao cinema novas possibilidades de clima misterioso. Vale lembrar que, em 1919, o cinema estava apenas começando a mudar, com os filmes de Griffith, o primeiro a contar uma estória de forma diferente, alternando planos abertos com closes.

O diretor Robert Wiene preferiu manter a câmera fixa num ponto, com os atores encenando na frente dela, como era costume na época. Auxiliado pela fotografia (direção de Willy Hameister) também sombria e pelos cenários distorcidos, o diretor conseguiu criar um clima fantasmagórico, conferindo uma atmosfera de pesadelo ao longa-metragem.

Safety Last – (Homem mosca) – 1923 – segundo longa-metragem de Harold Lloyd- é uma comédia romântica em que a personagem principal, um homem comum, busca a cidade grande para fazer carreira a fim de se casar com sua amada. Ali enfrenta situações difíceis e as supera criativa e comicamente. Com sua extrema habilidade em fazer proezas acrobáticas, o escalar de um alto edifício vai representar um dos mais intensos momentos do cinema mudo. Harold pendurado no ponteiro do relógio constitui uma das cenas mais interessantes da história do cinema.

Buster Keaton tem sua presença marcada, ator e diretor de comédias mudas, nas quais o humor, basicamente, se fazia através de gags, corridas, quedas, fugas. Em *O Homem das novidades*, Keaton interpreta um fotógrafo que troca sua câmera fotográfica por uma câmera de cinema e se torna um cinegrafista. O filme discute o cinema e a relação entre ficção e realidade no momento derradeiro do cinema mudo, através de organização caótica dos elementos.

A invenção de Hugo Cabret é uma narrativa de ficção baseada no livro homônimo de Brian Selznick. A obra fílmica constitui um amálgama de pesquisa, imaginação criadora, técnica e construção artística. Se o garoto Hugo Cabret é uma personagem totalmente ficcional, há diversas faces não ficcionais na história, nomeadamente, no que se refere a Georges Méliès, sua obra e sua vida, algumas das quais encontram testemunhos vivos nas citações fílmicas.

No cinema, vale lembrar, “as relações entre visível e invisível, a interação entre o dado imediato e sua significação tornam-se mais intrincadas” (XAVIER, 2003, p. 33). Isso resulta do fato de que a sucessão de imagens criada pela montagem pode produzir relações novas a cada instante, o que nos leva a estabelecer nexos possíveis - a montagem sugere, enquanto nós

deduzimos. Mas importa reter que as significações se engendram sempre por força de contextualizações.

O diálogo aqui entre textos estende-se para além das obras filmicas. A referência à *Caixa de Pandora* - mito grego – também encontra umnexo causal de um passado que recupera movimento para revelar-se no presente. Essa história foi contada pelo poeta grego Hesíodo, século VIII a.C. De acordo com a obra, Prometeu presenteou os homens com o fogo para que dominassem a natureza. Zeus, que havia proibido a entrega desse dom à humanidade, arquitetou sua vingança criando Pandora, a primeira mulher. Antes de enviá-la a Terra, entregou-lhe uma caixa, recomendando que ela jamais fosse aberta, pois dentro dela, os deuses haviam colocado um arsenal de desgraças para o homem, como a discórdia, a guerra e todas as doenças do corpo e da mente mais um único dom: a esperança. Vencida pela curiosidade, Pandora acabou abrindo a caixa, liberando todos os males no mundo, mas a fechou antes que a esperança pudesse sair. O desenrolar da história, em *Invenção de Hugo Cabret*, é exemplar como testemunho do poder da persistência, da ação, do conhecimento e do dom da esperança. Figura-se ali um guardião do tempo, da história e da memória.

Enfim, uma obra muito bem arquitetada permite diversas analogias e essas resultam dos nexos relacionais que possamos estabelecer. À guisa de exemplo, algumas conexões podem ser comentadas como: as corridas de Hugo (e, algumas vezes, de Isabelle), ao tentar (em) se desvencilhar do inspetor da estação, remetem aos primeiros filmes do cinema mudo, os quais se baseavam em perseguições sem fim. O concerto do autômato realizado por Hugo, com a ajuda da chave de Isabelle - em forma de coração - pode remeter à confiança que o universo da técnica trazia ao ser humano, em que roldanas punham em funcionamento os desenhos de Mèliés, marcam o tempo, e o tempo marca a vida das pessoas, como acontece nesse filme. O relógio cronômetro, figura recorrente na narrativa, é máquina que registra e marca o tempo, sinaliza passagens. A perspectiva aérea confere amplitude, dimensionando positivamente o ponto de vista de um menino de doze anos, o qual será responsável pela ressignificação da vida do padrinho de Isabelle – Ge-

orge Mèliés. Na fusão com a realidade, o carácter onírico estabelece índices premonitórios, criando no filme imagens encadeadas em cenas metafóricas (BRANDÃO, 2012).

Ao conceber o passado como algo possível de ser revitalizado pelo presente, a obra recobre artisticamente um erro histórico: a falta de memória e respeito aos criadores do cinema mudo. O próprio filme configura-se, por meio da tecnologia 3D, uma mágica homenagem do diretor Martin Scorsese ao cinema mudo. Ressalte-se, também ao universo dos livros e das bibliotecas como detentores de histórias e de memória dessas histórias que dão sentido à humanidade (BRANDÃO, 2012).

Seguramente, cinema e literatura, em essência, têm diferenças estruturais, no entanto, são expressões artísticas que mantêm entre si homologias. Não poucas vezes, a maior proximidade entre as artes providencia divisões mais evidentes. Nessa ordem de ideias, vale pensar no desafio que se impõe a um escritor, quando este se determina a realizar uma produção escrita como se estivesse produzindo um filme. Para esse realizador, sem dúvida, é de crucial importância a imagem: a imagem no escrito que concorre na esfera das metáforas, das metonímias, das significações implícitas, nos diagramas intertextuais, na metalinguagem, nos múltiplos pontos de vista que se distribuem em falas de personagens e nas vozes narrativas a tramar, em fios diversos, o texto; a imagem no diálogo que se estabelece com a palavra oral ou impressa, do jogo entre o verbal e não verbal - modo de iconizar o verbo e narrativizar o imagético - são possibilidades a que se recorre muitas vezes, assim como o lançar mão de técnicas específicas de outras artes: a arquitetura, a ilustração, a pintura, a fotografia, o desenho, dentre outras.

No âmbito da literatura para crianças e jovens, campo em que realizamos nossas investigações, é preciso dizer, as relações imagens e palavra, há algum tempo, vêm se tornando soberanas. Os próprios livros infantis vão assumindo a qualidade de objeto estético, incorporando essas relações e mais recentemente o próprio processo de editoração. Há obras em que temos a impressão de ver as histórias e seu movimento, elas se concretizam no livro, ao mesmo tempo em que as lemos.

Escrever nas fronteiras de códigos híbridos significa escrever sob injunções de importantes aprendizados, posto que o autor se movimenta entre o que a literatura ensina e o que lhes ensina as outras linguagens, outras artes, outros saberes.

A presença do cinema na literatura infantil deste século tem nos surpreendido no que se refere à composição formal das narrativas como já discutimos em outros textos.

Brian Selznick, autor de *Invenção de Hugo Cabret* confessa³ não só a admiração por Méliés, mas ter escrito esse livro pensando na arte, no cinema, na forma como a história poderia ser contada, na sensação do leitor ao virar as páginas. Segundo ele, alguns trechos da história foram suprimidos para que pudessem dar lugar às imagens. Dessa forma, a obra impressa constituiu-se por sequência de imagens, à semelhança de cinema mudo.

O livro coloca o leitor como observador da história que vai começar, assim como se estivesse imaginariamente sentando no escurinho do cinema, na expectativa do início do filme. As ilustrações do livro recuperam a magia e as técnicas cinematográficas, como se compusessem um *storyboard* para o filme. Toda a trama, as personagens, os espaços, apresentados verbal e visualmente, levam-nos aos poucos a desvendar a história do cinema. O leitor de página e tela vai permanentemente criando hipóteses para recriar a história da sétima arte, sobretudo leva-nos ao resgate da contribuição de George Méliés na tarefa de criar sonhos, assim como, em metalinguagem, o texto reinventa essa mesma vocação da arte para o prazer onírico.

O livro tem início com um narrador em primeira pessoa que faz uma breve introdução. Em sua escrita sucinta apresenta-se e apresenta-nos Hugo Cabret; orienta-nos a percorrer um espaço e a acionar a nossa imaginação, como se, sentados na sala escura, esperássemos a projeção. No virar da página, sem mais explicações, o narrador compartilha pontos de vista com o leitor/espectador, mostra-nos o tempo, o espaço, o ambiente, o que faz a personagem, o que vê. Não sabemos o que pensa, apenas vemos por onde

3 Entrevista Brian Selznick. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=SfBEUhP9aCY> Acesso em: 03/04/2014.

caminha, o que ele faz e tentamos deduzir seu estado de espírito pelo movimento que conseguimos depreender (*panorâmica*, *traveling*) e pelas suas expressões (*close-up*). Não há comentários, mas uma visão da ação, uma “visão de câmera” como no cinema. Há constante modificação nas angulações, nos enquadramentos, nas perspectivas, o que não permite que vejamos sempre do mesmo modo.

Percebemos o ambiente: uma visão aérea de Paris, a estação de trem, a personagem Hugo Cabret. O olhar do menino parece nos convidar a compartilhar seu segredo. Ao seguirmos por alguns espaços, sem maiores explicações, nosso processo de leitura é puramente inferencial, tateando significados. Outras vezes, podemos ver o que a personagem vê (*câmera subjetiva*): a loja de brinquedos: JOUETS (*zoom in*); o rosto do velho George (*zoom in*), o olhar (*close up*). Com a mudança de ângulo, “vemos com Hugo”, do seu esconderijo atrás do relógio “de onde podia ver tudo”. São vários planos sobrepostos que o narrador delicadamente vai retomando, garantindo a linearidade temporal da ação por meio de conectores “Hoje o velho parecia agitado”. O leitor, como espectador, compactua com a montagem de planos espaciais e temporais. Esses procedimentos narrativos análogos aos empregados pela linguagem cinematográfica conferem ao livro um estatuto de objeto novo (GÓES, 2003).

Na verdade, há uma sequência de vinte e três desenhos para localizar o leitor em uma estação de trem em Paris, na década de 30, do século passado e apresentar o protagonista da história, Hugo Cabret. Vale ressaltar que esses desenhos são formas figurativas - remetem a um referente cujo registro físico pode ser reconhecido, no entanto, sem a precisão da imagem técnica ou de natureza fotográfica. Desse modo, vão se caracterizar pela conformação de efeitos de formas, qualidades de linhas, combinação de massas, propiciando uma percepção sugestiva. Essas formas podem referenciar seus princípios de organização, a maneira e o instrumento de como se constituem, e acabam por apontar para o gesto que lhe deu origem – a marca do gesto produtor.

A obra tece-se na alternância do discurso escrito e o imagético (158 ilustrações feitas à mão, com carvão e grafite), conferindo uma dinâmica sin-

gular ao processo de leitura. Confeccionado em preto e branco (com a exceção da capa), o livro possui páginas cuja forma se assemelha a telas projetivas, o que cria um circuito de relações que pressupõem agentes sem os quais o processo não poderia se efetivar. Nesse circuito, estabelece-se uma relação dialógica na qual o leitor/ espectador passa a participar de uma transação a que assiste e legitima. Desse modo, os agentes se mostram; imagem e realidade se tocam. Nesse contato, o que se materializa são fantasmas de luz e sombra habitando um mundo sem gravidade e que pode ser invocado por uma máquina de leitura. O livro converte-se nessa máquina de leitura. O olhar aproxima-se, interpõe a concorrência da mão: o livro lê e interpreta (CUNHA, 2009). Essas identificações se fazem sob o efeito da montagem que produz fluxos sinestésicos que, de alguma forma, envolvem os sentidos.

Figuras são ideias e carregam conceitos especialmente quando confrontadas na urdidura plástica da montagem. Pelas marcas do jogo relacional, uma proposta do artista se presentifica na metalinguagem das formas, na urdidura da linguagem. O livro tece-se dentro do livro e, pelo código cinematográfico, traz a história do cinema; no engendrar das técnicas de reprodução, estabelece profundo diálogo com a artesanaria das formas visuais. Celebra-se, na obra *A invenção de Hugo Cabret*, a conjunção das artes: o cinema (antigo), a ourivesaria, o desenho realizado à mão e a arte literária. Uma história que se faz no resgate de uma memória cultural do cinema, em um livro cujo projeto plástico de editoração trança memórias por entre paradigmas de linguagens, acessando raios de ação do artesanal, da magia e da técnica.

As reflexões que aqui se fizeram presentes nos levam a crer, como diz Calvino, “no universo infinito da literatura”, em que “sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo” (1990, p. 20) assim como cremos que no universo infinito da sétima arte “sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo”

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, mas, enquanto houver poetas, linguagens e leitores/espectadores, interlocutores, internautas etc., lá

haverá arte, seja na pedra, no papel, na tela, na tabuleta, no *tablet*, na terra, no espaço, no ciberespaço.

Referências Bibliográficas

BELLO, Maria do Rosário L. L. **Narrativa literária e narrativa filmica: o caso de Amor de Perdição**. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a tecnologia, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BRANDÃO, Ana Lúcia. “Resenha Hugo Cabret”. In: **Revista Literartes**, n.1, 2012.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHAL, T. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CUNHA, Maria Zilda da. **Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Humanitas & Paulinas, 2009.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense: 2005.

FERRARA, L. D’Aléssio. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FLÜSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

GÓES, Lúcia Pimentel. **Olhar de descoberta: proposta analítica de livros que concentram várias linguagens**. ed. rev., aument. e renov. São Paulo: Paulinas, 2003.

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória. Entre o legível e o visível**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.

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

SANTAELLA Lucia. **Matrizes de linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal**. Editora Iluminuras São Paulo, 2001.

SEIZNICK. **A Invenção de Hugo Cabret**. São Paulo: Edições SM, 2007.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. **Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema**. Portugal: Universidade do Minho, 2001.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes, 1983.

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Filmografia

SCORSESE, M. **A invenção de Hugo Cabret**. EUA, 2012. DVD (2h8min.)

Escritas Cinematográficas: A influência do cinema nalguns autores portugueses

Sérgio Guimarães de Sousa¹

1. Seria errôneo desprezar a influência do cinema na literatura. Todo crítico literário cuidadoso e esclarecido sabe que, desde sempre, houve uma estreita cumplicidade entre escritura verbal e narrativa fílmica. Todavia, ainda recentemente, um escritor, Frédéric Beigbeder, em uma de suas crônicas publicadas na revista *Lire*, manifestou-se a respeito da relação entre literatura e cinema do seguinte modo: “Escrever e filmar” – disse ele – “são duas maneiras opostas de ver o mundo. De um lado, é preciso produzir uma forma com palavras, do outro, captar imagens em seguida mostrá-las umas depois das outras. Não se passa impunemente da sombra à luz. Não há nada mais arriscado do que a passagem do escrito para a tela” (BEIGBEDER, 2008, p. 7). Mesmo se Beigbeder não está de todo errado, é preciso dizer que a seção onde escreve suas crônicas intitula-se “Má fé”. Na verdade, pode-se censurá-lo por ter uma certa má fé para explicar, bem mais que a desconfiança, seu medo (seus preconceitos, em suma) da tela. De fato, escrever pode ser bem diferente de filmar, mas não é menos verdade que o discurso fílmico e o discurso literário dividem o ponto comum de construir uma história ancorada no tempo e no espaço, para não falar de personagens. Cinema e literatura têm diferenças de estrutura e de essência, mas têm também, é preciso ser minimamente consciente disso, homologias. Poder-se-ia dizer que quanto mais proximidade e semelhança entre as artes, mais feroz é a rejeição e mais evidentes são as divisões!

E o que acontece quando um escritor (cineasta ou não) decide, como se tratasse de uma obrigação, escrever como se estivesse filmando? Seria ele capaz de transferir para o papel as técnicas de escrita da arte cinematográfica?

¹ DOUTORADO, Universidade do Minho. spgsousa@ilch.uminho.pt

Ou, em outros termos, revertendo a belíssima expressão de Alexandre Astruc, será que um escritor pode de fato munir-se de uma *caneta-câmera*? Uma voz literária de timbre claro poderia sair da flexibilidade narrativa captada do cinema? A resposta é seguramente sim. Tentarei responder a essa pergunta no contexto da literatura portuguesa. Consciente de que o que está em jogo é muito vasto para se enquadrar nas circunstâncias de um texto como este, procurarei, contudo, apresentar um panorama capaz de mostrar a importância crucial da imagem no escrito. Buscarei, portanto, por meio de alguns exemplos retirados de diversos autores portugueses, identificar em seus textos a presença da técnica narrativa cinematográfica. Longe de ser reconhecida e problematizada, a importância do cinema é muito frequentemente esquecida ou em geral um pouco desprezada quando se faz interpretação textual, ainda que não possa (como todos sabem) ser posta de lado. Aliás, é preciso realmente dizer que a estabilidade do cinema, na literatura do século XX, surpreende. Basta dizer que nalguns escritores temos mais a impressão de ver suas histórias do que de lê-las. E escrever sob a influência de códigos cinematográficos significa efetivamente escrever sob injunções formais (uma balança delicada para o autor entre o que a literatura ensina e o que lhe ensina o cinema). A importância dessas injunções formais no contexto da criação literária ainda está por examinar. Especialmente porque, no que se refere à composição formal, o cinema tem, não se duvida, uma função substancial na composição romanesca. Fecunda o atelier literário do escritor.

2. Claude-Edmonde Magny o constatara nos escritores da *Lost Generation* (Faulkner, Dos Passos, Steinbeck, Hemingway) em seu famoso livro *L'Âge Du Roman Américain*, obra de referência para compreender as novas codificações originárias do cinema.

Il serait étrange, écrit Magny, qu'un genre comme le cinéma n'ait exercé aucune influence sur la littérature, alors qu'il brasse si puissamment notre sensibilité, et qu'il exerce une telle entreprise sur cette conscience collective à laquelle participe chacun de nous, si individualiste, si retranché

em lui-même qu'il croit être (MAGNY, 1948, p. 45).

Seria estranho, escreve Magny, que um gênero como o cinema não tivesse exercido nenhuma influência na literatura, ao passo que modela tão poderosamente nossa sensibilidade, e que deixa tal marca nessa consciência coletiva na qual cada de um nós participa, tão individualista, tão voltado para dentro de si mesmo que acredita ser. (MAGNY, 1948, p. 45).

Fazendo ecoar as considerações de Magny, em autores como Ernest Hemingway ou, ainda, John dos Passos nota-se sem dificuldade a lição do cinema: era preciso, sobretudo, narrar mostrando, apagando toda referência ao narrador. O importante era, portanto, mostrar a história com toda transparência, objetivamente, sem interferência explícita do narrador. Este se esconde por trás de um tom neutro e conta a história de tal maneira que parecemos vê-la. E isso graças à técnica da “camera eye style” que permitia ao autor narrar descrevendo a cena, evitando cuidadosamente cair na armadilha de narrar a interioridade psicológica dos personagens. Não há o menor comentário sobre a consciência dos heróis, tem-se a ilusão de que o narrador sabe tanto quanto o leitor. O narrador esconde-se por trás dos personagens, que são *mostrados* e não *explicados*. O importante não está no nível da onisciência, mas no nível das visualizações exteriores e neutras do comportamento dos personagens. Era preciso apagar tudo o que aludisse a pensamento. Daí a importância dos diálogos, das ações, enfim, de tudo o que poderia fazer de um leitor um espectador².

2 A técnica da “camera eye style” muito bem retomada pelo Neo-Realismo, ainda que com intenções estéticas completamente diferentes, difundiu-se bastante. Para citar aqui um grande escritor francês, é significativo ver (e “ver” é aqui a palavra certa) o início de *Les Choses* de Georges Perec: “L’oeil, d’abord glisserait sur la moquette grise d’un long corridor, haut et étroit. Les murs seraient des placards de bois clair, dont les ferrures de cuivre luiraient. Trois gravures, représentant l’une Thunderbird, vainqueur à Epson, l’autre un navire à aube, le *Ville-de-Montereau*, la troisième une locomotive de Stephenson, mèneraient à une tenture de cuir, retenue par de gros anneaux de bois noir veiné, et qu’un simple geste suffirait à faire glisser” (PEREC, 1995, p. 9). Esse “oeil” (olho) que desliza através da casa, que observa – ou melhor: que nos faz observar – gravuras, dentre as quais uma representa o navio Ville-de-Montereau, que é o barco que conduz, nas primeiras páginas de *L’Éducation Sentimentale*, Frédéric Moreau de Paris a Nogent-sur-Seine; esse olho, dizíamos, parece ser aquele de uma câmera que desliza em *travelling* através das coisas, que desfilam assim sob nossos olhos.

Não surpreende que encontremos nesses escritores um impecável e estimulante brilho que nos faz embarcar logo nas primeiras páginas.

A “camera eye style” implicava outras analogias com o cinema tais como a técnica da montagem e o multiperspectivismo. Em *The Sound and the Fury*, de Faulkner, por exemplo, temos várias rupturas temporais e uma pluralidade de pontos de vista e o recurso à montagem. *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos, é, como diria Georges Astre, um “romance em multivisão, inspirado inicialmente pelas experiências de montagem cinematográfica de um Griffith ou de um Eisenstein” (ASTRE, 1972, p. 77).

Com os surrealistas, ocorre fato diferente. O Surrealismo também se interessou bem de perto pelo cinema que, segundo Robert Desnos, era o “ópio perfeito” (DESNOS, 1992, p. 74). Para Antoine Artaud, “há no cinema uma parte de imprevisto e de mistério que não se encontra em outras artes” (ARTAUD, 1961, p. 79). Os surrealistas viam a sétima arte como uma nova forma de fazer poesia: “Os poetas, escreve Michel Collomb, viram no cinema um “olho novo” cuja visão vinha revelar e confirmar a existência desses mistérios do inconsciente ou do surreal que eles mesmos esforçavam-se para evocar em seus poemas” (COLLOMB, 1987, p. 168). Desse modo, Ado Kyrou dirá inclusive que o “cinema é de essência surrealista” (KYROU, 1985, p. 9). Vale frisar que o Surrealismo tinha como preocupação romper a qualquer preço com as regras estéticas do passado, desejava eliminar a tradição. O imaginário surrealista busca atingir o inconsciente (daí sua proximidade com a psicanálise, ainda que Freud, curiosamente, não tenha se interessado pelo Surrealismo). Ora, a sala de cinema parece com uma câmara de acesso ao inconsciente. Com efeito, ficamos confortavelmente sentados, no escuro, atraídos pela luz da tela de onde uma série de imagens em fotogramas desfilam e concentram nossa atenção, como se estivéssemos sonhando. Compreende-se, assim, que a atividade criadora dos surrealistas não tenha se mantido indiferente, muito pelo contrário, à sedutora magia do cinema:

On découvrira très facilement, dans les oeuvres de Desnos, de Péret, de Breton ou d'Aragon, une foule d'indices qui paraîtront relever à coup sûr du langage cinématographique. Effets de lumière contrastés, caractère mécanique des gestes, grossissements de détails et vie prêtée aux objets, superposition et contamination des images, confusion onirique du réel et de l'imaginaire, métamorphoses insolites ou fantastiques, abolition des limitations d'espace et de temps : tout cela figure dans *Le Paysan de Paris* (Aragon), dans *Poisson soluble* (Breton), dans *La Liberté ou l'amour!* (Desnos), dans *Main forte* (Péret), et rien n'interdit d'y voir un reflet des pratiques de l'écran (ALAIN ET ODETTE VIRMAUX, 1988, p. 78.)

Pode-se descobrir com facilidade, nas obras de Desnos, de Péret, de Breton ou de Aragon, uma multidão de indícios que parecerão seguramente ter relação com a linguagem cinematográfica. Efeitos de luz contrastados, caráter mecânico dos gestos, ampliação de detalhes e vida emprestada aos objetos, sobreposição e contaminação de imagens, confusão onírica do real e do imaginário, metamorfoses insólitas ou fantásticas, supressão das limitações de espaço e de tempo: tudo isso aparece em *Le Paysan de Paris* (Aragon), em *Poisson soluble* (Breton), em *La Liberté ou l'amour!* (Desnos), em *Main forte* (Péret), e nada impede de ver nessas obras um reflexo das práticas do cinema (ALAIN ET ODETTE VIRMAUX, 1988, p. 78.)

Nos anos 50, o *Nouveau Roman* redescobre com nova amplitude o cinema. Chamar-se-ão, aliás, os novos romancistas de “cineastas da linguagem” (BILLARD, 1977, p. 22). Não apenas porque privilegiam a categoria do espaço em relação à do tempo, como no cinema, mas também porque escrevem como se estivessem rodando um filme. Só que o fazem de modo radicalmente divergente dos romancistas da *Lost Generation*. São a própria distorção do que escreveu um Hemingway sob a influência do cinema. Eis o que nos diz Colette Audry, acerca de Robbe-Grillet:

toutes les fois que le personnage est confronté à la *réalité immédiate*, celle-ci tend à prendre l'apparence d'une succession d'images enregistrées par un objectif. [...] Il n'en reste pas moins que les mots ne servent qu'à détailler méticuleusement gestes et objets, qu'aucun commentaire n'intervient en dehors de cette *présentation* et que les mots ne sont là, semble-t-il, que pour nous rendre présent tout un défilé d'images dont, au cinéma, un appareil de projection nous imposerait la vision directe (AUDRY, 1958, p. 264.)

todas as vezes em que o personagem é confrontado com a *realidade imediata*, essa tende a assumir a aparência de uma sucessão de imagens registradas com um objetivo. [...] Resta ainda o fato de as palavras apenas servirem para detalhar meticulosamente gestos e objetos, que nenhum comentário interfere fora dessa *apresentação* e que as palavras ali estão, parece, apenas para nos tornar presente todo um desfile de imagens cuja visão direta no cinema nos seria imposta pelo aparelho de projeção (AUDRY, 1958, p. 264.)

Poder-se-ia dizer o mesmo sobre os romancistas americanos da *Lost Generation*. Onde está, então, a nova contribuição – a distorção – de Robbe-Grillet, de Natalie Sarraute ou de Michel Butor (ou de Alfredo Margarido, para falar de um “novo romancista” português)? Pois bem, para ir direto ao essencial, basta dizer que eles desenvolvem uma escrita que descreve o real apagando os conteúdos interiores e funcionais desse real. Estão fora de alcance da objetividade transparente e bem legível dos romancistas americanos. Os textos do *Nouveau Roman*, como se sabe, às vezes são terrivelmente difíceis de serem decifrados, são intransigentes, complexos, compactos, áridos, com uma retórica fora de medida. Os objetos, por exemplo, aparecem sem significado, sem sentido predeterminado, não estão a serviço da sugestão dos estados de espírito e não têm ligação antropomórfica – ao contrário do que ocorria no romance tradicional do século XIX, ancorado na descrição do contexto para assim caracterizar indiretamente os personagens. São objetos, por assim dizer, insignificantes, representados por um rigor esquemático extremo, com

um acúmulo sucessivo de descrições (visualizações) abstratas. Atomiza-se a realidade até ao inimaginável, descrevem-se os objetos sem hierarquizar, sem fazer relação, sem relevo, decompõe-se tudo a um mesmo nível. Em primeiro lugar, essa forma excessiva de descrever a realidade de modo antianalógico e antirrepresentativo reproduz, se acreditarmos nos novos romancistas, a visão neutra de uma câmera. Aliás, é por isso que os novos romancistas apreciam tanto o detalhe. Por outro lado, a densidade dos textos do *Nouveau Roman* traduz um efeito de visibilidade total. Trata-se aí do registro pela câmera de tudo o que se passa no interior do campo de visão, independente da vontade do diretor (o acessório mistura-se ao essencial). Uma câmera registra, conforme escreve Julien Gracq,

un fouillis d'objets; bric-à-brac de décorateur, détails paysagistes, scintillements d'eaux, ombres portes, nuages, mouvements des feuilles, qui sont de trop, qui sont seulement là, captures en état de totale non-participation par la pellicule sensible, pareils à ces personnages de Piero della Francesca, souverainement non concernés, qui tournent le dos à la scène capitale (Gracq, 1998, p. 233).

uma confusão de objetos; bricabraque de decorador, detalhes paisagistas, cintilações de águas, espectros projetados, nuvens, movimentos de folhas, que estão a mais, que apenas estão lá, capturados em estado de total não-participação pela película sensível, parecidos com aqueles personagens de Piero della Francesca, soberanamente indiferentes, que viram as costas para a cena principal (GRACQ, 1998, p. 233).

Em suma, o olhar do romancista, tal como uma câmera que tudo registra, descreve absolutamente tudo.

3. Em circunstâncias estéticas diferentes da *Lost Generation* e do *Nouveau Roman*, porém mais próximas de nós, podemos encontrar em vários

escritores portugueses atuais o que, com toda evidência, André Gaudreault propôs-se a chamar de “mostração” (“*monstration*”), para fazer referência “ao modo de comunicação de uma história que consiste mais em mostrar personagens que *agem* do que *dizer* as peripécias que atravessam” (GAUDREULT, 1989, p. 91). A vontade de mostrar em um texto verbal demanda outras técnicas: a sobreposição de diferentes planos (realidade externa justaposta, por exemplo, à interna), sem que mude o tempo verbal e sem que haja conectivos temporais e espaciais que nos indicariam a mudança da realidade. Tudo se faz por simples montagem. E, mesmo quando se evoca o passado, tudo se dá no presente, “As in the cinema, [...], where a continuous *hic et nunc* is flashed before the spectator’s eyes” (COHEN, 1974, p. 190). Vejamos um exemplo retirado do livro *Azul-Turquesa* do jovem escritor Jacinto Lucas Pires:

Uma esplanada num dia de sol. Sentado a uma das mesas, de gabardine, José bebe um café. Na rua passam algumas pessoas. Por cima da imensa montra de bolos, percorrendo toda a fachada do prédio, letras verdes, grandes, “Amor. É Nome de Jogador de Futebol – snack-bar”. José tira agora do bolso um papel e uma caneta e escreve “a primeira criatura que eu vir”. Olha para a folha um segundo, e depois risca “criatura” e, no seu lugar, escreve “mulher”. Então levanta os olhos. A primeira pessoa que vê é uma velha louca que segue pela rua a falar sozinha (PIRES, 1998, p. 65).

O narrador – tal como o realismo objetivo dos romancistas da *Lost Generation* – mostra-nos o que faz o personagem, o que ele vê e o que escreve num pedaço de papel, não sabemos o que ele pensa, mal vemos o que ele faz e tentamos deduzir um estado de espírito. Não há comentários. Temos aqui uma visão neutra da ação, uma “visão de câmera” (Norman Friedman) como no cinema. E não vemos sempre do mesmo modo. Em primeiro lugar, vemos o ambiente e o personagem José. Em seguida, vemos o que ele vê (câmera subjetiva): as letras verdes do “snack-bar”, o que ele escreve e risca (*close up*), e a mulher que ele percebe logo ao levantar os olhos do papel. Vemos, portanto,

vários planos sobrepostos. No entanto, notamos que o narrador afirma de forma inegável sua intervenção quando se refere à linearidade temporal da ação do herói por meio de “Então”.

A mostraçãõ é indissociável da montagem, visto que durante uma mostraçãõ mostram-se sequências de imagens e de ação que se encaixam umas nas outras por justaposição. Alguns escritores chegam até ao ponto de não fazerem referência à temporalidade. Ou seja, o leitor, como o espectador, vê a montagem de planos espaciais e temporais divergentes, sem que o narrador tenha o cuidado de indicar a transição entre os dois planos. É o que acontece, em geral, nos livros de António Lobo Antunes – esse grande romancista cujas histórias têm tantas farsas e tantos dramas (o mal-estar e as feridas dos personagens que querem escapar de seu destino, alguns dignos de pena, outros triviais e sem nenhuma verdadeira qualidade) – que é um autor influenciado pelo cinema e disto não faz mistério. Basta ler em algumas de suas crônicas as referências que ele faz ao cinema ou então perceber alusões explícitas à sétima arte presentes em sua obra. A presença do cinema não acaba aí. Com efeito, pode-se percebê-la no nível da forma. Lobo Antunes imbrica com brio as situações, graças a certos procedimentos narrativos bem análogos aos empregados justamente pela linguagem cinematográfica, especialmente a montagem. Tomemos um exemplo de *Fado Alexandrino*. Dois planos entrecortam-se: o do jantar do alferes na casa dos sogros com Inês (plano externo) e a lembrança violenta da relação sexual paga que ele teve em Moçambique com uma moça negra. Entre esses dois planos bem distintos no tempo e no espaço nenhuma ligação explica ao leitor a transição. Apenas uma justaposição como teria feito um cineasta num estúdio de montagem.

O sogro acendia o cachimbo, incomodado, chupando o fumo com as nádegas estendidas das bochechas. O alferes notou envergonhadíssimo que os sapatos necessitavam de meias solas urgentes, e procurou disfarçar os punhos esfriados encolhendo o mais possível as mangas da camisa. Penetrou a garota agarrada à boneca, vencendo furiosamente uma resistência de mucosas, e sentiu que o corpo se

lhe amolecia, quase de seguida, como o dos insectos libertando a humidade das asas das crisálidas esbranquiçadas (ANTUNES, 2007, p. 80).

4. O cinema formalista soviético caracterizava-se por forte vontade de engajamento político. Nos filmes de um diretor como Eisenstein todo código, som e signo correspondem a uma vontade: o de instruir o povo com a ideologia advinda da revolução bolchevique. Os diretores esforçavam-se para fazer propaganda ideológica e política em cada filme por meio de técnicas de corte e montagem que deixavam evidente a manipulação visual do espectador (principalmente com as famosas técnicas de montagem por atração de Eisenstein). Em Hollywood, manipulava-se também o público, mas de forma completamente oposta: no lugar da descontinuidade narrativa e da não linearidade das imagens, Hollywood, para dar ao espectador uma clara sensação de realismo daquilo que ele via na tela, controlava a transparência discursiva apagando tanto quanto possível as marcas enunciativas e as convenções narrativas do discurso fílmico. Em uma palavra, preconizava-se a invisibilidade da técnica. Um procedimento frequentemente usado, ainda muito presente na atualidade cinematográfica, era o “*dissolve*”, que é uma técnica de pontuação fílmica destinada a eliminar as rupturas bruscas ao substituí-las por transições insensíveis (*smooth cutting*) e lentas entre os enquadramentos espaciais e temporais. Uma das modalidades mais empregadas do “*dissolve*” consiste em sobrepor duas imagens por meio de um elemento de articulação entre as duas, que faz, assim, uma ligação entre a imagem que se dissolve e a que toma seu lugar. Bruce Morrissette explica esse procedimento:

In recent cinematic practice, the dissolve has evolved into a transition device that employs to an ever-increasing degree shared objects in the two images: telephone 1 fades into answering telephone 2; from this has emerged what may be termed the “solid” dissolve – there is no apparent film movement or change from telephone 1 to telephone 2, but when the camera angle rises we are in a different room, looking at a different actor. [...] [...] in film one is

conscious of a second image replacing the first, whereas in the verbal passages it is only when the second scene has emerged, or has begun to emerge, that the reader becomes aware, *après coup*, that intervening terms may apply to either image (MORRISSETTE, 1985, p. 19-20).

No que concerne o “*dissolve*”, eis precisamente um exemplo retirado das primeiras páginas de *Manual dos Inquisidores*, de António Lobo Antunes (um livro que se destaca por descrever as engrenagens diabólicas no seio de uma família torturada pela crueldade e pelo excesso de um patriarca ligado ao ditador Salazar):

a casa e a quinta do tempo do meu pai de escadaria ladeada de anjos de granito e dos jacintos que cresciam ao longo das paredes, uma agitação de criadas nos corredores do mesmo modo que as pessoas se agitavam no vestíbulo do tribunal (ANTUNES, 2005, p. 14.)

O ponto de articulação entre a infância na propriedade familiar (esfera do passado e da interioridade) e a entrada do tribunal (presente e exterior) e o tribunal onde o personagem vai para se divorciar da esposa configura-se pela agitação – ponto comum – das criadas na propriedade e dos funcionários do tribunal. Em *Fado Alexandrino*, para citar outro exemplo, o ponto comum são os cães e as pobres crianças de Lisboa que se parecem com as da África de onde acaba justamente de chegar o soldado Abílio:

O autocarro roda de novo num vagar difícil, mais fachadas, mais edifícios, mais árvores, antigos descampados hoje cobertos de uma borbulhagem de casebres, passeios inundados de lixo, miúdos e cães. Como os cães e os putos se parecem nesta terra, pensa ele, se pareciam em África: a mesma expressão pedinte, o mesmo pêlo baço, os mesmos membros frouxos de lírio (ANTUNES, 2007, p. 22.)

E em *Exortação aos Crocodilos*, a passagem do primeiro para o segundo capítulo faz-se exatamente por meio de um ponto de articulação. No primeiro capítulo, temos o monólogo e as reflexões de Mimi (o personagem surdo), enquanto, no segundo, é a voz de outro personagem, Fátima, que domina o discurso. Eis como termina o primeiro capítulo (aquele no qual Mimi fala): “e acordei” (ANTUNES, 2007a, p. 20); e o seguinte começa assim (capítulo que nos reporta a voz de Fátima): “Acordei, mas não me digam nada que até às onze da manhã tenho um feitiço de cão” (ANTUNES, 2007a, p. 21). O ponto comum – o ponto de ligação – entre os dois capítulos e os dois personagens (os dois monólogos) é o despertador. Desse modo, a transição se faz sem corte, mas, sobretudo, parece que o autor quer, assim, confundir seu leitor, pois ao começar a ler o segundo capítulo, pode-se pensar (falsamente) ainda escutar a voz de Mimi. Na verdade, trata-se da voz de Fátima (a sobrinha do bispo).

5. O cinema introduz, no nível tecnológico, o efeito de mobilidade óptica. Vejamos o que escreve Keith Cohen:

Perhaps the first, most compelling aesthetic pleasure of the movies, even before film-makers learned to stop the camera and thereby to narrate a story, was the spectator's sensation of moving along with the camera placed on a mobile support, such as a locomotive. Objects not in motion themselves, such as people standing along a train platform, grew or diminished in size or were displaced from one side of the frame to the other by the sole means of the camera's movement (COHEN, 1974, p. 241).

No campo literário, encontram-se formas bem inéditas para demonstrar o movimento como sucessões instantâneas de imagens, processo muito semelhante à projeção de um filme. Vejamos um excerto de *Directa*, de Nuno Bragança:

Dirigiu-se para a Estação do Sul e Sueste. E de caminho, de vez em quando, deitava uma olhadela à Praça. Gostava de fazer isso quando em marcha, para ver mudar a posição das coisas imóveis em relance de muita curta duração (BRAGANÇA, 1995, p. 30).

E ainda outro exemplo, decerto ainda mais explícito. Trata-se de uma passagem de *Fotomontagem*, de Artur Portela Filho.

João não parava em frente da casa, punha o carro um pouco mais à frente, por causa da esquina, e via-os sair, atravessar o pátio, a correr, via-os no vidro de trás do carro, no écran largo, baixo, oblongo, cinemascópico, de vidro de trás do carro (FILHO, 1978, p. 111).

Relembre-se, aliás, dessa vez no cinema, que o diretor Nikita Mikhalkov filmou sua filha (Ana, aos 7 anos), em 1993, a partir do retrovisor de um carro. Temos aqui, portanto, um primeiro enquadramento (o retrovisor) inserido num segundo enquadramento (a tela). Essa *mise en abîme* tem o objetivo de transformar, metaforicamente, o retrovisor numa tela de cinema. Na literatura, o movimento do carro aliado ao enquadramento da realidade por meio das janelas e dos retrovisores dá ao espaço – um espaço fragmentado e sucessivo, tal como no cinema com os fotogramas – uma aparência projetiva. Dois exemplos o confirmam. O primeiro é ainda uma passagem de *Fotomontagem*, enquanto o segundo é um excerto de *Marçalazar*, outro livro do mesmo autor:

Mas João segurava já o carro, a passar lento, junto dos homens filmados, primeiro no plano de conjunto do párabrisas, depois pelo close up da janela lateral. Eles erguiam-se, os olhos enormes esburacando de branco as caras pretas. A luz projectava-lhes as sombras colossais, contra a parede (FILHO, 1978, p. 184).

Mas o carro continuava a descer, com o focinho cada vez maior, cada vez mais largo, o emblema apontado a ele como a mira de uma arma, o pára-brisas a projectar o cinema das árvores em reflexo que deslizavam, cada vez maiores, mais cheias, mais próximas (FILHO, 1977, p. 92).

No que diz respeito à câmara, o cinema emprega com muita frequência a técnica do *travelling*. Para observá-lo agora num escritor português, eis uma passagem de *Comente o seguinte texto*, de Eduarda Dionísio:

Deslizando o olhar e as imagens da parede branca quantos metros por quantos talvez sete por quatro com sinais de quatro pioneses lá pregados um mapa qualquer ou uma estampa um quadro Olhando deixando de olhar agora na direcção inversa de todos do estrado para a sala e vendo-o a eles todos [...] Fazendo andar e caminhar o olhar pelas carteiras pelos papéis (DIONÍSIO, 1972, p. 34-5).

E citemos, especialmente, *Janela acesa* de Carlos de Oliveira, texto metaficcional onde o *travelling* move-se muito lentamente no rosto, primeiro, e, depois, no corpo da mulher, exatamente na sequência de uma *mise en scène* cinematográfica. Pode-se igualmente notar os efeitos produzidos pelo jogo de luz. Eis o texto:

Escolhida a intérprete, dispostos os elementos da cena, procedo agora como se estivesse a filmar. A luz vem da janela. O semicírculo laranja ilumina o rosto da mulher, apanha-lhe o cabelo que noutras circunstâncias seria negro. Mas o vidro tingem-o de loiro, um loiro suspenso, espécie e poalha a libertar-se do fundo escuro, a dar a tal sensação de bruma e brisa tocadas pelo sol. Detenho a luz (foco de estúdio) sobre o rosto quase irreal, oiro?, fogo?, janela antiga.

Depois a luz começa a deslizar para baixo, o cabelo vai enegrecendo de novo, vagarosamente, porque o movimento do foco se faz milímetro a milímetro e como o recorte

do semicírculo é muito nítido, há um instante em que a mulher fica com o cabelo metade negro, metade loiro.

Continuo a deslocar o foco no mesmo eixo vertical a provooco o eclipse lento do rosto. A sombra apodera-se do que a luz laranja abandona: um astro (o tempo) oculta outro (a face da mulher, que desaparece). O foco desce ainda mais, ilumina sucessivamente os ombros, os seios, os braços, a cintura, os punhos, as mãos.

[...].

Então qualquer coisa cintila nesta imagem silenciosa. O verniz das unhas?, da cartolina? Não chego a sabê-lo. A mulher levanta-se da cadeira (ao retardador). As mãos e o livro sobem, somem-se na sombra. E nisto a janela apaga-se. Por duas razões, suponho. O travelling acabou e a tensão (a cores) da memória não pode manter-se muito tempo (OLIVEIRA, 1992, p. 560-1).

Almeida Faria, em seu primeiro livro, *Rumor Branco*, muito aclamado à época pela crítica, que o considerou um livro revolucionário, no I fragmento (o livro não tem capítulos, compõem-se por VII fragmentos), o personagem, ao qual o narrador trata por tu – o que não deixa de lembrar o *Nouveau Roman* e, por exemplo, um escritor como Michel Butor (*La Modification*) –, influenciado pelo cinema, põe, de repente, a realidade em perspectiva, como o faria uma câmera:

Pedro e Regina vieram ter contigo e tu os vias em picada de cima com os olhos de cinema primeiro em plano-geral ainda no meio da assistência depois plano-de-conjunto grande e logo de-meio-conjunto plano em seguida de-pé depois americano cortados pelos joelhos depois plano-de-tronco partindo da cintura logo plano-de-peito aproximado seguidamente plano-vasto até que as caras se chegaram num grande-plano ao nível das gargantas e finalmente inesperadamente filmaste em plano-de-detalle os lábios de Regina que fechavam-abriam sem que entendessem bem o que diziam (FARIA, [s./d.], p. 35.)

A câmara lenta é outra técnica de mobilidade muito usada. Encontra-se em Urbano Tavares Rodrigues, por exemplo, no romance *Exílio Perturbado*:

Partia com um sorriso desinteressado e tornava à tardinha, com os mesmos gestos lentos e abúlicos, como se discorresse num perpétuo *ballet*, ao *ralenti* (RODRIGUES, 1982, p. 39).

Ressaltemos também essa técnica em Saramago, com o objetivo de aumentar a atmosfera dramática, como mostra esse excerto de *Ensaio sobre a Cegueira*:

[...] foi tudo tão incrivelmente lento, um corpo, outro corpo, parecia que nunca mais acabavam de cair, como às vezes se vê nos filmes e na televisão (SARAMAGO, 1995, p. 88).

Ao contrário da câmara lenta, temos a câmara rápida (que os ingleses chamam de *quick motion*). Observemos ainda dois exemplos. O primeiro é de Paulo Castilho, do romance *Fora de Horas*:

A preto e branco, o filme. Cavaleiros sem morte, imagens aceleradas, numa labuta de tiros para dentro e para fora do écran. Fazendo-me companhia, os ruídos electrónicos passavam por grotescas vozes humanas (CASTILHO, 1990, p. 11).

O segundo exemplo é de Nuno Bragança. Em *Estação*, o movimento acelerado está associado a um comportamento sexual estranho:

Os exercícios sexuais de Daniel-Celina foram por demais tépidos, desde o primeiro. A inexperiência genital do investigador não lhe permitia ultrapassar a mecanicidade apressada, praticada nos lupanares e subconscientemente ainda mais apressada pelo tal corneanço que tanto abalara Daniel, enjaulando-lhe a eroticidade. Celina não ousava

pedir o tanto que – segredava-lha a santidade – faltava a semelhante corpo-a-corpo que mais parecia um filme de *charleton* em acelerado (BRAGANÇA, 1984, p. 63).

Encerremos com ângulo baixo. Poderíamos citar vários exemplos. Limitemo-nos a Artur Portela Filho e novamente a *Fotomontagem*, com esse trecho:

João ria, na alegria da máquina, na violência da velocidade. O próprio Nandim cicatrizava no rosto comprido, chupado, desmaiado, o sorriso. Na barraca, em cima, surgiam já os homens de Chaves, de pé, em contra-plongé, de camisas interiores de mangas cortadas, e já ardinadas, vindos da rua, gente que por ali passava, e ia espreitar a rotativa, o fragor, a saída de papel (FILHO, 1978, p. 105).

6. Como se pôde compreender, os escritores portugueses contemporâneos (e os do mundo inteiro, logicamente), afirmam seus gostos, escolhas e paixões – a paixão pelo cinema não sendo das menores, ou seja, a escrita literária é um amplo empreendimento e o cinema serve admiravelmente para alguma coisa. Inúmeros escritores – mesmo os que estão prestes a se tornarem clássicos ainda em vida (como A. Lobo Antunes) – manejam com talento e agilidade um discurso narrativo que parece tomar de empréstimo à sétima arte alguns procedimentos de escrita. Nada surpreendente por parte dos autores que amam o cinema e que desde sempre desejam renovar a literatura das formas tradicionais. O que é preciso ter em mente é que talvez devêssemos ler esses escritores de tantas páginas pungentes como se vivêssemos um sonho acordado, de tanto que seus discursos constroem-se por vozes sobrepostas umas às outras, de tanto que suas narrativas parecem elípticas e visuais a ponto de imaginar que há momentos em que o narrador se toma por um cineasta. Em suma, vale refletir acerca desses irreprimíveis movimentos de escrita que merecem explicação e consideração.

Referências Bibliográficas

ANTUNES, António Lobo. **O Manual dos Inquisidores**. Ed. ne varietur. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

_____. **Fado Alexandrino**. Ed. ne varietur. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

_____. **Exortação aos Crocodilos**. Ed. ne varietur. Lisboa: Dom Quixote, 2007a.

AUDRY, Colette. **“La caméra d’Alain Robbe-Grillet”**. **La Revue des Lettres Modernes** – Cinema et Roman: Éléments d’Appréciation, n.º 36/38, été 1958.

ARTAUD, Antoine. **Oeuvres Complètes**. T. III. Paris: Gallimard, 1961.

BEIGBEDER, Frédéric. **Mauvaise foi**. Lire, Juin 2008.

BILLARD, Pierre. Dossier: “Les écrivains cineastes”. **Magazine Littéraire**, n.º 354, mai 1977.

BRAGANÇA, Nuno. **Directa**. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

_____. **Estação**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1984.

CASTILHO, Paulo. **Fora de Horas**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1990.

CLERC, Jeanne-Marie. **Le Cinéma, Témoin de l’Imaginaire dans le Roman Français Contemporain. Écriture du Visuel et Transformations d’une Culture**. Berne/Francfort-Main/Nancy/New York: Publications Universitaires Européennes, 1984.

COHEN, Keith. **The Novel and the Movies: Dynamics of Artistic Exchange in the Early Twentieth Century**. Michigan: Princeton University, 1974.

COLLOMB, Michel. **La Littérature Art Déco. Sur le Style d’Époque**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1987.

CRACQ, Julien. **En Lisant, en Écrivant**. Paris: José Corti, 1998.

DESNOS, Robert. **Les Rayons et les Ombres**. Cinéma. Paris: Gallimard, 1992.

DIONÍSIO, Eduarda. **Comente o seguinte texto**. Plátano Editora: Lisboa, 1972.

FARIA, Almeida. **Rumor Branco**. 3.^a ed.. Lisboa: Difel, [s./d.].

FILHO, Artur Portela. **Marçalazar**. Moraes Editores, Lisboa, 1977.

_____ **Fotomontagem**. Edições António Ramos, Lisboa, 1978.

GAUDREULT, André. **Du Littéraire au Filmique. Systhème du Récit**. Paris: Méridiens Kliencksieck, 1989.

KYROU, Ado. **Le Surréalisme et le Cinéma**. [s./l.]: Éditions Ramsay, 1985.

MAGNY, Claude-Edmonde. **L'Age du Roman Américain**. Paris: Éditions du Seuil, 1948.

MORRISSETTE, Bruce. **Novel and Film. Essays in two genres**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985.

OLIVEIRA, Carlos de. **Obras de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Caminho, 1992.

PEREC, Georges. **Les Choses**. Paris: Julliard, 1995.

PIRES, Jacinto Lucas. **Azul-Turquesa**. Lisboa: Cotovia, 1998.

RODRIGUES, Urbano Tavares. **Exílio Perturbado**. Mem-Martins: Edições Europa-América, 1982.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a Cegueira**. Lisboa: Caminho, 1995.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. **Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura**. Braga: Universidade do Minho (Centro de Estudos Humanísticos), 2001.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. **Literatura & Cinema. Ensaios, Entrevistas, Bibliografia**. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2003.

VIRMAUX, Alain et Odette. **Les Surréalistes et le Cinéma**. Paris: Éditions Seghers, 1988.

Poética Documental: A Quadratura do Novo Cinema

Mauricio Salles Vasconcelos¹

Realizado em 2006, *O quadrado de Joana*, primeiro longa-metragem de Tiago Mata Machado, presentifica seu interesse pelo diálogo com a literatura, estabelecido no curta-metragem *Curra urbana*, de 1999 (extraído de uma série de textos, que vão de Beckett a Bukowsky), dotando a produção nacional contemporânea de uma formulação inovadora, uma espécie de *grafia* audiovisual, mais próxima de uma acepção cinematográfica (a imagem formada pela intersecção de outras artes e dimensões de visão/voz/escrita) do que uma adequação ao padrão roteirístico cinematográfico. Outro dado de força do filme é o de trazer para a atualidade uma leitura percuciente da contística de Maura Lopes Cançado. Por sua vez, há a quadratura de uma documentalidade próxima a uma poética do cinema a ser observada a partir de *O quadrado de Joana*, como se apreende em *Os residentes* (2011), numa viva sincronia com o espaço-tempo do registro fílmico na cena das artes e das culturas hoje (segunda década do século XXI).

Autora mineira atuante nos anos 1960, há muito tempo relegada ao esquecimento, Cançado traz uma marca textual introspectiva, investida de um radical teor investigativo acerca dos processos de subjetividade, simultaneamente ao grande domínio formal exercido no trato das formas breves de narrativa, como se lê em *O sofredor do ver* (1968). Por sua vez, Mata Machado, estudioso de Godard (com dissertação defendida na Unicamp sobre o cineasta francês) e crítico da *Folha de São Paulo*, no período 2000-2005, demonstra, em seu filme mais recente, o interesse por um cinema especulativo, na mescla de ficção e documentarismo buscada por ele.

O diretor se encontra comprometido com um sentido inquiridor de linguagem, no que envolve o jogo entre palavra e imagem, montagem e nar-

¹ Professor Livre-Docente da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (Universidade de São Paulo). vasconcelosmauricio@hotmail.com

rativa, direcionado a uma espécie de sonda da microfísica cotidiana de personagens lançados às margens da cidade e da convivência funcional. Efetiva-se em *O quadrado de Joana* (baseado num dos contos da coletânea *O sofredor do ver*) uma incursão pelo universo do silêncio e da segregação, tangenciando-se o corte com as normas do documentário e do cinema de ficção, no contato com a loucura e o potencial fabulativo de uma realidade humana e social poucas vezes capturada pela cinematografia brasileira.

A exemplo do que ocorre no diário *Hospício é Deus* (1965), o livro de narrativas do qual o jovem cineasta parte, concentrando-se não apenas em “No quadrado de Joana” (título original do texto), mas em todo conjunto de ficções dedicadas ao universo feminino, ali erguido a um ponto-limite de confrontações extremas com a convivialidade, os modos de vida em comum e as destinações coletivas, incita a redefinição dos lugares da autoria e as possibilidades criativas oferecidas por uma produção de matiz essencialmente conceitual. Tendo tal patamar narracional em seu horizonte, a filmografia de Mata Machado passa a se embasar num projeto misto de experimentação (no que concerne o campo compósito da linguagem do cinema) e de reconfiguração dos discursos, em vigência e vigilância, que cercam a ordem do real (a ordem dos discursos e os discursos do real).

Um baralhamento de perspectivas se anuncia nas primeiras sequências. Entre a discursividade enfatizada em depoimentos, conversas e falas (muitas em tom de solilóquio) e a pregnância da realidade contida nas imagens captadas, o filme convoca atores e não-atores (sendo estes “doentes mentais” em entrevista, requisitados em um abrigo noturno em Belo Horizonte, onde *O quadrado de Joana* foi filmado). Põe no centro da diegese o impasse criador de uma companhia teatral, da qual se veem um diretor e um ator em experiência, em torno de uma proposição cênica com moradores de rua.

Se é possível detectar uma emergência neodocumental no filme de TMM, concomitante a uma poética do documento e mesmo do testemunho, tal dimensão se clarifica na sequência em que o ator Jota (Rodolfo Vaz) introduz Didi (um egresso do asilo/abrigo noturno) no centro do teatro-experiência desenvolvido a partir das coordenadas do encenador (Edi Ribeir-

ro, um renomado diretor mineiro, assumindo sua função criadora real, por sua vez desdobrando os enlaces de arte/vida ao atuar no filme de seu filho Tiago). Impactantes e inaugurais se mostram as implicações que alcançam a entrevista/encenação. Especialmente, quando se tem em mira o efeito de real tantas vezes buscado no cine-ficção e em documentários que fazem uso de elementos diegéticos, narracionais, na ampliação de seus registros. Instado a contemplar sua dimensão existencial no instante mesmo em que descortina a cidade e seus habitantes, a partir de um ponto elevado, panorâmico, da capital mineira (uma espécie de mirante com amurada e uma população ao fundo), Didi é inserido no exercício cênico proposto pelo ator do filme e, a um só tempo, na trama de *O quadrado de Joana*, em sua formulação híbrida de ficcionalidade e documento.

Da mesma maneira que o filme se mantém nesse andamento composto, o teatro do ator-de-rua se move tanto pela fusão quanto pela desmontagem dos elos entre imaginação e ato vivo. Posto para discutir sobre seu modo de existência e, também, os confrontos no plano interpessoal, numa reflexão sobre socialidade e trabalho, Didi se apresenta como elemento essencial da efetuação da documentalidade no longa-metragem baseado na literatura de Maura L. Cançado. Por outra via, a pessoa real, envolvida com a loucura, que é Didi, demonstra compreensão do jogo de que participa ao lado de Rodolfo Vaz, simultaneamente atuante e personagem, peça integrante de uma diegese e de uma reflexão sobre sua atividade, sua arte. No crescendo da conversação, o ator Jota considera:

- Somos todos atores, fingindo ser Jota, fingindo ser Didi.
- Eu sou o verdadeiro Didi.
- Eu sou o verdadeiro Jota.

Os pontos intercambiantes que se extraem do diálogo transcrito apontam o potencial de uma pesquisa contida na ficção do filme – a veracidade e a inteireza de um empenho que envolve simultaneamente o ator

de teatro-de-rua e o longa-metragem em sondagem de seus componentes mistos, mesclados desde a gênese do cinematógrafo (entre a factualidade e a fabulação da imagem captada). Do mesmo modo, o traço documental contido na dinâmica enunciativa de *O quadrado de Joana* se mostra em sua plenitude composicional, capaz de dispor de um personagem real como atuante de um exercício/entrevista no qual não mais se separa a ativação fabuladora de um desempenho testemunhal.



www.pandufilmes.com.br

Renovador é o ingresso no cerne do documentário, numa acepção atualizadora pelo que tem de postura intervencional para além de uma *cultura. doc* tão em voga quanto instituída por obra de um modelo, já em desgaste, fundado em efeitos veristas, embalados por complementos autocríticos, pretensamente metalinguísticos/ metafílmicos.

Em *O quadrado de Joana*, a noção de loucura atravessa o enquadramento de um retrato do real, contido pela captura de um depoimento, seja esse liberado por força de uma posição impessoal, observadora, advindo do simples registro ou pela mimetização da fala desregrada de um personagem verdadeiro *out of joint*.

Didi não é submetido à mera documentação, estabilizadora de sua condição para proveito de uma vaga denúncia sobre loucura/miséria/vida nacional, tão corrente nas imagens de Brasil. Nem cai na *féerie* da folia, em um generalizado discurso do louco. Ele atua sobre o complexo processo de captação de sua realidade no longa ficcional de que participa. Interfere no

rumo da conversa/encenação empreendida com Jota/Rodolfo Vaz. Não é falado (por uma instância invisível, supostamente neutra do diretor/registrator, como tanto ocorre em nossa filmografia). Vaza uma ordem previamente estabelecida por meio do qual as ficções do real se segmentam em compasso com as palavras-de-ordem-cultural acerca da loucura, no mesmo movimento em que ele joga com o ator, pleno de seu papel como integrante de um filme no qual é ele mesmo (Didi) ao lado de um personagem de cinema (Jota).

O belo e pulsante paradoxo de *O quadrado de Joana* reside no dado construtivo que circunda sua documentalidade. O depoimento sobre Didi (louco, morador de rua) se amplifica, alcançando os meandros de seu processo intelectual quanto mais é disposto numa dinâmica fabulatória. No interior da encenação/entrevista o real se rearticula e a loucura/vida de rua é apreendida de um modo não mediado, na contracorrente de qualquer ideologia (seja do social, seja do testemunhal), por meio das vozes de personagens multifacetados (além de Didi, assistimos à participação de Zé do Poço), complexamente instalados no tecido da vida urbana, lançados ao diálogo com o poder da palavra e das presenças no cinema.

Do mesmo modo que não se dota uma dada realidade de um novo grau de documentarismo ao ser inserida sua parte de ficção (como se vê numa retórica bem presente de hibridação dos registros), o entendimento integral da potência fictiva não ganha estatura especulativa mais ampla por força de um simples *insert* de real em seu *corpus*. Mas por obra da incorporação de um campo-de-forças, um campo-de-provas pelos quais passam o real e a ficção, vida e cinema. O escritor argentino Pedro Orgambide sinaliza, num ensaio sobre literatura como *clínica da subjetividade*, a imprescindível investigação do que chama de *simultaneidade do relato* (tal como aponta Marcelo Percia, 2001, p. 13). Ao realizar um estudo consistente sobre as intercalações entre escrita, ensaio e experimentação existencial, Percia destaca a produção de Orgambide pelo que apresenta de *procedimento narrativo*, aberto à revelação de processos referentes ao relato de si e a uma realidade multiforme, por conta do constructo compósito da forma (a um só tempo, tomado de incursão reflexiva e jogo diegético).

um procedimento narrativo que abre paso a outra cosa, que possibilita el ir y venir por territorios extraños, por conciencias rotas. Um escenario de contrapuntos e derivaciones inquietantes (...) Es um procedimiento que provoca una serie heterogénea, inabarcable, tensionante que se parece a lo viviente. Intercalación, también, como astucia de la relación, de la conexión inesperada. (Ibid.)

Outro dado a se reter acerca dos procedimentos intercaladores relacionados com a desenvoltura ensaística de uma ficção narrativa que não se abstém da desbravação das esferas da subjetividade, diz respeito precisamente a uma abertura esferológica (como poderia suplementar Peter Sloterdijk em seu tríptico *Esferas*). Como bem assinala Pascal, em um axioma-chave absorvido pela literatura de J L Borges: “A natureza é uma esfera cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma”. A escrita argentina, marcada sob o signo de uma expansiva condição pós-borgiana, esquadrinha muito bem essa formulação decisiva, radicalizada pelo autor de *O aleph*. Como se pode ler nos textos de Orgambide, numa sintonia surpreendente com os contos de *O sofredor do ver*, a estratégia escritural dialoga com a busca e o fazer de Borges, no alheamento

de los triviales intentos psicologistas y de las pretensiones (siempre um tanto ingênuas) de verosimilitud caracterológica; del mismo modo, la acumulación de nombres propios de autores, de ciudades, de regiones, no tiende a la erudición, sino a la astuta ironía (...). El psicólogo, más lineal, quiere fijar la pasión a um predicado tan general como reconocible, perfectamente intercambiable com otros triviales y listos para manipulación. (Ritvo, 2001, p. 65).

A rede labiríntica de motivações da intimidade dadas em espaços bem definidos – quadrados de localização física/enquadramentos de apartamentos e ruas demarcadas – faz com que os contos de Maura Lopes Cançado incursionem por uma sondagem não-psicológica de escrita. Uma vez que se

dispõem como exposição das vivências de sua autora (orientada por um projeto tanto testemunhal sobre seu convívio com a “loucura”, formalizado em *Hospício é Deus*, quanto literário, na recriação de uma existência *de risco*), os contos são construídos sob o signo composto de erudição e jogo, da experiência de um processo feito de simultaneidades e intercalações (em correspondência com o propósito/procedimento de Orgambide).

O que mais se ressalta em “No quadrado de Joana” é, exatamente, seu poder mapeador, a um só tempo espacializante, pelo que contém da descentralidade conduzida por uma “conexão inesperada” (como trata Marcelo Percia), capaz de agregar conhecimento pleno da construtividade do relato quanto mais se oferece à perspectiva experimental de ato em registro e sondagem conjuntos. O testemunhal soa como desempenho conceitual. Não há documento sem pensamento. Nem realidade sem jogo de suas esferas infinitas, para fora, entretanto, da concentração de uma única ordem sobre as demais, ainda que tudo se dê num âmbito finito (recortado em um quadro/quadrado).

Não cede um milímetro na posição do corpo, justo, ereto. Porque Joana julga-se absolutamente certa na nova ordem. Assim, anda de frente, ombro direito junto à parede. Teima em não flexionar as pernas, um passo, outro e mais, as solas dos pés quentes através do solado gasto. Agora o rosto sente a quentura do muro, voltado inteiramente, quase roçante até o fim da linha; onde junta ombro esquerdo e marcha de costas, na retidão da parede. (...)
Quantas vezes Joana marcha rigidamente de ângulo a ângulo?
Ninguém sabe. Nem Joana. (Cançado, 1968, p. 21)

Não à toa, o longa de Mata Machado consegue romper os espaços e os âmbitos de pertencimento no que toca habitantes e desenraizados urbanos. Intrigante se mostra o modo como o cineasta reconfigura o espaço manicomial da protagonista do conto de Maura L. C. No filme, Joana se encontra em um apartamento, apresentado como uma extensão da rua, sempre

tomado em sua exterioridade, no ponto de tangenciamento com o ator Jota em experiência, no aberto, ao desabrigo da cidade (ele vem a ser, na diegese do *Quadrado*, pai do filho da personagem protagonista). Por sua vez, o lado de fora se encontra em confinamento, totalmente tomado pela funcionalidade do *socius*, de acordo com o que pode ser depreendido de outro trecho do colóquio entre Jota e Didi:

Jota – Você já vive do lado de fora.

Didi – Nem que seja simulando o trabalho, sou trabalhador.

A partir do enlace formado entre vida-de-rua e loucura num intrincamento de “doença social” captado à altura da formulação do filme, engendrado que é por uma realidade fusionada com a fabulação, com a voltagem de um trabalho narrativo inseparável dos personagens vivos em plena ação testemunhal, observa-se o intrigante elo com os contos de *O sofredor do ver*. Perceptível, no livro de Maura L. C., o ato corporal dos personagens se dá indissociavelmente de uma radicação em posturas de mensuração e corte, de esquadrinhamento e linhas de fuga. Mata Machado encontra na literatura de Cançado um modo não confinador de perspectivas psicológicas, sociológicas, fundamentadas em algum conhecimento prévio, na assimilação do que pode ser entendido como loucura. Não ao acaso, lê-se a menção ao não-saber dos passos de Joana, como consta do final do trecho transcrito do conto.

Vibra, já, nas páginas da autora mineira, uma ênfase no que é processual, inseminando a escrita, em seu andamento polimorfo, polifônico, de um sentido de conversação (desdobramento dos pontos de vista controversos, contrapostos, de um possível sujeito), de colóquio entre uma e outra esfera (daquela referente à subjetividade até o plano espacializador do confinamento hospitalar, da dimensão estritamente narrativa do relato ao campo das vocalidades desentranhadas de um a outro personagem). Trata-se de uma contística construída como plano, através do alinhamento – linhas narrativas que se sobrepõem elaboradamente, na composição geométrica de um desenho de *figura de linguagem e corpo em desordem* – formador de um quadrado coreografa-

do por passos e, simultaneamente, atravessado pelos *insights* intempestivos de temporalidades e espaços concebidos *em extensão*.

Tudo é relacional no livro, assim como no filme, especialmente no que se refere ao universo avesso a categorizações como esse/aquele/mesmo/outro nomeado sob o signo da loucura. Importante se torna observar como, em grande sintonia com escritores modernos – Flaubert, Dostoiévski, Roussel, Kafka, Artaud –, Maura Lopes Cançado trilha uma vertente matricial da contemporaneidade – notável em Gombrowicz, no brasileiro Samuel Rawet e em César Aira, outro argentino além de Orgambide –, envolvida com o pensamento alterno advindo do *não-saber*, tangenciando-se, para além dos determinismos da desrazão, os modos de conceituação provenientes dos processos/procedimentos fabulativos.

Um âmbito desrealizador dos pressupostos ideais, substanciais, se torna matéria pensável através da escrita. Filósofos do tempo presente, como Avital Ronell, Giorgio Agamben e Peter Pál Pelbart vem se dedicando a extrair do que pode ser definido como *bêtise* (Deleuze, Foucault) ou *stupidity* (Ronell) uma verdadeira arqueogenealogia nos diagramas disciplinares das Humanidades (pensando-se, certamente, na exploração feita por Foucault, legada às desbravações recentes dos pensadores citados em suas diferentes proposições cartográficas do pensar em estrito diálogo com o campo oferecido pela fabulação literária).

Desponta, no interior de uma (não) tradição contemporânea (uma vez que não se encontra estabelecido e bem disperso o mapa de uma historiografia recente), dentro de um nítido perfil de *não-obra* (nos termos de inacabamento e potencial reconfigurador da escrita, concebidos por Blanchot), a produção narrativa de Maura Cançado. Particularmente, quando se faz notar sua força engendradora de ficcionalidade e processo de construção, uma vez que a elaboração segura de seus contos surge de um fazer gradativo, marcado pelo erro, pelo choque, pelo corte, na agrimensura (e poderíamos lembrar os esquadrinhamentos e engenharias dos processos, castelos, característicos da literatura de Kafka) de linhas/ângulos em enquadramento e contínuo vazamento.

Do *não-saber* alcança-se a *poiesis* do conto, num contorno bem atual, misto de ensaio e desenho conceitual galgado por linhas narrativas. Ou a narrativa dos conceitos, das quais o jovem cineasta Tiago M. Machado assimila o incurso pelo universo da loucura na mesma quadratura em que uma dicção se mostra inapartável de um pensamento da alteridade, para além de uma *griffe* culturalista feita em nome dos deserdados, segregados, minorias constantes dos currículos institucionais de saber e poder. São os chamados “loucos” que escrevem, dizem e chamam entre si a parte mais criativa do pensamento e da arte agora. Para além do efeito de uma inserção realista na órbita doc., um filme como *O quadrado de Joana* se nutre de um envolvimento desarraigado da assinatura, da autoria. Outras noções de real e testemunho se firmam sob o influxo da intervenção de seus sujeitos/objetos de registro no que se vê, no que se diz sobre cinema, escrita, vida social e loucura.



www.orkut.com.br

O quadrado de Joana verte a literatura de Maura como documento, numa acepção muito próxima de Foucault e de Agamben (especialmente quando o filósofo italiano de hoje lê o mentor da genealogia de base nietzschiana em um livro como *Signatura Rerum*). Mata Machado toma a não-obra da escritora como um material disperso – e, na verdade, o é, inacessível para compra em qualquer sebo real ou virtual, constante apenas de algumas raras bibliotecas públicas e privadas – que se reapresenta em vetores vários de implicação e leitura. Uma peça de arquivo recepcionada, em disseminação, para além do quadrado específico da tela e de uma tradução circunstancializada à simples versão de um livro literário. Joana não se encontra apenas no conto-título,

revelando-se um *passerpartout* dos espaços (hospitales, urbanos, ambientais, abarcando ocupação de territórios assim como o comunitarismo contemporâneo) e ficções de corpo e tempo presentes, tal como ganha pregnância e poder figural a contar da metragem do filme.

Em vez de tomar a escrita de Maura como matéria corrente de uma “adaptação cinematográfica”, o diretor a compreende como documento da cultura (segundo uma postura mapeadora, de cariz filosófico, atualizada por Foucault e Agamben) e, sendo assim (dentro dessa concepção) se investe de um gesto mapeador essencial, engendrado num princípio de poética documental. Mostra-se, aliás, em correspondência com os rumos mais inventivos alcançados pela filmografia atual.

Quando se pensa no preciso e precioso estudo de Corinne Maury (V. Bibliografia), o longa de Tiago M. M. obtém o vínculo indispensável tomado entre a concepção de *cinema do real* e o *habitar o mundo*. Um sentido de ambiência ganha realce no flagrante de personagens e lugares, indiciando contornos não mais catalogáveis de palavra/imagem/narratividade, uma vez que se deixa nortear por complexas presenças em universos de signos não-redutíveis a uma formulação monovalente de real e a uma perspectiva unitária de foco. Não é por acaso que Maury dá destaque à emergência de notas, diários, fragmentos de vozes e depoimentos, intercalações entre depoentes e diretores em atenção a um vasto e heterogêneo arquivo disposto por pessoas reais, capazes de modificar a acepção documentarista corrente. Como bem enfatiza a ensaísta de *Habiter le monde*, cineastas como Gianikian-Ricci Lucchi, Kawase, Akerman, Pallières, entre outros, não produzem uma imagem do mundo, sem que a noção de mundo seja redesenhada por variações conceptivas amplificadas e mobilizadoras de um ato interventivo nas formas de ver/ler/pensar o áudio-visual em curso. A linguagem em operação, em agenciamento, passa por um crivo de modulação à altura de quem se deixa captar num fluxo videofotogramático.

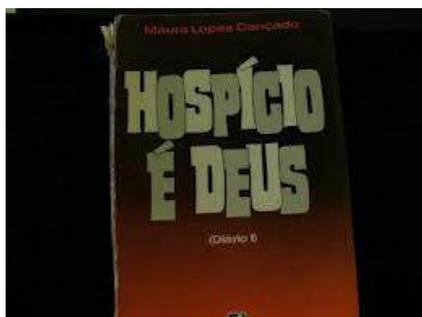
“Criar uma presença no mundo para além da imagem” (Maury, 2011, p. 11), comparece como princípio metamórfico da realidade do cinema, ainda mais quando se tem em pauta as mutações geopolíticas e sociais ocorridas

no sistema-mundo da globalização em voltagem planetária, nas duas últimas décadas, entre dois séculos/milênios. Nota-se, assim, uma conformação contrária ao alinhamento imposto pelo *set/insert* de efeitos, tal como disponibiliza a cultura digital, em cujo interior pulsa uma ideia de real interativa/interatante, hipermediatizada, não obstante a busca por um registro direto, regido por uma autenticidade que só uniformiza um padrão verista, legitimador de um fragmento de verdade contraposto, de modo mecanicamente dualista, meramente complementar, ao arsenal técnico em uso.

Um documento inacabado, em processo, engatado em diversas esferas intercambiantes, intercomunicantes, que avultam no fazer do filme – um constante esboço e reinício da literatura e sua parte maldita, de loucura, como acontecimento nodal da escrita e do cinema – move *O quadrado de Joana*. O interesse da produção de imagens em torno da dispersa, ocultada escrita de Maura Lopes Cançado (há mais de 30 anos, seus textos deixaram de ser editados), atende a uma postura de intervenção na cultura, na gradação mesma em que plasma uma ética da *poiesis* documental, por meio da qual se refazem o ideário da realidade/verdade nacional e os códigos vigentes da estética verista/interativa dos flagrantes fílmicos.

Para lá de um formato monológico em que documentarista e sujeito em documentação seguem pressupostos de crítica e condução acerca da máquina-cinema e das problemáticas em pauta (sejam sociais, existenciais, culturais), o longa-metragem realizado em Minas Gerais vaza, por sua vez, os ditames da “adaptação literária”. Pois abrange as narrativas de Maura Lopes como um corpo dinâmico de textos percutidos entre palavra e voz societal, colhida entre moradores-de-rua, situados entre a condição da loucura e o desabrigo urbano. Reverberam os escritos da autora como uma questão da arte agora, tal como vivenciam o ator e diretor de um grupo teatral fundado sobre a pesquisa e a experiência de personagens deserdados, subsistentes de percursos deambulantes. Na pulsação do cinema rodado na rua, movido por seus ritmos e ruídos em conversação, em detrimento da seleção/montagem das ilhas de edição capitaneadoras do flagrante real.

A tradução da escrita em matéria fílmica adquire um contorno renovador, revestido de uma potencialidade impensada sobre a realidade da loucura, sobre as desapareições e ressurgimentos da literatura na descontinuidade do tempo, entre um século e outro, entre a cultura do livro (na época em que Maura L. C. pôde ser publicada) e aquela do evento-imagem, que *O quadrado de Joana* vem suplementar como uma narrativa de sua própria realização. Tomado, em um só movimento, pela pesquisa e pelo pensamento que envolve a produção de um documentário – insustentável no mero ato de registro e aparente verismo de quem depõe diante das telas (questão a ser repensada, numa outra ética/estética, por nossa cinematografia atual), sem que haja camuflagem da ficcionalidade, mas antes a aposta no que formula Deleuze como o flagrante delito da fabulação, em “Os intercessores”, o filme em pauta é capaz de amplificar seu raio de ação. Não apenas retira do lugar escuro, inacessível, em que a literatura de Cançado encontrou um escaninho/nicho invisível à leitura, mas interfere a fundo no que se vê, pensa e se diz sobre imagem, narrativa e o real da cultura.



www.overmundo.com.br

Criando uma possante convergência com a teoria das assinaturas e a configuração dos arquivos como materialidade atuante, vivificada, concebida por Agamben, o trabalho cinemático – mais do que adstrito à norma de gêneros cinematográficos – de Tiago Mata Machado faz revirar o olhar que temos sobre voz/imagem da loucura e hierarquia de palavra/literatura no espaço áudio-visual. Seu filme abre um fio investigativo, incapaz de domar a enunciação

do texto escrito por Maura, em toda sua cadência heterogênea de dicção, a um só tempo impregnado da experiência-limite (de que trata Blanchot) que a conduziu ao confinamento e à segregação. Sua propulsão múltipla de fatores sîgnicos (confluentes com os dados e as inscrições da realidade) e culturais (condizentes com o corpo do autor e sua experimentação do legado e da codificação de gêneros literários) ganha o quadrado da tela para produzir uma quadratura de testemunho e intervenção, dotada do poder de alterar o que se compreende como cinema, o que se recorta como realidade. Atinge a dimensão mais plena do que o texto de *Signatura Rerum* faz assinalar como produção simultânea de saber e documentação no ato em que uma voz profere e uma imagem se registra: a relação entre singularidade e exposição.

No trato de sistemas cognitivos, de círculos paradigmáticos, o filósofo parte de um “princípio não-suposto”, que não se encontra “nem no passado, nem no presente, senão em sua constelação exemplar” (Agamben, 2008, p. 38). Põe ênfase no sistema aberto propiciado pela pesquisa constituidora de um acervo, de um universo abrangente de referências e assinaturas (como lida o cinema no contato com materiais integrantes da literatura, do regime de signos e discursos relacionados com a loucura, previamente dispostos como arsenal acessível, passível de conhecimento). Não se pode dar um exemplo (como poderia acrescentar Godard em torno da questão moral da filmagem operada por ele desde sempre), quem não realiza a exemplaridade de um transcurso multidiscursivo, à altura de um real multiforme, metamórfico a cada *take*.

Em compasso com o ensaísmo de Corinne Maury, a disposição básica da exemplaridade contida na poética documental atende a um poder conjunto de corte e descoberta em relação a um sistema já formado (do cinema ou dos instrumentos preconcebidos sobre as dinâmicas autoral e testemunhal, sejam na arte, sejam na vida). Tudo o que incorre na contracorrente de um real sedimentado, prévio ao ato da filmagem, em sincronia com o que se nota – sob o risco da confrontação e do desastre do todo-orgânico edifício da obra literária – no registro da escrita.

Não se sabe onde estão os olhos teimosos, olhando. Sabe-se desmoronada, sem salvação, ferida de morte.(...)
Pensa desesperada: será o início da nova língua, agora que estou desmoronada?” (Cançado, 1968, p. 26-27)

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Signatura Rerum. Sobre el método**. Trad. Flavia Costa e Mercedes Ruvituso. Buenos Aires: Adriana Higaldo, 2008.

CANÇADO, Maura Lopes. **O sofredor do ver**. Rio de Janeiro: José Alvaro, 1968.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: 34, 1992.

MAURY, Corinne. **Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinema du réel**. Crisnée, Bélgica: Yellow Now, 2011

ORGAMBIDE, Pedro. “Un escritor frente a sua escritura”. In PERCIA, Marcelo (org.). **El ensayo como clínica de la subjetividade**. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2001. p. 39-45.

RITVO, Juan. “El cansancio de Borges”. In PERCIA, Marcelo (org.). **El ensayo como clínica de la subjetividade**. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2001. p. 63- 73.

Texto e tela: um suposto neorrealismo cinematográfico português

Michelle Sales^{1*}

Em primeiro lugar, é necessário ressaltar que o presente artigo revisa e atualiza uma série de pensamentos e apontamentos realizados durante a publicação do trabalho de doutouramento², concluído em 2010, por esta pesquisadora, e que ganharam a contribuição do recente artigo de António Pedro Pita, publicado no livro de Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes³, intitulado *As vias da arte: a via curta e a via longa*, que muito alterou a gênese de algumas ideias lançadas em 2010.

I

O cinema chegou a Portugal no ano de 1896. Nos primeiros anos, o cinema exibido no país era, quase que exclusivamente, os filmes que vinham do estrangeiro. A cidade do Porto transformou-se na capital do cinema em Portugal, lugar que também teve, segundo Alves Costa, a fundação da primeira sala de cinema em moldes mais “profissionais”: o Salão High Life. No High Life chegavam as fitas produzidas em diversas partes da Europa, sobretudo da França. E, com os filmes, acabam por virem também produtores, realizadores, cenógrafos e atores, transformando a cena cultural da cidade do Porto.

Ainda sobre a fase embrionária, o principal realizador das duas primeiras décadas do século XX em Portugal foi o francês Georges Pallu, formado pela escola do Film d’Art francês. Pallu foi o primeiro realizador, no cenário português, preocupado em lançar no cenário cinematográfico lusitano as primeiras teorias e o repertório cinéfilo que ele próprio havia experi-

1 *PHd, EBA/UFRJ, sales.michelle@gmail.com

2 SALES, M.C. Em busca de um novo cinema português. Covilhã: Livros Labcom, 2010.

3 MARGATO, Izabel & GOMES, Renato Cordeiro. Literatura e Revolução. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

mentado no seu contexto francês de origem.

Em 1918, Pallu é responsável por um importante acontecimento cinematográfico: a fundação da produtora de cinema *Invicta Films*, estabelecida no Porto. A referida produtora foi o primeiro modelo de produção contínua no país, e tinha como pressuposto o sucesso comercial, mas, por outro lado, havia também a preocupação em “nacionalizar” o cinema português, subsidiando os filmes com argumentos literários de escritores ilustres do século XIX, como comenta Alves Costa:

Pensa-se, na *Invicta*, que a produção deve apoiar-se na literatura nacional para garantir o êxito comercial dos seus filmes com a popularidade de que gozavam certas obras literárias. Não só obras menores: Eça, Camilo, Júlio Dinis, Abel Botelho, são autores que podem assegurar o interesse do público. O primo Basílio, Amor de perdição, Os fidalgos da casa mourisca, Mulheres da Beira entram nos projectos de produção da *Invicta Films*.⁴

Apesar do esforço realizado pela produtora de Georges Pallu, a produção cinematográfica em Portugal continuava ameaçada pela ausência de financiamentos e de apoio estatal. Além da dificuldade na produção, havia escassez na exibição e na distribuição, já que os distribuidores nacionais interessavam-se mais pelos títulos estrangeiros, comprometendo, assim, a cadeia produtiva do cinema português.

Em linhas gerais e breves, o cinema português estabelecido no Porto, funcionava, no âmbito do circuito cinematográfico, basicamente no nível da exibição de fitas estrangeiras, e com uma produção nacional que consistia, sobretudo, nas adaptações literárias realizadas pela *Invicta Films*, liderados por diretores estrangeiros.

Ao lado desta “importação cinematográfica” e das adaptações literárias da *Invicta Films*, o campo literário experimentava um fervilhar de ideias

4 COSTA, Alves. Breve história do cinema português (1896-1962). Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p. 29.

que se mostravam contrárias à literatura realista do século XIX. Aos poucos, as preocupações que ocorriam, portanto, no universo literário com relação à experimentação de linguagem, encampadas pelo primeiro e segundo modernismos literários foram trazidas para o campo cinematográfico, de alguma forma, graças à atuação das revistas modernistas *Orpheu*, de Fernando Pessoa e *Presença*, de José Régio.

Um dos principais críticos de cinema (e poeta) responsável por tal aproximação entre o modernismo literário e a experimentação cinematográfica observado no primeiro cinema português foi o próprio José Régio: ao elogiar a “velocidade” de *Douro, Faina Fluvial* (1931) e, por outro lado, ao aproximar este filme de Manoel de Oliveira de importantes nomes da vanguarda cinematográfica europeia preconizava, em Portugal, uma crítica de cinema interessada na experimentação em larga escala, e na modernização do cinema português, desejando afastar esse cinema das adaptações literárias recorrentes.

É fundamental apontar que o interesse de Régio pelo cinema, expresso na coluna “Legendas Cinematográficas” a que dedica expressamente à sétima arte na revista *Presença*, veio na esteira da sua abordagem modernista da arte e que, na altura em que começa a resenhar o cinema português, este, com algumas dezenas de filmes, debatia-se entre a questão nacional do cinema e as adaptações literárias dos grandes nomes da literatura do século XIX, tais como Júlio Diniz, Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós – que os modernistas tanto criticaram.

No campo literário, Régio, como nenhum outro, expressa um interesse particular pelo cinema através da crítica, tratando de “aplicar” no universo cinematográfico os valores que pautam a atividade artística. Excepcionalidade, genialidade, autenticidade, todas estas são categorias que, no dizer de Régio, vão sendo paulatinamente adaptadas à realidade da produção fílmica. Quando comenta o filme de Leitão de Barros, *A Severa*, de 1931, primeiro filme sonoro português: “A Severa apareceu precedida de largo reclame... e assim tinha de ser. A sua exibição foi seguida de mais reclame... e assim tinha de ser: o cinema é não só arte, mas também indústria”, revela clarividência

e sensibilidade, sendo mesmo capaz de apontar o antagonismo que nutrirá praticamente os mais de cem anos do cinema português: a contradição entre arte e indústria.

Outro passo dado nesta aproximação do modernismo literário com o cinema português foi a nomeação de António Ferro para o Secretariado Nacional de Propaganda, criado pelo próprio Salazar. Em 1935, Ferro implementou uma importante iniciativa para o cinema português quando decidiu levar às aldeias do “Portugal profundo” algumas películas que Salazar considerava relevantes para “informar” e “formar” o povo português. Preocupados com a “elevação” da alma e da moral portuguesa, o uso pedagógico do cinema relacionava-se aos ideais nacionalistas a que o modernismo literário já estava melhor familiarizado. O projeto foi intitulado “Caravana de imagens”, e passava por um visionamento prévio cuidadoso pela Inspeção Geral dos Espetáculos.

Comprometido, assim, com a questão nacional pela via da educação cultural, Ferro consolida uma tácita relação do cinema português não apenas com o modernismo, defendendo a modernização do cinema através das conquistas técnicas, mas também com a questão da identidade nacional e da nação, priorizando, no campo da produção cinematográfica, não só as adaptações literárias, mas temas históricos que representassem verdadeiramente a alma do povo português.

Reconhecendo a complexidade da cena cultural portuguesa que irá se estabelecer entre os anos 1933 até o 25 de Abril de 1974 e a brevidade destas linhas, a dicotomia que prevalece no campo literário português foi determinada pela suposta associação do modernismo ou dos modernistas a uma política cultural do Estado salazarista por um lado, e no outro, pela união lenta, progressiva, assíncrona e heterogênea que ficou conhecida como o grupo do neorrealismo.

Uma polarização profunda e reforçada ao longo dos anos vai criar antagonismos entre a Revista *Presença* e um novo periódico que surge nos anos 1930: a *Seara Nova*, locus do grupo seminal do neorrealismo. Como comenta em recente artigo, António Pedro Pita⁵:

5 PITA, António Pedro. As vias da arte. A via curta e a via longa. In: MARGATO, Izabel e GOMES, Renato Cordeiro. Literatura e Revolução. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, pag. 17

No novo campo cultural (e político) que está a formar-se, polarizado pelo corporativismo e pelo marxismo, aquilo a que chamarei o modo de produção de sentido torna-se um processo integralmente político – por isso mesmo em polémica com o chamado subjetivismo, que caracterizaria a atitude estética da revista *Presença*, e com o primado da reforma das mentalidades, tópico doutrinário axial da “revista de doutrina e crítica” *Seara Nova*.

Dessa forma é que as diferenças demarcadas pelos neorrealistas em relação ao subjetivismo modernista relacionavam-se com uma demarcação política de cariz marxista, apesar de intuitivo, e uma necessidade de comunicação com o público ou desejo de formação de uma consciência – intelectual, política e artística, sobretudo.

No dizer de Mário Dionísio, o neorrealismo representa uma nova tomada de consciência literária análoga a da Geração de 70, pois se mostrava capaz de criticar a sociedade burguesa que afundava na crise do capitalismo de 1929, incorporando no seu olhar para o coletivo, novos estratos sociais, diferentes da pequena e alta burguesia de que se ocuparam o grupo do qual Eça de Queirós fez parte. Além disso, a ideia e o conceito de classe social trouxeram novos elementos estéticos para a escrita literária. O indivíduo determinado pelas forças do destino e do meio do século XIX foi substituído pelo personagem do proletário, por exemplo, cujo destino representa a injustiça determinada pelas desiguais condições sociais e económicas.

Apesar dessa suposta convergência de interesse que unia os neorrealistas em torno de um marxismo mais etéreo do que vivido, a maneira com que diferentes escritores exploraram a linguagem – instância irredutível da arte – é que acabou por se tornar a grande questão do neorrealismo em Portugal. Haverá aqueles que, influenciados pela corrente marxista de pensamento, depositaram na literatura uma funcionalidade histórica (mas não só), e uma missão de conscientizar e ‘informar’ os leitores. E outros, para quem a literatura ou a arte não se tratava de uma questão derivada da política, mas era a arte em si que mobilizava politicamente.

Entretanto, essa polaridade entre a determinação do conteúdo e a importância da experimentação formal foi, muitas vezes, colocada como “duas fases” do neorrealismo de maneira equivocada, pois:

É falso afirmar que há um primeiro momento de afirmação do conteúdo e depois uma preocupação pela forma: a preocupação pela forma e pelo trabalho da linguagem está inscrita no código genético do neo-realismo (...) é essa tensão, entre o primado da mediatidade das construções formais que constitui a identidade do neo-realismo.⁶

Por outro lado, em Portugal, os neorrealistas passaram a dar visibilidade a um cenário diferente da urbanidade, tão presente em Eça de Queirós, para narrar a vida que se estabelece às margens no progresso da modernidade: a vida rural e do campo, tal como está representado em *Casa na duna* (1943) e *Abelha na chuva* (1953), ambos de Carlos de Oliveira. Para ser fiel à vida de Portugal era preciso levar a temática das narrativas para o lugar onde viviam a maior parcela da população portuguesa até o 25 de Abril: o campo.

Assim, para uma realidade majoritariamente rural, era preciso uma arte predominantemente rural. Alves Redol, escritor que inaugura o neorrealismo literário português, foi quem primeiro garantiu a visibilidade das camadas sociais rurais no romance *Gaibéus* (1939), um romance que “não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo.” Mais uma vez, com a frase de Redol, voltamos à questão da função social da obra de arte. O neorrealismo, revestido de uma funcionalidade histórica, como comentamos, assume como missão livrar o homem da alienação imposta pela condição social vigente. Levar informações ao povo, corretamente, passa a ser uma necessidade intrínseca do neorrealismo português, já que ao longo da ditadura de Salazar, os meios de comunicação e produção cultural eram controlados pela censura e pelos interesses do Estado. É por isso que o grande impasse que se estabeleceu no

6 PITA, António Pedro. As vias da arte. A via curta e a via longa. In: MARGATO, Izabel e GOMES, Renato Cordeiro. Literatura e Revolução. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, pag. 25

debate estético em relação ao movimento Neorrealista em Portugal foi exatamente a contradição entre a liberdade estética e o compromisso informativo.

Em contraposição ao lirismo poético, o romance narrativo. Em oposição às trajetórias individuais, os personagens coletivos representados pelo ‘povo’, que surge logo em *Gaibéus*, e sobre o romance, Redol afirma que:

Propus-me com *Gaibéus* criar um romance antiassunto, ou melhor, anti-história, sem personagens principais que só pedissem comparsa às outras. O tema nasce no coletivo de um rancho de ceifeiros migradores, acompanha-lhes os passos desde a chegada à partida da lezíria ribatejana, no drama simples e direto da sua condição, destaca um ou outro para apontar certos fios individualizados, mais logo os faz regressar à trama do grupo.⁷

É dessa forma que a literatura que nasce com *Gaibéus* surge predisposta a assumir um compromisso político e uma função social para a obra de arte. Herdeiros do lugar assumido pelo realismo no século XIX, o neorrealismo questiona a objetividade e a crença na razão humana, aprofundando os temas relacionados ao cotidiano e às injustiças sociais.

Entretanto, de volta a questão do realismo no âmbito da arte, o neorrealismo sofre com o tempo todas as contradições e dificuldades que já estavam presentes na própria geração de Eça de Queirós, a saber: a insuficiência do realismo em representar a realidade e a necessidade de afirmar-se enquanto arte e não como discurso científico e fotográfico da vida social, para além da amplitude das ideias surrealistas que foram surgindo ao longo da década de 1940 e da proposição de uma arte cada vez menos representacional e figurativa.

A ligação que queremos fazer, através do percurso histórico exposto é: primeiro, comentar o surgimento da produção cinematográfica portuguesa e as primeiras adaptações literárias, a relação do modernismo com o cinema, mesmo que no âmbito da crítica e do pensamento cinematográfico

7 REDOL, Alves. *Gaibéus*. Lisboa: Europa América, 1965, p 8.

e, dali em diante, a maneira com que o neorrealismo percebeu e apropriou-se do cinema em Portugal.

Considerando o neorrealismo uma problemática que envolve a criação cultural de um tempo, por parte dos intelectuais portugueses, e, agregando a isto a ideia de que há um neorrealismo real, ou seja, o neorrealismo que de fato existiu, em oposição a um neorrealismo ideal, ou a uma ideia de neorrealismo que se quis fazer, pode-se pensar numa aproximação com a criação cinematográfica. Distante, porém, de aproximações entre as obras literárias e cinematográficas homônimas, quer-se constatar um discurso neorrealista incorporado no fazer cinematográfico, ou seja, na cinematurgia portuguesa da geração de 50 e 60.

Para tal, escolhemos um caso para discorrer: a publicação na revista *Imagem*, nº 18, de 1952, dirigida pelo intelectual Baptista Rosa, a partir dos ensaios, dos registros e dos comentários de Fernando Namora, Alves Redol e Leão Penedo a propósito do lançamento do filme de Manuel Guimarães, *Saltimbancos*, de 1952.

O filme *Saltimbancos* foi realizado em parceria entre Manuel Guimarães e o escritor Leão Penedo, escritor este vinculado a um periódico neorrealista intitulado *Mocidade Acadêmica* (1935-1936). O argumento do filme nasce do romance *Cirvo* de Leão Penedo.

Naquela altura, a discussão em torno do cinema circulava entre a necessidade de modernização e o ataque aos filmes ideologicamente favoráveis à estética conformista das comédias da década de 1940 (gênero semelhante a nossa chanchada brasileira), das adaptações literárias e das reconstituições históricas. Na ocasião de lançamento do filme de Manuel Guimarães, a expectativa em torno do filme era bastante alta e apontava o surgimento de um “novo cinema”. Tal expectativa estará presente nas páginas da revista *Imagem* de 1952, como exemplificaremos em seguida a partir da entrevista realizada com Fernando Namora. Sobre a relação entre cinema e literatura durante aqueles anos, o escritor aponta que:

Não tem havido desinteresse dos nossos romancistas pela arte cinematográfica. Sendo o cinema a expressão mais dotada e de maior capacidade de comunicação de todas as artes, embora também a que maior frustre, a que menos resiste ao desgaste do tempo, e verificando-se ainda entre nós como em toda a parte um apaixonado desejo de renovação de transmitir ao público, por todos os meios de linguagem, terras e ambientes se consideravam incompatíveis com a estética, seria impossível que a literatura não ambicionasse colaborar com o cinema, tanto mais que ultimamente se valorizam. O problema, porém, não tem sido apenas uma desoladora inexistência de argumentos (e sem uma boa história não se faz um bom filme) nem uma deficiência de técnica ou interpretação; - o problema está na confusão entre negociata fácil e o cinema. Os oportunistas transformaram aquilo que poderia ser, ou chegar a ser, o cinema português num comércio que nada tem que ver a mais elementar expressão artística. As raras exceções servem como sempre para confirmar a regra. Que serviriam argumentos razoáveis pelo menos honestos, sem uma organização que os defendesse de atropelos, desses atropelos inconcebíveis que se tem feito em nome de meia dúzia de receitas consideradas até aqui, apesar dos fracassos e do exemplo do cinema dos outros países como ‘comerciais’? Temos ludibriado o público, temos cansado o público e também a boa fé de muitos que arriscaram o seu dinheiro num negócio que devia ter e tem todas as probabilidades de êxito.⁸

O desejo de utilizar o cinema como ferramenta de experimentação de linguagem e não como espaço de comercialização é uma discussão vasta que perpassava diferentes discursos acerca do cinema português. Na opinião de Leão Penedo:

8 NAMORA, Fernando. Literatura e cinema podem dar, entre nós, um passo decisivo na universalidade. Declara à imagem o romancista Fernando Namora. Imagem, n° 18, 10 de abril de 1952.

Claro que existe o ‘caso’ do cinema nacional. Existe e apresenta aspectos verdadeiramente lastimáveis, cuja solução não se descortina apesar das ‘mésinhas’ (sic) que lhe têm ministrado, de eficácia tão duvidosa como a do fundilho em calça velha (...) Sendo o ‘caso’ do cinema uma consequência do ‘caso’ da mentalidade da nossa época, é difícil descobrir, se não impossível, no estado actual das coisas, solução provisória que seja para os seus males. O producer não é um iluminado, nem um filantropo e muito menos um revolucionário. É um homem que pertence a determinado meio. Que age, que pensa e que sente com a lógica dos homens pertencentes a esse meio. Enquanto tiver de recorrer ao capital e sujeitar-se, por isso mesmo, às naturais restrições impostas pelos comandatários, a Arte andará forçosamente afastada do cinema que, para mal nosso, continuará a servir o interesse do producer e o baixo gosto da maioria do público.⁹

De volta ao escritor Fernando Namora, na resenha intitulada ‘Bravo, Manuel Guimarães’, o intelectual comenta especificamente obra de Manuel Guimarães de maneira bastante entusiasmada:

Escrevi algumas linhas sobre *Saltimbancos*, que aguardam na gaveta uma oportunidade de publicação, ditadas pelo primeiro convívio com o filme. Escrevi-as emocionado, pelo imprevisto da honrada experiência de Manuel Guimarães, e certamente que elas denunciam uma exaltação muito longe da serenidade crítica, feita de oposição entre o comentador e a obra, até que um deles se submeta e se sinta subjugado, que todo o espectador consciente deve revelar. No entanto, nessa noite em que, numa salazinha gelada do Lumiar, fui assistir com uma boa dose de ceticismo a uma sessão privada de *Saltimbancos*, desconhecia inteiramente as pessoas que o tinham concebido e corporizado, a odisséia espantosa, a roçar pelo inacreditável, que a obra representa e muitas coisas que fazem deste

9 PENEDO, Leão. O “caso” do cinema nacional. Imagem, nº 5, 15 de fevereiro de 1951, p. 12

empreendimento um caso romanesco do nosso cinema; apesar disso, contudo, apesar de ir ali, desconfiado, o poder emotivo do filme e sua dignidade, tão inesperada no nosso meio cinematográfico, anularam desde logo minhas intenções de imparcialidade. (...) Por muito que esta minha atitude seja condenável e estéril, revela, por outro lado, que *Saltimbancos* é destas obras que, mau grado as falhas que a inferiorizam, tem uma poderosa capacidade de comunicação, a que toda a obra de arte deve aspirar. Pois se já nesta data eu me sentia incapaz de escrever com objetividade tornou-se mais evidente, desde que ouvi a história folhetinesca de pitoresco e de drama, de persistência e solidariedade, que *Saltimbancos* representa. (...) Por temperamento e pelas vicissitudes que o moldaram, arte e vida estão em mim fundidas sem qualquer premeditação, e daí a minha impossibilidade em ser um crítico sereno e muito menos um desdenhoso e suficiente comentador da obra alheia. (...) Este facto basta-me para considerar o trabalho de Manuel Guimarães um acontecimento histórico do cinema português: graças a ele foi possível demonstrar que ainda não é tarde para conduzir a nossa cinematografia a caminho sério (...) E Manuel Guimarães conseguiu reestabelecer-nos a confiança numa altura em que o cinema da nossa terra acabara por ser uma cidadela de analfabetos e comerciantes, por assim dizer inexpugnável.¹⁰

No texto de Fernando Namora podemos destacar alguns elementos que tentam aproximar a película de Manuel Guimarães com o neorrealismo. Por exemplo, quando o escritor fala-nos da poderosa capacidade de comunicação “que toda obra de arte deve aspirar” é fundamental perceber que o interesse é a importância de uma mensagem, ou seja, a preponderância do conteúdo, discussão central em torno do neorrealismo.

Por outro lado, Alves Redol em ‘Primeiro passo para um cinema melhor’ é mais ponderado. O autor de *Gaibéus* salienta a importância do filme

10 NAMORA, Fernando. Bravo, Manuel Guimarães. In: Imagem, n° 13, 1952, p. 12.

pelo seu caráter humanista, mas também revê os defeitos de *Saltimbancos* e especula a necessidade de aprimoramento estético:

Julgo que seria de um grande interesse atentar-se convenientemente nos méritos e nos defeitos deste filme *Saltimbancos* que o público vai agora conhecer, depois de a própria película ter passado por mil acontecimentos que poderiam constituir um novo argumento para a câmara decorar. A verdade é que não disponho de tempo para fazer tal estudo nem me amparam méritos que pudessem estruturar esse trabalho. Julgo, porém, que Manuel Guimarães e Leão Penedo devem ter pensado na conveniência de um tal aprofundamento, uma vez que um e outro sabem que o seu filme não está isento de máculas e lhes importa conhecer os porquês, para os vencer em qualquer trabalho futuro que queiram levar por diante. *Saltimbancos* merece toda a atenção que lhe possam dar, uma vez que lhe não falta o maior mérito duma película: a seriedade de propósito, uma preocupação evidente de dar personagens humanos e não títeres (...) tão eloquente noutras produções nacionais, ficou desta vez no tinteiro dos homens do Parque. A adaptação fê-la o próprio autor do romance e sente-se que Guimarães o não forçou a cedências de qualquer ordem. A história daquele circo e da sua gente foi contada sem coações, ou para servir o comercialismo de uma empresa, a pretexto de receitas na bilheteira, ou sacrificada às noções de espetáculo de um realizador que por falta de personalidade quisesse seguir as pisadas de qualquer modelo mais fácil. (...) Essa é a lição que os dois responsáveis de *Saltimbancos* têm de estudar, depois de eles próprios terem dado uma lição a muitos que para aí andam enfartados de gênio e talento, de maneira a que o cinema nacional deixe de ser, com bem poucas e honrosas exceções, essa mistela ignóbil de mau gosto, de reles, de idiotice e de cretinismo que o Cinema como arte, e até mesmo como indústria, porque os seus filmes não passam, na generalidade, de pobres cegadas carnavalescas, onde um público desorientado se intoxica e se perverte,

incapaz de um esforço para pensar, inútil para as grandes tarefas nacionais, numa inconsciência de que outros serão mais culpados do que ele, mas de cujas consequências só ele será vítima.¹¹

Assim como Fernando Namora, Redol se preocupa em salientar o caráter humanista de *Saltimbancos*, ressaltando mais uma vez a importância da relação entre a arte e a vida, porém sempre atento às fragilidades da obra de Manuel Guimarães e a necessidade de ‘aprender’ com os defeitos, ‘estudar’ o cinema enquanto dispositivo estético para que o fim seja realmente o cinema como arte. De forma geral, Redol aponta *Saltimbancos* como um início, como o embrião de um cinema que estaria por vir, mas para o qual era preciso pensar formas mais eficazes que privilegiassem não apenas o conteúdo, mas que fossem capazes de realizar efetivamente o cinema enquanto dispositivo estético.

Para encerrar a fala dos escritores, ainda neste mesmo número especial da *Imagem*, José Cardoso Pires resalta a “novidade” que foi trazida ao cinema português pelas mãos de Manuel Guimarães, mas também admite que *Saltimbancos* é uma obra com muitas fragilidades e defeitos, revisando a importância da aproximação do cinema com o neorrealismo, por um lado, e reforçando a experimentação estética, por outro.

Com tal volume de textos e diferentes opiniões acerca do cinema português está claro que a necessidade de transformar o cinema em um instrumento de produção cultural e veículo de ideias transgressoras já estava posto na década de 50. Entretanto, ao lado da intensa atividade de discussão em torno da necessidade de produzir um ‘cinema honesto’ era latente também a necessidade de transformar este cinema num dispositivo de criação estética que só veio a acontecer na década de 60 com os filmes *Dom Roberto*, de Ernesto de Sousa, de 1962 e *Pássaros de asas cortadas*, de Artur Ramos, de 1963, embora ainda de forma prematura.

11 REDOL, Alves. Primeiro passo para um cinema melhor. In: *Imagem*, n° 13, 1952, p. 15.

É assim que a ideia de um “novo cinema” começa a ser debatida entre os escritores e críticos de cinema na *Imagem*, mas não só. Sustentando sempre a necessidade de que reformar o meio cinematográfico consistia no uso estético das suas possibilidades, impondo-os sobre os usos industriais e comerciais do cinema, Fernando Namora, Alves Redol e Leão Penedo, no lado da literatura neorrealista portuguesa, foram os principais escritores que pensaram na apropriação do campo cinematográfico pelas ideias do neorrealismo e tentaram criar pontes entre a literatura neorrealista (e) o cinema.

Referências Bibliográficas

DIAS, Luís Augusto Costa. A imprensa periódica na génese do neo-realismo (1933-1945). In: **A imprensa periódica na génese do movimento neo-realista. 1933-1945.** Pesquisas, Resultados, Catálogos. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1996.

DIAS, Luís Augusto Costa & GRAÇA, Júlio. **Entre a realidade e a utopia – o movimento neo-realista.** Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1993.

DIONÍSIO, Mário. **Conflito e unidade da arte contemporânea.** Conferência pronunciada pelo autor na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, integrada na Exposição de Artes Plásticas que a Fundação Gulbenkian ali realizou em Dezembro de 1957. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1957.

PITA, António Pedro. **Régio, Oliveira e o cinema.** Recolha e organização de textos de António Pedro Pita. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, 1994. – 63 p.

_____. Importância da imprensa periódica para o estudo do neo-realismo. In: **A imprensa periódica na génese do movimento neo-realista. 1933-1945.** Pesquisas, Resultados, Catálogos. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1996.

_____. **Neo-realismo: ideologia e estética.** (A propósito de O discurso ideológico do neo-realismo de Carlos Reis). Separata da Revista Vértice. Vol XLIII, Ano 1983, N° 455, Julho/Agosto.

_____. **Conflito e unidade no neo-realismo português.** Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002.

_____. Temas e figuras do ensaísmo cinematográfico. In: TORGAL, Luis Reis. **O Cinema sob o Olhar de Salazar.** Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.

_____. As vias da arte. A via curta e a via longa. In: IZABEL, Margato & GOMES, Renato Cordeiro. **Literatura e Revolução.** Belo Horizonte: UFMG, 2012.

Filmografia

GUIMARAES, M. **Saltimbancos.** Portugal, 1951. DVD (82 min.)

SOUSA, E. **Dom Roberto.** Portugal, 1962. DVD (102 min.)

RAMOS, A. **Pássaros de asas cortadas.** Portugal, 1963. DVD (91 min.)

Morte em Lisboa: Mann / Visconti e a memória cinematográfica em ***O Ano da morte de Ricardo Reis***

Orlando Grossegeisse¹

Uma relação intermedial complexa

Este ensaio não trata da adaptação cinematográfica de um texto literário; nem se dedica, no sentido inverso, às repercussões de um ou vários filmes num texto literário. Num desafio mais complexo, procuramos analisar como se articula a inspiração cinematográfica com a representação de cinema e filmagens no seio de uma ficção, concretamente em *O Ano da morte de Ricardo Reis*². Numa impressão imediata, a chegada de Ricardo Reis a Lisboa e a sequência inicial de *Morte a Veneza* / *Death in Venice* (1971), a chegada do compositor Gustav von Aschenbach a Veneza, ambas por via marítima, sugerem uma semelhança. De facto, as afinidades estendem-se a outros elementos. Uma análise sistemática revelará uma relação intermedial do texto narrativo que se torna ainda mais complexa pelo facto de Luchino Visconti transpor para celuloide a famosa novela *Der Tod in Venedig* (1912), numa “hypertextual re-creation” (TESTA, 2002, p. 183 seg.) caracterizada por uma relação de engendramento livre a partir de um ‘original’.

Começando pela chegada à Veneza, o filme omite os primeiros dois capítulos do texto de Thomas Mann, criando uma estrutura cronologicamente

1 Professor associado, Universidade do Minho. ogro@ilch.uminho.pt

2 Citado conforme a edição Caminho (Lisboa, 1984), sob a sigla de RR.

Agradeço à Prof.^a Fátima Bueno a dupla oportunidade de apresentar, por primeira vez, este tema no âmbito do programa de pós-graduação em Literatura Portuguesa da FFLCH / USP, em 22 de agosto de 2011, bem como de publicá-lo, numa versão mais elaborada, no âmbito desta coletânea.

contínua, de maior simetria e densidade, interrompida por sete *flashbacks*³ que reescrevem, com liberdade, a história anterior. Visconti introduz elementos e personagens adicionais⁴ que se inspiram, parcialmente, no posterior romance *Doktor Faustus* (1947), o que confirma uma “lettura retrospettiva” (TACCHERI, 1997): o filme reinterpreta o escritor Aschenbach à luz do compositor Adrian Leverkühn, e com isto a própria metamorfose de Mann: “da una esaltazione decadente dell’estetismo borghese e dell’anelito romantico alla morte in *Morte a Venezia*, alla finale condanna nel *Doktor Faustus* di queste stesse aspirazioni come responsabili dello sfacelo generato dal nazismo” (TACCHERI, 1997, p. 362). Indo além das consequências desta ‘leitura’ na própria narrativa fílmica que diverge da novela⁵, e deixando de lado as questões de ‘fidelidade’ que foram amplamente discutidas no caso de Mann / Visconti⁶, devemos interrogar-nos em que medida *O Ano da morte de Ricardo Reis* prossegue, regressando ao texto literário, a politização da visão estética que o espectador informado pode detetar na adaptação cinematográfica. Em certo modo, seguimos a abordagem sociocrítica de Carcaud-Macaire / Clerc (1998) exemplificada em Mann / Visconti⁷.

Quanto à personagem principal, Visconti apropria-se ainda da inspiração parcial de Thomas Mann em Gustav Mahler, morto em maio de 1911, o que possibilita – para além de reinterpretar o protagonista à luz de Mahler /

3 Para além dos *flashbacks*, num *flash-forward* uma ação imaginada (Aschenbach alertando a família polonesa sobre a epidemia) [V 43] e uma sequência onírica (fracasso público como compositor) [V 50]. Apoiamo-nos na análise comparativa sistemática de UROPCOVÁ (2008) que reproduz em anexo o guião de Visconti / Badalucco (1970), em versão alemã. Citaremos o guião sob a sigla de V, utilizando a numeração das 57 cenas que compõem o filme *Death in Venice / Morte a Venezia*.

4 Destacamos a motivação inicial da viagem (conselho do médico) [V 4], o amigo Alfried que discute com ele questões de arte [V 9, 18], o idílio familiar com esposa e filha numa paisagem montanhosa [V 29], alegoricamente cortado por uma repentina tempestade que anuncia a morte da filha [V 45], e a procura de satisfação sexual com a prostituta Esmeralda [V 36].

5 A análise desta presença de *Doktor Faustus* (nd. VAGET, 1980; TACCHERI, 1997; HUTCHISON, 2000; entre outros), invocado logo no início pelo nome do navio *Esmeralda*, não entrará neste ensaio.

6 *Vd.* SINGER (1976), FAULSTICH (1977), VAGET (1980), WIEHE (1988) e KOEBNER (2003), entre outros.

7 Conforme Carcaud-Macaire / Clerc (1998), a criação fílmica deve mobilizar no espectador uma competência de leitura, um saber cultural, que lhe são próprios. Por outro lado, toda a adaptação pressupõe uma leitura prévia, sendo uma redistribuição mediatizada pela escrita cinematográfica desse processo de leitura (*apud* TORRES, 2008).

Mann⁸ – a integração direta e significativa da música do compositor austríaco no *soundtrack* e, com isso, uma reflexão sobre a própria condição plurimedial do cinema por parte de Visconti, artista da sétima arte. Em vez de compositor, o Aschenbach da novela é um célebre e recém-nobilitado escritor de cinquenta e poucos anos, que tem evoluído para um conceito de arte na tradição da antiguidade clássica, afastado da realidade vivida no presente; portanto, trata-se duma espécie de biografia fingida em diálogo com o ‘autor’ Thomas Mann⁹, próxima daquela do heterónimo pessoano Ricardo Reis, poeta de postura estoico-epicurista, para quem é “sábio (...) o que se contenta com o espectáculo do mundo”¹⁰. Tendo 48 anos na altura da morte do seu criador Fernando Pessoa, falecido a 30 de novembro de 1935, Saramago concede-lhe, através da sua ficção em segundo grau, mais nove meses de vida, uma espécie de pré-morte ou vida embrionária inversa, expondo a sua postura à realidade do ano de 1936, crucial na história portuguesa e europeia.

A crise de vida e criação artística de um homem confrontado com o processo de envelhecimento, já tema central do romance *Manual de Pintura e Caligrafia* (1975), constitui, sem dúvida, o argumento principal que nos leva a considerar a dupla ‘leitura’, do texto e do filme, como uma inspiração substancial no processo da criação de *O ano da morte de Ricardo Reis*, deixando, de forma deliberada, marcas no texto. Em primeiro lugar, estes vestígios assinalam uma reflexão sobre a própria transposição medial como vetor da escrita. Em segundo lugar, a receção produtiva foca a atitude do indivíduo, nomeadamente do artista, perante a realidade social e política. Sendo assim, contribui para o sentido do romance que se nutre do diálogo intertextual não só com Camões e Pessoa, de forma mais explícita, mas também com Borges,

8 *Vd.* WOLF (1973) e REED (1987), entre outros. A reinterpretação filmica da novela à luz da música de Gustav Mahler por Visconti bem como a ópera *Death in Venice* (1973) de Benjamin Britten constituem uma constelação plurimedial importante (*vd.* HESS-LÜTTICH / LIDDELL, 1991) que tem orientado a sequência posterior de realizações, desde o ballet *Tod in Venedig. Ein Totentanz* (2003) de John Neumeier até à peça de teatro *Der Tod in Venedig* (2005) de Michael Wallner (*vd.* KIEFER, 2004, pp. 36-42), entre outros.

9 O texto da novela atribui a Aschenbach a realização de obras que o próprio Thomas Mann refere como projetos seus que não chegou a realizar.

10 Verso da ode [OP 259] citado em epígrafe e no interior do romance.

Unamuno e Dante¹¹. No âmbito deste sentido, cuja descoberta cabe ao leitor informado e ativo, *Der Tod in Venedig* e *Morte a Venezia*¹² constituem intertextos implícitos, no entanto – conforme a nossa tese – não menos relevantes, veiculando ainda a memória de Wagner e Nietzsche. Ambos estão ligados a Veneza e marcam, de forma mais ou menos evidente, presença no romance¹³. A reflexão sobre a transposição medial, ligada à interrogação sobre o papel do artista, adensa-se ainda através de teatro, cinema e filmagens presentes no seio da ficção, como veremos.

Antes de analisar esta construção do sentido, algumas observações sobre o contexto da génese, porque, até a atualidade, a receção de Mann / Visconti por parte de Saramago não tem merecido a devida atenção¹⁴. Muito provavelmente chegou a ler a novela, se não já durante as visitas noturnas à Biblioteca Municipal de Lisboa, na década dos quarenta, então com certeza no primeiro período da sua atividade de tradutor e autor, trabalhando ao mesmo tempo na editorial *Estudos Cor*, nomeadamente de 1959 a 1971 como redator literário¹⁵. Contrariamente a uma imagem do autor para a qual o próprio Saramago tinha contribuído, sobretudo nas décadas de oitenta e noventa, quando recusava de autorizar versões cinematográficas dos seus romances, desvalorizando a capacidade do discurso fílmico face ao literário, o escritor português revela-se um cinéfilo que até chegou a documentar as suas idas ao cinema, nomeadamente de 1976 a 1991, sem pretender a elaborar um inven-

11 Como já tivemos ocasião de demonstrar (GROSSEGESSE, 2003; 2006).

12 A partir daqui, título do filme só em italiano, não obstante da sua comercialização dominante na versão inglesa, para não confundir com *Death in Venice* (1973) de Benjamin Britten. Com a limitação do nosso estudo a Mann / Visconti não queremos descartar a receção da ópera por parte de Saramago.

13 Não esqueçamos que foi em Veneza que Wagner compôs a música do 2º ato da ópera *Tristão e Isolda* e foi nesta cidade que acabou por morrer, em 13 de fevereiro de 1883. Nietzsche esteve em diversas ocasiões, dedicando poemas à Veneza; no 'Ricardo Reis' de Saramago ecoam os princípios antagónicos do apolíneo e do dionisiaco, presentes em Aschenbach. No entanto, podemos excluir nesta receção a memória de August Graf von Platen (1796-1835), autor de sonetos sobre Veneza, que, na génese da novela, influi na personalidade de Aschenbach.

14 Ao contrário de outras receções produtivas de Mann / Visconti como, por exemplo, *Pinocchio in Venice* (1991) de Robert Coover, entre outras (vd. SHOOKMAN, 2003, p. 225).

15 Aliás, a leitura da vasta obra de Thomas Mann tem sido constante ao longo da vida, como comprova, na hora da sua morte, a nova edição portuguesa das *Confissões do Impostor Felix Krull* na mesinha de noite (GONÇALVES FILHO, 2010).

tário exaustivo¹⁶. Custa a crer que Visconti não tenha entrado no cânone de Saramago que aumentou nomeadamente aquando da sua estadia em Paris, em Maio de 1977. É no ano posterior, em 1978, que – conforme as suas próprias indicações – lhe caíram as palavras do título *O ano da morte de Ricardo Reis* “do tecto de um quarto de hotel” em Berlim-Leste, quando deitado na cama¹⁷. Portanto, apoiado nestas e noutras observações que posteriores pesquisas biográficas poderão ainda consolidar, avançamos para a análise.

A chegada

A complexa intertextualidade do romance inaugura-se logo pelo título, através dos três epígrafes de Ricardo Reis, Bernardo Soares e Fernando Pessoa, e pela primeira frase, “Aqui o mar acaba e a terra principia”, inversão do conhecido verso de *Os Lusíadas*, originando múltiplas leituras pessoais e camonianas do romance. Ao reler a descrição geográfica da Europa, no início do Canto III, que culmina na localização de Portugal, “Onde a terra se acaba e o mar começa” [20. 3], é bom lembrar que antecede a estância 14 dedicada ao elogio da “soberba Veneza (...) no meio das águas” [14. 3-4]. De facto, a liminaridade terra-mar abre e fecha o romance, invertendo com a “circularidade” (mar-terra-mar) a narrativa portuguesa dos descobrimentos, num sentido contrário à “ideologia da expansão marítima” (SIMAS-ALMEIDA, 1990, p. 75).

É essa leitura política que orienta a reinterpretação da chegada do artista a uma cidade à beira-mar, com a carga simbólica de um lugar de passagem entre vida e morte. Sendo Veneza e Lisboa antigas cidades portuárias, com vestígios decadentes de poder e riqueza de outrora, ambas têm inspirado,

16 A ausência de *Morte a Venezia* na listagem fornecida no catálogo da exposição *A Consistência dos Sonhos* (GÓMEZ AGUILERA, 2008, pp. 163-65) não abala a nossa convicção de Saramago ter visto este filme, premiado em Cannes. A presença doutras obras mestres de diretores italianos, Roberto Bertolucci, Federico Fellini e os irmãos Tavani, até reforçam esta ideia.

17 Saramago *in* VALE (1984, p. 2); ARIAS (1998, pp. 66-67). Curiosamente, Saramago indica a memória repentina dum filme cujo título não recorda na íntegra (*Anno Domini* [...]), visto em Lisboa: “não sei porquê, ele veio-me à memória quando entrei no quarto do hotel” (GOMES, 2002).

a partir do romantismo, uma série de representações artísticas e narrativas literárias de crise e morte, no foro individual e também coletivo¹⁸.

Na receção produtiva de Mann e Visconti por Saramago comprova-se o potencial heterotópico¹⁹, reforçado pela figuração labiríntica, comum a ambas as cidades.

Após designação inicial por “cidade pálida” [RR 11], “cidade cinzenta, urbe rasa sobre colinas” [RR 12], o olhar curioso dos meninos a bordo constrói a ambiguidade entre percepção vaga de contornos, “um zimbório alto (...) um vulto que parece ruína de castelo” e a impressão que “tudo isto é ilusão, quimera, miragem criada pela movediça cortina das águas que descem do céu fechado” [RR 12], que se estende ao próprio “navio duas vezes fantasma” [RR 12], evocando *Der fliegende Holländer* (1843) de Richard Wagner, numa correspondência plena com o discurso inicial de Visconti, centrado no navio, de madrugada e sem chuva – diferente da novela de Mann²⁰.



18 Sobre “mortes literárias” em Veneza *vd.* PEROSA (1999) e VON DER LIPPE (1999). Para além de Lisboa, há outras cidades com uma tradição comparável. Conforme Carlo Testa, a Veneza de Mann recorda o São Petersburgo de Fiodor Dostoiévski (TESTA, 2002, p. 311, nota 59).

19 *Vd.* Andreas Mahler sobre “representational Venice” com afinidades “to what Foucault has called ‘[d]e espaces autres’ and, above all, to his idea of the heterotopias” (MAHLER, 1999, p. 38).

20 “(...) céu e mar continuavam turvos e plúmbeos, às vezes descia uma chuva nebulosa, (...)”. [T 62]. Todas as citações conforme a tradução de Maria Deling, *A Morte em Veneza*, com a sigla T. No âmbito deste ensaio, abdicamos das citações em alemão do texto original.

Ilustração 1

Ainda antes do *fade-in* da imagem, o filme inicia-se, com os *credits* sob fundo escuro, com o mesmo *Adagietto* da quinta sinfonia de Gustav Mahler que é retomado em *reprise* na sequência final, realçando uma circularidade, que o romance reproduz, “onde o mar se acabou e a terra espera” [RR 415], sem menosprezar a estrutura diferente, mas igualmente circular da novela: a ação inicia-se em Munique, por sinal a cidade que habita o próprio Thomas Mann, quando Aschenbach, deambulando pelo cemitério, repara numa pessoa estranha, de características híbridas entre figuração da Morte e deus mensageiro Hermes, que provoca nele “o desejo de viajar, nada mais” [T 52], levando-o a revisitar Veneza, “cidade mais inverosímil” [T 64]. A novela, tal como também o filme, fecha com uma figuração semelhante, convidando o protagonista para concluir a sua passagem iniciada ao reino dos mortos. Volveremos sobre este ponto por considerá-lo essencial para compreender a recepção produtiva intermedial.

Em contraste, a conversa de Ricardo Reis com o taxista e o ato de “pagar a corrida” [RR 20] banalizam as referências mitológicas sem, contudo, apagá-las. Pois elas se articulam com a imagem bíblica do “dilúvio” [RR 17], recorrente ao longo do romance, e são retomadas através do intertexto de Dante: não só a entrada no inferno através da porta duma cidade (*Inferno*, Canto III), mas, sobretudo a chegada ao terceiro círculo (Canto VI), debaixo da forte chuva de granizo e encontrando o cão Cérbero que se torna *leitmotiv* relevante através da reinterpretação do episódio do Conde Ugolino do *Inferno* de Dante (*vd.* GROSSEGESSE, 2006, pp. 61 seg.).

Por outro lado, a “entrada para o labirinto” [RR 18] que o táxi parece procurar, convoca mais um mito presente em Mann / Visconti e reinterpretado ao longo do romance, nomeadamente através *The God of the labyrinth*, romance policial de um irlandês chamado Herbert Quain. Trata-se de um livro e de um autor inventados por Borges através do conto “Examen de la obra de Herbert Quain” (1941), posteriormente integrado no célebre volume *Ficciones* (1944). No romance, *The God of the labyrinth* pertence à biblioteca do

vapor inglês *Highland Brigade* com o qual Ricardo Reis viajou. Isso nos leva a considerar o livro uma expansão criativa, por parte de Saramago, da primeira aparição característica de Aschenbach, interpretado por Dirk Bogarde – aliás, óculos e chapéu também são atributos comuns a Ricardo Reis e ao próprio Fernando Pessoa: sentado a bordo, está lendo de vez em quando num livro, meio sonolento e pouco atento à viagem [V 1], correspondendo à frase “Embrulhado no seu paletó, um livro no colo, o viajante repousava e as horas passaram sem sentir” [T 62].



Ilustração 2

O repetido *zoom* em Aschenbach permite a suposição de que se trata de um pequeno volume de poesias (*cf.* HUTCHISON, 2000), mas não se consegue deletrear o nome do autor nem o título. Ao chegar a Lisboa, Reis esquece-se de devolver o livro, levando-o consigo [RR 23]. Ao longo da sua estadia, vai lendo-o sem nunca acabar a leitura. No fim, leva-o consigo para o reino dos mortos, deixando assim “o mundo aliviado de um enigma” [RR 415].

Numa entrevista, Saramago declarou a inserção da ficção borgesiana perfeitamente dispensável. Contudo, logo a seguir, deixou pistas que indicam a sua relevância: fazer entrar no “jogo da não existência”, iniciado pela metamorfose realista do heterónimo pessoano, “um livro que não existe” (*in* SEABRA, 1984, p. 32). Reis, regressado do Brasil, e *The God of the labyrinth*,

livro esquecido na sua bagagem, passam a ser *factos* numa leitura da realidade social e política do ano de 1936 que não se cinge ao resgate do referencial. Em vez disto, parodia, através do cruzamento com a leitura do universo pessoano e também borgesiano, de forma muito particular, a “*presentificação* do passado” (SOUSA, 2004, p. 253) que lembra claramente o discurso cinematográfico. Essa *presentificação* é parodiada, ao nosso ver, através do interagir entre inspiração e representação, o diálogo intermedial do texto com Mann / Visconti e a presença de cinema no romance: Ricardo Reis, um segundo Aschenbach, não só lê (livros e jornais) e ouve rádio, mas também vai ao teatro e ao cinema e ainda presencia filmagens nas mesmas ruas de Lisboa pelas quais deambula. Mais adiante, trataremos deste aspeto.

A epidemia e os midia

Regressemos ao início do romance. Após ter atracado o vapor, os poucos viajantes que desembarcam, hesitam “como se duvidassem de ter sido autorizado o desembarque, se haverá quarentena, (...), mas é a cidade silenciosa que os assusta, porventura morreu a gente nela e a chuva só está caindo para diluir em lama o que ainda ficou de pé” [RR 13]. Inaugura-se assim a dimensão apocalíptica de morte coletiva, que entendemos, nomeadamente no pormenor da dúvida sobre a quarentena²¹, como alusão à epidemia que, tanto na novela como no filme, embora de modo diferente, interage com o drama individual do artista.

Em ambos, há um enigma que paira sobre a cidade. Aschenbach tenta descobri-lo, lendo os jornais e interrogando as pessoas [V 35], deambulando pelas ruas, cada vez mais sujeitas a intervenções de desinfeção [V 40]. O filme só pode codificar pela cor leitosa espalhada pelos cantos da cidade (mais tarde também pelas fogueiras) a crescente dimensão olfática da narrativa: “um aro-

21 Na novela, os passageiros ficam uma hora à espera da “lança do serviço sanitário” [T 64]. No filme, aparece não só a lanca do serviço sanitário mas também, em primeiro plano, a basílica de Santa Maria della Salute, construída como ex-voto dos venezianos por causa da peste que em 1630 dizimou a população (*vd.* HUTCHISON, 2000), e que se ergue perto da Punta della Dogana (Alfândega), onde os passageiros desembarcam.

ma singular, que agora lhe pareceu já ter tocado os seus sentidos há dias, sem penetrar-lhe o consciente – um cheiro adocicado, oficial, que lembrava miséria, feridas e limpeza desconfiante” [T 90]. De facto, Aschenbach desconfia de que as autoridades ocultem a verdade, reparando na “natureza atenuante do edital”, nos cartazes afixados nas esquinas das ruas, e lendo nos jornais os rumores noticiados e depois desmentidos [T 90]; contudo, não está interessado em revelar este perigo aos turistas que ainda não suspeitam de nada. Muito pelo contrário, as “ocorrências camufladas pelas autoridades” provocam “uma satisfação obscura em Aschenbach”, por fundir “esse grave segredo da cidade (...) com o seu próprio segredo”: “ao apaixonado só preocupava que Tadzio talvez pudesse partir, e reconheceu, assustado, que não saberia mais viver, se tal acontecer” [T 91]. Nesse sentido, a epidemia é signo da desordem dionisiaca, que – em termos nietzschianos – vai contagiando e envenenando ao artista apolíneo que desvincula o seu destino individual da possível salvação do coletivo²². Torna-se finalmente cúmplice do caos ao colaborar com o seu silêncio na ocultação da epidemia [T: 101]. Mesmo a ideia de avisar a família polonesa não se realiza²³. Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, uma abordagem crítica desta não-intervenção, indo além do tema da ordem moral e da sua transgressão pelo artista apaixonado, leva a uma reinterpretação política da epidemia²⁴, tal como do labirinto no qual Aschenbach / Reis se perde.

Em primeiro lugar, a morte coletiva paira sobre a cidade que o poeta recém-chegado observa nas suas deambulações. Por exemplo, “vemos o chapéu cinzento de Ricardo Reis avançar tão facilmente por entre a mole humana, é como o cisne de Lohengrin” [RR 68]²⁵, aproximando-se do centro da multidão dos pobres famintos que espera o bodo do Ano Novo na entrada

22 No filme, há um claro aviso através do *soundtrack*: “O Mensch! Gib acht! (...)” de *Zarathustras Mitternachtslied* na sinfonia nº 3, que Aschenbach (no papel de Gustav Mahler) está a compor na praia, olhando para Tadzio [V 31].

23 No filme, é só num encontro de fantasia [V 43] que ele avisa a família polonesa do perigo da epidemia, optando, na realidade, por ficar calado.

24 Na evolução da escrita saramaguiana, a narrativa da epidemia tornar-se-á constitutiva, a partir de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995).

25 Depois de *Der fliegende Holländer*, segunda referência a uma ópera de Wagner, neste caso *Lohengrin* (1850) cuja narrativa do cisne, em certa medida, espelha a circularidade de chegada e partida.

do grande prédio do jornal *O Século*: “dia do bodo é o único em que se lhes não deseja a morte” [RR 70]. A componente do cheiro – signo fundamental na novela de Mann – identifica, para além de pobreza e falta de condições de higiene da população [RR 69], o controle pela ordem ditatorial, concretizado no agente Victor que cheira sempre à cebola. Após o interrogatório, Reis teme de “também ficar com o cheiro da cebola” [RR 193]. Aquando do pequeno incidente durante o lançamento à água do aviso João de Lisboa, até “as bocarras do esgoto exalam o seu pestilento cheiro a cebola” [RR 335]; depois de ter assistido a um comício contra o comunismo, sente desprender-se do seu casaco e das calças “um cheiro de cebola” [RR 398].

Em segundo lugar, de um modo geral, a epidemia também é imagem do advento do fascismo e nazismo na Europa, juntamente com a imagem bíblica do dilúvio extrapolada das condições meteorológicas do ano de 1936 e das suas sequelas. Para além de pormenores na realidade lisboeta, como, por exemplo, o dirigível *Hindenburg*, “com os motores rugindo nas alturas”, a sobrevoar “o rio para os lados do castelo” [RR 407], são, sobretudo, as notícias lidas por Reis nos jornais ou ouvidas na rádio que, no entanto, dizem pouco sobre as chacinas da população civil aquando da invasão da Abissínia pelas tropas italianas [RR 301] ou sobre os massacres da Guerra Civil na vizinha Espanha [RR 391]. Essa reinterpretação política foca a (falta da) capacidade não só de se relacionar com a realidade, sobretudo com as condições sob as quais vive o povo, mas também de desenvolver uma intervenção com base na leitura crítica dos média que idealizam ou omitem partes da realidade. Trata-se de atuar, de denunciar em vez de ficar passivo e calado.

Essas observações reforçam a nossa tese de receção criativa, por parte de Saramago, centrada na personagem de Aschenbach: já no desembarque, o artista fica irritado pela aglomeração de pessoas [V 1], irritação essa que permanece visível aquando do seu *check-in* [V 3] e, mais tarde, na sala de estar do hotel [V 7], repleta de hóspedes que ele, no entanto, não deixa de observar, por trás do jornal *Münchner Neueste Nachrichten* que vai lendo distraidamente, até ficar fascinado pelo rapaz, de olhar melancólico, sentado precisamente na sua frente, membro de uma família polonesa que será a última a sair para a

sala de jantar. É uma cena inicial do desejo, ainda não assumido como tal, que o narrador saramaguiano parodia até ao pormenor das crianças sentadas na sala: “ou são mudas, ou têm os beijos colados, presos por agraves invisíveis” [RR 26]. Em vez de sentir o fascínio da beleza, Reis repara na mão esquerda imóvel da rapariga sentada na mesa fronteira à dele. Sente “um arrepio” que inicia a capacidade autónoma de sentir²⁶, de forma física: “olha fascinado a mão paralisada e cega que não sabe aonde há-de ir se a não levarem, (...)” [RR 26]. Detalhes nessa jovem como o perfil do rosto que “a restitui à adolescência”, “o pescoço alto e frágil, o queixo fino” [RR 27] lembram a primeira imagem de Tadzio. Contudo, “toda a linha instável do corpo, insegura, inacabada” [RR 27] e, sobretudo, uma parte deste corpo que realça o defeito físico, sugerem um contraste deliberado com a beleza adolescente quase perfeita do rapaz pálido em Mann / Visconti²⁷.

O elemento da leitura do jornal que, nessa cena inicial do filme, só serve de apoio à observação furtiva, torna-se, no romance, desde o primeiro momento, significativo. No meio da heterogeneidade das notícias e dos anúncios [RR 28-31], a leitura fica focada na perceção da morte coletiva. É a partir do caso insignificante de uma cadela “apanhada a comer os filhos”, contado numa carta de leitor para obter conselho [RR 30], que surge a figuração alegórica da “cadela Ugolina”, numa interpretação claramente política do canibalismo do Conde Ugolino do *Inferno* de Dante (GROSSEGESSE, 2006, p. 66). Em contraste, a tentativa de Visconti “to reconstruct the Belle Epoque to the slightest detail” (RADCLIFF-UMSTEAD, 1988, p. 213) que inclui também os jornais alemães lidos por Aschenbach, precisamente as edições correspondentes às datas da sua estada em 1911, omite propositadamente referências a eventos como, por exemplo, a entrada de Itália em guerra contra o Império

26 Tendo em conta que se trata de um heterónimo pessoano, o que leva a um tom levemente irónico da narrativa: “Ricardo Reis sente um arrepio, é ele quem o sente, ninguém por si o está sentindo, (...)” [RR 26].

27 É na cabina do elevador que Aschenbach nota “que os dentes de Tadzio não eram muito bons: (...)” [T 76]. O filme cria com a mesma cena um episódio de humilhação [V 16], ausente na novela, motivando assim com maior dramatismo a decisão de partida imediata (cf. HUTCHISON, 2000: “Visconti makes it plain that Gustav’s main reason for leaving Venice is his reaction to Tadzio”).

otomano²⁸, por considerá-los “irrelevant to the artist’s drama”, cingindo-se, assim, sem referências concretas para além da epidemia, a recriar um ambiente de “decadence of a cosmopolitan society enjoying a state of grace in an artificial paradise, a world about to vanish in global combat” (*ibidem*).

No romance de Saramago, os média, em vez de meros elementos no processo da revelação da epidemia, se tornam um discurso essencial que entra em diálogo com a poesia de Reis, relendo-a sob uma perspectiva crítica do esteticismo decadente que aprofunda a “lettura retrospettiva” de Visconti (TACCHERI, 1997) relativamente à obra de Mann. Observemos o caso da célebre ode “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia...” [OP 267], escrita em 1916: dois jogadores de xadrez não se deixam perturbar pela guerra à sua volta. No romance, a releitura deste poema é enredada com a leitura da reportagem do *Diário de Notícias* de 3 de maio de 1936 sobre a invasão de Addis-Abeba. Curiosamente, Reis passa a ler o que não está escrito no jornal, ignorando “donde veio a intromissão” [RR 301]. Das atrocidades perpetradas pelos fascistas italianos, dos quais o jornal não fala, Reis muda – sem se saber por que – para *The God of the labyrinth*²⁹. Depois escolhe, de repente, entre os poemas apontados no seu caderno, a ode “Ouvi contar que outrora...”, porque “sabe enfim o que procura” [RR 302].

Entre os intérpretes de *O ano da morte de Ricardo Reis*, Elvira Souto realça o papel do leitor ativo que “deverá buscar outra resposta, outra saída do labirinto, que não o silêncio definitivo do túmulo escolhido por Ricardo Reis” (SOUTO, 1990, p. 78). A estrutura *mise en abyme*, na qual se articulam diversas referências intertextuais e intermediais (por exemplo, a publicidade de *Freire Gravador* nas páginas do jornal), abrange – conforme a tese defendida neste ensaio – também *Der Tod in Venedig* e *Morte a Venezia*. Consideramos que a

28 Guerra ítalo-turca, turco-italiana ou *Guerra da Líbia* (como é conhecida na Itália) – foi um conflito armado pela posse da Líbia. Prolongou-se de 29 de setembro de 1911 até 18 de outubro de 1912.

29 Ele lê sobre um único corpo, encontrado pelo primeiro jogador de xadrez, que ocupava, “de braços abertos, as casas dos peões do rei e da rainha e as duas seguintes, na direcção do campo adversário, a mão esquerda numa casa branca, a mão direita numa casa preta” [RR 301-02]. Sobre uma leitura borgesiana do romance *vd.* GROSSEGESSE (2003).

sua recepção produtiva colabora para um sentido ético da ficção que se opõe à metaficção lúdica: trata-se de questionar a indiferença dos ‘mundos possíveis’ relativamente ao ‘mundo real’, apelando através deste “romance policial sem enredo” (GROSSEGESSE, 2003) à intervenção do indivíduo.

A releitura da poesia, em alternância, em sequência e até em colagem com a leitura dos jornais e de *The God of the labyrinth*, assume uma função estruturante da narrativa, lembrando o procedimento análogo de Visconti de fazer da música de Mahler uma “organizing narrative force” (BURROWS, 2000), também capaz de revelar aquela atitude impassível do artista perante a realidade que se tornará central na recriação saramaguiana de Ricardo Reis: num episódio ausente na novela de Mann, *Morte a Venezia* mostra como o compositor, sentado no banco da estação dos barcos e dissimuladamente satisfeito por ter um pretexto para regressar junto do seu amado Tadzio, só por um breve momento se deixa perturbar pela morte de um homem pobre, vítima da epidemia, agonizando diante dos seus olhos [V 25]. Já um dos primeiros críticos, Joan Mellen observou que este comportamento corresponde à “hypocrisy of those self-absorbed middle-class travelers who ignore the suffering of others” (MELLEN, 1971, p. 45). Essa observação, que vai na direção da interpretação saramaguiana de Ricardo Reis, transcende a função prolética da mudança brusca do *zoom* da cara lívida do moribundo para a cara feliz de Aschenbach, já no curso da viagem triunfal da lancha [V 26], em contraste com a anterior da sua triste partida [V 22], sob os mesmos sons do *Adagio* da quinta sinfonia de Mahler que aparecem no início e no fim do filme.

O rapaz, as musas e a estátua

Indo além da comparação de cenas concretas e da descoberta de afinidades fílmicas do discurso literário, interrogamo-nos em que medida Saramago reinterpreta Mann / Visconti: a relação amorosa dupla com Marcenda e Lídia parece uma espécie de paródia do sentimento ambíguo de Aschenbach pelo jovem Tadzio, entre veneração platónica e desejo carnal, separada nesta duplicação. Ela subverte a encenação nobre da decadência. No romance, as

duas mulheres, ambas claramente imperfeitas apesar de levarem nomes de musas, ilustram outro dilema da arte: não se trata de transgredir a ordem burguesa pela procura da beleza com base exclusiva nos sentidos, sem categoria moral, tal como o amigo Alfried a defende contra a criatividade meramente espiritual de Aschenbach, afastada da realidade, ambicionando perfeição, sabedoria, verdade e dignidade humana [V 9]. O problema de Ricardo Reis está na sua “poetização da ordem” [RR 333], criticada por Pessoa-fantasma quando discute o discurso de António Ferro sobre as virtudes dos “regimes de força” [RR 333] aquando da entrega do prémio do SPN ao poeta Carlos Queirós. Reinterpreta-se, assim, de forma política a falta de relacionamento com a realidade, a passividade do observador distanciado que caracteriza a atitude de Ricardo Reis como poeta e como leitor impassível de jornais: “Não chega a inquietar-se com as notícias que lhe chegam do mundo, (...)” [RR 370]. Em Mann / Visconti, a epidemia só serve de espelho, no fundo inumano, à paixão narcisista: Aschenbach espera de Tadzio uma (auto)divinização, tão impossível como a recuperação da juventude que ele em vão procura [V 46]. Quando se confirma definitivamente, através da informação detalhada do jovem empregado na agência de viagem, a verdade sobre a “cólera asiática” [V 42], Aschenbach já acolhe a ideia da sua morte por ter assumido, perante ele próprio, o amor por Tadzio [V 37]. Visconti procura uma maior exploração desta dimensão através do elemento dos morangos, que se tornam explicitamente manjar erotizado mortífero, logo a partir do aviso casual de um turista de não comer fruta fresca [V 14]. No romance de Saramago, essa alusão à expulsão do paraíso converte-se em tema ao descrever o estado sentimental de Ricardo Reis na sua nova morada, chamando “a sala de jantar do Hotel Bragança (...) o paraíso perdido” [RR 223]. Na ceia pobre e solitária, entretendo-se com a imaginação dum diálogo entre Adão e Eva “naquela primeira noite depois de expulsos do éden” [RR 223], os bolos secos com frutas cristalizadas constituem, para além de elemento da paródia do texto bíblico, um reflexo irónico daqueles morangos devorados por Aschenbach, banalizando o seu efeito:

(...) enjoou-o a doçura intensa da pêra cristalizada, pêra, não maçã, (...). Foi à casa de banho lavar as mãos pegajosas, a boca, os dentes, não suporta esta dolceza [*sic* !], palavra que não é portuguesa nem espanhola, apenas arreda o italiano, mas á a única que, propriamente falando, lhe sabe bem neste momento. [RR 224]

O procedimento lembra a banalização da travessia inicial pelo rio Estige, com o motorista do táxi fazer de Caronte, articulada por sua vez com a imagem bíblica do dilúvio. A palavra italiana *dolcezza* neste contexto parece-nos mais do que fortuita, evocando – porventura – a memória da *Morte a Venezia*.

Marcenda e Lídia, tão diversas entre si, levam Ricardo Reis, heterónimo transformado num ser fisicamente vivo no contexto socio-histórico de 1935-36, a uma metamorfose que difere claramente daquela de Aschenbach. Essa mudança significa uma negação da atitude impassível e da poesia estoico-epicurista. A nosso ver, esse núcleo da receção criativa por parte de Saramago implica a redefinição da ‘doença’ do artista Aschenbach como “doença portuguesa”³⁰. Partindo duma tentativa frustrada de chegar a uma diagnose para a paralisação da mão esquerda de Marcenda, Ricardo Reis constata:

Todos nós sofremos duma doença, duma doença básica, digamos assim, esta que é inseparável do que somos, se não seria mais exacto dizer que cada um de nós é a sua doença, por causa dela somos tão pouco, também por causa dela conseguimos ser tanto, (...). [RR 130].

Nesse sentido, a voz do amigo Alfried nos *flashbacks* do filme é substituída pela voz do próprio Fernando Pessoa que se revela, nas repetidas visitas noturnas, como fantasma mais subversivo do que em vida [RR 334]. De um modo complementar, os diálogos que Reis tece com Lídia, criada de hotel de características opostas à idealização da musa homónima nas odes do he-

30 Em entrevista com Francisco Vale, o autor fala de “contribuição para um diagnóstico da doença portuguesa” como subtítulo hipotético do romance (VALE, 1984, p. 3).

terónimo pessoano, levam Ricardo Reis à descoberta, não só de uma relação amorosa sem idealizações de beleza ou ilusões românticas, mas também da realidade política e social abafada e manipulada pelos jornais e pela rádio [RR 388]. Subsequentemente, Reis aproxima-se duma postura de intervenção que não chega a realizar por coincidir, no final, com a entrada definitiva no reino dos mortos.

Veremos como no fim do romance se comprova uma receção produtiva que prossegue a politização da visão estética, subtilmente introduzida por Visconti numa “lettura retrospectiva” (TACCHERI, 1997) guiada pela própria metamorfose de Thomas Mann que, com Adrian Leverkühn em *Doktor Faustus*, chega ao ponto de criticar o esteticismo burguês decadente anteriormente cultivado. Saramago procede a uma leitura retrospectiva análoga: a possível metamorfose de Fernando Pessoa (em comparação com Miguel de Unamuno) perante a ditadura (Salazar; Franco) desencadeia um apelo ao leitor-detetive de se transformar, assumindo uma posição de intervenção perante a realidade sociopolítica.

No romance, Reis costuma ler jornais, “sentado ao sol, sob o vulto protector de Adamastor”, achando que “Luís de Camões exagerou muito, este rosto carregado, a barba esquelética, os olhos encovados”: indiferente à passagem das naus portuguesas, “é puro sofrimento amoroso o que atormenta o estupendo gigante” [RR 263]. Será precisamente no Alto de Santa Catarina, ao pé da estátua em pedra do Adamastor³¹, que Ricardo Reis observa, na madrugada do dia 8 de setembro de 1936, o desfecho da primeira revolta contra o regime de Salazar, a derrota e rendição dos marinheiros, sob o fogo do forte de Almada e do Alto do Duque na foz do Tejo. A bordo de um dos três navios dos revoltosos encontra-se Daniel, o irmão de Lídia, um dos doze marinheiros mortos. Transtornado, Ricardo Reis regressa, deita-se e esconde “os olhos com o antebraço para poder chorar à vontade. Lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua” [RR 414]. Na penúltima frase do romance, é a própria estátua do Adamastor que parece “ser capaz de dar o grande grito”,

31 Desde 1927, o miradouro fica enobrecido por uma estátua de pedra da autoria do escultor Júlio Vaz Júnior, representando o mítico Adamastor que afundava as naus no Cabo das Tormentas.

como querendo unir aos marinheiros no Tejo, desejosos de desencadear uma revolução que, no entanto, só chegará quase quatro décadas mais tarde, em 1974. Esse grito possível de uma estátua apela para uma nova leitura da realidade política e social em vez de se limitar ao prazer estético da observação distanciada e à sublimação do sofrimento individual através de arte ou poesia. Conforme a nossa tese, esta posição crítica inspira-se na recepção produtiva de *Der Tod in Venedig* através da ‘leitura retrospectiva’ em *Morte a Venezia*. Saramago reforça a politização da visão estética iniciada por Visconti através da negação explícita do belo e do sublime (vd. GROSSEGESSE, 2011, p. 230), indo além da dimensão da ironia e do grotesco já presente na novela de Mann.

Na sequência final, Aschenbach, descansando na espreguiçadeira, sofre com o belo rapaz quando o seu companheiro mais forte, lutando com ele, aperta “o rosto (...) tão seguidamente na areia que Tadzio, já sem fôlego da luta, ameaçava sufocar-se” [T 107]. O artista, horrorizado, quer erguer-se “para a sua salvação, quando o bruto abandonou finalmente a sua vítima” [T 107]. Por uma última vez, caracteriza-o a não-intervenção. Aliviado pelo desfecho do episódio presenciado e já moribundo, ele limita-se a observar os movimentos do belo humilhado, lá fora na água cintilante, silhueta na contraluz do pôr-do-sol, que se transforma numa figuração análoga da pessoa estranha que, no início, lhe apareceu no cemitério de Munique³². Sob o suor, a maquiagem desfeita da falsa juventude e as lágrimas, o artista está a olhar para “o pálido e gracioso psicagogo” [ψυχαγωγός = guia das almas; epíteto de Hermes] que vagueia, “uma imagem altamente distante e desligada, com o cabelo esvoaçando, lá fora no mar, no vento, defronte ao nebuloso ilimitado” [T 108]. Parece-lhe que “lá fora lhe sorria, lhe acenava, como se, soltando a mão dos quadris, apontasse para fora, flutuando na sua frente para a imensidão auspiciosa. E, como tantas vezes, levantou-se para segui-lo” [T 108]. Consuma-se assim, depois da viagem inicial a Veneza, uma partida definitiva para o Hades, terra dos mortos. No romance, em vez de Tadzio transfigurado em Hermes, é o fantasma do próprio Fernando Pessoa que vai buscar a Ri-

32 Estrutura circular da novela de Mann, não seguida por Visconti que inicia o seu filme com a chegada de Aschenbach à Veneza (vd. *supra*).

cardo Reis [RR 414]. O acenar incerto do rapaz que parece metamorfoseado numa bela estátua, contrasta com o grito hipotético do Adamastor, feio e monstruoso. Ao contrário de Tadzio, última projeção narcisista do artista, o petrificado parece querer emprestar a sua voz ao sofrimento do coletivo, abandonando assim a dor amorosa. Com esta recusa do prazer contemplativo e do culto da beleza, *O ano da morte de Ricardo Reis* reinterpreta o Aschenbach de Mann, afirmando a politização já presente no filme de Visconti e comprovando-a pela metamorfose de Ricardo Reis que se espelha no Adamastor, finalmente *des-petrificado* (vd. GROSSEGESSE, 2009, pp. 34-47).



Ilustração 3

A memória cinematográfica e a poética do romance

O aparelho fotográfico abandonado na praia, elemento da sequência final da novela³³, converteu-se, através de *Morte a Venezia*, num ilustre ícone da própria estética cinematográfica, comprovando a autorreflexividade da re-

33 “Um aparelho fotográfico, aparentemente sem dono, estava à beira do mar sobre seu tripé, e um pano preto estendido sobre ele esvoaçava no vento que esfriava.” [T 107].

criação *transmedial* por parte de Visconti³⁴. Conforme a nossa tese, Saramago reconduz este processo ao campo literário. Muito se tem especulado sobre o possível significado deste detalhe, mais ou menos críptico, no fim de *Der Tod in Venedig*. O que aqui interessa é a sua expansão ao longo do filme: a reiterada presença do fotógrafo torna-se *leitmotiv* que vai recordando ao espectador o seu próprio olhar ou, na perspetiva do cineasta, a ambição de transpor vida e realidade em imagens tecnicamente reproduzidas bem como o sentido (estético e político) desta transposição³⁵. As ambições do artista representado articulam-se assim com a questão do próprio filme como obra de arte que, neste caso, lida com o duplo desafio de mimese: de (re)criar, através de imagens e sons tecnicamente reproduzidos, não só uma realidade definida em lugar e tempo (a Veneza de 1911), mas também um modelo literário (a novela de Mann) que desenvolve, na sua dimensão realista, a respetiva ilusão referencial. O romance de Saramago retoma este desafio, redefinindo-o sob uma perspetiva politizada, ao problematizar a relação entre olhar e intervir. O confronto entre realidade (a Lisboa de 1936) e poesia (Ricardo Reis, heterónimo de Fernando Pessoa) reinterpreta a irrupção do mito, indo além da reconfiguração nietzschiana (Apolo / Dionísio) do artista que caracteriza *Der Tod in Venedig*.

No Alto de Santa Catarina, não aparece nenhum aparelho fotográfico abandonado, à beira da estátua de Adamastor. Mas tal como o fotógrafo, *leitmotiv* no filme de Visconti, a presença de teatro, cinema e até de filmagens no seio da ficção saramaguiana exhibe um diálogo intermedial com a própria representação da realidade lisboeta de 1936, na qual esta mesma presença se insere, no sentido de “*effet de réel*” (BARTHES, 1968). Assim, o filme *Gosto de todas as mulheres* (1935), com o ator e cantante polonês popular Jan Kiepura (1902-66), cujo anúncio Reis vê na porta do Tivoli [RR 71], não parece ter maior significado.

34 “In Visconti’s film, as in Mann’s novella, desire projects itself visually, the difference being precisely to do with the medium of the camera first introduced by Mann himself. Visconti’s critics, (...), fail to see that Visconti’s adaptation fits perfectly within an economy of the gaze first articulated by Mann’s novella. The auto/homoerotic nature of this gaze must necessarily be stressed by Visconti’s camera precisely because it represents the nature of the cinematic gaze itself.” (BURROWS, 2000, p. 154).

35 *Vd.* a crítica cultural da fotografia em BENJAMIN (1931) e BARTHES (1961), entre outros.

Esse diálogo adquire uma dimensão de crítica dos mídia, ao questionar a construção social da realidade, seja através dos jornais, por exemplo no caso da “morte ainda indecifrada de Luís Uceda” [RR 266], seja através do teatro, por exemplo no melodrama *Tá-Mar* de Alfredo Cortez, ao qual assiste na plateia “a classe piscatória da Nazaré” representada no palco por ilustres atores [RR 113], o que leva Ricardo Reis a refletir sobre a relação entre realidade e arte, indo além da tentativa de imitação:

(...) a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar. E, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será. [RR 110]

Semelhante reflexão merece o filme *O Barqueiro do Volga* [*Les Bateliers de la Volga*] de 1936, que Reis chega a ver no cinema, criticando a ilusão de verosimilhança: “(...) que Volga terão eles conseguido inventar em França, as fitas são como a poesia, arte de ilusão, ajeitando-lhes um espelho faz-se de um charco um oceano” [RR 235]. Nessa esteira, os episódios de simulação, nomeadamente o “simulacro de ataque aéreo a uma parte da Baixa” [RR 337] que – diante dos olhos de Ricardo Reis – acaba em espetáculo ridículo [RR 341], assumem função meta-discursiva que leva o leitor a uma interrogação sobre o sentido da própria estratégia do romance de “tornar uma ficção realista, em vez de ficcionalizar uma realidade” (Saramago *in* VALE, 1984, p. 3). É neste contexto, de uma funcionalização subversiva da verosimilhança, assinalada por Albano Saraiva Rojão (1996) e Fernando Pinto do Amaral (1997), que cinema e filmagem, reiteradamente presentes no romance, adquirem uma relevância que se articula, conforme a nossa tese, com a recriação hipertextual e intermedial de *Tod in Venedig* / *Morte a Venezia*. É precisamente no primeiro episódio de leitura de jornal, acima analisado, que também aparece referido um filme, publicitado ao lado duma notícia:

(...) O Politeama leva As Cruzadas, assombroso filme histórico, Em Port-Said desembarcaram numerosos contingentes ingleses, tem cada tempo as suas cruzadas, estas são as de hoje, constando que seguiram para a fronteira da Líbia italiana, (...). [RR 29].

Significativamente, a conclusão de cada tempo ter “as suas cruzadas” não distingue entre realidade e representação, entre evento atual e ficção histórica, ironizando no uso indiferenciado do termo ‘cruzadas’ a idealização heroica, seja na Idade Média imaginada através do filme estadunidense dirigido por Cecil D. DeMille, que em 1935 recebeu o Óscar de melhor fotografia, seja numa ação militar do presente referida no jornal. Curiosamente, a Líbia italiana é fruto daquela guerra de 1911-12 cuja notícia nos jornais é considerada irrelevante para o drama de Aschenbach, só centrado na analogia narcisista da sua ‘doença’ com a epidemia abafada pelos midia. No romance, esta primeira leitura de jornal é prelúdio da orquestração posterior das notícias com a ode “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia...”, escrita em 1916, e outros textos (*vd. supra*). Em 1935, a Líbia italiana constitui a base dos sonhos imperiais de Mussolini no Norte de África, brutalmente perpetrados através da invasão da Abissínia, à qual se opõe o poder colonial britânico. Correspondendo ao Pessoa-fantasma mais subversivo que dialoga com Ricardo Reis, Pessoa de facto escreveu artigos sobre esta invasão que mostram o crescente empenhamento político, na fase final da sua vida, “em defesa da liberdade e da dignidade do homem, que ele julga então ameaçadas tanto em Portugal como no mundo” (BARRETO, 2009, p. 694). Mas a presença significativa de *The Crusades*, o menos popular dos épicos de DeMille, não acaba por aqui. Reis vai vê-lo mais tarde no Politeama, comentando depois:

(...) que fé, que ardosas batalhas, que santos e heróis, que cavalos brancos, acaba a fita e perpassa na Rua de Eugénio dos Santos um sopro de religião épica, parece cada espectador que transporta à cabeça um halo, e ainda há quem duvide de que a arte possa melhorar os homens. [RR 98]

Nesse comentário corroboram-se duas funções: (1) a crítica da mimese ficcionada da História, nesse caso da reconquista sangrenta de Jerusalém no âmbito da Terceira Cruzada contra os sarracenos, contrastando-a com a voz da burguesia lisboeta (que vê este filme), fiel ao regime “tão medieval” de Salazar, que prefere deixar morrer os pobres para se poupar “o vergonhoso espectáculo do nosso mundo”, lembrando o episódio do bodo “à porta do Século” [RR 96], presenciado por Reis; (2) a crítica do heroísmo idealizado pela arte para “melhorar os homens”. Essa idealização inclui também a castidade, estabelecendo-se – não sem certa ironia – uma comparação entre os dois Ricardos e Reis: o poeta, de apelido Reis, e o rei, de cognome Coração de Leão.



Ilustração 4

A princesa Berengária (Loretta Young), com a qual Ricardo (Henry Wilcox) se casa por conveniência sem sequer conhecê-la, torna-se companheira fiel na cruzada. Apesar de ficarem cada vez mais apaixonados, não consumam o matrimônio antes de terem conseguido a reconquista da Cidade Sagrada. Em contraste, o comportamento de Reis é, em vez de heroico, quase cômico ao ser incapaz de declarar o seu amor, na manhã anterior à sua ida ao cinema. A vergonha do poeta de ter ficado sem palavras diante da criada Lídia, incapaz de ir além de um “murmúrio, atrocemente banal, sedu-

tor ridículo, Acho-a muito bonita” [RR 97], espelha a “paralysis of speech” (RADCLIFF-UMSTEAD, 1988, p. 205) de Gustav von Aschenbach perante a beleza perturbadora de Tadzio que Mann descreve com suprema ironia. No romance surge até um reflexo da decisão de partida imediata [V 17] quando Reis pensa não só em mudança de hotel, mas até num regresso ao Brasil “no primeiro barco”; o narrador comenta: “parecem dramáticos efeitos para causa tão pequena, mas cada pessoa sabe quanto lhe dói e onde, (...)” [RR 98]. Regressado do cinema, Lídia já tomou a iniciativa – em vez do herói – ao colocar duas almofadas, preparando uma ‘aventura’ que desrespeita a moralidade burguesa e o heroísmo imaginário dos séculos medievais. A passividade de Ricardo Reis contrasta com a energia bélica dos cruzados nos quais ele continua a pensar ao se deitar, depois de ter encostado a porta do quarto: “(..), pensa nos cintos de castidade de que os senhores cavaleiros levaram as chaves, pobres enganados, aberta foi a porta deste quarto, (...)” [RR 99].

A ironia da voz narrativa realça o papel ativo da mulher, em conformidade com a mulher M. em *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977). Graças a ela, o pintor de retratos, envelhecendo, acaba por alcançar ‘nova vida’, um renascer que coincide com a manhã do 25 de abril³⁶. *O ano da morte de Ricardo Reis* segue o mesmo padrão narrativo de cariz político, culminando no apelo de resistência aos regimes ditatoriais (Salazar, Franco, Mussolini, Hitler). A metamorfose de Reis, que se deve em boa parte à Lídia, entra em diálogo com outras narrativas, citadas ao longo do romance, nas quais a mulher desempenha a função de ajudante na empresa heroica. A galeria destas ‘santas guerreiras’ começa precisamente pela bela princesa Berengária que acompanha Ricardo Coração-de-Leão na ‘libertação’ de Jerusalém.

Seguindo a recomendação do doutor Sampaio, pai de Marcenda, Ricardo Reis empreende a leitura do romance *Conspiração* (1936) de Tomé Vieira, reiteradamente publicitada no jornal *O Século*³⁷. Através do seu amor paciente, “a suave mas valquíria” Marília dos Santos converte o estudante republicano

36 Para uma interpretação mais abrangente desta constelação e do papel da mulher na obra saramaguiana *nd.* GROSSEGESSE (2009, pp. 85-90).

37 Não admira, porque Tomé Vieira é redator deste jornal.

Carlos Duarte num seguidor fiel do Estado Novo, tal como refere o discurso narrativo, aludindo no retrato da protagonista ironicamente à heroína duma ópera wagneriana do ciclo *Der Ring der Nibelungen*³⁸:

Em mais quatro capítulos e um epílogo, a suave mas valquíria Marília salva o estudante da prisão e da lepra política, regenera o pai que definitivamente abandona o vezo conspirativo, e proclama que dentro da actual solução corporativa o problema resolve-se sem mentiras, sem ódios e sem revoltas, a luta de classes acabou, (...). [R 144]

Exclamando “Que estupidez”, Reis atira o livro para o chão [R 145]. A seguir, o discurso narrativo, sempre irónico, contrasta as ‘lições’ desta ficção propagandista com a realidade da Guerra Civil: “Neste nosso oásis de paz assistimos, compungidos, ao espectáculo duma Europa caótica e colérica, em constantes ralhos, em pugnas políticas que, segundo a lição de Marília, nunca levaram a nada de bom, (...)” [RR 145]. Aquando uma posterior leitura de jornal, o próprio Ricardo Reis toma conhecimento das “filmagens da *Revolução de Maio*” [RR 242], reparando logo nas semelhanças do argumento³⁹ (a linda Maria Clara convence ao agitador César Valente, de regresso do exílio, que o Estado Novo é o melhor para o país) com o romance *Conspiração* [RR 243]. Segue-se um extenso comentário acerca das “santas mulheres, agentes de salvação” que resgatam “o homem perdido” [RR 243], interpretando estas, de forma irreverente, como “avatars da Virgem Santíssima, (...) obrando o milagre da saúde e da conversão política” [RR 243-44]. Em contraste, Lídia é agente de um resgate oposto, que leva Ricardo Reis, leitor passivo de jornais e poeta da ordem, não só a uma relação amorosa que transcende a ordem social e os papéis tradicionais de homem e mulher, mas também a uma nova leitura da realidade política e social abafada e manipulada pelos média.

38 A Valquíria Brünhilde, a mais querida das nove pelo pai Wotan, é o tema da segunda ópera, *Die Walküre* (1870). Como as irmãs, é encarregada de levar para o Valhala (Walhall) as almas dos guerreiros mortos, mas protege Siegmund, desrespeitando as ordens do seu pai. Será castigada.

39 De autoria de António Ferro e António Lopes Ribeiro (também o realizador), respetivamente sob os pseudónimos de Jorge Afonso e Baltazar Fernandes.

Para além do argumento referido no jornal, a própria filmagem de *A Revolução de Maio* entra de uma forma significativa no romance, por deixar ao leitor na dúvida se está perante uma ação que faz parte da narrativa, tendo o agente Victor como protagonista [RR 365-67], ou de uma encenação, finalmente revelada pela palavra “Corta” do realizador Lopes Ribeiro [RR 368]. A estratégia de misturar realidade e ficção bem como as queixas de Victor ao realizador sobre a falta de eficácia da ação policial, porque “para ele é a sério” [RR 368], confirmam o significado meta-discursivo deste episódio no âmbito da já referida funcionalização subversiva da verosimilhança. Conforme o argumento propagandístico encomendado pelo SPN para comemorar o décimo aniversário da ‘Revolução Nacional’, a polícia limita-se a vigiar o agitador, deixando-o agir livremente até descobrir todos os pormenores do plano da insurreição prevista precisamente para o dia comemorativo de 28 de maio. A conversão de César Valente⁴⁰ não se deve somente à intervenção de Maria Clara, mas também à perceção das transformações sociais e económicas operadas no país durante a sua ausência. Na técnica fílmica, é ocasião para reciclar os catorze documentários realizados por Lopes Vieira, culminando na própria aparição de Salazar na tela, a discursar perante a multidão (filmada na Avenida Central de Braga)⁴¹.

40 Ainda vai – numa bela manhã de sol – ao Castelo de São Jorge, para aí hastear a bandeira vermelha. Só que à visão da Bandeira Nacional, vacila por completo. E retira-se de lágrimas nos olhos, deitando fora o “trapo da vergonha”, seguido a conveniente distância pela polícia. Quando um agente pergunta ao chefe se o deve prender, este responde comovido que não é preciso. (*apud* COSTA, 1991)

41 Todas as informações com base em COSTA (1991) e MURTINHEIRA / METZELTIN (2010).



Ilustração 5

Sendo um dos raros exemplos de cinema puramente propagandístico feito no Estado Novo, a montagem de documentário e ficção assemelha-se do filme comemorativo do fascismo italiano *Camicia Nera* (1933)⁴². No entanto, o discurso narrativo destaca a cooperação de especialistas alemães. Esta

42 Até na estrutura do argumento: “Un fabbro italiano emigrato in Francia (Mussolini era figlio di un fabbro) combattendo durante la prima guerra mondiale perde la memoria. La recupera anni dopo e torna in Italia, trovando un paese più moderno (bonifica delle paludi pontina, l’inaugurazione della città di Littoria) grazie al fascismo.” (Wikipedia italiana)

constante na ficção saramaguiana⁴³ poderá ser ainda entendida, no caso da sétima arte a serviço do poder, interligada com a questão do artista em *Doktor Faustus*, no âmbito da receção produtiva de Mann / Visconti. Sem referir nomes, aparecem no fim da filmagem breves frases de conversa em alemão, acompanhadas de uma transcrição fonética aproximada [RR 368-69], numa referência porventura irónica à sonoridade ‘real’. Apesar de Lopes Ribeiro, chamado de ‘cineasta de regime’, afirmar décadas mais tarde de que “essa ideia (‘actualidades’ mais ‘ficção’) lhe viera da sua estada na URSS em 1929 e dos filmes *agit prop* de Dziga Vertov” (COSTA, 1991), a sua ligação com a cinematografia alemã é mais documentada: no mesmo ano de 1929, por mediação do ator e realizador Arthur Duarte (desde 1927 em Berlim⁴⁴), ele passou pela *Ufa*. A parte da comédia *Fräulein Lausbub* [*A Menina Endiabrada*] filmada em Lisboa teve a direção de Lopes Ribeiro. Em 1933, realizou, sob a supervisão de Max Nosseck (ator secundário em *Fräulein Lausbub*) e com participação do operador Heinrich Gärtner e da atriz Olly Gebauer (esposa de Nosseck), o filme *Gado Bravo*. Nas filmagens para *A Revolução de Maio* destaca o nome de Willy Goldberger como diretor de fotografia⁴⁵. Em todos os casos, trata-se de especialistas que, por terem ascendência judaica, fugiram do regime nazi. No caso do último filme – pura propaganda do Estado Novo – ecoa em Goldberger o dilema de Adrian Leverkühn.

Sem dúvida, há um risco de interpretar para além da consciência atribuível ao autor implícito em *O ano da morte de Ricardo Reis*, seja relativamente à problemática das ligações luso-alemãs na cinematografia seja relativamente a uma eventual reinterpretação do *Kino-Pravda* [Cinema-Verdade] de Dziga Vertov presente em *A Revolução de Maio*, com o objetivo de afirmar como

43 Desde *Levantado do Chão* até *História do Cerco de Lisboa*, esta identidade alemã está reiteradamente presente na obra saramaguiana (GROSSEGESSE, 1995).

44 Arthur Duarte aparece, de 1928 (*Der Tanzstudent*) a 1931 (*Liebe im Ring*), em cerca de quarenta filmes de produção alemã, tendo, décadas mais tarde, uma das suas últimas aparições em *Die Nacht von Lissabon* (1971), transposição televisiva do romance homónimo de Erich Maria Remarque de 1963. Filmografia completa e apreciação do seu papel de mediador em MURTINHEIRA / METZELTIN (2010, pp. 46-56).

45 João Bénard da Costa (1991) obedece à filmografia que indica Isy (Isidoro) Goldberger, irmão maior de Willy. Nova colaboração de Willy Goldberger em *Fetiço do império*, realizado por Lopes Ribeiro em 1939, para além de diretor de fotografia em *A canção da terra*, *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (direção Arthur Duarte) e *A rosa do Adro* (todos lançados em 1938).

real uma ‘mudança revolucionária’ no curso da história. Contudo, podemos identificar o romance como uma espécie de contraprojeto comemorativo, tornando a ficção pessoana verossímil por inseri-lo em eventos documentados e reportados pelos jornais da época (fotografias e textos), reescritos pelo discurso narrativo segundo o olhar de Ricardo Reis como se fosse obedecendo ao princípio da filmagem vertoviana de *Kino-Glaz* [Cine-olho] da realidade cotidiana, com mínimas interferências de quem observa esta realidade. Quem empreenda a leitura de *O Século* ou do *Diário de Notícias* do ano de 1936, sob a impressão de *O ano da morte de Ricardo Reis*, pode vir a sentir-se tentado a procurar o chapéu e a cara de Fernando Pessoa, por exemplo, na fotografia do bodo do Ano Novo na entrada do prédio do jornal *O Século* (notícia de 3 de janeiro) ou na fotografia que acompanha a reportagem “A Peregrinação a Fátima” (*O Século* de 14 de maio, reescrita em RR 309-18).

O objetivo de questionar a própria construção social e mediática desta realidade histórica exige do leitor-detetive que reconheça no olhar de Ricardo Reis, tal como no olhar de Aschenbach, o seu próprio, perante a realidade sociopolítica. Nesse reconhecimento crítico, colabora, conforme a tese deste ensaio, a memória disponível no artefacto (texto literário / filme) e, ativado por um leitor / espectador perspicaz que, não só compreenda a diferença entre o grito hipotético de Adamastor petrificado e o gesto final de Tadzio, mas também, atribua sentido à cinematografia incorporada na ficção saramaguiana, indo além de um “*effet de réel*” (BARTHES, 1968).

Referências Bibliográficas

Bibliografia ativa e credits

MANN, Th. **Der Tod in Venedig** (1912), München: Hyperionverlag Hans von Weber [sem citações].

_____. **A Morte em Veneza**. Tradução de Maria Deling. Abril S.A., 1971 (Os imortais da literatura universal, nº 17), pp. 51-108. [sigla T]

PESSOA, F. **Obra Poética**. Organização, Introdução e Notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Ed. Aguilar. 4ª ed., 1972. [sigla OP]

SARAMAGO, J. **O ano da morte de Ricardo Reis**. Lisboa: Caminho, 1984. [sigla RR]

VISCONTI, L.; BADALUCCO, N. **Death in Venice**. Alfa Cinematografica Publisher, Script City. [sigla V]

Ilustrações 1 a 3: imagens retiradas de VISCONTI, L. **Death in Venice**. Itália, 1970. DVD (125 min.).

Ilustração 4: cartaz e imagem retirada de DE MILLE, C. **The Crusades**. EUA, 1935. Paramount Productions (b/w, 125 min.).

Ilustração 5: cartaz e imagem retirada de RIBEIRO, A. L. **A Revolução de Maio**. Portugal, 1937.

Bibliografia passiva

AMARAL, F. P. do. Fantástico e verosimilhança n' *O Ano da morte de Ricardo Reis*. In: 'Sentido que a vida faz' – Estudos para Óscar Lopes, Brito A. M.; Oliveira, F.; Lima, I. P. de; Martelo, R. M. (orgs.), Porto: Campo das Letras, 1997, pp. 55-59.

ARIAS, J. **José Saramago: El amor posible**. Barcelona: Planeta, 1998.

BARRETO, J. Fernando Pessoa e a invasão da Abissínia pela Itália fascista. **Análise Social**, Coimbra, vol. XLIV (193), 2009, pp. 693-718.

BARTHES, R. Le message photographique. **Communications**, nº 1, Paris: Seuil, 1961.

_____ L'Effet de réel. **Communications**, nº 11, Paris : Seuil, 1968, pp. 84-89.

BENJAMIN, W. Kleine Geschichte der Photographie (1931). In: **Gesammelte Schriften**. Tiedemann, R.; Schweppenhäuser, H (eds.). Frankfurt/M: Suhrkamp, vol. II-1, 1991, pp. 368-385.

BURROWS, St. "Desire Projected Itself Visually": Watching *Death in Venice*. In: **Classics in Film and Fiction**, (org.) Deborah Cartmell. London: Pluto Press, 2000, pp. 137-56.

CARCAUD-MACAIRE, M. ; CLERC, J.-M. Pour une Approche Sociocritique de l'Adaptation Cinématographique: l'Exemple de *Mort à Venise*. In: **La Transécriture. Pour une Théorie de l' Adaptation**, André Gaudreault, A. ; Groenstein, Th. (orgs.). Québec : Éditions Nota Bene, 1998, pp. 151-176.

COSTA, J. B. da. **Histórias do Cinema**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

FAULSTICH, W. e I. Luchino Visconti: *Tod in Venedig* – ein Vergleich von Film und literarischer Vorlage. In: **Modelle der Filmanalyse**. München: Fink, 1977, pp.14-60.

GOMES, A. Entrevista a José Saramago: “Escrevi o romance para resolver o choque entre uma admiração e uma rejeição sem limites”. **Público**, Lisboa, 27 de maio de 2002 [por ocasião da publicação do romance na série *Mil Folhas*].

GÓMEZ AGUILERA, J. **José Saramago: A Consistência dos Sonhos**. Lisboa: Caminho, 2008.

GONÇALVES FILHO, A. **Vida e morte de um homem duplicado**. O Estado de São Paulo, 19 de junho de 2010.

GROSSEGESSE, O. (1995), Das Deutsche und das Europäische im Werk José Saramagos. In: **Portugal und Deutschland auf dem Weg nach Europa**, Lopes, M. dos S. ; Knefelkamp, U.; Hanenberg, P. (orgs.). Pfaffenweiler: Centaurus, 1995, pp. 221-231.

_____. Borges em Saramago. *O ano da morte de Ricardo Reis* como romance policial sem enredo. **Diacrítica**, nº 17 / 3, Braga: CEHUM, 2003, pp. 105-133.

_____. About words, tears and screams. Dante and Borges revisited by Saramago. In: **In Dialogue with Saramago. Essays in Comparative Literature**, Martins, A.; Sabine, M. (orgs.). Manchester Portuguese & Spanish Studies 18, Manchester, 2006, pp. 57-79.

_____. **Saramago lesen. Werk. Leben. Bibliographie**. Berlin: tranvia [2ª edição] 2009.

_____. Marter, Verstümmelung und Deformation. Lektüren des Körpers bei José Saramago. In: **Corpo a corpo. Körper, Geschlecht und Sexualität in der Lusophonie**, Thorau, H.; Brandenberger, T. (orgs.). Berlin: tranvia, 2011,

pp. 215-234.

HESS-LÜTTICH, E. W.B.; LIDDELL, S. A. Medien-Variationen : Aschenbach und Tadzio in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*, Luchino Viscontis *Morte a Venezia*, Benjamin Brittens *Death in Venice*. **Kodikas, Code - Ars semeiotica**, vol. 14, nº 1 / 2, 1991, pp. 145-161.

HUTCHISON, A. Luchino Visconti's *Death in Venice*. **Literature & Film Quarterly (LFQ)**, Salisbury State Univ., vol. 2 (1); reed.: **Film Court**, 2000. Disponível em <<http://www.culturecourt.com/Scales/film/DVenice.htm>> Último acesso em: 28.04.2013

KIEFER, S. **Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Aspekte der Interpretation**. [programa de formação contínua de set. 2004 a jan. 2006], Saarbrücken: Landesinstitut für Pädagogik und Medien (LPM), 2004.

KOEBNER, Th. Eine Passionsgeschichte. *Tod in Venedig* als Novelle, als Film. In: **Wie in einem Spiegel. Schriften zum Film III**. St. Augustin, 2003, pp.125-139.

MAHLER, A. Writing Venice: Paradoxical Signification as Connotational Feature. In: **Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice**, Pfister, M.; Schaff, B. (orgs.). Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 1999, pp. 29-44.

MELLEN, J. Visconti's *Death in Venice*. **Film Quarterly**, vol. 25, 1971, pp. 41-47.

MURTINHEIRA, A.; METZELTIN, I. **Geschichte des portugiesischen Kinos**. Wien: Praesens, 2010.

PEROSA, S. Literary Deaths in Venice. In: **Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice**, Pfister, M.; Schaff, B. (orgs.). Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 1999, pp. 115-128

RADCLIFF-UMSTEAD, D. The Journey of Fatal Longing: Mann and Visconti. **Annali d'Italianistica**, vol. 6, 1988, pp. 199-219.

REED, Ph. Aschenbach Becomes Mahler: Thomas Mann as Film. In: **Benjamin Britten, Death in Venice**, Mitchell, D. (ed.). Cambridge / New York: Cambridge Univ. Press, 1987, pp. 178-183.

ROJÃO, A. S. Ficção, história e verdade: de Pessoa a Saramago. In: **La novela histórica a finales del siglo XX**, Romera Castillo, J. *et al.* (orgs.), Madrid:

Visor, 1996, pp. 385-392.

SEABRA, A. M. Entrevista a José Saramago: O Regresso de Ricardo Reis. **Expresso Revista**, Lisboa (24 de novembro de 1984), pp. 31-34.

SHOOKMAN, E. **Thomas Mann's Death in Venice: a novella and its critics**. New York: Camden House, 2003.

SIMAS-ALMEIDA, L. Do Rio a Lisboa com Saramago e Ricardo Reis. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, vol. 25, 1990, pp.75-84.

SINGER, I. *Death in Venice*: Visconti and Mann. **Modern Language Notes**, Baltimore, vol. 91(2), 1976, pp. 1348-59.

SOUSA, S. A. de. A reescrita da História em *O Ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. In: **Literatura e História**, Mourinho, M. de F.; Topa, F. (orgs.). Porto: FLUP, vol. II, 2004, pp. 251-265.

SOUTO, E. Textos em diálogo: *O ano da morte de Ricardo Reis*. **Vértice**, Coimbra, n.º 27, 1990, pp. 69-81.

TACCHERI, U. *Morte a Venezia* di Luchino Visconti: una lettura retrospettiva. **RLA Archive** 1997 Italian, Purdue University, pp. 360-371.

TESTA, C. Mann and Visconti. One Sentry Falls: *Death in Venice* (1971). In: Testa, C. **Masters of Two Arts: Re-Creation of European Literatures in Italian Cinema**. Univ. of Toronto Press, 2002, pp. 183-204.

TORRES, M. J. Algumas considerações sobre a relação entre cinema e literatura. In: **Não vi o livro, mas li o filme**, ACT 17. Lisboa: CEC / V.N. Famalição: Húmus, 2008.

UROPCOVÁ, M. **Der Tod in Venedig: Thomas Mann versus Luchino Visconti** [tese dipl.], Univ. Viena, 2008. Disponível em <<http://othes.univie.ac.at/1930/>> Último acesso em: 28.04.2013.

VAGET, H. R. Film and Literature. The Case of *Death in Venice*: Luchino Visconti and Thomas Mann. **German Quarterly**, vol. 53 (2), 1980, pp. 159-75.

VALE, F. Entrevista a José Saramago: “Neste livro nada é verdade e nada é mentira”. **Jornal de Letras**, Lisboa, ano IV, n.º 121 (30 de Outubro de 1984), pp. 2-3.

A língua portuguesa e o multiculturalismo policêntrico em *Um filme falado*: reflexões sobre a sociedade globalizada

Wiliam Pianco^{1*}

O presente artigo consiste na análise do discurso fílmico de *Um filme falado* (2003), do diretor português Manoel de Oliveira. A ideia é investigarmos os sentidos implicados na alegoria construída por esse realizador, à luz do multiculturalismo policêntrico, problematizando-se a participação da língua portuguesa no âmbito contemporâneo, sobretudo a sua utilização nas comunidades internacionais, como, por exemplo, a União Europeia e a CPLP – Comunidade dos Países de Língua Portuguesa.

Embora este trabalho tenha como propósito final investigar as relações de uso entre os diversos idiomas presentes em *Um filme falado*, a partir de conceitos tais como globalização, mundialização, modernidade-mundo, eurocentrismo e multiculturalismo policêntrico, entendemos que um recuo dentro da cronologia do filme em questão faz-se necessário para que possamos apresentar uma contextualização acerca daquilo que será o enfoque fundamental deste texto. Sendo assim, segue uma breve sinopse sobre o que, livremente, será denominado como *o primeiro bloco narrativo do filme*.

No ano de 2001, Rosa Maria (Leonor Silveira) – uma portuguesa, professora de História – viaja pelo Mar Mediterrâneo com sua filha Maria Joana (Filipa de Almeida), em direção à Índia, onde devem encontrar o pai da menina. Durante a viagem, mãe e filha visitam locais emblemáticos da constituição de civilizações ocidentais e orientais. Partindo da cidade de Lisboa, elas passam por Marselha, Nápoles, Pompéia, Atenas, Istambul, Cairo e Aden. Enquanto viajam, a mãe trata de explicar à filha a importância de tais cidades, naquilo que elas têm de relevante para a história Antiga, Medieval, Moderna e Contemporânea.

No trajeto elas encontram outros personagens. É o caso, por exemplo, de um pescador em Marselha, um padre ortodoxo em Atenas e de um

^{1*} Bolsista do Programa de Doutorado Pleno no Exterior / CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Doutorando em Comunicação, Cultura e Artes pelo CIAC / Ualg – Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve (Portugal). Email: wiliam_pianco@yahoo.com.br

ator português no Cairo. Ganham destaque, contudo, personificados como alegorias nacionais, o Comandante do navio (John Malkovich), um estadunidense, e três mulheres que também estão no cruzeiro, a saber: Delfina, uma empresária francesa, pragmática e gananciosa; Helena, uma atriz e cantora grega, dedicada ao ensino de sua arte; e Francesca, uma ex-modelo italiana, lamentosa pela viuvez e por não ter herdeiros. Respectivamente, Catherine Deneuve, Irene Papas e Stefania Sandrelli.

O filme estimula investigações ao instigar uma reflexão sobre a crise da nação em um mundo globalizado. Nesse sentido, são muitas as questões levantadas por seu discurso. É o caso, por exemplo, da compreensão da história das nações, assim como de suas inserções em continentes ou comunidades internacionais. Desse modo, a análise de *Um filme falado* implica a reflexão sobre vários aspectos. Há, por exemplo, a figura da viagem que, na narrativa do filme, ocorre no Mediterrâneo – um mar fundamental para os povos do Ocidente e do Oriente. Há, além disso, o fato de as portuguesas (mãe e filha) seguirem de seu país natal para a Índia, o que constitui uma menção ao caminho traçado por Vasco da Gama no século XV. Ou seja, tais aspectos confirmam estratégias narrativas e discursivas que remetem ao passado e ao presente.

Foram inúmeros e complexos os episódios que consolidaram as civilizações ao longo da história, entretanto, há certa predominância da chamada civilização ocidental sobre as demais, percebendo-se em tal ponto de vista uma dimensão de eurocentrismo, que autores interessados na questão da globalização passam a criticar, defendendo em contrapartida a perspectiva de um multiculturalismo policêntrico (SHOHAT; STAM, 2006). No âmbito da modernidade, pós-modernidade e modernidade-mundo, quando os contatos entre as diversas culturas, povos e nações se intensificam, tal perspectiva torna-se mais complexa. Como afirma Octavio Ianni, por exemplo, “a história do mundo moderno e contemporâneo pode ser lida como a história de um vasto e intricado processo de transculturação, caminhando de par com a ocidentalização, a orientalização, a africanização e a indigenização.” (IANNI,

2000a, p. 95).

Vários aspectos relacionados a isso estão presentes no longa-metragem em questão. Trata-se de uma obra que pode ser pensada como alegoria histórica (XAVIER, 2005a), na medida em que se constitui como um discurso cuja enunciação nem sempre aponta para significados evidentes, aparentes, trabalhando em contrapartida com sentidos ocultos, disfarçados e enigmáticos. O filme de Oliveira pressupõe, dessa forma, uma cadeia polissêmica ambígua, a qual remete para o questionamento da nação – em especial de Portugal – no âmbito de um contexto transnacional pautado pela inserção desse país na Comunidade Econômica Europeia no ano de 1986².

O que pode parecer curioso, ou mesmo contraditório, é o caráter didático da exposição dos eventos históricos por parte de Rosa Maria à sua filha. Evidentemente, trata-se de uma professora e o seu trato com a história é verossimilmente compreensível. Porém, poderíamos encontrar elementos de um discurso eurocêntrico a partir das explicações e ensinamentos da mãe/professora portuguesa.

Enquanto viaja, Rosa Maria explica à Maria Joana as histórias que levaram à fundação das nações e civilizações que visitam, tratando de interpretar seus mitos e lendas, como a narrativa relacionada a Dom Sebastião, rei português cujo desaparecimento na batalha de Alcácer-Quibir (1578) dá origem à lenda de seu retorno como uma espécie de “salvador” de Portugal em seus momentos de infortúnio, o que constitui a essência mitológica do sebastianismo. Nesse percurso, a professora, ao desembarcar nas diversas cidades, visitando seus monumentos, conversa, ora em francês, ora em inglês, com os indivíduos com que depara. Seu entusiasmo decorre do fato de que afinal ela passa a conhecer os lugares que até então só conhecia pelos livros (como diz numa dada sequência do filme). Sempre acompanhada da filha – que permanentemente questiona “o quê?” e “por quê?” em relação às histórias que ouve – ela percorre as várias cidades sem o acompanhamento de guias de turismo, mas entra em contato com pessoas diversas.

2 A Comunidade Econômica Europeia tornou-se União Europeia em 1992.

Ainda que, como propõe Leyla Perrone-Moisés, ao tratar acerca do didatismo presente no filme,

O que Manoel de Oliveira pretende, com essas perguntas elementares e insistentes, é fazer-nos voltar a um estado de humildade diante do mundo e da história, ensinar-nos a paciência de parar para pensar nas coisas mais antigas e mais sábias, separando mitos de fatos, antes de tentarmos compreender a complexidade informacional da atualidade, que nos enriquece de dados e nos empobrece de respostas (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.112),

caberia compreendermos quais são as bases que sustentam tal discurso histórico, relativamente aos mitos e fatos abordados pelo filme, bem como sua aparente contradição.

Para auxiliar as argumentações aqui sugeridas, uma sequência e dois aspectos de *Um filme falado* servem como referências:

1) A partida do cais de Lisboa: no início do filme, um plano fixo apresenta pessoas no cais de Lisboa acenando para aqueles que partem para o cruzeiro e já estão no navio. O que nos leva à seguinte indagação: “É um adeus como qualquer outro, dirigido de pessoas a pessoas, ou um adeus a algo maior?” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.111). Ou seja, é possível inferir sobre o estatuto alegórico proposto para o *personagem* navio. Nesse sentido, não seria equivocado afirmar que mãe e filha partem em uma viagem com destino e rota traçados, a bordo de um simulacro de mundo dotado de tempo e espaço próprios, mas livres para se relacionarem com as eventualidades e características presentes em cada cidade e cultura que irão conhecer. Dessa maneira, então, é sintomático que todo e qualquer discurso acerca do tempo historicamente passado se dê sempre em diálogos fora da embarcação (nos espaços de visitas das protagonistas).

2) Blocos expositivos: ao percorrer Marselha, Nápoles, Pompéia, Atenas, Istambul e Cairo, *Um filme falado* marca a chegada e a partida, o início e

o fim das visitas, sempre com um plano fixo do navio que corta as águas do Mar Mediterrâneo em direção à próxima parada. Cabe notarmos que a mencionada rota vai do que seria o mundo ocidental em direção ao que seria o mundo oriental.

Portanto, se por um lado, de acordo com o eurocentrismo,

A história segue uma trajetória linear que vai da Grécia clássica (construída como “pura”, “ocidental” e “democrática”) a Roma imperial e, em seguida, às capitais metropolitanas da Europa e dos Estados Unidos. O eurocentrismo encara a história, portanto, como uma sequência de impérios: Pax Romana, Pax Hispânica, Pax Britannica, Pax Americana. De todo modo, a Europa é vista como o “motor” das mudanças históricas progressivas: lá inventaram a democracia, a sociedade de classes, o feudalismo, o capitalismo e a revolução industrial (SHOHAT; STAM, 2006, p. 22),

por outro, o discurso fílmico aqui abordado não compactua com ele no sentido de que o mundo seria dividido entre o “Ocidente e o resto” (Idem, p.21). Daí a relevância ao tratar as passagens de, por exemplo, Istambul e Cairo com a mesma *mise-en-scène*. Além disso, ao colocar cidades do Ocidente e do Oriente em pé de igualdade na narrativa do filme, Manoel de Oliveira corrobora Ella Shohat e Robert Stam quando os autores defendem que esses “dois lados” não devem ser “compreendidos como opostos, pois na verdade são dois mundos que se interpenetram em um espaço instável de sincretismo e creolização.” (Idem, p.40).

3) Os pontos de vista das cidades: obedecendo a um tratamento igualitário para cada cidade, sempre que a embarcação parte de um local visitado, é apresentado um plano-fixo do lugar de origem em direção ao navio percorrendo o horizonte longínquo. Essa determinação leva-nos a supor que se tratam das visões de cidades outrora grandiosas (de indiscutível relevância para a constituição da história dos povos ocidentais e orientais) sobre um simulacro de tempo e espaço; um olhar sobre a alegoria de uma modernidade-mundo,

que segue livre das influências de tais cidades no contemporâneo. Sendo assim, nossa reflexão vai ao encontro das argumentações de Perrone-Moisés: “o que Oliveira mostra, tão claramente que parece escusado dizê-lo, é o que dizia Valéry: ‘Agora sabemos que as civilizações são mortais’.” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.111).

Por fim, uma última observação acerca da relação mãe-filha, no tocante à transmissão de saberes da primeira para a segunda. Conforme mencionamos, Rosa Maria é uma portuguesa, professora de História, que viaja em direção à Índia para se encontrar com o marido (pai da menina) na cidade de Bombaim. Considerando as argumentações até aqui construídas, sugerimos que o didatismo presente nas falas de Rosa Maria é de caráter muito mais afetivo que formal. Por outras palavras, reconhecemos que os saberes dessa personagem são justificados por sua profissão dentro da narrativa do filme, no entanto, não é com uma aluna ou aprendiz que ela dialoga, mas com sua herdeira. E este aspecto parece indicar a alegoria histórica proposta por Oliveira. Sugerimos, portanto, que a mãe seria a representação alegórica da nação portuguesa, enquanto a filha representaria algo como as nações de passado comum – sobretudo suas ex-colônias. Estando essa hipótese correta, é pertinente pensarmos nos conceitos de “difusão cultural” e “tradição” (assim como em suas diferenças).

Deste modo, chegamos às colocações de Renato Ortiz:

(...) como é usualmente entendida, a tradição se refere à transmissão de conteúdos culturais, de uma geração para outra (do mesmo grupo de população); a difusão, de uma população para outra. A tradição opera essencialmente em termos de tempo, a difusão em termos de espaço. (ORTIZ 1994, p.74).

Ainda que não seja este o espaço adequado para uma conclusão acerca de tais hipóteses (seria Maria Joana a representação alegórica das novas

gerações portuguesas ou das nações de passado comum a Portugal?)³, o relevante, em qualquer dos casos, é notar como *Um filme falado* reconhece o discurso eurocêntrico, percebe sua atuação, mas não se limita a ele. Ou seja, transgride as bordas delimitadoras conferidas por sua perspectiva histórica. Dessa forma, podemos argumentar que Oliveira prevê como parâmetro conceitual o multiculturalismo policêntrico proposto por Ella Shohat e Robert Stam, que partem do

princípio de que uma consciência dos efeitos intelectualmente debilitantes do legado eurocêntrico é indispensável para compreender não apenas as representações contemporâneas nos meios de comunicação, mas também as subjetividades contemporâneas. (SHOHAT; STAM, 2006, p.19).

Entretanto, como esclarecem os autores, não está em pauta uma dimensão de eurofobia, com a rejeição da Europa em bloco, como se entre os europeus (e os estadunidenses, que também estão incluídos na perspectiva eurocêntrica) não existisse diversidade política, étnica, religiosa, sexual, etc.... Trata-se, em contrapartida, de descolonizar as relações de poder entre diferentes comunidades. Interessados em reconhecer o mundo como uma formação mista, os autores chamam a atenção para os hibridismos, os sincretismos e as mestiçagens, em contraposição, por exemplo, ao etnocentrismo, ao racismo e ao sexismo que marcam as políticas imperialistas, colonialistas e neocolonialistas.

Tomando como premissas as ideias até então discutidas acerca da alegoria histórica, da globalização e do multiculturalismo policêntrico, a hipótese que se desenha é a de que Manoel de Oliveira elabora no discurso desse filme estratégias narrativas e discursivas que colocam em xeque o eurocentrismo.

Em síntese, são muitos os aspectos que estão relacionados à questão

3 Esta questão é melhor explorada em nossa dissertação de mestrado: “A Alegoria Histórica em Manoel de Oliveira: *Um filme falado*” (PIANCO-DOS-SANTOS, 2011).

da nação e da globalização em *Um filme falado*. Tais perspectivas compõem uma alegoria histórica com suas diversas implicações. As figuras alegóricas elaboradas indicam um pensamento crítico sobre a contemporaneidade, compreendida em perspectiva histórica. Seu discurso implica um impulso de memória de um momento anterior da história que acaba por comunicar um sentimento de crise devido à presença (decaída) do passado no presente. Nesse sentido, são particularmente instigantes os monumentos históricos tratados na obra. A noção de uma história “monumental” é contraposta a uma noção da história como conflito, tal como concebida por Walter Benjamin (apud XAVIER, 2005a), para marcar uma oposição à “visão do vencedor”. Estão em xeque tanto a perspectiva de uma teleologia histórica, como a noção de progresso como resposta às contradições entre desenvolvidos e subdesenvolvidos seja no planeta ou, num recorte mais restrito, no próprio continente europeu.

Nesse sentido é que se firmam as bases para argumentarmos que o *personagem* navio do filme é a representação alegórica de um tempo-espaço contemporâneo. Por esse motivo, referimos a perspectiva crítica de Renato Ortiz acerca da configuração planetária: “Ao se entender a sociedade enquanto ‘coisa’ ou ‘estrutura’ transcende-se a existência dos ‘homens que fazem a história’, isto é, os indivíduos (mesmo quando parte de grupos coletivos)”, e continua: “Enfim, o destino de todos estaria determinado (e não apenas contido) na estrutura planetária que nos envolve.” (ORTIZ, 1994, p.25).

É bastante sintomático que o navio do filme seja guiado por um Comandante estadunidense sem nome. O relevante para tal construção alegórica é a nacionalidade daquele, assim como a das demais personagens que por ele são conduzidas.

Manoel de Oliveira parece abrir o debate tal como coloca Octavio Ianni: “Boa parte das produções e controvérsias sobre a modernidade-nação, assim como sobre a modernidade-mundo, coloca o tempo e o espaço como categorias essenciais; sempre presentes na filosofia, ciência e arte.” (IANNI, 2000b, p.207). Por outras palavras, o navio de *Um filme falado* é oferecido como palco privilegiado, onde as nações (caracterizadas por suas respectivas alegorias nacionais) podem se relacionar, debater, em suma expressarem-se dentro

de regras e formalidades por elas próprias determinadas. No caso, podemos notar que o discurso histórico, acerca de um tempo passado, ocorre sempre no exterior do navio, enquanto que os diálogos que acontecem no seu interior obedecem (mesmo quando se comentam passagens históricas) às reflexões acerca do contemporâneo. Desta maneira, não seria exagero pensarmos em tal contexto como a alegoria de uma “aldeia global” (IANNI, 2000b), parte complementar daquilo que pode ser apreendido como “modernidade-mundo” (Idem), pois neste âmbito alegórico aplicam-se as considerações de Ianni:

Desde que se acelerou o processo de globalização do mundo, modificaram-se as noções de espaço e tempo. A crescente agilização das comunicações, mercados, fluxos de capitais e tecnologias, intercâmbios de idéias e imagens modifica os parâmetros herdados sobre a realidade social, o modo de ser das coisas, o andamento do devir. As fronteiras parecem dissolver-se. As nações integram-se e desintegram-se. Algumas transformações sociais, em escala nacional e mundial, fazem ressurgir fatos que pareciam esquecidos, anacrônicos. Simultaneamente, revelam-se outras realidades, abrem-se outros horizontes. É como se a história e a geografia, que pareciam estabilizadas, voltassem a mover-se espetacularmente, além das previsões e ilusões. (IANNI, 2000b, p. 209-210).

Conduzindo o debate aqui proposto para o seu desfecho, apresentaremos uma breve sinopse do que livremente será denominado como *o segundo bloco narrativo do filme*.⁴ Concentrando-nos, entretanto, nas duas sequências que, para o presente trabalho, são fundamentais:

1) Dentro do navio, no salão de jantar, o Comandante convida para a sua mesa as três mulheres que são famosas, célebres: a francesa Delfina, a grega Helena e a italiana Francesca. Em seu diálogo “extraordinário”, cada

4 Manoel de Oliveira parece ter atentado a essa divisão de tempos iguais para as “metades” de *Um filme falado*, pois o filme tem uma duração total de 1h 30 min. e o corte que marca o final da primeira metade e o início da segunda se dá a exatos 45 min.

um fala na sua língua natal e, mesmo assim, todos se entendem perfeitamente, em uma interação harmônica. Na conversa, existem em seus temas alguns “laivos de esperança”:

Uma convivência pacífica na torre de Babel (onde a mulher de negócios logo pensa em instalar um shopping), um mundo dirigido pelas mulheres, a busca de “valores de convergência” entre as culturas. Mas tudo é tratado com certa displicência, como mera conversa de salão que se dissipa em galanteios. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.113).

Durante essa sequência, em segundo plano, observa-se a mesa em que estão as duas portuguesas. Elas não são vistas e também não ouvem a conversa que se dá à mesa principal, mas ficam admiradas com a animação de seus integrantes. Só depois é que o Comandante irá observá-las. Este contexto sugere uma reflexão que muito se aproxima das elaboradas pelo escritor português José Saramago, quando, em seu romance *A jangada de pedra*, relata ironicamente a viagem da Península Ibérica navegando pelo Oceano Atlântico, após ter misteriosamente se “descolado da Europa”:

Ainda que não seja lisonjeiro confessá-lo, para certos europeus, verem-se livres dos incompreensíveis povos ocidentais, agora em navegação desmatreada pelo mar oceano, donde nunca deveriam ter vindo, foi, só por si, uma benfeitoria, promessa de dias ainda mais confortáveis, cada qual com seu igual, começámos finalmente a saber o que a Europa é, se não restam nela, ainda, parcelas espúrias que, mais tarde ou mais cedo, por qualquer modo se desligarão também. Apostemos que em nosso final futuro estaremos limitados a um só país, quinta-essência do espírito europeu, sublimado perfeito simples, a Europa, isto é, a Suíça. (SARAMAGO, 2008, p.139).

2) Quando o Comandante convida Rosa Maria e sua filha à mesa de jantar, para se reunirem às outras convidadas, a situação se modifica. Como só

ele compreende um pouco do idioma português, por ter vivido algum tempo no Brasil, a conversa precisa ocorrer por meio de uma língua que seja falada e compreendida por todos (a exceção é a menina), no caso, o inglês. Tal situação sugere toda uma discussão sobre o poder das nações, sobre a dominação ou sobre os interesses comuns entre diversos países, em um contexto que diz respeito aos panoramas étnicos, midiáticos, técnicos, financeiros e ideológicos implicados naquilo que se refere ao mundo globalizado.

O filme, assim, propõe uma pertinente reflexão sobre o papel histórico da língua portuguesa no mundo. Além de Portugal, cabe lembrarmos, hoje o português é a língua oficial de Brasil, Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Timor Leste. Na verdade, a questão histórica de Portugal e da língua portuguesa em sua inserção internacional é trabalhada por Manoel de Oliveira recorrentemente, entre outros, em filmes tais como *O sapato de cetim* (1985), *Non, ou a vã glória de mandar* (1990), *Viagem ao princípio do mundo* (1997), *Palavra e utopia* (2000), *Cristóvão Colombo – o enigma* (2007).

As concepções de Oliveira constituem uma base de fundamentação considerável para a compreensão de questões nacionais e internacionais, as quais dizem respeito diretamente ao Brasil, inclusive naquilo que Portugal e a língua portuguesa têm de relação com o passado colonial e imperial dos brasileiros. Ao mesmo tempo, aponta para as perspectivas do multiculturalismo policêntrico, enquanto possibilidade de construção de um debate direcionado à crítica das relações de poder, de tal modo que torna promissora a construção de um “intercomunalismo” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 85), por exemplo, entre os integrantes da CPLP – Comunidade dos Países de Língua Portuguesa –, citados anteriormente.

Um filme falado vai ao encontro de autores tais como Octavio Ianni e Renato Ortiz ao representar alegoricamente um mundo globalizado, padronizado, pensado e, claro, falado em inglês – dentro de um cenário propício a reflexões sobre a dissolução das fronteiras; a transformação das experiências em virtualidades, simulacros; a sobreposição das imagens às palavras; e a submissão das línguas frente ao idioma inglês.

Essa associação de ideias vai ainda mais adiante: ao retratar as três

mulheres célebres como personificações alegóricas de seus respectivos países, Oliveira sugere características biográficas condizentes com a história dos seus locais de origem. Por exemplo, Francesca, a italiana, se queixa por saudade do passado glorioso, por não ser mais jovem e não ter herdeiros; enquanto Helena, a grega, afirma que seus grandes amores são a arte e seus alunos. Parece que as referências a um Império Romano, hoje inexistente, e a concepção de uma cultura grega que se espalhou pelo mundo estão aí colocadas. No entanto, para a *estrangeira* Rosa Maria, tratam-se de mulheres famosas, que ela conhece por ver em revistas e jornais, simplesmente. Com isso, podemos argumentar que, estando ausente da mesa principal, a portuguesa apreende, enxerga, relaciona-se (à distância) com as demais personagens como sendo aquelas pertencentes a uma espécie de mesmo caldeirão cultural. Se há uma compreensão das idiossincrasias de cada uma delas, abandonando a suspeita de homogeneidade, isso só vai ocorrer mais à frente, quando compartilharem de uma mesma mesa e estiverem mediadas por um mesmo idioma: o inglês. Isso leva-nos a Renato Ortiz:

a mundialização só pode ser compreendida como um fenômeno externo aos países que a adotam. Ela decorreria necessariamente de uma indução social. Os países que se encontram fora de seu círculo dominante só podem portanto experimentá-la enquanto imposição alheia. (ORTIZ, 1994, p. 94).

Por fim, *Um filme falado* proporciona um debate acerca do papel dos idiomas no mundo contemporâneo: suas relações e submissões; como símbolos de identidades coletivas; como delimitadores de diferenças nacionais e culturais; inferindo sobre escalas de poder no âmbito do eurocentrismo:

Embora, como entidades abstratas, não existam em hierarquias de valor, seus usos concretos implicam hierarquias de poder. Inscritas no jogo de poder, as línguas estão no centro das hierarquias culturais do eurocentrismo. (SHOHAT; STAM, 2006, p.281).

Num cenário em que “a expansão das fronteiras da modernidade-mundo instaura uma comunidade linguística de dimensão transnacional” é que vemos o idioma inglês impor um “fenômeno de diglossia em escala mundial.” (ORTIZ, 1994, p. 102).

Sendo a diglossia o conjunto de fenômenos que ocorrem em sociedades nas quais coexistem duas línguas distintas, havendo nesses casos uma determinação hierárquica no uso de cada código linguístico, diferenciando uma forma “alta” e outra “baixa” para situações de formalidade e informalidade, é marcante o fato de que à mesa principal de *Um filme falado* todos, obrigatoriamente, passam a ter que conversar em inglês apenas após a chegada das portuguesas. Obviamente, tal situação instiga inúmeras reflexões como, por exemplo, sobre a já mencionada entrada de Portugal na União Europeia, ou sobre o limitado poder político destinado aos países membros da CPLP, mas, sobretudo, reflete o olhar de Oliveira para uma relação (fundamentalmente por se tratar do âmbito de um mundo globalizado) entre colonizador e colonizado, dominador e dominado, pois, como colocam Shohat e Stam:

Para o colonizador, a rejeição à língua do colonizado está relacionada à negação da autodeterminação política, enquanto para o colonizado o comando da língua do colonizador evidencia tanto sua capacidade de sobrevivência quanto um apagamento diário de sua voz. (2006, p. 284).

No entanto, não devemos entender essa visão como sinônimo de resignação, já que o próprio conjunto de sua obra atesta um movimento de resistência sobre o que diz respeito ao passado histórico de Portugal e à língua portuguesa. Afinal, a alegoria histórica construída por Oliveira refere a um passado imperial de Portugal e chega a um contexto atual de incertezas quanto aos rumos de uma nação que se constitui em grande parte, como bem o expressa *Os Lusíadas* (obra pela primeira vez publicada em 1572), de Camões (2003), a partir das viagens, das conquistas marítimas. Se nessa passagem da Idade Média para a Modernidade, Portugal, com o Tratado de Tordesilhas

(1494), chega a dividir com a Espanha o chamado Novo Mundo, hoje, no contexto de um mundo globalizado, mais precisamente no âmbito da criação de uma União Europeia, seu papel passa a ser outro, constituindo-se a partir de parâmetros bem distintos daqueles do seu passado imperialista.

Por este motivo, posicionamo-nos no sentido de afirmar que o cineasta Manoel de Oliveira visa reler o passado histórico das civilizações para expressar as problemáticas existentes no contemporâneo, lançando mão da alegoria histórica em *Um filme falado*, contextualizando o uso da língua portuguesa no âmbito da modernidade-mundo e relacionando seu discurso com a crítica ao eurocentrismo.

Referências Bibliográficas:

ANDERSON, B. **Nação e consciência nacional**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora Ática, 1989.

BARTHES, R. **Mitologias**. Tradução de Rita Buorgermino e Pedro Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CAMÕES, L. **Os Lusíadas**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

CAPELATO, M. H.; MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; SALIBA, E. T. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

IANNI, O. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2000^a

_____. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2000b.

JAMESON, F. **Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução de Maria Elisa Cevalco, São Paulo: Ática, 2006.

MACHADO, A. (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

PERRONE-MOISÉS, L. A Idade Média de agora. In: MACHADO, A. (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PIANCO-DOS-SANTOS, W. **A Alegoria Histórica em Manoel de Oliveira:**

Um filme falado. São Carlos-SP: Dissertação de mestrado. PPGIS / UFSCar – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som / Universidade Federal de São Carlos, 2011.

ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RAMOS, F. (org.). **Teoria contemporânea do cinema – Pós-estruturalismo e filosofia analítica** (Vol. I). São Paulo: SENAC, 2005.

SARAMAGO, J. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

XAVIER, I. A alegoria histórica. In: RAMOS, F. **Teoria contemporânea do cinema – Pós-estruturalismo e filosofia analítica** (Vol. I). São Paulo: SENAC, 2005a.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3º ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005b.

Filmografia

OLIVEIRA, M. **O sapato de cetim**. Portugal-França, 1985. DVD (415 min.)

_____. **Non, ou a vã glória de mandar**. Portugal-França, 1990. DVD (111 min.)

_____. **Viagem ao princípio do mundo**. Portugal-França, 1997. DVD (95 min.)

_____. **Palavra e utopia**. Portugal-França-Espanha-Brasil, 2000. DVD (132 min.)

_____. **Um filme falado**. Portugal-França-Itália, 2003. DVD (90 min.)

_____. **Cristóvão Colombo – o enigma**. Portugal-França-EUA, 2007. DVD (75 min.)

A ficção de Júlio Dinis no grande ecrã: por entre as mitologias da pátria

Ana Rita Soveral Padeira¹

Nem sempre foram de ordem estritamente cinematográfica as razões que trouxeram até ao grande ecrã a quase totalidade dos romances de um popular autor português da segunda metade de Oitocentos, que assinou a sua ficção com o pseudónimo literário de Júlio Dinis.

Natural do Porto, seu nome completo era Joaquim Guilherme Gomes Coelho, formado em medicina pela escola da cidade que o viu nascer, profissão que todavia, por motivos de saúde, se viu impossibilitado de exercer, preterindo-a à de professor que efetivamente foi na Escola Médica do Porto até a aguardada consagração como escritor.

A comprovar o forte impacto que a ficção dinisiana suscitou, e que as sucessivas edições dos romances ainda em tempo de vida de Júlio Dinis tão bem certificam, podem (e devem) destacar-se também as inúmeras adaptações cinematográficas que se sucederam, no século passado, década após década, dos anos 20 em diante. Algumas dessas fitas são consideradas hoje, ainda, marcos importantes na história do cinema português, não só no que aos seus primórdios diz respeito mas também às décadas de 30 e 40.

Essas primeiras fitas portuguesas possuem um valor patrimonial inquestionável tendo sido também, no seu tempo, consideráveis êxitos de bilheteira, e não ficaram atrás do cinema que um pouco por toda a Europa e nos Estados Unidos se ia fazendo, particularmente no que às tendências formais e à tipologia de géneros concerne.

Não obstante a breve e discreta existência que Júlio Dinis teve² – morreu prematuramente e o círculo de familiares e de amigos, em que se movimentava,

1 *Professora Auxiliar do Departamento de Humanidades da Universidade Aberta (Lisboa, Portugal) e investigadora do CETAPS/Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Ana.Padeira@uab.pt

2 Morre com 31 anos de idade, no Porto, em Setembro de 1871.

foi sempre consideravelmente restrito -, os quatro romances que escreveu, e que constituem a sua ficção de maior fôlego³, são um bom indicador da vitalidade artística de um criador fulgurante cuja preocupação principal se centrou invariavelmente em torno da vida, do homem, da sua relação com o outro e com a própria sociedade em que viveu. Conservando-se alheio a modas, avesso a escolas e a movimentos literários, que começavam a insinuar-se, sobretudo, nos círculos culturais de Coimbra e de Lisboa, podemos concluir, sem grandes reservas, que o percurso literário de Júlio Dinis foi praticamente empreendido a sós.

Porque depositava no Homem confiança para transformar o mundo e criar uma sociedade mais justa, ressoa um pouco por toda a sua ficção o incentivo constante ao trabalho e à perseverança, à harmonia e ao progresso, em sintonia com as políticas sociais e económicas da Regeneração neoliberal que os mundos possíveis da sua ficção recriam de forma verosímil. Assim, nesses mundos imaginados em que as personagens interagem – essas ‘filhas queridas da sua imaginação’, como expressamente se lhes referiu – a felicidade e a harmonia social parecem surgir ao alcance de todos aqueles que verdadeiramente se empenham pela construção de um mundo melhor e mais consensual.

Semelhante propósito, de contornos altruístas e humanizantes, foi ainda longamente amadurecido por Júlio Dinis em ideias estéticas e doutrinárias sobre o romance, que com muita originalidade formulou praticamente no fim da vida. Reuniu-as num texto sob o título de «Ideias que me ocorrem» quando já tinha escrito a quase totalidade dos romances⁴ e, por conseguinte, com a legitimidade que a prática e ofício de escritor por direito já lhe haviam granjeado.

3 O primeiro romance que publicou em volume, *As Pupilas do senhor Reitor* (1867), foi imediatamente seguido da publicação, igualmente em volume, em 1868 de *Uma Família Inglesa* e de *A Morgadinha dos Canaviais*, depois de terem saído, todos eles, em folhetins no *Jornal do Porto*, como então era prática corrente não só entre os romancistas nacionais mas também entre os estrangeiros. Em 1871 é dada à estampa o quarto e último romance que Júlio Dinis escreveu, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*; trata-se, porém, de um romance de publicação póstuma, cujas provas finais o adiantado estado da tuberculose, que acabaria por vitimá-lo antes de completar os 31 anos, já não lhe permitiu rever.

4 Dinis chamou a esta doutrinação sobre o romance moderno «Ideias que me ocorrem». O texto foi publicado postumamente em 1910, num volume intitulado *Inéditos e Esparços* e, só depois, em 1947, refundido no volume de *Serões da Província, II*, por iniciativa do Nobel português de medicina, Egas Moniz, o principal biógrafo e um grande estudioso da obra dinisiana.

Na perspectiva que defendeu, o romance era um género de arte popular, escrito essencialmente ‘sobre’ e ‘para’ o povo, para que este o entendesse sem dificuldade e lhe servisse, simultaneamente, enquanto instrumento de entretenimento e de educação, sobretudo tendo em vista a nova classe burguesa então emergente.

Repletos de exemplos e de modelos de comportamento tirados da rotina do quotidiano, os romances dinisianos estão profundamente imbuídos do espírito reformador que faz a apologia do equilíbrio social, através da harmonia, do sentimento da fraternidade, da perseverança e, fundamentalmente, do diálogo. Estes são apenas alguns dos motivos que elucidam a respeito do pronto acolhimento que a ficção deste escritor portuense continuou a receber nas primeiras décadas do século XX, as mesmas que coincidiram com a implementação e com a vigência das políticas do Estado Novo, dos anos 30 do século passado em diante. Os mundos romanescos inventados por Dinis coadunavam-se bem com os pilares sobre os quais assentava a ideologia autoritária do regime que haveria de perdurar em Portugal até a revolução de Abril, em 1974.

Considerando os seis longas-metragens, que foram resultado da adaptação de três dos seus romances - *As Pupilas do senhor Reitor*, *A Morgadinha dos Canaviais* e *Os Fidalgos da Casa Mourisca* -, alguns deles com diversos *remakes*, como foi o caso de *As Pupilas* e de *Os Fidalgos*, somos levados a reconhecer que a obra ficcional de Júlio Dinis foi muito acarinhada pelas ‘luzes da ribalta’ comparativamente, por exemplo, a dos seus homólogos contemporâneos, Camilo Castelo Branco ou Eça de Queirós⁵.

Apesar de os romances terem sido verdadeiros *best-sellers* no seu tempo, a avaliar pelas sucessivas reedições feitas durante a vida breve do escritor, sabemos que apenas *Uma Família Inglesa*, curiosamente o primeiro romance

5 Relativamente às três adaptações cinematográficas do romance *As Pupilas do Senhor Reitor*, apenas podem hoje ser vistas duas: a adaptação do período silencioso realizada em 1923 por Maurice Mariaud, pela Caldevilla Film, e a versão da Tóbis, de 1935, realizada por Leitão de Barros. Relativamente a *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, apenas a adaptação de 1920, realizada por Georges Pallu, pela Invicta Film pode ser atualmente vista, sendo que a versão dos anos 30, realizada por Arthur Duarte, mais exatamente de 1938, se deteriorou por completo, começando pelo desaparecimento integral da banda sonora.

que Dinis começou por escrever, mas que não foi o primeiro a ser publicado, nunca foi transposto para o grande ecrã. Não são alheias ao facto, por certo, as características singulares que o referido romance apresenta – o romance da lenta delineação psicológica das personagens -, não tendo existido até então antecedentes do género em Portugal.

Uma Família é, por conseguinte, uma narrativa de tempo lento, através da qual o romancista buscou construir a dimensão intimista e psicológica das personagens, levando a cabo, para o efeito, a análise paciente dos sentimentos gerados nos meandros da mente humana. Essa preocupação é tanto mais assinalável se recordarmos que Dinis escreveu, na verdade, a sua obra antes das teorias de Freud serem conhecidas, que só vieram a acontecer cerca de alguns anos mais tarde. São, portanto, esses os aspetos que ele claramente privilegiou em detrimento da intriga, urdida com extrema simplicidade: a ação centra-se em torno da vida de uma família de ingleses, residente no Porto, há muitas gerações, mas também do comércio do vinho feito pela comunidade britânica aí residente, das relações estabelecidas com os empregados que manifestam uma amizade desinteressada e genuína pelos seus patrões e protetores, defendendo o património destes, como se do seu próprio se tratasse, sem esquecer, naturalmente, o motivo amoroso que termina no feliz enlace dos apaixonados, depois de ultrapassados uns quantos contratempos e superada a questão da desigualdade social pelo próprio casamento.

Quer se considerem os dois filmes produzidos nos anos vinte e realizados por dois cineastas franceses convidados a trabalhar em Portugal – *As Pupilas* de Maurice Mariaud e *Os Fidalgos* de Georges Pallu -, quer se trate de duas outras adaptações posteriores, realizadas durante o período ‘áureo’ do cinema português (anos 30 e 40) que seguem de perto os respetivos modelos literários oitocentistas – *As Pupilas* de Leitão de Barros e *A Morgadinha dos Canaviais* de Caetano Bonnucci ⁶ –, podemos considerar *grosso modo* que são filmes de época, apesar dos diferentes períodos da cinematografia nacional em

6 O filme foi realizado por um estreante chamado Caetano Bonucci em 1949, pelos Estúdios Cinelândia. *A Morgadinha* foi igualmente adaptado pela RTP numa série televisiva nos anos 90 em que protagonizaram São José Lapa e Virgílio Castelo entre outros.

que se inserem e que, inevitavelmente, convocam estéticas de representação específicas, tanto no caso do cinema silencioso, como no do sonoro. Recriando ambientes e situações nos quais o público em larga medida se revia, as fitas iam ao encontro do gosto da(s) época(s) na medida em que, ao continuarem a trazer para o grande ecrã romances oitocentistas famosos, asseguravam, de alguma forma, o seu pronto acolhimento. É bem verdade que o público a quem se destinavam, particularmente, o das primeiras décadas do século passado, manifestava uma cada vez maior apetência para a leitura que, aos poucos, foi se tornando um hábito quotidiano entre as camadas privilegiadas da sociedade portuguesa.

De modo geral, foram os filmes dos anos 30 e 40 – as comédias ‘à portuguesa’, os dramas, os documentários ou as adaptações históricas e/ou literárias – aqueles que melhor espelharam e divulgaram os interesses do regime que, assim, se dava a conhecer – dentro e além-fronteiras - por intermédio das fitas de ficção, mas também pelos documentários e pelos ‘jornais de atualidades’ cinematográficos que surgiam cada vez mais regularmente nas projeções que antecediam os filmes de enredo propriamente ditos. Era dessa forma que o público se inteirava, por exemplo, da situação que se vivia nas colónias portuguesas em África, do poder militar do país, da atividade das suas tropas, das grandes obras públicas que projetavam para o exterior o ‘grande alcance do mundo português’ nas iniciativas desportivas, na ação social ou na educação.

A propaganda que essas imagens faziam, revelando simultaneamente um povo alegre e trabalhador, ordeiro e diligente, a par dos cenários naturais do norte do país de grande beleza, escolhidos intencionalmente de entre o Minho e Trás-os-Montes, as regiões rústicas, por excelência, e consideradas as mais genuinamente portuguesas do território nacional, configurava a ideia de que Portugal era uma nação ‘tão grande como as melhores’, um *slogan*, aliás, bastante popular que, dentre tantos outros, reforçava a importância do país, sugerindo a comparação com os restantes congéneres europeus.

Estilizando no grande ecrã ambientes, figuras e costumes tipicamente portugueses, as imagens cinematográficas resvalavam depressa para uma

dominante acentuadamente folclórica, estereotipada, esgotando-a quase até a exaustão conforme veio a verificar-se nos anos subsequentes, agravando-se a situação de forma dramática particularmente na década de 50.

Quanto à vasta galeria de figuras típicas que as adaptações cinematográficas dos romances dinisianos exibem, ainda que representando papéis secundários, porém genuínos, tais figuras-tipo encobrem uma ironia crítica, fina e subtil. Imbuídas de um realismo verosímil, denunciam através dos seus tiques e manias o quotidiano da vida naquela época. São assim mesmo João Semana, o popular médico da aldeia e o seu amigo Reitor, no caso do romance *As Pupilas*, ambos marcados pelo traço da bondade e da filantropia, mas também as diversas e prodigiosas criadas, os professores e mestres, os negociantes calculistas e espertalhões, os falsos apóstolos ou as beatas de língua viperina, entre tantos outros.

Foram, por conseguinte, os referidos ambientes oitocentistas, habitados por uma diversidade de tipos humanos (mais ou menos castiços) que estiveram na origem da construção de uma certa ideia de portugalidade que, não obstante ‘ser fabricada’, sempre convenceu o público a quem se dirigia que nela gostava de se rever, mesmo se a situação em que o país se encontrava (economicamente empobrecido e culturalmente atrasado) deixava bastante a desejar. Curiosamente, foram precisamente essas figuras e, outras imagens equivalentes, que os filmes exploraram que permaneceram no imaginário coletivo português, cristalizado nos tipos sociais atrás referidos. Não foram alheios a esse facto os grandes intérpretes /atores que lhes deram corpo, como, por exemplo, foi o caso de António Silva, Vasco Santana ou Maria Matos, para mencionar apenas alguns dentre tantos outros que fizeram, e fazem ainda hoje, a história do cinema português.

Se três dos romances dinisianos receberam por subtítulo “crónicas de aldeia”⁷, e apenas *Uma Família* tem por cenário a cidade do Porto⁸, todos eles incidem sobre temas do quotidiano e se reportam a uma realidade histórica relativamente próxima do tempo em que o ficcionista viveu e que beneficiou

7 Foram eles *As Pupilas*, *A Morgadinha* e *Os Fidalgos*.

8 Romance que recebeu o subtítulo de «Cenas da vida do Porto».

de um vasto programa de reformas sociais e económicas, então em curso, que, de alguma forma, impulsionaram o desenvolvimento do país⁹. Por outro lado, sabemos que Dinis não se coibiu de revelar os excessos e a decadência dos valores morais decorrentes das mencionadas políticas reformistas e de uma sociedade em transformação. Embora não existam na sua ficção criaturas efetivamente ‘más’ ou ‘irremediavelmente perdidas’, existem algumas bem representativas dos meandros tortuosos e dos meios corruptos que ilustram as fragilidades das medidas adotadas durante o período da Regeneração¹⁰, principalmente aquelas que remetem para a esfera política e para um certo caciquismo local.

Que o ficcionista considerou a vida rústica no campo como uma espécie de retorno às origens, a uma certa pureza adâmica e ao verdadeiro ideal da simplicidade, que tanto o inspirou parecem ser pressupostos inabaláveis da doutrina dinisiana. A avaliar pelas ideias literárias aqui já mencionadas, sabemos que Júlio Dinis concebeu o romance como um género de literatura popular, que dirigiu a todos e particularmente às mulheres, as suas interlocutoras preferidas, a quem quis contar histórias verosímeis, com figuras realistas e recorrendo a uma linguagem simples que pudesse ser facilmente compreendida, para que dessa forma “[...] na leitura dele [romance] as inteligências menos cultas [encontrassem] atractivos, instrução e conselho [...] para que se [pudesse] dizer que ele satisfez a sua missão.” (DINIS, 1947, p. 109).

Completam a cartilha moral de Júlio Dinis a defesa de valores como a família, o respeito pela hierarquia social, a apologia da ordem e do trabalho enquanto único instrumento capaz de verdadeiramente gerar riqueza, fraternidade e solidariedade social. Não será portanto difícil aceitar que semelhantes idiosincrasias rapidamente se tornassem numa mais-valia sólida e segura para os tempos conturbados que se avizinhavam no século seguinte,

9 Referem-se às reformas económicas, de incentivo ao desenvolvimento da agricultura que Mouzinho da Silveira protagonizou, por exemplo, mas também às medidas económicas de Fontes Pereira de Melo no contexto da política do Fontismo.

10 Este aspeto é particularmente notório em *A Morgadinha dos Canaviais*, o romance que mais abertamente denuncia os excessos em que incorreu a política da Regeneração, tais como a corrupção, o caciquismo local e a valorização dos interesses individuais.

não só com relação aos anos turbulentos que se seguiram à implantação da República, a partir da década de 10, mas igualmente com relação aos anos que testemunharam a consolidação da política do Estado Novo, a partir de meados da década de 30.

As primeiras décadas do século XX em Portugal são marcadas por crescente instabilidade social e económica, agravada também pela participação do país em confrontos bélicos à escala mundial com consequências devastadoras e, simultaneamente, pela crise de valores morais e institucionais que abalou o sentimento da integridade nacional. Tornavam-se urgentes, por isso mesmo, medidas de recuperação económica e de apaziguamento social. Impunha-se a moralização dos costumes, num país pobre e dividido por antagonismos sociais profundos. As fitas adaptadas dos romances de Júlio Dinis, que entretanto continuavam a ser sucessivamente reeditados, destacavam-se como escolhas ‘sensatas’ e recomendáveis que deixavam antever sem maior dificuldade o sucesso de eventuais transposições para o grande ecrã.

Em relação à adaptação silenciosa de *As Pupilas do senhor Reitor*, sabemos que a crítica tem sido em geral unânime ao considerar que esta versão, apesar de realizada por um estrangeiro, Maurice Mariaud, é a preferida de entre as três que elegeram o romance como modelo e inspiração. É verdade que todas as que se lhe seguiram não trouxeram aspetos verdadeiramente inéditos que esta versão silenciosa não tivesse já mostrado, ainda que sob o olhar de um cineasta francês.

Quis o acaso que em meados dos anos 60 do século passado, a Cinemateca Portuguesa lograsse obter uma cópia integral, e em bom estado de conservação, destas *Pupilas* silenciosas, não obstante as condições desfavoráveis em que o filme esteve guardado, juntamente com outros da mesma época, durante quase quarenta anos, na arrecadação de um prédio antigo que estava para ser demolido. Foi ainda devido a outra feliz coincidência que, mais tarde, em 1994, Bénard da Costa veio a descobrir, entre outros achados valiosos para a história do cinema mudo português, o próprio negativo daquele filme, em suporte de nitrato, como então se fazia, tornando possível, a partir dele, proceder a restauros importantes como o das tintagens originais. Em

Dezembro de 1998, e segundo a mesma fonte, graças ao trabalho conjunto de diversos laboratórios estrangeiros, foi pela primeira vez possível ver a fita tal como esta havia sido apresentada ao público aquando da sua estreia, no ano de 1923.

O filme de Maurice Mariaud segue de forma intencional todos os momentos centrais do romance, até mesmo quando procura transpor para o ecrã o *gag* ou a piada mais insignificante. O facto de o público poder reconhecer na fita os aspetos essenciais da trama narrativa originou uma forte empatia com esta adaptação cinematográfica que se traduziu numa afluência imediata às salas de cinema.

Data dos mesmos anos vinte a primeira adaptação de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, filme de 1920, realizado por Georges Pallu, outro francês que fez parte do mesmo contingente de estrangeiros que foi convidado para trabalhar em Portugal, tal como Maurice Mariaud, a fim de ensinar o ofício da “sétima arte” aos portugueses que nela pretendiam iniciar-se. Esta fita representa, ainda, a produção nacional de maior envergadura, em extensão e em custos, jamais saída dos estúdios da Invicta Filme, uma companhia promissora que nessa época havia nascido no Porto e que tinha a seu cargo, simultaneamente, a produção e a distribuição dos filmes portugueses. O bom acolhimento de *Os Fidalgos* de Pallu no Brasil, onde o filme foi também distribuído por iniciativa de um comerciante portuense, pensando na numerosa colónia de portugueses que aí residia, confirma a popularidade alcançada por esta adaptação cinematográfica igualmente do outro lado do Atlântico.

Coincidência ou não, a fita de Pallu teve também de contornar obstáculos que dizem respeito à história da sua sobrevivência. Tinha por isso razão Bénard da Costa quando defendeu que para a história do cinema não há filmes perdidos, mas apenas filmes que estão desaparecidos. (COSTA, 1998, p. 2). Apesar de o negativo do filme se encontrar bastante fraccionado quando foi encontrado, nas muitas latas que continham os rolos com a película, o seu estado de conservação era todavia impecável, apresentando até mesmo numeração para a montagem, indicação do lugar onde as legendas deveriam entrar, bem como as “viragens a azul” des-

tinadas às cenas noturnas, um procedimento narrativo que era habitual fazer-se nesta era do cinema silencioso.

Apesar de se tratar de um filme longo, a coesão narrativa prevalece tendo em vista a reconstituição de pormenores e a caracterização de ambientes ou de personagens. Uma vez mais, tratou-se de outra transposição fiel para o ecrã que proporcionou uma leitura visual do romance, sem ambiguidades e para grande contentamento dos espetadores. Considerado um “filme de ambiente”, algumas sequências, pelo aparato que indiciam em termos da *mise en scène*, tornaram-se particularmente verosímeis pelo rigor emprestado na reconstituição da atmosfera oitocentista ficcionada cerca de cinquenta anos antes pelo romancista, principalmente no que ao norte do país dizia respeito, com as suas pequenas comunidades rurais e a simplicidade tipificada da vida no campo. A fotografia do filme revelou-se particularmente bem conseguida também no tratamento dos espaços interiores, como as casas, a escola, a igreja ou outros lugares rústicos, típicos da sociabilização da época, o que certamente terá contribuído para o sucesso do filme.

Por outro lado, é verdade que a narrativa cinematográfica de Georges Pallu se ressentia de um enquadramento histórico-social que poderia ter sido precisado com maior concisão. Os antecedentes históricos e políticos que, após décadas de conturbadas lutas internas, conduziram o país à crise e ao mal-estar social que se viveu nos anos que antecederam o período da Regeneração quase passam despercebidamente. Diluem-se no filme os enquadramentos da crise tais como os conflitos fraturantes entre liberais e miguelistas, e também apenas entre os próprios liberais. O velho mundo absolutista, representado por D. Luís da Cunha, agonizava lentamente ante a sua imperturbável altivez, passividade e relutância em fazer o que quer que fosse para contrariar a ordem estabelecida dos acontecimentos e assim impedir o colapso financeiro da sua casa e herdade senhoriais.

Na ausência da eficaz contextualização histórica que por certo escapou ao olhar do cineasta francês, o filme foca-se na representação da história de uma família aristocrata do Norte cuja falência acaba por ser evitada em virtude do empenhamento e do trabalho realizado por Jorge, o filho mais

velho, que se torna defensor das novas ideologias liberais e reformistas. Secundado pelas orientações e ensinamentos discretos de um antigo capataz da «Herdade», Tomé da Póvoa, Jorge acaba por salvar a família da ruína e casar com Berta, a filha de Tomé, depois de muitas vicissitudes e a firme oposição de seu pai, acabando por conciliar através do casamento, e à boa maneira dinisiana, os inicialmente inconciliáveis antagonismos sociais que separavam as duas classes sociais distintas a que ambos pertenciam.

A sequência do banquete oferecido em honra do velho fidalgo, D. Luís, é um dos melhores momentos da fita, pela reconstituição rigorosa que faz dos ambientes, desde o imenso cenário que foi inteiramente construído em estúdio – um procedimento algo comum na época e igualmente característico do chamado ‘film d’art’ –, à iluminação e ao guarda-roupa, criteriosamente escolhido, constituem pormenores que não escaparam à percepção cineasta movido por objetivos, como se viu, claramente determinados.

Se é verdade que qualquer uma das referidas fitas silenciosas segue de muito perto a intriga e o conflito sentimental dos romances, tal como Júlio Dinis os concebeu, a mesma fidelidade continuará a impor-se como desígnio primordial nas adaptações cinematográficas levadas a cabo nas décadas seguintes, em plena era do sonoro.

À semelhança do que aconteceu um pouco por todo o mundo, a década de trinta em Portugal vem trazer alterações significativas à estética cinematográfica em virtude da invenção e da chegada do sonoro. No que a adaptações literárias dirá respeito, as escolhas vão recair, uma vez mais, sobre a ficção portuguesa oitocentista, e os romances dinisianos em particular, já que a ideologia que veiculavam servia bem os ideais do Estado Novo, funcionando até como eventual propaganda que ilustrava alguns dos seus ‘sólidos’ princípios e idiossincrasias.

Nos anos trinta, a adaptação de *As Pupilas* ficou a cargo de Leitão de Barros, um dos mais conceituados cineastas do Estado Novo e figura igualmente influente no meio cultural e artístico da época. A fita que dirigiu explora bem as facetas rústica e folclórica da terra e do povo português, não só (e uma vez mais) através das paisagens do Norte, como também através

da música, fortemente narrativa, e que se faz ouvir constantemente, sob a direção do maestro Freitas Branco. Para além das festividades religiosas, ela acompanha também acontecimentos sociais como os bailaricos, as vindimas, as desfolhadas e até os casamentos finais, sequências sempre alegres e pitorescas nas quais o povo desfila garridamente, trajando a rigor e com a felicidade invariavelmente estampada no rosto.

As imagens escolhidas denunciam uma visão estereotipada da realidade, destacando-se a sua componente folclórica como forma de representação praticamente única, em alternativa ao tratamento naturalista da intriga ou da caracterização verosímil das personagens. Predominam por isso as paisagens em jeito de “bilhete-postal”, termo bastante sugestivo usado por Bénard da Costa e que tão bem as caracteriza enquanto estereótipos pitorescos de lugares ‘verdadeiramente portugueses’ que a música, não menos ‘típica’, com grande presença acompanha e reforça.

A adesão do público foi imediata, tornando-se a estreia do filme um acontecimento à escala nacional. Se a crítica da época o viu com benevolência e agrado, algumas décadas mais tarde, sobretudo depois da revolução de 1974, o mesmo já não voltaria a repetir-se. Colando-se à ideologia do regime, como convinha, é logo no genérico de abertura do filme que o principal propósito se torna explícito: “Levar aos Portugueses dispersos pelo mundo a mais bela expressão da arte nacionalista, que mais firmemente os ligará à Pátria [...]”

Publicitada durante mais de seis meses, em quase todos os periódicos da capital lisboeta, a versão sonora de *As Pupilas* tornou-se um verdadeiro sucesso de bilheteira. Segundo o realizador, “*As Pupilas* são um filme sereno, português até à medula, [...] sem mulheres perdidas, sem facadas, sem fado. Se a *Severa* era a cidade, *As Pupilas* são a campina. Dou a esta obra o valor de ser o primeiro documentário a sério do nosso folclore e da nossa vida rural”¹¹.

A julgar pelas palavras de Alves Costa, outro grande estudioso da história da cinematografia nacional, é bem verdade que o cinema português deste tempo:

11 “Leitão de Barros diz-nos como conseguiu interpretar dentro do sentimento português *As Pupilas do Senhor Reitor*”, *Diário de Lisboa*, 1 de Abril de 1935, p. 5.

Na aparência de ‘não ter nada com a política’ [...], com raras exceções e por muito tempo, irá funcionar perfeitamente dentro da política do regime: espelhar a imagem e os modos que se pretende fazer crer que são os deste bom povo - *pobrete mas alegrete, sentimental e marialva*, com oito séculos de história e um império (a respeitar), conformado e feliz com a sua simplicidade, [...] [entretido com] a festa brava, o fado e o sol sobre o Tejo, sem inquietações ou angústias, sem interrogativas ou revoltas, sem outros problemas senão os que se resolvem com uma conciliação, uma conversão ou um casamento. (COSTA, 1978, p. 81-82).

Nesta versão sonorizada de *As Pupilas*, que não seria todavia a última¹², consideramos que, à exceção de certos tipos sociais, alguns dos quais notavelmente interpretados, a construção das restantes personagens fílmicas resultou, regra geral, mais empobrecida, comparativamente às figuras que a ficção literária dinisiana havia criado.

Como médico que foi, sabemos que Júlio Dinis acompanhou com interesse as principais evoluções na ciência do seu tempo, inclusive as recentes e polémicas teorias sobre o evolucionismo que iam ganhando progressivamente cada vez mais popularidade¹³. Não é por acaso que, sob a forma de um humor fino e subtil, quando Daniel das Dornas, o novo médico recém-formado, no romance *As Pupilas*, regressa à sua aldeia natal, traz com ele as modernas teorias darwinianas da evolução das espécies que estariam na ordem do dia, o que acaba por gerar grande celeuma e desconfiança entre os habitantes da pacata aldeia, sobretudo no grupo dos mais velhos, pouco habituados a semelhantes ‘modernices’. Perante o que consideraram ser as ‘heresias’ proferidas por Daniel, temiam seriamente ser tratados pelo novo médico, preterindo-o

12 *As Pupilas* de Perdígão Queiroga, de 1960, em *cinemascope*, foi a terceira adaptação cinematográfica do romance, uma fita que, infelizmente, não tendo logrado ser preservada, não pode mais ser vista nos dias de hoje.

13 A obra de Charles Darwin *A origem das Espécies* é publicada em 1859, cerca de meia dúzia de anos antes de Júlio Dinis ter começado a publicar a sua ficção de maior envergadura. Se na época do cientista britânico, as suas teorias geraram muita polémica, não menos impacto tiveram no universo ficcional em que se movem as personagens dinisianas.

ao velho João Semana que garantidamente lhes não receitaria nem arsénico nem tão pouco lhes garantiria que descendiam do macaco.

Na referida diluição dos retratos psicológicos – um dos sinais que também evidencia o protagonismo da personagem literária – perde-se uma das principais características da ficção dinisiana. Esvaziadas então de grande parte da sua interioridade, que no grande ecrã dificilmente se vislumbra, os protagonistas que a fita de Leitão de Barros recriou desempenham simplesmente o papel que lhes cabe no desenrolar da ação e dos acontecimentos principais em que se veem envolvidos, fazendo avançar a trama narrativa sem dar a ver o retrato completo e verosímil de cada uma delas.

Outro aspeto que não deixa de surpreender o espetador do filme de Leitão de Barros consiste na representação algo inverosímil que a narração cinematográfica faz do período da infância dos protagonistas. Sabemos como foi importante para Júlio Dinis, e em geral para os escritores realistas e naturalistas, enraizar a individualidade e a formação do carácter da personagem nesse que é considerado o primeiro estágio da vida, o período da infância. Ora, acontece que escolha de Leitão de Barros pode parecer inclusive intrigante. Nos breves momentos evocativos da infância dos protagonistas, Guida e Daniel, e que constituem a sequência inicial que apresenta os antecedentes da vida de ambos em *flashback*, é sempre o mesmo plano que aparece para explicar a antiga amizade nascida entre os garotos. Após o plano geral que introduz o cenário do campo, a câmara aproxima-se lentamente de uma árvore debaixo da qual deveriam estar as duas crianças em ameno convívio; porém, o que ela acaba por nos revelar, à passagem do reitor, e num plano subjetivo a partir desse exato momento, são os vultos dos dois adultos, tal como os conhecemos no tempo presente da história e durante quase todo o filme.

Na versão muda, realizada pouco mais de uma década antes, a cena equivalente supera a solução encontrada por Leitão de Barros já que Maurice Mariaud se serviu efetivamente de dois atores crianças para representarem o idílio do passado. A cena da despedida da pequena pastora do seu jovem amigo, na altura em que este parte para Coimbra para estudar medicina, tem inclusive alguma beleza poética pelos enquadramentos escolhidos. A velha

ponte romana, filmada em contrapicado parece sugerir, em antecipação, que os caminhos de ambos dificilmente voltarão a cruzar-se. Tal como o plano do beijo de despedida trocado pelas crianças, e que fecha a referida sequência da infância (mais tarde, e para emprestar coesão à narrativa, o mesmo plano é diversas vezes acionado para fazer recordar a antiguidade daquela amizade), podemos afirmar que se trata, sem dúvida, de um bom momento de cinema, seja ele de que época for.

Num texto que serve de preâmbulo à edição comemorativa por ocasião da estreia do filme, Leitão de Barros justifica de alguma forma as escolhas que o nortearam:

[...] Alguns elementos puramente cinematográficos foram introduzidos [...], tratando-se de uma obra que apresenta em todo o encanto a sua rusticidade, a vida rural e nortenha de Portugal, não se compreenderia que nela não aparecesse a vindima [...] e o grande vinho é o Porto. Além [disso] incluímos no filme uma procissão nortenha. Sem esta nota de expressão católica não ficaria completo o quadro da aldeia do norte, estruturalmente religiosa de sua natureza. (DINIS, 1935, p. 22).

Vale a pena acrescentar ainda uma breve nota acerca da música no filme de Leitão de Barros, aqui já referida de passagem, uma vez que se trata de um elemento cinematográfico importante que, nesse caso, contribuiu para valorizar a adaptação, acentuando as intenções que nortearam a sua realização, entre elas, a urgência de dar a ver um povo simples e pitoresco, alegre na lida do quotidiano, trabalhador e respeitador das suas tradições culturais. Na verdade, a música escolhida para acompanhar a narrativa cinematográfica em certos momentos emblemáticos que eventualmente pretendessem reconfigurar “a alma” de um povo, mesmo se em versão de ‘bilhete-postal ilustrado’, sendo predominantemente folclórica, recria a alegria típica dos ambientes populares de festa à qual a narração retorna constantemente para fazer prevalecer a imagem da tão ambicionada estabilidade.

Refira-se também, a título ilustrativo, a forma como a narração tradu-

ziu a música e as canções populares em imagens. Nesse âmbito, as letras das mesmas desempenham uma função narrativa inequívoca, acompanhando por um lado os momentos festivos da ação, da infância das personagens à idade adulta, e por outro assinalando igualmente os momentos de conflituosidade latente. Por norma, as canções alegres servem para caracterizar Clara, a irmã mais ‘estouvada’, corroborando o seu carácter extrovertido. No pólo oposto, temos Margarida, cuja infância infeliz é accionada através da triste “Canção da Cabreira”, um poema de pendor nostálgico e autobiográfico que ‘canta’ precisamente a sua desdita. A narrativa cinematográfica reforça ainda o contraste entre as irmãs através da montagem paralela que nos vai confrontando com duas vivências distintas, pautadas por temperamentos e comportamentos opostos e que os espaços em que surgem ajudam igualmente a configurar.

Numa época em que o cinema português se tornava cada vez mais um veículo de propaganda do discurso oficial, tal como sucedeu em tantos outros casos de regimes totalitaristas, também os filmes de ficção produzidos durante os anos que foram considerados “de ouro” do cinema português – principalmente no que à chamada «comédia à portuguesa» diz respeito – fizeram eco de princípios e de valores nos quais o regime se alicerçava, não raras vezes sob uma mal disfarçada ironia. Basta para o efeito recordar as inúmeras rábulas interpretadas por grandes atores do cinema português como António Silva, Ribeirinho, Vasco Santana ou Maria Matos. Se por um lado suscitavam o riso nem sempre ingénuo do público que tanto os aplaudia, por outro camuflavam, simultaneamente, com inteligência e prudente perspicácia, as críticas possíveis, e sempre veladas, ao Estado Novo e às inesgotáveis ‘políticas do espírito’ que o mesmo sucessivamente idealizava.

Referências Bibliográficas

BARROS, Leitão de. Carta ao editor. **As pupilas do Senhor Reitor, crónica da aldeia**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1935, pp. 5-29.

COSTA, Alves. **Breve História do Cinema Português, 1896-1962**. Lisboa:

Biblioteca Breve, 1978. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cinema-1.html>

COSTA, Bénard da. “*As Pupilas do Senhor Reitor*, 1923, um filme de Maurice Mariaud”. **Folha da Cinemateca**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1998.

DINIS, Júlio. **Os Fidalgos da Casa Mourisca, crónica da aldeia**. Porto: Livraria Civilização Editora, 1992.

_____. **A Morgadinha dos Canaviais, crónica da aldeia**. Porto: Livraria Civilização Editora, 1990.

_____. **As Pupilas do Senhor Reitor, crónica da aldeia**. Livraria Civilização Editora, 1990.

_____. **Serões da Província, II**. Livraria Civilização Editora, 1983.

Filmografia

BONUCCI, Caetano. **A Morgadinha dos Canaviais**. Portugal, 1949. (93 min.)

BARROS, Leitão de. **As Pupilas do Senhor Reitor**. Portugal, 1935. (102 min.)

MARIAUD, Maurice. **As Pupilas do Senhor Reitor**. Portugal, 1923 (126 min.)

PALLU, Georges. **Os Fidalgos da Casa Mourisca**. Portugal, 1920. (177 min.)

A propósito de singularidades (Notas sobre cinema e teatro em Manoel de Oliveira)

Renata Soares Junqueira¹

Num artigo intitulado “Oliveira político”, Randal Johnson elenca, sinteticamente, os principais atributos do cinema oliveiriano. Transcrevo parcialmente o primeiro parágrafo do texto, que tomarei como ponto de partida para uma reflexão sobre alguns aspectos do filme *Singularidades de uma rapariga loura*, que em 2009 Manoel de Oliveira, pouco depois de ter completado os seus cem anos de idade, apresentou como homenagem “à família de Eça de Queiroz”², autor do conto adaptado e atualizado pelo realizador português:

O cinema de Manoel de Oliveira é conhecido, entre outras coisas, por seu questionamento formal, por sua teatralidade, pela ênfase dada à língua como parte integral [*sic*] do discurso cinematográfico, por suas adaptações cinematográficas de obras literárias e por sua exploração de temas como o amor frustrado, a relação entre vida e arte, memória e a identidade, envelhecimento e morte, e a natureza do mal. De modo geral os seus filmes não são vistos como políticos, embora se possa argumentar – e ele mesmo já argumentou – que o seu cinema é de resistência, particularmente em relação à estética dominante movida por considerações comerciais. (JOHNSON, 2009, p. 23).

Desse quadro, interessam-me especialmente dois pontos: a relação entre vida e arte e a ostensiva teatralidade que, em Oliveira, dessa mesma relação desponta para se infiltrar vigorosamente, em todo o seu cinema, como fundamento de uma estética propícia ao efeito de distanciamento preconizado, no teatro, por Brecht (guardadas, é claro, as devidas proporções no que

1 *Livre-docente, UNESP (Araraquara). renata@fclar.unesp.br

2 Cito o DVD distribuído em Portugal por Zon Lusomundo (Lisboa, 2009).

toca à ideologia de um e de outro artista e ao intuito de engajamento que é patente em Brecht e ausente do cinema de Manoel de Oliveira). Para desenvolver essa reflexão será necessário remontar à própria concepção de cinema que Oliveira defende. A isso voltarei, pois.

Para começar é preciso falar daquilo que o cineasta sublinha, desde logo, no filme: as janelas fronteiras que enquadram os dois protagonistas (Macário e Luísa), das quais eles se miram mutuamente em várias sequências da película. Parece que a janela funciona como metáfora do palco, o que fica sugerido – e não custa lembrar que a janela é também, como o palco, um lugar de exibição – não tanto pela focalização obsessiva da janela de Luísa quanto pelas particularidades, muito significativas, que constituem a imagem dessa janela no filme (e, aliás, também no conto). Vejamos.

No filme de Oliveira, a intimidade do aposento onde se situa a janela ou, por extensão, a intimidade da própria Luísa fica parcialmente velada, seja pela delicada cortina de cassa – tecido transparente, note-se – que protege a vidraça da janela, onde se pendura também um providencial pingente que, a seu bel-prazer, a moça manipula para fazer descer ainda outra cortina, um pouco mais espessa que a primeira e apta a afastá-la mais eficientemente do olhar indiscreto do apaixonado Macário; seja pelo teatral leque chinês que ela também manipula como máscara feita para lhe ocultar a face e, ao mesmo tempo, atrair a curiosidade do jovem vizinho. Assim, a janela, as cortinas, o pingente e o ornamental leque de Luísa, mas também a vidraça e o opaco estore da janela de Macário, e até uma carta que, em dado momento, ele próprio usa para igualmente ocultar de Luísa a sua face de persistente perscrutador – tudo isso funciona como *máscara* ou como instrumentos de uma teatral dialética de ocultação e exibição, constituindo-se, portanto, como índice de uma teatralidade latente que confere às personagens deste filme um quê de artificialismo, de figuras que se assumem mesmo como personagens de ficção. Não brusca e explicitamente, à maneira de Brecht ou de Pirandello, mas sutil e sugestivamente, à maneira singular de Manoel de Oliveira. Em última análise, é como se ganhassem vida as figuras artificiais, feitas em miniatura, que representam personagens das ficções queirozianas e que, no filme, o *bar-*

man do Círculo Eça de Queiroz apresenta ao jovem Macário quando este para ali se dirige à procura do amigo que lhe havia de facultar um encontro, *tête-a-tête*, com a bela Luísa. Estamos, com efeito, diante de um procedimento de *mise-en-abyme*: Macário, que é ele próprio uma personagem queiroziana, visita, no filme, o Círculo Eça de Queiroz em Lisboa e depara ali com personagens queirozianas em miniatura, contidas numa montra.

Essas sutilezas oliveirianas³ desdobram-se ao longo de todo o filme e provocam no espectador a impressão de um calculado esteticismo que, ancorado na atuação de atores que deliberadamente deixam transparecer que representam⁴, na criação de personagens que, por sua vez, parecem prontas a assumir-se como criaturas fictícias, e ainda numa oportuna mistura de ficção com realidade⁵, que gera deliberadamente uma rutura de ilusão e um distanciamento que lembram o teatro de Brecht, ou ainda – em que pese a aparente contradição – o esteticismo de Pirandello...⁶ Seja como for, o cinema de Oliveira parece querer estabelecer um intercâmbio sistemático com o teatro moderno e com a literatura⁷ vista de uma moderna perspectiva interacional, que privilegia o diálogo intertextual e interdisciplinar.

E já que falamos em teatro, a propósito deste filme de Oliveira, cumpre mencionar ainda as sonoras badaladas do sino da igreja, que regularmente

3 Repare-se que essa auto-representação não está no conto de Eça; é invenção de Manoel de Oliveira.

4 Parece mesmo estratégica, no cinema de Oliveira, a mistura de atores profissionais com amadores e até com não-atores que também entram nos seus filmes. O gesto artificial é um dos componentes da sua estética cinematográfica e distingue os seus filmes desde sempre. Em **Singularidades de uma rapariga loura**, chama atenção – para dar aqui um exemplo apenas – a artificialidade do gesto de Luísa, descomposta, quando é flagrada na ourivesaria com o anel, por ela roubado, escondido numa das mãos.

5 O ator Luís Miguel Cintra, por exemplo, aparece como intérprete de si mesmo em **Singularidades de uma rapariga loura** e também em **Um filme falado** (2003).

6 Para ser muito evidente a distinção entre o efeito de distanciamento que é deliberadamente provocado pelo teatro de Brecht, com assumida finalidade política, e aquele suscitado pelo cinema de Manoel de Oliveira, que a princípio não pretende provocar qualquer engajamento, sugiro aqui que a estética oliveiriana pode ter mais pontos de contato com o esteticismo descomprometido de Pirandello – ainda que seja preciso, todavia, relativizar o descomprometimento do cinema de Oliveira, que também tem, muitas vezes, clara pretensão pedagógica e evidente intenção de crítica social. De resto, mesmo o descomprometimento de Pirandello é relativo, pois que o seu ilusionismo esconde sempre uma visão extremamente crítica (e pessimista) da realidade social circundante.

7 Para não falar ainda de outras artes como a música, a pintura e a escultura, que têm sempre uma presença muito significativa no cinema oliveiriano.

anunciam o início do expediente comercial de Macário e chamam à janela a sedutora Luísa com o seu leque habitual. Essas badaladas, tão sonoras e recorrentes, não parecem soar como um insinuante prolongamento das três teatrais pancadas de Molière?

De resto, o próprio Manoel de Oliveira, em entrevista coletiva concedida em 2009 por ocasião do lançamento do filme, expunha brevemente a sua concepção de cinema como arte que “veio depois das outras” (é a “sétima arte”, com efeito) e que “é dependente da literatura, do teatro, da pintura, de todas as artes” enfim, para concluir que, deveras, “o cinema é a síntese de todas as artes: tem a cor, tem a palavra, o som, a imagem, tudo” (OLIVEIRA, 2009). Já muitos anos antes, aliás, o realizador manifestava opiniões, às vezes bem contundentes, sobre o cinema e as suas relações com o teatro, como aponta António Preto:

[...] já em 1980, concluída a experiência de *Amor de perdição* e por altura da realização de *Francisca*, Oliveira considera que teatro e cinema são a mesma coisa, que o cinema não passa de um mecanismo de fixação audiovisual, portanto, de registo (do teatro) ou, numa formulação ainda mais polémica, que o cinema não existe [...]. (PRETO, 2009, p. 19).

E lembra ainda o mesmo crítico que “é, precisamente, nos filmes que refletem sobre o teatro que Manoel de Oliveira produz, com maior insistência, a *mise en scène* do cinema dentro do cinema”, mas observa também que já *Amor de perdição* era uma “transposição do romance de Camilo Castelo Branco onde o cinema afirma a necessidade de ‘ler’ o texto através da representação teatral” e que *Francisca* é uma “adaptação do romance *Fanny Owen*, de Agustina Bessa-Luís, onde a teatralidade se traduz numa ampliação dos recursos cinematográficos” (PRETO, 2009, p. 19). Parece, pois, que mesmo quando adapta para o cinema textos literários que não são teatro propriamente dito, Oliveira trabalha sempre com a questão da representação teatral – como se a literatura não pudesse ser transposta para o cinema senão com a intermedia-

ção de recursos próprios da construção cênica. É o que ocorre, de fato, em *Singularidades de uma rapariga loura*.

É hora, pois, de falar um pouco do conto de Eça, no qual a cortina e o leque de Luísa também se destacam como objetos privilegiados. De fato, também no conto o leque, instrumento de sedução em delicadas mãos femininas, associa-se à beleza de Luísa para provocar o encantamento e a paixão do guarda-livros Macário. Também no conto a cortina e o modo de manipular a cortina são apontados pelo narrador como “velhas maneiras com que na realidade e na arte começa o romance.” (EÇA DE QUEIROZ, s. d. p. 13). Aliás, o filme de Oliveira é mesmo muito fiel ao conto de Eça e dele reproduz principalmente as palavras textuais⁸. Vejamos então qual é o enredo da narrativa de Eça e de que maneira Manoel de Oliveira transpõe esse enredo para o cinema. É precisamente na transformação que o processo de adaptação cinematográfica impõe a alguns dos elementos do texto literário – e nos acréscimos, nada despidiendos, que a verve de Oliveira traz para o enredo de Eça –, é precisamente aí que se encontram os sinais mais evidentes da estética peculiar que inspira este filme e que, em última análise, conforma todo o cinema oliveiriano.

No conto, quem narra a história da decepção amorosa de Macário não é o próprio Macário, mas sim um anônimo que, numa noite de setembro passada numa estalagem do Minho, ouvira de Macário o relato dos acontecimentos. A história de Macário, guarda-livros de uma loja de tecidos na baixa lisboeta, é a história de um amor à primeira vista pela jovem beldade que ele avista na janela defronte à varanda do seu escritório, com quem logo decide casar-se, mesmo à custa de extremas dificuldades para juntar o cabedal necessário ao casamento e à vida conjugal. A beldade, Luísa Vilaça, aparentemente vive com a mãe uma vida parasitária num círculo de burgueses endinheirados cujas posses as duas parecem cobiçar. Um precioso leque oriental, objeto requintado do qual a jovem nunca se separa, chama especialmente a atenção do

8 Isto também é da praxe cinematográfica de Manoel de Oliveira: a fidelidade à palavra literária nos filmes que resultam de adaptações da literatura para o cinema – e que, no caso de Oliveira, são mesmo quase todos os seus filmes.

rapaz apaixonado, que não consegue adivinhar como ela o teria conseguido adquirir – talvez fosse filha, conjetura ele, de algum rico viajante inglês... Alguns indícios, entretanto, vão aparecendo no decorrer da narrativa que levam o leitor a suspeitar de alguma falha na integridade do caráter de Luísa. Precisamente no dia em que ela visita com a mãe a loja de tecidos onde Macário trabalha, o proprietário dá-se conta do desaparecimento de um pacote de lenços indianos; noutra ocasião, numa mesa de jogo, Macário, sem querer, deixa escapular uma pesada moeda de ouro, que desaparece misteriosamente depois de cair ao lado de Luísa. Finalmente, às vésperas já do casamento, Macário vai com a noiva a uma joalheria onde ela é flagrada no momento em que tenta roubar um anel. Envergonhado, o noivo paga o anel e, logo em seguida, já fora da loja, despacha definitivamente a noiva com um brusco e ameaçador “– Vai-te. És uma ladra!” (EÇA DE QUEIROZ, s.d., p. 34). Afasta-se dela, parte para a província e nunca mais a vê, nem sabe mais nada da rapariga loura por quem se apaixonara. Assim termina o conto, com um sarcástico golpe no sentimentalismo romântico e um olhar escarninho sobre as falsas aparências na burguesia lisboeta de Oitocentos.

O filme mostra quase exatamente isso, só que transposto para a atualidade⁹. Vejamos as transformações operadas pelo trabalho do cineasta.

Para começar, no filme de Oliveira a viagem que ocasiona a narração não é feita no Minho, nem se dá no interior de uma estalagem o encontro entre o narrador e o narratário. É antes no moderno comboio Alfa Pendular, que segue de Lisboa para o Algarve, que o próprio Macário (Ricardo Trêpa), ainda desorientado e com uma necessidade invencível de desabafar-se, enceta conversação com a passageira desconhecida (Leonor Silveira) que viaja ao seu lado e conta-lhe tudo o que lhe acontecera recentemente: as aparições de Luísa à janela; o modo encantador como ela manipulava o leque; a visita das duas Vilaças à loja do tio Francisco e o desaparecimento do pacote de lenços; a apresentação formal dos dois jovens enamorados numa tertúlia em casa

9 Na já mencionada entrevista coletiva de 2009, Manoel de Oliveira relata que chegou a pensar em fazer um filme de época, com indumentária, carruagens e demais adereços oitocentistas, mas que foi dissuadido pelos produtores, que logo advertiram que um tal projeto ficaria inviabilizado pelo altíssimo custo da produção.

de um notário rico e letrado; o episódio do desaparecimento da moeda de ouro na mesa de jogo; a perda do emprego na loja do tio Francisco, que era contrário ao casamento do sobrinho; a penúria; a dificuldade de arranjar novo emprego; a bem sucedida aventura comercial em Cabo Verde e o desafogo financeiro; o calote do amigo que lhe pediu aval numa transação comercial e a consequente falência econômica; o retorno ao emprego na loja do tio e, encerrando a narração, o episódio do roubo do anel na joalheria e o indignado “— Vai-te. És uma ladra! ”.

Logo à partida o filme insinua, pois, em comparação com o conto, uma aparente diferença no grau de intimidade que se proporciona entre o narrador e o narratário. Se no conto o relato de Macário se dá na privacidade de um quarto de estalagem que ele divide com o homem que virá a ser o narrador dessa história recontada, no filme, a intimidade entre quem narra (o próprio Macário) e quem ouve (a viajante desconhecida) é desde logo cercada pela falta de privacidade do lugar em que se dá a narração, um vagão de trem repleto de passageiros. Ademais, a relação entre quem narra e quem ouve, no plano da diegese, vai-se tornando mais complexa na medida em que o olhar da viajante, ouvinte do relato, não se dirige diretamente ao narrador, Macário, senão um pouco antes de ele começar a narrar a ida de Luísa e da mãe à loja de tecidos do tio Francisco. Antes da narração deste episódio a viajante/ouvinte olha apenas obliquamente para o seu interlocutor, fixando o olhar num ponto fixo que parece situar-se, já agora, fora do plano da diegese, num lugar muito próximo daquele onde está a câmara de filmar. Isto provoca logo, em quem vê o filme, um primeiro estranhamento. Por que a desconhecida interlocutora de Macário não o encara diretamente desde o princípio da narração, preferindo antes olhar para um lugar que coincide com o da posição da câmara? Não haverá nisso uma estratégia para desviar momentaneamente do conteúdo – o plano da diegese – a percepção do espectador, que assim é chamado a atentar para a forma do filme, isto é, para a *modo* como a câmara focaliza os atores e como estes, por sua vez, olham ambos para a câmara em vez de olhar um para o outro? Não seria essa uma maneira de sugerir que se trata aqui, antes de mais, de *cinema* e de recursos cinematográficos que impli-

cam artifícios técnicos?

Prossigamos, entretanto. Um segundo e ainda ligeiro estranhamento resulta do risco de inverossimilhança que decorre da transposição direta das palavras do narrador do conto de Eça para a boca da personagem Macário, um simples guarda-livros de estabelecimento comercial que, dirigindo-se a uma desconhecida, numa viagem de comboio, põe-se a desvendar poéticas relações entre cortinas e atos de sedução desde os tempos de Goethe:

Estas pequenas cortinas datam de Goethe e elas têm na vida amorosa um interessante destino: revelam. Levantar-lhe uma ponta e espreitar, franzi-la suavemente, revela um fim; corrê-la, pregar nela uma flor, agitá-la fazendo sentir que por trás um rosto atento se move e espera – são velhas maneiras com que na realidade e na arte começa o romance. (EÇA DE QUEIROZ, s.d., p. 13)

Mas muito mais sensível será, doravante, o estranhamento do espectador, provocado já não só pelas transformações que naturalmente decorrem do trabalho de adaptação cinematográfica e atualização do conto, mas também pelos livres acréscimos que Oliveira traz para o enredo original. Um primeiro acréscimo é a ida de Macário ao Círculo Eça de Queiroz, em Lisboa, onde o *barman* Francisco Santos lhe mostra as dependências do edifício, o busto do escritor António Ferro, fundador da agremiação, e as miniaturas de personagens da ficção romanesca de Eça. Essa invenção de Manoel de Oliveira, responsável pelo já referido efeito de *mise-en-abyme*, resulta numa suspensão momentânea do fluxo narrativo, que se interrompe para dar lugar à apresentação de um espaço real, não-fictício – eis aqui mais uma mostra da intersecção entre vida e arte, habitual nos filmes oliveirianos –, que diretamente nada tem a ver com o episódio amoroso relatado por Macário. Mais uma vez o cineasta distancia, pois, o espectador dos eventos da diegese, estimulando-o a uma reflexão estética, sobre a construção artística agora evocada pelas obras de arte – desenhos, pinturas e esculturas – que o *barman* vai apresentando a Macário.

Logo em seguida, o mesmo amigo que Macário encontrou no Círculo

Eça de Queiroz irá levá-lo a uma reunião de amigos em casa de um notário aposentado, rico e letrado, onde o protagonista terá finalmente a oportunidade de se aproximar da bela Luísa. No conto de Eça esse episódio também existe e o narrador chega a dizer que as reuniões em casa do tabelião eram “assembleias simples e pacatas, onde se cantavam motetes ao cravo, se glo-savam motes e havia jogos de prendas do tempo da senhora D. Maria I.” (EÇA DE QUEIROZ, s.d., p. 16). Já no filme o ambiente não tem nada de simples; pelo contrário, a casa do tabelião é ricamente decorada com objetos requintados, finíssimos castiçais, peças de pintura e de escultura de inspiração neoclássica, rica tapeçaria e mobiliário luxuoso, com destaque para uma mesa aparelhada com taças de cristal cheias de variados licores e *champagne*.

No conto, a reunião em casa do tabelião é uma nova tertúlia que se dá, oito dias depois, na casa das Vilaças são ocasiões oportunas para o desenrolar de pequenos episódios propícios à sátira social de Eça, que ali destaca duas figuras caricaturais: um “poeta do tempo”, que entretém os convidados do tabelião com a leitura de “um poemeto intitulado ‘Elmira ou a Vingança do Veneziano.’ ” (EÇA DE QUEIROZ, s.d., p. 17); e a mais velha das manas Hilárias, que na casa das Vilaças se esmera na narrativa do episódio da tourada de Salvaterra, na qual morrerá o conde dos Arcos¹⁰. Já no filme, Oliveira transforma o natural acessório da caricatura em contraste brusco e artificial, à maneira do teatro épico: em casa do rico tabelião as figuras que ganham a cena, interrompendo momentaneamente a diegese, são a harpista Ana Paula Miranda, que interpreta um trecho musical do “Arabesque I” de Claude Debussy, e o ator Luís Miguel Cintra, que recita os cantos 32 e 33 de “O guardador de rebanhos”, de Alberto Caeiro, ao mesmo tempo em que, numa sala contígua, Macário, as duas Vilaças e outros convidados divertem-se numa mesa de jogo. O impressionismo da música de Debussy e o conteúdo marcadamente antissocial dos versos de Caeiro (“Que me importam a mim os homens / E o que sofrem ou supõem que sofrem?”) contrastam solene-

10 Esse trágico episódio tauromáquico de Salvaterra de Magos, que remonta ao tempo do Marquês de Pombal e que inspirou contos populares e até a letra de um fado (“A última tourada real em Salvaterra”), já era bastante popular quando Eça de Queiroz escreveu o seu conto.

mente com o que há de mundano numa mesa de jogo, assim como contrasta com a ficção de Macário e Luísa, interpretados por Ricardo Trêpa e Catarina Wallenstein, a realidade dos artistas Ana Paula Miranda e Luís Miguel Cintra exibindo-se como eles mesmos. O mesmo jogo de ocultação dos limites entre vida e arte também se insinua, aliás, quando a ária do poeta francês Sully Prudhomme (“Oh Ricardo, oh meu rei, / O mundo te abandona.”) é declamada por um dos convivas, que se dirige à personagem Macário como se falasse para o ator Ricardo (Trêpa).

O filme termina com mais um acréscimo de Manoel de Oliveira, que assim ainda provoca um último estranhamento no seu espectador: a imagem final de Luísa desolada, caída numa poltrona como uma derrotada, com as pernas abertas – à semelhança, diga-se de passagem, de uma *marionete* cujos cordéis se soltaram –, desmascarada, enfim, acrescenta ao enredo original um desfecho que ele não poderia ter, uma vez que Macário nunca mais soube nada da rapariga loura, como assegura o narrador do conto. Ora, se ele nunca mais soube nada a respeito da rapariga, então por que é a imagem da desolação dela que encerra o filme de Oliveira? Quem poderia garantir que ela ficara desolada? A perspectiva do filme não é a de Macário, que narra os acontecimentos? Fica claro que... não! Fica claro que a perspectiva do filme é, em última análise, a da câmara, que coincide com a do cineasta.

Pois é desses momentos de rutura – seja da verossimilhança, seja do fio dos eventos da diegese, seja dos limites entre arte e vida – que se faz a modernidade deste e dos demais filmes de Manoel de Oliveira, que sempre se compraz, antes de mais, em fazer do cinema um exercício de reflexão estética, de diálogo com outras artes e de resistência à indústria cultural – exercício que, neste sentido, também se revela político, sem dúvida. Afinal, o que resulta do seu sistemático “questionamento formal” (JOHNSON, 2009, p. 23), dos seus jogos reflexivos em que a arte se exhibe como artifício, ostentando mesmo, frequentemente, os bastidores do fazer artístico¹¹, o que resulta,

11 Parece-me que o grande paradigma dessa estética, em Manoel de Oliveira, é **O meu caso** (1986), película que tem origem precisamente na adaptação de uma peça de teatro (a peça homônima de José Régio) sobre a qual opera, com recursos próprios da linguagem cinematográfica, transformações muito significativas.

enfim, desse experimentalismo que faz convergirem para o cinema outras linguagens como a da literatura e, especialmente, a do teatro, é um produtivo estranhamento que leva o espectador a parar – saltando momentaneamente da moderna engrenagem social que o automatiza e que tende a empederni-lo e, em sentido figurado, a cegá-lo – para *ver* e *ouvir* aquilo que a vertiginosa rotina do quotidiano quase sempre o impede de ver e ouvir: o que as formas artísticas têm a dizer-lhe. Nesse sentido, aliás, é possível afirmar que a grande personagem do cinema de Manoel de Oliveira é, em última análise, a Arte - ela mesma – com *A* maiúsculo para significar a arte em geral, ou todas as artes.

Referências Bibliográficas

EÇA DE QUEIROZ, J. M. de. **Singularidades de uma rapariga loura**. In: _____. **Contos**. Fixação do texto e notas Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil, s.d., p. 5-34. (Obras de Eça de Queiroz 9).

JOHNSON, R. Oliveira político. In: CRUZ, J.; MENDONÇA, L.; MONTEIRO, P. F.; QUEIROZ, A. (orgs.). **Aspectos do cinema português**. Rio de Janeiro: UERJ, SR-3, Edições LCV, 2009. p. 23-48.

PRETO, António. **Manoel de Oliveira: palavra imagem**. Suplemento, Belo Horizonte, n.1317, fev. 2009, p. 18-19. Disponível em

<<http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/SuplementoLiterario/File/sl-fevereiro-2009.pdf>> Último acesso em: 02/02/2011.

Filmografia

OLIVEIRA, M. **Singularidades de uma rapariga loura**. Portugal; Espanha; França, 2009. DVD (63 min.)

A princesa de Clèves, de Manoel de Oliveira a Christophe Honoré

Patrícia da Silva Cardoso^{1*}

Can you now recall all that you have known?

Will you never fall

When the light has flown?²

Nick Drake

Apresentação

A história da formação e consolidação do romance moderno como gênero tem em *A princesa de Clèves*, de Madame de Lafayette, publicado em 1678, um exemplar importante, pois, quando este aparece, o ambiente estético da França está profundamente mergulhado na discussão sobre a função da literatura, discussão esta que divide os envolvidos em duas grandes facções: aqueles que defendem a instrumentalização do discurso literário como agente de uma verdade moral, preservando-o de componentes realistas, com receio de que os “excessos” de realidade possam levar os leitores a desviar-se do bom caminho, e os que promovem a necessidade de se fazer uma literatura que represente, de modo mais reconhecível, a experiência do leitor, uma classe cujo perfil alterava-se consideravelmente naquela altura. No centro do embate, os conceitos de verossimilhança e imitação, cruciais quando o realismo é posto no centro do debate. Essa importância circunstancial não resume o interesse do livro de Madame de Lafayette ao quesito histórico. Provas de sua permanência são as duas adaptações cinematográficas de que foi objeto, *A carta* (1999), de Manoel de Oliveira, e *A bela Junie* (2008), de Christophe Honoré. O tema de Madame de Lafayette – os dilemas de uma jovem casada que se apaixona por outro homem – é transposto por Oliveira para o cenário em que circula a alta burguesia francesa do fim do século XX, tempo em que, graças ao advento do conceito de liberdade individual, o problema moral que sustenta a obra de Mme de Lafayette parece não mais fazer sentido. Assim, a obra cinematográfica constitui-se como reflexão sobre aqueles dois tempos. Quase dez anos depois, Christophe Honoré volta ao tema original com *A bela Junie*, com o qual ele também presta uma homenagem ao cineasta português. Neste filme não será mais na perspectiva moral, mas na ética, que interessará tratar os dilemas da princesa. Este artigo acompanhará o diálogo dos dois cineastas entre si e com o texto original.

I

Quando *A princesa de Clèves* foi publicado, em 1678, o ambiente cultural da França estava dominado por uma polêmica que foi decisiva para a

1 *Doutora em Teoria e História Literária, Professora da Universidade Federal do Paraná (UFPR), email: pcardoso@ufpr.br

2 DRAKE, Nick. Way to blue, 1969.

definição do gênero romanesco, tal como ele se apresenta desde o século XVIII. Tratava-se, naquele momento, de precisar conceitos, como o de representação, a partir do que se compreendia por verossimilhança e imitação. No centro da polêmica literária, achava-se a realidade e o modo como ela seria tratada pela arte. De um lado, postavam-se aqueles que viam na produção artística um importante instrumento de formação e consolidação dos valores sociais e, portanto, interessavam-se por salvaguardá-la dos “excessos” do real, pensando nos maus exemplos que se podiam extrair da vida cotidiana. Para esses, o verossímil não deveria dizer respeito à representação de qualquer realidade objetiva e sim de um ideal de conduta que a obra literária seria encarregada de valorizar. Do outro lado, encontravam-se aqueles que defendiam a incorporação, no texto literário, de experiências com as quais os leitores pudessem se identificar, daí que, para eles, era claro que a verossimilhança seria o elemento de ligação entre o plano da ficção literária e o da realidade empírica. Em tal ambiente, a associação entre ficção e mentira foi uma importante arma usada por aqueles que defendiam o caráter instrutivo da literatura. Para ser séria e levada a sério, era preciso que ela se mantivesse livre da mentira. Luiz Costa Lima faz uma observação que sintetiza as preocupações dominantes naquele contexto e ao mesmo tempo indica a dificuldade em manter-se o literário dentro dos limites a ele impostos por aqueles princípios educativos:

Contra a indistinção entre ficção e mentira, expandia-se uma linha já presente entre os poétólogos do Renascimento: a subordinação do romance à história, assim como das aventuras narradas aos princípios morais. Porém a primeira solução é contrariada mesmo em nome dos princípios morais. O Abbé Iraitlh escreve nas *Querelles littéraires* (1761): “o romance tem a vantagem de mostrar a virtude recompensada e o vício punido, enquanto a história oferece frequentemente o contrário [...]”(Apud May, G., 1963, 122)” (LIMA, 2009, p. 296.)

Como se vê, tratava-se de moldar o romance, que então se apresentava como uma possibilidade de novo gênero, de maneira a extrair-se dele

o melhor para a defesa dos valores morais orientados principalmente por uma perspectiva religiosa. *A princesa de Clèves* foi objeto da atenção da crítica justamente porque continha um elemento que o colocava em posição de prolongar a discussão em torno da verossimilhança e suas implicações: ali, a protagonista, Madame de Clèves, dama virtuosa da corte de Henrique II, levada por um amor intenso, impõe-se a obrigação de confessar seus sentimentos ao marido. Entre as perguntas suscitadas por essa decisão estavam: essa é uma situação que pode corresponder à vida real? Deve uma mulher, em tal condição, agir como a personagem ficcional?

Se, no âmbito de sua publicação, foi esse o elemento que mais atraiu a atenção do público para a narrativa de Madame de Lafayette, o motivo para a consolidação de sua fama encontra-se em outra parte. Graças ao tratamento reservado ao tema amoroso, sua autora contribuiu para que se lançassem as bases para o que se constituiria como o elemento central do gênero romanesco, convencionalmente descrito como o embate entre interesse individual e social.

A complexidade atingida por esse embate, tal como representado por Mme de Lafayette, é o que mantém o interesse do livro, passados mais de três séculos de sua publicação. A propósito daquela atitude tomada pela protagonista, como bem diz Marie Darrieussecq, escritora francesa contemporânea, foi escrito três milhões de vezes o número de páginas do curto texto original:

No século XVII, os primeiros leitores de Mme de Lafayette julgaram-na inverossímil: que esposa pensa ser seu dever informar o marido sobre suas tentações adúlteras? No século XVIII esta confissão foi tida como charmosa, no XIX, imoral. No XX, idiota (...). E, no início do século XXI, há quem diga que não se deve mais ler esse livro, mas essa já é uma outra história.³

A trajetória descrita por Darrieussecq indica a variação no modo como o livro vem sendo lido, de acordo com as alterações dos valores do-

3 Marie Darrieussecq, em entrevista publicada em: DE LAFAYETTE, 2009, p. VIII. (tradução minha)

minantes nos contextos de recepção. A referência ao desinteresse pelo livro, neste começo de século XXI, diz respeito à mais nova polêmica em que a obra esteve envolvida, fomentada pelo ex-presidente da França, Nicolas Sarkozy, que desde 2006, quando ainda era candidato ao posto, manifestou-se declarando a inutilidade de se ler *A princesa de Clèves*, dado seu caráter completamente ultrapassado e, portanto, seu interesse restrito ao campo da especialização literária.

Muito provavelmente sem o saber, já que não é um especialista na área – coisa da qual, aliás, parece orgulhar-se – ao manifestar sua posição, o presidente recuperou a questão com que se debatia a intelectualidade do século XVII, referida há pouco na abertura deste artigo, sobre o lugar da literatura quando se trata de discutir o funcionamento da sociedade e o papel desempenhado pelos indivíduos enquanto tais e como integrantes do corpo coletivo.

Nesse sentido, pensando na permanência das questões postas por Mme de Lafayette em *A princesa de Clèves*, em sua capacidade de mobilizar a reflexão num tempo muito posterior àquele de sua publicação, vamos acompanhar duas versões cinematográficas que, partindo daquele texto de 1678, demonstram que a obra de arte não tem data de validade. Para tanto, será necessário precisar o modo como a individualidade é constituída naquele texto literário e igualmente os termos do choque entre a conduta da protagonista – produto daquela constituição – e o ambiente em que ela vive.

II

O ambiente: é esse o primeiro elemento com que o leitor se depara. Trata-se de uma corte do século XVI, descrita minuciosamente pelo narrador, visando sugerir tratar-se de um registro fidedigno e igualmente aproximar os que não partilham do convívio entre nobres, o que hoje se chamaria de o grande público, daquele mundo diferente. Passadas as primeiras dificuldades – entre elas, a de reter os muitos nomes e a enorme rede de relações criadas por um círculo tão restrito – o leitor se vê diante de um cenário que, afinal,

não é tão diferente do seu: trata-se da vida em sociedade, pautada pela conhecida luta pelo prestígio, pelo reconhecimento que, uma vez atingido, exigirá um esforço ainda maior para que não se perca a posição conquistada.

Nesse ambiente, vemos Mme de Chartres, a mãe daquela que depois será Mme de Clèves, determinada em assegurar para sua filha um lugar sólido, investindo numa formação atípica.

(...) ocupara-se da educação da filha; mas não se esforçou unicamente em cultivar seu espírito e beleza, tratou também de lhe inculcar e tornar-lhe amável a virtude. A maioria das mães julga que é suficiente nunca falar em galanteria diante das filhas para afastá-las de tal. Madame de Chartres pensava o contrário: fazia muita vez para sua filha considerações sobre o amor, mostrava-lhe o que ele tem de agradável para persuadi-la mais facilmente de seus perigos; dizia-lhe da pouca sinceridade dos homens, de seus enganos e infidelidades, das infelicidades domésticas a que levam as ligações. Fazia-lhe também ver como era difícil conservar essa virtude, mediante uma extrema desconfiança de si mesma e um grande empenho em ater-se à única coisa que pode constituir a felicidade de uma mulher, isto é, amar a seu marido e ser por ele amada.

(DE LAFFAYETTE, 1987, p. 13-14)

Como fica indicada pelo trecho, a preocupação da mãe é dupla, já que se trata de garantir a felicidade da filha sem descuidar do respeito às conveniências, ao decoro, o que para Mme de Chartres, mulher religiosa, circunspecta, é fundamental. Vale a pena observar que, através dessa personagem, o romance introduz aquela preocupação, dominante no tempo, com a configuração de uma estratégia educacional que garantisse a formação sólida do caráter para que esse fosse um escudo protetor a isolar o indivíduo das tentações a que estaria sujeito, já que integra o corpo social.

Mas a defesa desse princípio educacional está longe de ser o interesse do romance, que, à medida que avança, leva seu leitor a ponderar sobre a completa eficácia de toda e qualquer estratégia educativa. Não basta assumir

como objetivo a formação do caráter elevado, pois entre os educadores e a sociedade está o educando, que não necessariamente se restringirá a repetir o que lhe foi ensinado, uma vez alçado à condição de membro do corpo social. Assim, a lição será aprendida e apreendida de acordo com a sensibilidade de cada um, o que, na perspectiva dos educadores, pode comprometer o resultado final.

É isso o que acontece com Mme de Clèves. Sua mãe está convicta da infalibilidade da fórmula adotada, mas esquece-se de considerar a sensibilidade da filha, o modo como ela subjetivamente processará as informações que lhe forem sendo apresentadas ao longo de seu processo formativo. De fato, quando insiste na necessidade de ela ser diferente das outras mulheres da corte, recusando-se à prática hegemônica da galanteria, a mãe descortina para a filha o mundo da subjetividade. A partir dessa experiência, não interessará mais a Mme de Clèves ater-se a um modelo de comportamento que lhe permita preservar sua imagem de mulher respeitável. Ela quer mais, quer descobrir o que é melhor para si como pessoa, independentemente do que determinem as normas da sociedade em que vive.

A grande divergência entre o ensinamento da mãe e o aprendizado da filha observa-se no desdobramento da escolha de um marido para a jovem. Movida por sua convicção, a mãe está segura de que, para ser feliz, a filha precisa apenas de alguém que, sendo da mesma extração social, ame-a e respeite-a, como se fosse possível que o amor que inspiramos servisse como semente da reciprocidade. Já casada, percebendo que o mecanismo descrito pela mãe não funciona, a angústia toma conta da filha. E, por amarga ironia, a grande responsável pelo desastre é a solidez de seu caráter, tão afeito à sinceridade – a si mesma, antes de mais nada – que para ela torna-se insuportável a ideia de não corresponder ao amor e ao respeito que lhe dedica o marido. A mãe, já moribunda, apercebendo-se de que a filha desenvolvera por Nemours um sentimento que ambas concordavam que só deveria ser inspirado por aquele marido em tudo perfeito, insiste na lição:

(...) eu não estou mais em estado de me servir de tua sinceridade para guiar-te. (...) estás à borda do precipício, é preciso grande esforço e violência para que te contendas. Pensa no que deves a teu marido, no que deves a ti mesma, em que vais perder essa reputação que tu própria adquiriste e que eu tanto te desejei (DE LA FAYETTE, 1987, p. 41-42).

As palavras da mãe sugerem o processo formativo a que esteve sujeita Mme de Clèves. Como indivíduo, ela é o resultado do esforço de alguém, suas conquistas são, na verdade, as conquistas de outrem. Nesse contexto, não há espaço para o que se passa no plano subjetivo, até que chegemos à cena crucial do livro. Quando, finalmente, confessa ao marido estar apaixonada por outro, é movida pela exigência de fidelidade a uma convicção pessoal, e não social, ainda que não se dê conta disso completamente. A prova disso é a recepção do público à altura, ao condenar vivamente a atitude da protagonista, sob a justificativa de que punha em risco a harmonia doméstica.

Voltando à narrativa, a reação compreensiva do marido, se por um lado demonstra a afinidade de princípios que os une, não cumpre a expectativa da esposa, que, ressentindo-se da perda de sua mestra, transferira para ele a responsabilidade de guiá-la. A afinidade não resiste à diferença de perspectivas, fruto da diversidade que faz deles dois indivíduos distintos. Ao mesmo tempo, o que o narrador nos vai mostrando através da trajetória da protagonista é a dificuldade – ou mesmo impossibilidade – de se atingir um plano em que aquilo que se escolhe seja fruto de um desejo ou de uma necessidade própria. A decisão de recusar-se a ligar-se ao duque de Nemours, mesmo depois da morte do marido, optando pelo exílio que a leva a alternar períodos no campo com outros, passados num convento, é a maneira de a protagonista exercer a liberdade, ultrapassando sua condição de aprendiz. Se os termos de sua justificativa recaem na defesa das conveniências, as palavras de Nemours apontam para uma realidade que ultrapassa a compreensão de Mme de Clèves, por mais dedicada à autoanálise que ela tenha sido ao longo de toda a história:

– Sinto-me em tal situação que me faz parecer crime tudo o que poderia ser permitido em outras circunstâncias, e o mínimo senso das conveniências proíbe qualquer convívio entre nós (...) Por que não o conheci agora que sou livre ou antes de me haver casado? Por que nos separa o destino por um obstáculo tão intransponível?
– Não há obstáculo – tornou *monsieur* de Nemours – apenas a senhora é quem se opõe a minha felicidade: é apenas a senhora quem impõe a si própria uma lei que nem a razão lhe imporá. (DE LAFAYETTE, 1987, p. 153)

Mais uma vez, a diferença de perspectivas se apresenta. O amor de Nemours por ela não chega a colocá-lo na posição da amada. No momento da crise ela é *o outro* que o impede de alcançar sua felicidade. Sua recriminação revela a distância que os separa e, ao mesmo tempo, indica a libertação de Mme de Clèves, ao reconhecer que ela se impõe uma lei de sua exclusiva responsabilidade. O que a escolha de Mme de Clèves indica é que o caminho para se chegar ao exercício minimamente desimpedido da individualidade está longe de ser prazeroso, exige muitas vezes que se saia de cena, deixando-se para trás os códigos da corte e a razão que se usa para driblar as inconveniências.

Por tudo isto, a escolha de Mme de Clèves representa a abertura, no âmbito da narrativa ficcional, para a exploração intensa e profunda da subjetividade e marca a necessidade de considerá-la em sua autonomia em relação à vida do indivíduo em sociedade.

III

As revisitações cinematográficas à princesa concentram-se em demonstrar a dificuldade do percurso em direção à subjetividade descrita por Mme de Lafayette. Manoel de Oliveira, em *A carta*, de 1999, retoma o mote atualizando o cenário, ao mesmo tempo em que sublinha a permanência do problema. O ambiente é o da alta sociedade francesa da contemporaneidade, em que Mme de Clèves será atraída por um cantor pop de sucesso interna-

cional. Antes que alguém reclame da falta de fidelidade, o próprio Manoel de Oliveira lembra que hoje o mundo do espetáculo corresponde, em termos econômicos e de prestígio, ao que no século XVI era a vida na corte. Antes, como agora, trata-se de comportar-se de acordo com uma imagem social – que se escolhe, quando se tem sorte, ou que vem de fora. Assim, o filme se abre com o cantor, Pedro Abrunhosa, no papel de si mesmo, a preparar-se, em frente ao espelho do camarim, para subir ao palco. Depois, o foco no espelho do camarim, vazio, imagem à qual se sobrepõe a apresentação dos créditos enquanto se ouve, em *off*, a apresentação do cantor, reforça a ideia de que o que se vai ver dá-se no âmbito teatral, abrindo-se a temática numa dupla vertente. Ao escolher uma representação teatralizada, não natural, Oliveira repõe, de maneira sintética, a questão debatida no século XVI para superá-la através desta sugestão de indistinção entre o plano da ficção e o da realidade – o que só poderá tornar mais difícil a tarefa dos educadores que ainda insistam na necessidade de se fazer uma ficção livre da mentira. Concomitantemente, aponta para o teatro social que orienta o comportamento dos personagens, cuja trajetória o espectador acompanhará.

A cena seguinte passa-se em uma joalheria, o que remete para o contraste – apenas aparente, sempre – entre os dois universos sociais, o do mundo do espetáculo e o de uma classe alta sofisticada que, entretanto, à sua revelia, não está completamente a salvo dos valores e comportamentos da outra classe, o que se mostra na sequência, em outro ambiente sofisticado – desta vez uma sala de concertos do Centro Cultural da fundação Calouste Gulbenkian – onde a mãe da princesa conversa com uma amiga, tendo como tópico o perfil e o interesse da juventude, a propósito do desânimo em que se encontra a filha.

Mme de Chartres: Ofereci-lhe o colar há dias, na esperança de a ajudar. Está a atravessar um período bastante difícil.

Mme Silva: Assim tão difícil? [o espanto deve-se à beleza do colar, que, no julgamento da amiga, seria suficiente para superar qualquer dificuldade]

Mme de Chartres: Sabes como são os jovens de hoje.

Mme Silva: Pois sei! O contrário da educação que deste a tua filha. E isso só pode trazer complicações.

Mme de Chartres: Talvez, mas não me arrependo de nada. A juventude de hoje é imprudente. Só pensa em fazer asneiras, asneiras que não agradam a mim nem à minha filha.

Mme Silva: Mas, minha querida, ela sofre com isso.

Mme de Chartres: Eu sei, mas seu caráter forte defende-a das tentações que poderiam fazê-la sofrer ainda mais.

Mme Silva: Compreendo e até concordo contigo. Ela merece alguém que lhe ofereça uma vida estável e feliz. Mas como queres tu mudar os tempos?

Mme de Chartres: Não quero mudar, mas temos que nos defender.

Mme Silva: Defender? O que pode uma pessoa sozinha contra o peso de uma sociedade?

Mme de Chartres: É uma questão de vontade, de força de vontade. Sabes, um ladrão ou um assassino eram-no assim há quinhentos anos. Há moral e moral. Os tempos mudam, é certo, mas fica sempre algo de válido que nunca muda. E, além disso, há exceções, graças a Deus!

Mme Silva: [sorrindo, marota] Achas que somos exceções?

Mme de Chartres: Sim, algo de muito raro. (OLIVEIRA, 2008)

O diálogo é ilustrativo do jogo proposto por Manoel de Oliveira: enquanto a imagem mantém-se absolutamente estática durante a cena, sem variação no enquadramento, sugerindo a seriedade das duas mulheres, a suave e eventual mudança em suas expressões aliada ao conteúdo da conversa vão indicando a superficialidade de seus interesses e, mais que isso, a rigidez de suas convicções que, no entanto, não são mais legítimas por isso. O ponto alto da ironia é a insinuação de Mme Silva de que não haja mal que não possa ser curado com um prazer. Diante dela, resta ao espectador perguntar-se como fica a ideia partilhada pelas amigas de que os jovens são criaturas perdidas, sem valores.

Na conversa entre as amigas trata-se, como vimos em relação ao livro, de valorizar-se a educação para evitar que os jovens entreguem-se aos vícios. Pela repetição da preocupação em um novo contexto, Oliveira ressalta a continuidade de pensamentos e comportamentos, o que contribui para suprimir as diferenças entre o século XVII e o final do século XX e mesmo as diferenças entre classes. Fazendo convergir várias questões, o diretor lança mão dos intertítulos – usados no cinema mudo para suprir a falta de som – como mais um expediente para trazer à baila o embate entre um modo de ser tradicional, aferrado a valores que se creem imutáveis, e outro moderno, que aceita e busca as transformações. Sua primeira ocorrência dá-se entre o recital de Maria João Pires, famosa pianista clássica, no Centro Cultural da Fundação Calouste e a apresentação de Pedro Abrunhosa (também aqui se trata de explorar uma oposição de perspectivas, entre uma suposta elevação artística e a “baixeza” do gênero popular). “Eu não quero ser a luz que já não sou”, diz a letra da canção de Abrunhosa, sugerindo o impasse vivido pela protagonista, entre a fidelidade ao marido e o amor pelo astro pop. Se a canção pop é capaz de expressar o que se passa subjetivamente com a jovem, é sinal de que não são tão grandes assim as diferenças entre os dois mundos, o que se reforça com o convite feito pelo diretor do Centro Cultural para que o cantor ali se apresentasse.

De volta à trama original, morta a mãe, a filha volta-se para uma amiga freira em busca da orientação perdida com o desaparecimento de Mme de Chartres. Esta é uma das opções mais engenhosas de Oliveira no que diz respeito à transposição do romance de Mme de Lafayette para outro tempo e para outra linguagem. Numa primeira visita à amiga, diz Mme de Clèves que o que a aflige não é o temor de não ser capaz de seguir as recomendações da mãe acerca da defesa de sua reputação e sim o fato de ela já não saber o que é o bem, o que é o certo. Sua confusão desloca a questão do campo moral – em que a mãe atua – para outro, de ordem subjetiva, já que se trata de confrontar a natureza do amor, que não é determinado necessariamente pelo respeito e pela amizade, como também não se manifesta exclusivamente através do desejo pelo contato físico. Daí Mme de Clèves angustiar-se com a ideia de ter-se

casado por interesse, o interesse de ver-se protegida por um marido que a ama e não tem por ela apenas uma atração física. Angústia apenas intensificada por sua incapacidade de retribuição daquele amor que parece completo.

A resposta da amiga freira não serve propriamente de consolo e não a ajuda a sair do impasse, uma vez que se constitui como um novo deslocamento da questão: o casamento não se funda no amor ou na paixão e sim no consentimento mútuo. É isso o que entende a Igreja, diz ela.

Uma vez que a interlocução da religiosa inexistente no livro, é interessante considerarmos sua função na economia do filme. Há um elemento prático, que diz respeito à necessidade de se colocar em termos de ação aquilo que no livro se passa no campo da especulação subjetiva. Assim, nada mais natural que alguém com a formação de Mme de Clèves tenha uma freira como confidente. Mas, para além do aspecto prático, a figura da freira torna-se importante para o aprofundamento da discussão que se propõe a partir da angústia vivida pela personagem de Mme de Clèves, que estabelece uma diferença entre a sua perspectiva e aquela definida pela observância de uma moral religiosa. Delinca-se com isso o perfil diferenciado da protagonista em relação ao de sua mãe, essencialmente conservadora.

Mme de Clèves [diante do pasmo da amiga ao revelar-lhe seu amor por outro homem]: Podemos controlar os sentimentos, mas não podemos evitá-los. (...) Minha mãe falou-me dos meus deveres para com meu marido e de minha reputação. A reputação! Quem olha a isso, hoje em dia? E, para o coração, que significa a reputação? Caí nesta cilada sem querer. (OLIVEIRA, 2008)

Oliveira põe na boca da Mme de Clèves contemporânea as mesmas palavras ditas por sua encarnação literária para, em seguida, fazê-la avançar um ponto naquele processo de aprofundamento da subjetividade. Agora ela é capaz de isolar o sentimento, circunscrevendo seu interesse no campo da intimidade: “ao coração, que significa a reputação?” Mas não concluamos apressadamente que seu comentário no final do trecho acima representa sua

liberação das amarras que a prendiam à moral antiga, sem as quais estaria pronta para viver plenamente o amor nutrido por Abrunhosa.

Como se disse, esta revisitação de Manoel de Oliveira visa aprofundar a questão proposta por Mme de Lafayette e não solucioná-la com um cômodo *happy ending*. Seguindo seu objetivo, promove um último deslocamento daquela questão, ao optar por fazer Mme de Clèves empreender uma viagem à África com duas missionárias. Na carta que essa envia à amiga freira registra que nenhuma angústia até ali vivida compara-se àquela que deriva da descoberta da penúria radical sofrida pelos refugiados num sítio longínquo do interior da África. A sucessão de martírios – o da própria Mme de Clèves, o de Abrunhosa, o de Jesus Cristo, referido pela freira em sua tentativa de consolar a amiga – é incomparável ao martírio das mães africanas que não têm leite para alimentar seus filhos naquele ponto da terra, em que a vida é tão precária que as missionárias assumem ser mais importante agir contra a fome do que catequizar. Diante de sua determinação, Mme de Clèves dirá que o sorriso que ainda conservam deve-se a seu esquecimento de si próprias. A dedicação das missionárias é o que impede a protagonista de mais uma vez fugir, como antes fugira de Abrunhosa e do duque de Guise e a impele à ação.

Três séculos passados, a exploração sistemática da subjetividade deu lugar ao individualismo – que já se entrevia nas palavras finais de Nemours à princesa. Se no século XVII a libertação era dada pelo mergulho na solidão introspectiva, agora o único modo de libertar-se – como nos faz crer o cineasta – de uma pressão social baseada na defesa da individualidade sobre todas as coisas é entregando-se aos outros, esquecendo-se de si próprio. O cenário descrito na carta estabelece um explícito contraste entre o mundo abrigado da contemplação, em que vive a amiga religiosa – um mundo estéril porque se pauta na observância de valores cristalizados –, e o da ação em que as missionárias, a quem se junta Mme, enfrentam um mal que é tangível, que não é moral, não é convencional, é material, real no sentido mais objetivo, já que se trata da fome e da sede. Enfrentá-lo requer o uso de outras armas, manejadas de acordo com princípios éticos.

IV

A revisitação à princesa empreendida por Christophe Honoré em 2008 não deixa de levar em conta aquela de Manoel de Oliveira, já que o tema de seu filme, *La belle personne* (*A bela Junie*, em português), colocará em evidência o problema vivido por Junie, a nova encarnação da princesa de Clèves, a partir dos excessos cometidos em nome do individualismo. De Mme de Lafayette Honoré recupera o ambiente de corte, em que todos estão a observar a todos o tempo todo, juntamente com a atmosfera galante – substituído pela grave (e vazia) austeridade na revisitação de Oliveira.

A ambição e a galanteria eram a alma da corte e ocupavam igualmente homens e mulheres. Havia tantos interesses e cabalas diferentes, e tamanho papel desempenhavam nisto as mulheres, que o amor andava sempre mesclado aos negócios, e os negócios ao amor. Ninguém vivia tranquilo nem indiferente: pensava-se em subir, em agradar, em servir, em prejudicar; não se conhecia nem tédio nem ociosidade, e sempre se andava ocupado em prazeres ou intrigas (DE LAFFAYETTE, 1987, p. 17)

A diferença na ambientação – no filme de Honoré a corte é substituída pelo prestigioso liceu parisiense Henri IV – mais uma vez está a serviço da indicação da permanência, da atualidade das questões propostas por Mme de Lafayette. Um espectador que se depare com o trecho do livro acima citado não terá qualquer dificuldade em reconhecer a perfeita sintonia entre o que ali se descreve e o que se mostra no microcosmo que é o colégio de classe média alta do século XXI. Ali, como na antiga corte, há uma hierarquia que se sustenta com grande tensão e é em meio a esse jogo de forças que Junie se vê quando é transferida para a nova escola. Se considerarmos aquela antiga preocupação com a formação dos indivíduos, a escolha deste novo cenário sublinha o que observei a propósito da desconfiança quanto à eficácia da educação sugerida pelo texto de Mme de Lafayette. Intensificando a aproximação de seu filme com o livro, Honoré faz seu espectador perder-se – com a pro-

tagonista – no emaranhado de nomes e relações, como acontece com o leitor de *A princesa de Clèves*. Em *La belle personne* também se trata de acompanhar a protagonista em sua luta para preservar a integridade de seus princípios num ambiente hostil em que nenhuma recriminação é feita a quem se comporta como todo mundo.

Com tantos pontos em comum com o texto original, o que há de novo nesta obra? A situação da protagonista é a principal marca da contribuição do diretor para o tema. Junie difere de suas antecessoras porque tira sua força, seu caráter, de si própria, estabelecendo, com isso, as bases da discussão proposta por Honoré a respeito da subjetividade e sua relação com o individualismo. A adolescente de 16 anos – mesma idade da princesa do livro – acaba de perder a mãe quando o filme começa e comenta, de passagem, que não sabe se seu pai, que vive fora da capital, quererá recebê-la. Uma vez que o espectador não testemunha a natureza da relação entre mãe e filha – principalmente se se tratar de alguém que venha das experiências anteriormente descritas aqui – a impressão que tem é de que a complexa perspectiva de Junie é fruto de uma personalidade essencialmente ética, que, diferentemente das outras protagonistas, discerne claramente o bem do mal. É essa a impressão que temos de sua breve conversa com Nemours sobre o final do relacionamento entre Henri, seu primo, e Esther, uma colega:

Nemours: Viu só? A coragem apareceu, melhor para ele.

Junie: Coragem e egoísmo. Ele nem quis saber como a Esther ia ficar. Só quis saber de se livrar. (HONORÉ, 2010)

Ela sofre, mas seu sofrimento em grande medida parece derivar de sua consciência aguda sobre qual seja o destino do amor que sente por Nemours, como se não tivesse passado pelo processo educativo a que foram submetidas as outras para saber tudo o que sabe. Como nenhuma das outras, ela é senhora de si e tem consciência disso, o que é pressentido por Nemours, agora um professor de italiano, e Estouteville, seu colega de matemática.

Estouteville: Não quero dar uma de moralista.
Nemours: Vai logo, fala.
Estouteville: Tome cuidado porque ela é meio maluca.
Nemours: É mesmo? Por quê?
Estouteville: Parece controlada, mas ao mesmo tempo é totalmente alucinada. Tenho medo das mulheres assim.
Nemours: É porque ela é...
Estouteville: Sensível?
Nemours: Não, frágil.
Estouteville: Não acho que essa menina seja frágil. Ela é osso duro de roer. Não seja sacana com suas alunas. É fácil demais, não?
Nemours: Com ela nada é fácil, sabia? (HONORÉ, 2010)

Dela, emana um mistério que seu silêncio amplifica. Por isso não chegamos a conhecê-la completamente, ao contrário do que acontece com Mme de Clèves nº 1 e nº 2, cuja subjetividade é esquadrihada. À postura recolhida da protagonista, zelosa para proteger sua intimidade, opõe-se a experiência da vida privada tornada pública pelo modelo de relações adotado generalizadamente na escola. Assim, à exceção de uma, em *La belle personne* não há cenas passadas em lugares privados. Isso indica que a intimidade, inclusive a de caráter sexual, é exercida e partilhada no ambiente social. A troca de pares é ininterrupta. Mas – como acontecia na corte – a liberalidade dessas trocas não implica qualquer pacificação, muito pelo contrário. É o que acontece, por exemplo, no quadrilátero amoroso vivido por Henri, Matthias, Martin e Esther, cuja tensão explode em violência, uma violência à qual não escapa a própria Junie, que vê Otto, o equivalente ao M. de Clèves do livro, suicidar-se depois de ser equivocadamente informado sobre a traição da namorada.

Decidida a partir antes do trágico acontecimento, a última conversa de Junie com Nemours é a única cena passada num espaço privado – a casa do professor – e também o único momento do filme em que nos é dado conhecer um pouco daquela aguda compreensão do mundo que pressentimos na protagonista.

Junie: Não tenho vergonha de falar abertamente. Pensei que fosse isso o que você mais gostasse em mim. A minha transparência. Imaginar que você não pudesse me amar é muito mais terrível do que o que você chama de regras que eu criei para mim. Sei que somos duas pessoas normais e tal e que depois de tudo poderíamos ficar juntos. Mas por quanto tempo? Se somos duas pessoas comuns, quanto tempo duraria nosso amor? Não existe amor eterno. Nem nos livros ele existe. Então, amar é amar por certo tempo. Não existe milagre para nós. Não somos mais fortes que os outros. No final, Otto é o homem que vai me amar para sempre. Sei que é absurdo, mas é quase verdade. Se eu me entregar a você, você vai acabar sumindo. (HONORÉ, 2010)

Como se vê pela sequência do diálogo, a perspicácia não é algo que se aprenda, ao menos não de maneira rápida. Junie e sua consciência isolam-se completamente depois da resposta de Nemours, que saca de um argumento característico dos sedutores profissionais, e revela-se ridículo ao ignorar a complexidade do argumento daquela que é objeto de sua sedução: “Não vai dar certo, Junie. Você não vai conseguir resistir sozinha à nossa história de amor. Porque eu estou armado. E não vou deixar você fazer isso.” (HONORÉ, 2010)

Depois de tantas voltas, parece que voltamos ao mesmo ponto; no século XXI como no XVII, o interesse individual domina, apagando a vontade do outro, mesmo que esse outro seja alguém a quem se declara um amor incondicional. Como a primeira e a segunda Mme de Clèves, Junie parte numa viagem cujo destino desconhecemos, mantendo um segredo que não espanta em alguém que se importa em preservar sua intimidade. Mas Honoré nos deixa vê-la por instantes, ainda muito triste, num barco que se afasta da costa, a contemplar o espaço amplo. O enigma de seu destino é o enigma da subjetividade num tempo em que o caminho aberto pela princesa de Clèves ainda não nos levou a um porto seguro.

Referências Bibliográficas

DARRIEUSSECQ, Marie, In: DE LAFAYETTE, **Mme. La princesse de Clèves**. Paris: GF Flammarion, 2009, p. VIII.

DE LAFAYETTE, **Mme. A princesa de Clèves**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987, p. 13-14. Tradução de Mário Quintana.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário e a afirmação do romance. Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 296.

Filmografia

HONORÉ, Christophe. **A bela Junie [La belle personne]**. França, DVD Lisboa: Clap Filmes, 2010, (97 min')

OLIVEIRA, Manoel de. **A carta**. França, Portugal, Espanha .DVD Lisboa: Lusomundo, 2008, (107min.).

***Belle toujours*: conversas à mesa e civilização em Manoel de Oliveira**

Mauro Luiz Rovai¹

Prólogo

O objetivo deste texto é apontar como pode ser construída uma temática de fundo sociológico no filme *Belle toujours* (2006) de Manoel de Oliveira por meio da articulação de alguns recursos expressivos do cinema, como enquadramentos, música e diálogos, de um lado, e a recorrência à encenação de certas sequências. As sequências a serem destacadas e analisadas são aquelas que acontecem durante as situações à mesa (longas tomadas e com riqueza de elementos no interior dos planos), aspecto peculiar presente em vários filmes do cineasta, como *Non – ou a vã glória de mandar* (1990), *Viagem ao princípio do mundo* (1997), *Um filme falado* (2003) e *O estranho caso de Angélica* (2010), entre outros.

Pretende-se apontar como as situações à mesa atuam como suporte para o desenvolvimento do “falado”, e, a partir daí, explorar como o jogo entre diálogos e silêncio, de um lado, música, luz e enquadramento, de outro, permitem elaborar uma perspectiva sobre a civilização ocidental e, muito particularmente, a europeia. Em primeiro lugar, pelo caráter temporal envolvido em tais blocos do filme, visto que essas situações operam um recorte que quebra com certos esquemas tradicionais da ação no cinema. Em segundo lugar, pelos diálogos que ali são travados. Em terceiro, explorando os aspectos que o filme não exhibe diretamente, mas que permite um olhar sociológico, ainda que oblíquo, sobre certos temas civilizacionais centrais na discussão sociológica, e que se manifestam, em *Belle toujours*, nas situações à mesa: como a tensão entre forma e violência, a sexualidade e o segredo.

1 ^{*}Doutor em Sociologia – USP. Professor de Sociologia do Departamento de Ciências Sociais da UNIFESP (Universidade Federal de São Paulo). Endereço eletrônico: mauro.rovai@unifesp.br. O texto é resultado parcial de pesquisa financiada pela FAPESP.

1. *Belle toujours*

Belle toujours é definido por Bulle Ogier, atriz do filme, como uma “uma espécie de sequência de *Belle de jour*”. Não se trata de continuação, sequência seriada, refilmagem ou citação de *Belle du jour*, filme dirigido em 1967 por Luis Buñuel. Não se trata, também, de um filme que se utiliza dos mesmos personagens da obra de Joseph Kessel, escrita em 1928, para prolongar, explicar ou esclarecer a história do filme de Buñuel, filme e diretor hoje muito conhecidos e reconhecidos quando nos referimos ao cinema. Antes, trata-se, para entrar no jogo do diretor português, de uma homenagem ao colega espanhol e a Jean-Claude Carrière, responsável pela adaptação e diálogos do filme. No elenco está Michel Piccoli, um Henri Husson 30 anos depois, mas não a Sèverine de outrora, Catherine Deneuve. No seu lugar, aparece Bulle Ogier, que já havia trabalhado com Oliveira em 1986 (*Meu caso*), com Buñuel (*O discreto charme da burguesia* - em que estava também Piccoli, embora não tivessem ali contracenado) e, ironicamente, havia interpretado Ariane, uma dominadora no filme *Maîtresse*, de 1975, de Barbet Schroeder, personagem que, se por um lado se mantém no registro da “perversidade”, por outro, subverte a carga simbólica da Sèverine de 1967.

Afora essa luxuriante floresta de referências, a trama do filme é simples: ao encontrar, depois de décadas, Sèverine na *salle Favart*, em Paris, durante um concerto de Antonín Dvorák (*Symphony No. 8*), Husson a persegue, encurralá-a e convence-a a aceitar o convite para um jantar, ao final do qual, promete, lhe revelará um segredo. Tais ingredientes: o quarto preparado para um encontro, com uma decoração desenhada pela quantidade alternada de luz e de sombras, os gestos em torno da mesa de jantar (figurantes e protagonistas), o silêncio, os diálogos e o segredo estão no cerne da tensão no interior dos enquadramentos de Oliveira. É sobre eles que a análise estará focada.

2. À mesa

Em *Belle toujours* as sequências à mesa acontecem propriamente a partir do minuto 39, ainda que antes tenha havido uma espécie de preliminar no balcão de um bar / café *Royal Vendôme*, nas conversas entre Husson e o *barman*. Servindo o balcão, este não apenas reforça o clichê que o associa a uma variação do confessor ou do psicanalista, pessoa a quem não se conhece e, por isso, os segredos são revelados, mas também uma espécie de sábio, pois em *Belle toujours* ele fala e, de certo modo, aconselha. Ainda que se dirigir a um garçom, segundo Husson, seja o mesmo que “conversar com o fundo do copo” ou com “uma parede” (no fundo do bar há um espelho, que mostra tanto o rosto de Husson quanto as costas do garçom), no filme este não apenas tem nome (Benedetto, “bem dito”, que sabe ouvir) como também fala e filosofa: “sei sem saber, é meu destino”, afinal as pessoas procuram contar seus problemas a “quem lhes pareça desinteressado do que ouve”. Aí reside, relevado o exagero, a sabedoria de Benedetto, que aprendeu, no exercício de seu trabalho como garçom, que as pessoas contam problemas a quem não lhes dá trela. Essa dimensão do desinteresse da escuta, conquanto apareça de forma generalizada, uma regra geral da relação entre as pessoas que contam histórias íntimas e as que lhes escutam (sobretudo em um bar), no filme não é efetivamente explorada, o que remete o comentário de Benedetto à codificada forma de conversa, em um bar, entre quem bebe e quem serve a bebida, relação esta que se constrói sob a forma de uma proximidade casual, marcada pela especificidade do local (um bar), por certa distância simbólica (há alguém que ali trabalha, servindo a bebida, e alguém que paga pelo serviço) e pela brevidade do contato. Ainda assim, Husson irá apenas lhe “contar uma história que nunca existiu”.

A sequência que interessa a esse estudo ocorre, propriamente, no bloco final do filme: três garçons, três corpos mobilizados em um bailado em torno de Husson e Séverine, sentados à mesa, no interior de uma habitação em sombras. Diferente dos outros filmes, em que os planos dedicados aos diálogos entre comensais dominam a cena, nesse filme, os movimentos e gestos

desses personagens (garçons e comensais) aparecem destacados. No primeiro caso, os três garçons aparecem como detentores de um saber, o saber dos que oficiam um culto. Afinal, é assim que os três personagens parecem agir ao cruzarem o pequeno espaço da câmara em sombras, acendendo velas, regulando a luz, abrindo as bebidas, escolhendo os copos, distribuindo os pratos e servindo a comida em gestos medidos, comedidos, como se, da medida desses gestos, dependesse a chegada do Messias. Além disso, são dados à difícil arte do calar-se, ainda que seja deles a fala final do filme, quando comentam entre si a “esquisitice” do cliente. Ficar calado é também o signo que perpassa o início e o fim de *Belle Toujours*, pois há dois grandes blocos em que a ausência de palavras chama atenção. O primeiro, com a abertura em diferentes panos abertos da orquestra Gulbenkian, que executa Dvorák. O segundo, durante a refeição. Na sala, durante todo o tempo em que dura a refeição, afora frases convencionais e medidas, as cinco personagens permanecem quietas dentro do quadro. Entre os comensais, não há qualquer diálogo enquanto os pratos são servidos e consumidos, quando são transcorridos aproximadamente 6 minutos, mesmo tempo dedicado à abertura do filme, com Dvorák.

Mas, se os personagens estão calados, isso não significa que estejam em silêncio. O uso de utensílios à mesa, ferramenta civilizacional por excelência, segundo Simmel, e o seu barulho característico funciona como uma espécie de diálogo, o diálogo que expressa a “gesticulação”, ou, se se preferir, em linguagem simmeliana, a regulação dos gestos que ocorre na hora da comida, que tende a ser maior e mais perceptível nas camadas mais abastadas, onde a materialidade da comida é menos pronunciada. Nessa espécie de diálogos pelos gestos, a gramática é substituída por “um código de regras” (SIMMEL, 2000, p. 132), em que, voltando a Simmel, o instrumento (garfo e faca) impõe uma distância do alimento, tornando a refeição menos individualista e, assim, aberta e consagrada à sociabilidade (a “avidez” reforça, para esse autor, uma atitude mais afim com a atitude individualista, menos dada à interação).

3. Dos diálogos e da “cena”

Séverine e Husson começam a conversar apenas quando os pratos da sobremesa são retirados. Nos enquadramentos montados por Oliveira, nenhum movimento de câmera é perceptível, apenas a mudança de planos, intercalados, a maior parte deles, por um plano geral da câmara sobre as personagens. Os elementos no interior desse plano fixo, além dos garçons (agente móvel no quadro), da mesa e dos utensílios para uma refeição a dois, estão também Husson e Séverine, os candelabros e uma grande janela que se abre sobre o que se imagina ser uma Paris noturna, imagem da cidade que durante a trama intercalava a mudança de blocos no filme.

Conforme apontado, é apenas após um longo hiato de mais de seis minutos, quando os garçons abandonam o casal e fecham atrás de si a porta da câmara é que a conversa tem início. Previamente pautada pela promessa da revelação de um segredo, guardado há 40 anos, a conversação é precedida pela discussão sobre sexualidade e religião. Não apenas em virtude do assédio da obra de Buñuel na de Oliveira, mas graças à menção, feita nos diálogos, a um passado de “perversidade” de Séverine. Assim, dois elementos civilizacionais emergem e tomam o centro da cena. De um lado, a sexualidade, mas uma sexualidade particular, que não está voltada para a procriação e, portanto, é caracterizada como perversa. De outro, a religião, caracterizada por uma educação de herança judaico-cristã, também seguindo a definição de Séverine. Ao experimentar a perversidade, a “maldade” que sorveu como se fosse um vício (e do qual não se arrepende), a personagem está ciente de ter descumprido a máxima deste tipo de educação, que é ter filhos.

Na sala escura em que estão as personagens, as chamas da vela que, com dificuldade iluminam o ambiente e os diálogos travados, desacompanhados de ação e reação, parecem identificar um passado (o sentido de uma lágrima no rosto sem expressão do marido de Séverine, segredo que Husson promete decifrar) e um presente, que lhes coloca ante um futuro bifurcado: o da velhice e o do confinamento (ela em um convento, ele na bebida). O desencaixe entre os planos e contraplanos (que poderia propiciar o diálogo

sincronizado entre as personagens) serve, em *Belle toujours*, para o desencaixe de planos e diálogos entre ambos (por exemplo, durante boa parte da fala de Séverine, o plano se detém sobre Husson, que a escuta; quando esse fala, é nela que está a câmera), como se o som ou a fonte da fala não precisassem de imagem, mas sim quem permanece calado, imagem de um rosto em silêncio, mascarado pela penumbra.

A ausência de diálogos durante a refeição, quando o plano era recheado pelo movimento esmerado dos garçons, prenunciava, entretanto, certa dimensão de segredo, do que não pode ou não deve ser dito, e que era tanto o motivo da visita de Séverine quanto o subterfúgio que Husson utilizara para convencê-la a aceitar o convite para o jantar. Interessante notar que os diálogos do após-sobremesa, interrompido quando a convidada percebe que o segredo não lhe será revelado, problematizam a civilização configurada nas relações à mesa em, ao menos, três frentes: a primeira, a sua herança judaico-cristã; a segunda, a perversidade, maldade ou vício, marca de uma certa sexualidade; a terceira, a dimensão do segredo.

A primeira frente, a da herança judaico-cristã, parece se apresentar como a face manifesta da civilização, prescritiva e definidora da manifestação excessiva que há em todos os indivíduos, como se a máxima “ter filhos” des-se sentido à sexualidade. A segunda, a associação desse excesso ao vício e ao mal, o que pode nos remeter imediatamente ao livro *O erotismo*, que entrelaça o maldito e o perverso ao erótico por conta de esse ter como característica determinante o desvio da finalidade genital (cf. dois textos do livro *O Erotismo* (BATAILLE, 1987, p. 155-66 e 167-206, respectivamente). Como disse Luis Renato Martins, comentando Bataille, o sacrifício, o jogo, o erotismo, a arte, a guerra, etc. são modalidades, distintas formas de ação, por meio das quais “a parte não reconhecida, a parte do excedente, a ser destruída, [que] é a parte maldita” (MARTINS, 1990, p. 430) opera o desvio do utilitário.

O terceiro aspecto cabe ao segredo, que, nas palavras de Simmel, se manifesta como “ocultação de realidades”. Segundo o autor:

O segredo, neste sentido, é (...) uma das maiores conquistas da humanidade. Em contraste com a condição juvenil, em que cada imagem mental é imediatamente revelada, cada propósito aberto à vista de todos, o sigilo adquire enorme extensão da vida, pois muitos propósitos jamais poderiam lograr realização se fossem públicos. O segredo assegura, por assim dizer, a possibilidade de outro mundo ao lado do mundo aparente, e este último é o mais vigorosamente afetado pelo anterior. Toda relação entre dois indivíduos ou entre dois grupos será caracterizada pela relação de segredo ali envolvida. Mesmo quando uma das partes não percebe o fator segredo, ainda assim a atitude de quem oculta algo modificará toda a relação. O desenvolvimento histórico da sociedade é, em muitos aspectos, caracterizado pelo fato de que o que antes era público passa para a proteção do segredo, e que, ao contrário, o que era originalmente segredo cessa de requerer esta proteção e se proclama. (SIMMEL, 1906 p. 462 – 463).

Ao trazer para o centro da cena **a dimensão do segredo** (conteúdo ainda não revelado, potência simbólica detida por Husson), **a normatividade da cultura** (no caso, a educação “judaico-cristã”) e **o vício** (a parte maldita e o perverso vividos no passado, contidos agora na figura venerável de Séverine), Manoel de Oliveira parece fazer da mesa e das situações à mesa uma imagem da civilização. Em outros termos, é como se por meio das sequências dedicadas às refeições, nos filmes de Oliveira, e em *Belle toujours*, particularmente, fosse possível identificar os elementos que qualificam e dão forma à civilização, como o segredo, o controle do excesso, o vício etc.. É essa tensão que aparece nas sequências à mesa, em um momento simultaneamente tão cotidiano quanto não cotidiano (uma refeição oficiada com todos os seus rituais) que faz de Oliveira, como já havia dito Raymond Bellour, um cineasta da civilização.

Considerações Finais

O que se procurou mostrar nessa breve análise de *Belle toujours* foi como a presença das sequências à mesa, nos momentos em que certa suspensão temporal é exigida, marcadamente em virtude das refeições, dá vazão não apenas à aparição do falado, mas da problematização, por meio do jogo entre imagem e palavra, de um tema obsedante: a civilização.

Não se trata da civilização e da comida, da compilação das maneiras à mesa ou de uma verdade que o cineasta quer professar a respeito do ocidente ou do outro, fazendo de seus personagens porta-vozes dos argumentos em luta. O que se procurou mostrar foi como a mesa, os planos das situações à mesa, podem adquirir, em Oliveira, a dimensão de uma imagem cristalizada de determinada civilização, como se fosse um quadro em que a origem civilizacional e o seu destino importassem menos do que o intervalo no qual ela se encontra, intervalo em que aparecem em tensão a palavra, os gestos, a imagem e a própria civilização.

Nesse sentido, as várias citações a Buñuel no correr do filme (como a presença do galo que hesita entrar na câmara em que está Husson, a situação à mesa, que em Buñuel havia ficado marcada pelos vasos sanitários, pelas manequins na vitrine ou pelas prostitutas no bar Vendôme, referências a *O fantasma da liberdade*, a *O alucinado* e a *Bela da tarde*, respectivamente) parecem corresponder a uma tentativa de Manoel de Oliveira de colocar em cena, na cena, contracenando, a civilização, o cinema, e o bloco de espaço e de tempo reservado para a sociabilidade à mesa.

A sofisticação e o requinte em *Belle toujours*, expressas pela frequência cultural das personagens ou pelo trabalho estético do diretor, como os reflexos do espelho no bar ou os espectros de Husson e Sèverine decorrentes do jogo de luz e sombra no interior do quarto em que se encontram podem obscurecer, mas não silenciam, essa imagem de civilização, que é formada e dela depende, da tensão que constantemente a provoca, a açula e a incomoda. Tensão que se manifesta sempre que uma forma se instaura sobre o que antes era violência. Sem fala e sem imagem, a violência nos filmes de Oliveira

parece sempre estar justamente ali, nos gestos comedidos, na arte de calar-se, na graça com que são manuseados os utensílios utilizados na refeição. Em suma, na civilização.

Referências Bibliográficas

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BELLOUR, Raymond et al. **Movie mutations: Correspondance avec et entre quelques enfants des années soixante**. *Revue Trafic*, n. 24, p. 5-54, déc. 1997.

MARTINS, Luiz Renato. **Do erotismo à parte maldita**, In **O Desejo**. Org. Aduino Novaes. São Paulo, Cia Letras, 1990, pp. 415 – 38.

SIMMEL, Georg. “The Sociology of Secrecy and of Secret Societies”. In **American Journal of Sociology** 11 (1906): 441-498. Disponível em <http://www.brocku.ca/MeadProject/Simmel/Simmel_1906.html>. Último acesso em 29.04.14.

SIMMEL, Georg. **Sociology of the meal**. In **Simmel on culture**. Selected writings edited by David Frisby & Mike Featherstone. London – New Delhi – Thousands Oaks: Sage Publications, pp. 130 - 135.

Filmografia

Filme trabalhado

OLIVEIRA, M. **Belle toujours**. Portugal, França, 2006. DVD (68 min.)

Filmes citados

BUÑUEL, L. **O alucinado**. México, 1953. DVD (92 min.)

_____. **A bela da tarde**. França – Itália, 1967. DVD (101 min.)

_____. **O discreto charme da burguesia**. França – Itália – Espanha, 1972. DVD (102 min.)

_____. **O fantasma da liberdade**. França – Itália, 1974. DVD (104 min.)

OLIVEIRA, M. **Meu caso**. França - Portugal, 1986. DVD (92 min.)

_____. **Non – ou a vã glória de mandar**. Portugal, Espanha, França, 1990. DVD (110 min.)

_____. **Viagem ao princípio do mundo**. Portugal, França, 1997. VHS (95 min.)

_____. **Um filme falado**. Portugal, França, Itália, 2003. DVD (96 min.)

_____. **O estranho caso de Angélica**. Portugal, Espanha, França, Brasil, 2010. DVD (97 min.)

SCHROEDER, B. **Maîtresse**. França, 1975. 112 min.

Entre as Máquinas de Guerra de Rosa e Kogut

Davina Marques¹

Este texto tem como objetivo discutir a obra de arte como máquina de guerra, como resistência. Trata-se de um exercício de pensar um texto da obra de João Guimarães Rosa, “Campo Geral”, de *Corpo de Baile* (1956), e o filme por ele inspirado, *Mutum*, de Sandra Kogut (2007), entre conceitos da filosofia contemporânea francesa, mais especificamente dos escritos dos parceiros Gilles Deleuze e Félix Guattari.

O comparatismo permite *laçadas*, no dizer do professor Benjamin Abdala Jr., quando nos falou na abertura do *Colóquio Internacional Literatura e Cinema: Interseções*, e a perspectiva comparatista deveria ser a do encontro, sob todos os aspectos (ABDALA JR, 2003). Esses encontros, entre textos e telas, revelam a arte estreitamente conectada à vida, e o artista, quando ama a vida, ensina-nos Andrei Tarkovski em *Esculpir o tempo*, “tem a necessidade imperiosa de conhecê-la, de modificá-la, de tentar torná-la melhor.” (TARKOVSKI, 1998, p.27). “As obras-primas”, ele afirma em outro trecho, “nascem da luta travada pelo artista para expressar seus ideais éticos.” (Ibidem, p.26).

João Guimarães Rosa (1908-1967), na conhecida conversa com Günter Lorenz, em 1965, falou de sua obra, de suas intenções, de seu fazer artístico. Naquela ocasião, o escritor participava do “Congresso de Escritores Latino-Americanos”, em Gênova, e, no que dizia respeito aos aspectos políticos da arte, distinguiu fazer política (ou melhor, participar daquilo que denominou “ninharias do dia-a-dia político”) das “grandes responsabilidades” de um escritor, cuja missão, muito mais importante, “é o próprio homem.” (COUTINHO, 1993, p.63). “Ao contrário dos “legítimos” políticos, acredito no homem e lhe desejo um futuro. Sou escritor e penso em eternidades.”

1 Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual de São Paulo. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo. Email: davinamarques@hotmail.com.

(Ibidem, p.78). Assumindo a responsabilidade de uma escrita rica e criativa, Rosa inventou um tempo-espaço sertão, um sertanejo, para defendê-lo com palavras.

O texto “Campo Geral” foi publicado no livro *Corpo de Baile* em 1956.² A história de Miguilim – protagonista dessa obra, é cara, inclusive, para o seu autor: “(...) de tudo o que escrevi, gosto mais é da estória do Miguilim (...). Por quê? Porque ela é mais forte que o autor, sempre me emociona; eu choro, cada vez que a releio (...). Mas, o porquê, mesmo, a gente não sabe, são mistérios do mundo afetivo.” (PITANGUY, 2009, p.01). Em carta a Alberto da Costa e Silva, de 27 de março de 1963, feliz com a publicação, Rosa pede-lhe que “cuide” de Miguilim: “*Miguilim* é, de tudo, o que sinto mais meu. Acompanhe-o, por favor, com uma benção.” (ROSA, 2006b, p.13). Do ponto de vista estrutural, o texto instaura, nas palavras de Maurício Salles Vasconcelos, um “modo de lidar com a experiência integral deflagrada no início da vida de Miguilim”, inter-relacionando os “planos territoriais, econômicos, espirituais, afetivos e conviviais que definem o menino em seu trajeto no tempo” (VASCONCELOS, 2008, p.306), daí tantas ressonâncias possíveis em nós.

Sandra Kogut (1965), por sua vez, tem em *Mutum*, de 2007, o seu primeiro longa-metragem. A cineasta começou trabalhando como artista plástica e depois se dedicou a videoarte e a curtas – fazendo documentários em que se destaca pela delicadeza no tratamento de “personagens” e pelo cuidado com as imagens. Apesar de ter passado pela experimentação nas artes da imagem em movimento, em *Mutum*, filmou com muita leveza, poeticidade, e com uma concretude que aproxima a história de um documentário, sem pretensão de documentar e sim de afetar.

Kogut conta, em entrevista a Franck Garbarz, que desde a primeira vez que leu “Campo Geral” teve vontade de levar a história para o cinema, principalmente porque tinha “o sentimento de entender profundamente as

2 *Corpo de Baile*, composto de sete novelas-poemas-contos (categorias do escritor), foi depois desmembrado e hoje é composto por três volumes independentes: *Manuelzão e Miguilim* (onde temos “Campo Geral” e “Uma história de amor”); *No Urubuquaquá, no Pinbém* (com “O recado do morro”, “Cara-de-bronze” e “A história de Lélío e Lina”); e *Noites do Sertão* (com “Dão-Lalalão” e “Buriti”).

sensações de infância que o livro conta” (KOGUT, 2007c). Ao mesmo tempo, a diretora se perguntava se a história, escrita nos anos 50, seria possível no nosso universo contemporâneo (KOGUT, 2007b, aos 5’20 da audioentrevista). Ao viajar pelo interior de Minas Gerais, entendeu que sim, que faria todo o sentido retomar a história do menino Miguilim e enfrentou o desafio de contar, em filme, o texto rosiano. Havia uma condição de vida, de infância, ainda presente, que a mobilizava e que a impelia a dar a ver.

Meu caminho dentro dos estudos comparados me levou a sempre considerar a literatura e o cinema como expressões independentes de arte. Eu não podia pensar o filme como adaptação dentro de um critério valorativo, em que fosse colocado como segundo e inferior ao texto literário. Tampouco me interessava a questão da fidelidade, por motivos bem parecidos, mas acima de tudo, porque entendo que fazer cinema é outra coisa, não é o mesmo que fazer literatura. A perspectiva comparada funciona para que se explorem as travessias problemáticas de personagens, descortinando margens e construindo pontes entre aquilo que não se deixa capturar, permitindo “uma circulação mais intensa de nossos repertórios culturais”, como diria Benjamin Abdala Jr. (2003, p.75). Com este autor, entendo a literatura e o cinema como um processo artístico de conhecimento da realidade. Assim, optei por mostrar como cada um destes artistas, Guimarães Rosa e Sandra Kogut, constroem a sua obra de arte, que, de acordo com a fundamentação teórica aqui adotada, chamo de *monumento*.

O *monumento* é uma construção do artista que sobrevive àquele ou àquela que o criou, e que se mantém em pé “sozinho”, sempre a nos afetar, quando entramos em contato com ele: “num romance ou num filme, o jovem deixa de sorrir, mas começará outra vez, se voltarmos a tal página ou a tal momento.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.213).

Interessa-me, sobretudo, o aspecto político, de resistência, da arte, desenvolvido em um dos elementos da fabulação, que Deleuze constrói usando Henri Bergson como intercessor: “há (...) uma “fabulação” comum ao povo e à arte. Seria preciso retomar a noção bergsoniana de fabulação para dar-lhe um sentido político.” (DELEUZE, 1992, p.214-215). Para Bergson, a fabula-

ção tem a ver com uma tendência humana de atribuir características humanas e intencionalidade a fenômenos naturais, e essa capacidade leva à invenção de deuses, de religiões, de regras, para a garantia de grupos fechados.³ Bergson via a fabulação como um conceito “inferior”, das sociedades “fechadas”, já que serviria para reforçar a coesão de grupos sociais e o contentamento individual. A fabulação bergsoniana seria uma ilusão protetora que nos impediria de perceber o vazio da harmonia social. Para esse autor, haveria uma diferença de natureza entre a fabulação e a “emoção criadora” que se servia do jogo circular da sociedade para exatamente romper esse círculo. É a potência de criação que Gilles Deleuze aproveita de Bergson para o “seu” conceito de fabulação. O sentido político, de acordo com os estudos que venho fazendo, tem a ver com a possibilidade de a obra de arte vir a construir uma máquina de guerra quando em fabulação, pois sempre remete a um povo *que falta*.

Em termos filosóficos, entendo tanto “Campo Geral” quanto *Mutum* como máquinas-de-guerra, que funcionam em movimentos distintos de uma obra que poderíamos chamar de aparelho-de-Estado. São máquinas, porque se plugam em um ambiente sociopolítico, porque têm conexão com o real; e de guerra, porque escapam a uma lógica rígida e “institucionalizada”, que seria a do “Estado”. Uma máquina é uma “construção”, marcada por fluxos de interesses, de desejos e de necessidades, por agenciamentos que levam a uma espécie de organização, uma composição de linhas de vários tipos. Nesse sentido, toda obra de arte é máquina. Há, entretanto, entre as linhas que a compõem, uma ênfase em linhas duras, que amarram e levam a segmentações – das instituições e dos territórios, que sustentam o aparelho-de-Estado; ou ênfase em linhas que não se deixam aprisionar, de criação – das desterritorializações, que Deleuze e Guattari (2004) chamam de linhas de fuga. Estas últimas, com sua multiplicidade, com suas linhas-entre, fazem a máquina de guerra. A guerra, nesta perspectiva, está associada a um fazer e estar nômade,

3 Trata-se aqui de apontar a falta do elemento político da fabulação de Bergson, segundo o olhar deleuziano. Sobre as apropriações de Bergson em Deleuze, ver “Bergsonian Fabulation and the People to Come” (BOGUE, 2007) e os livros *Bergsonismo* (DELEUZE, 2008) e *Deleuze, a arte e a filosofia* (MACHADO, 2010). Sobre o “conceito” de fabulação, ver BOGUE, 2010; 2011; e PARR, 2010.

que tem condições de vir a abalar uma máquina estatal. É uma força da invenção, uma aposta na invenção.⁴

Deleuze e Guattari (2004) nos explicam que a máquina de guerra diz respeito à emissão de *quanta* de desterritorialização, à passagem de fluxos mutantes. A criação de uma máquina de guerra não é da guerra, como a entendemos no sentido comum, que, ao contrário, substitui a mutação e a criação pela destruição, que acaba com um inimigo. Essa ideia de destruição, lembram-nos os filósofos, é o que resta à máquina de guerra quando esta “perdeu sua potência de mudar” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.112).

No volume 05 de *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*, temos o bloco “1227 — Tratado de Nomadologia: a Máquina de Guerra”, em que Deleuze e Guattari (1997a) analisam o nomadismo e trazem mais possibilidades de pensar sobre o conceito de máquina de guerra. Enfatiza-se nesse texto a questão da exterioridade da máquina de guerra em relação ao aparelho de Estado e sua relação com a multiplicidade, com aquilo que não se deixa aprisionar. A máquina de guerra, contra o aparelho, dizem, “faz valer um *furor* contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania”. É “testemunha de uma outra justiça, às vezes de uma crueldade incompreensível, mas, por vezes, também de uma piedade desconhecida.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p.13). É mais uma espécie de guerrilha contínua que não destrói, cria. Além disso, é interessante destacar o aspecto espacial-geográfico da constituição da máquina de guerra nômade, bem como seu componente afetivo, características exploradas na arte. Assim, apesar de os autores terem construído o conceito sob o ponto de vista da atuação política, a ideia de máquina de guerra pode funcionar no campo dos estudos literários como um fio condutor de análise, como veremos a seguir.

Faz-se a crítica ao viver e ao fazer instituído, privilegiado, aos valores estabelecidos, que funcionam a favor dos grandes poderes econômicos, trabalhando com os conteúdos e com a forma, aquela que não se *conforma* a um modelo. Os conteúdos estão ali. ROSA (1984) coloca na boca de Pai e

4 Discuti o conceito de máquina de guerra também na tese (MARQUES, 2013) e em artigo (MARQUES, 2009).

Mãe de Miguilim a preocupação com os estudos de seus filhos, ainda que só para os meninos: “Seo Deográcias, o senhor que sabe de escola, podia querer ensinar o Miguilim e o Dito algum começo, assim vez por vez, domingo ou outro, para eles não seguirem em atraso de ignorância.” (ROSA, 1984, p.43). Mãe poderia até ensinar as letras, mas não decorava os números “de conta de se fazer” (Ibidem, p.44). E o Seo Deográcias lhe revela sua “tenção”: “o que não pode é ser assim de horas pra horas. Careço de mandar vir papéis, cartilhas, régua, os aviamentos... Ter um lugarim, reunir certa quantidade de meninos de por aqui por em volta, todos precisados, assim é que vale. O bom real é o legal de todos... Por o benefício de muitos.” (Ibidem, p.44). A família carece também de cuidados médicos, o que vai levar, inclusive, à perda do menino Dito. São o Seo Deográcias e o Seo Aristeu que tratam das pessoas com seus aconselhamentos. “O senhor agradeça, eu esteja vindo viver nestas más brenhas, donde só se vê falta tudo, muita míngua, ninguém não olha p’ra este sertão dos pobres...” (Ibidem, p.42).

Como afirma Rosa a respeito de “Campo Geral” (Cf. BIZARRI, 1981), está tudo ali – os germes e os motivos de todas as histórias de *Corpo de Baile*, e os germes e motivos de um país fragmentado e fraturado em tantas áreas, em camadas, registrado a partir do específico, do singular, de um menino e sua pequena família “esquecida” em seu isolamento.

Em um dado momento, Pai lamenta suas condições de trabalho: se perdia algum bezerro,

ficava até furioso: até quase chorava de raiva! Exclamava que era pobre, em ponto de virar miserável, pedidor de esmola, a casa não era dele, as terras ali não eram dele, o trabalho era demais, e só tinha prejuízo sempre, acabava não podendo nem tirar sustento de comida da família. Não tinha posse nem para retelhar a casa velha, estragada por mão desses todos ventos e chuvas, nem recurso para mandar fazer uma boa cerca de réguas, era só cerca de achas e paus pontudos, perigosa para a criação. Que não podia arranjar um garrote com algum bom sangue, era só contentar com o Rio Negro, touro do demônio, sem raça

nenhuma quase. (...) Dava vergonha no coração da gente, o que o pai assim falava. Que de pobres iam morrer de fome – não podia vender as filhas e os filhos... (ROSA, 1984, p.55-56).

Rosa, entretanto, costura toda essa situação de carência, de abandono, de distâncias, com uma língua desterritorializada, com poesia e momentos de iluminada alegria, como uma “pedra brilhante dada ao contemplativo”, do místico medieval Ruysbroeck, o Admirável, da epígrafe de *Manuelzão e Miguilim*, “ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe.” Rosa investe na forma, na língua, no tempo da história, mais aiônico, intensivo, menos cronológico.

Recebemos, então, a poeticidade de Nhanina, a mãe, desde a maneira como se refere ao Mutum, “Oê, ah, o triste recanto...” (Ibidem, p.13), e ao Morro do Mutum, “[e]stou sempre pensando que lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...” (Ibidem, p.14). Seu filho Tomezinho era “um fio caído do cabelo de Deus” (Ibidem, p.92). Os vaga-lumes, na escuridão da noite, eram “um acenado de amor” (Ibidem, p.79).

Os momentos com o irmão, o Dito, cuja alegria, em várias ocasiões, “valia, valia, feito rebrilho em ouro” (Ibidem, p.61), eram marcados por um olhar atento à rotina do mundo em que viviam. Dito conta para Miguilim sobre o que observa, desde os acontecimentos com os animais até as questões mais “filosóficas”. É Dito quem vai lhe dizer, em seu leito de morte: “Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...” (Ibidem, p.108).

Uma história cheia de vida, pulsando com todos os seus entraves e seus pequenos êxtases, como a nos conectar a cada momento com aquilo que nos é mais profundo. Por isso uma máquina de guerra, obra de resistência, de provocação. Instâncias de fuga e de (re)captura. Ali temos amor, ciúme, amizade, morte, assassinato, suicídio, briga, brincadeiras, música, dança, flerte,

humor, fé, crença, segredo, medos, dúvidas entre o certo e o errado, crendices, folclore, invenção de histórias e poesia.

Enquanto fazia a minha apresentação no colóquio, exibi as imagens da audioentrevista com a diretora Sandra Kogut (2007b), sem som, para que os ouvintes pudessem ver o que ela havia construído em seu monumento. Além de recortes do filme, a audioentrevista traz fotografias das viagens e dos momentos de contato entre a equipe de filmagem e os atores e não atores que participam do filme. Isso não é possível fazer em texto escrito, e esta é uma limitação dos trabalhos escritos que lidam com cinema. Não consigo “dar a ver” as construções cinematográficas, como fazem os diretores; falo a seu respeito, o que não é o mesmo. Posso, tão somente, trazer algumas imagens capturadas no filme. Nestas imagens, vemos as condições de vida parecidas com as descritas por Rosa há meio século, sem idealização, sem romantismo. A arte continua a denunciar as diferenças sociais, continua a apontar para um viver outro, que ultrapassa os limites e as fronteiras que construímos entre nós. O mais importante é quando faz tudo isso não fazendo, como em *Mutum*: denunciar sem denúncias, provocar o pensamento, escapando ao explícito.

Em ritornelo, Sandra Kogut, explora também as intensividades do sertão.





Figuras 01 e 01: Thiago (Miguilim) e seu Tio chegam ao Mutum e suas distâncias (KOGUT, 2007a).

Vale chamar a atenção para alguns caminhos escolhidos pela cineasta. Em primeiro lugar, soube perceber bem a força do território na obra de Rosa, criando o seu espaço Mutum – dando este nome ao filme, identificando o elemento intensivo da terra, de Rosa, em seu filme. O Mutum é poeticamente esse lugar, entre morros, verde, que a novela apresenta (Figuras 01 e 02): é um lugar bonito, que a luz das câmeras destaca bem, e também pobre, como as sombras sabem revelar. As tomadas da casa e de seus arredores têm um tom de fotografia, com uma luz amarelada que explora o claro e o escuro dos enquadramentos (Figuras 03 a 06).⁵ E só não se parecem mesmo uma sequência de fotos por causa da trilha acústica, que mostra também os sons dali (o componente sonoro foi discutido intensamente em MARQUES, 2013). Assim, a imagem parada se coloca em movimento. Algo pulsa continuamente, mesmo quando a ação não aparece na tela.



5 As imagens capturadas do cinema perdem qualidade. Entendo, entretanto, que essas que trago para o texto funcionam para também, de alguma maneira, nos conectar ao universo kogutiano.



Figuras 03 e 04: Primeira visão da casa de Thiago; o mato dos arredores (KOGUT, 2007a).



Figuras 05 e 06: Varanda dos fundos da casa em duas tomadas (KOGUT, 2007a).

Kogut revela, em entrevista a Renato Silveira (*Cinema em Cena*; KOGUT, 2010), que queria fugir de uma imagem de cartão-postal, não queria as cores saturadas. Trabalhou muito com o diretor de fotografia (Mauro Pí-nheiro Jr.) e com o diretor de arte (Marcos Pedroso) nesse sentido, buscando soluções. Usaram, por exemplo, um negativo pouco comum, trabalharam as imagens e as cores, tirando delas a impressão de algo estilizado, colorido demais. Existe também na película uma certa oposição entre dentro e fora, entre o interno e o externo. Kogut desprezou a luz artificial: as cenas internas são

mais escuras, mais interiorizadas, mais densas e mais tensas. O Mutum fílmico das sombras internas é atravessado por uma luz insistente que vem de fora.



Figuras 07 e 08: Paisagens internas (KOGUT, 2007a)

Há inclusive, uma sequência que destaco nessa linha: Thiago⁶, deitado na cama, pensando no que deveria fazer, balança a folha da janela com os pés, ora iluminando-se completamente (e iluminando também a casa, seu interior), ora deixando-se totalmente no escuro (bem como a casa). Primeiramente, a partir de um *fade-in* do preto, vemos a parede se iluminar três vezes. Exatamente essa parede, em que se colam figurinhas e dinheiro de papel, exatamente essa parede, com uma enorme fissura, uma rachadura, que expõe a fragilidade ou os defeitos da construção. Havia algo em jogo: a ação de Thiago poderia resultar em uma mudança radical em sua família, no universo dos adultos.

6 A diretora manteve o nome do menino que assumiu o papel de Miguilim no filme: Thiago. Ele e outros atores foram escolhidos no interior do estado de Minas Gerais.



Figuras 09, 10, 11, 12: O claro-escuro na parede (KOGUT, 2007a).

Em seguida, compreendemos o motivo que leva a parede se iluminar e desaparecer. Há uma luz do lado de fora. Com os pés, alguém pode deixar a luz entrar, ou não. A cena se repete duas vezes.



Figuras 13, 14, 15, 16: O claro-escuro na parede (KOGUT, 2007a).

E, finalmente, o *close* em Thiago. Deitado, com a mão como que gesticulando a partir do pensamento, o olhar perdido em incertezas, buscando, vez ou outra, um foco, seu rosto sério se ilumina e desaparece no escuro quatro vezes, sendo que a última é um pouco mais demorada.



Figuras 17, 18, 19: O claro-escuro no rosto de Thiago (KOGUT, 2007a).

Na tentativa de analisar o momento de Sandra Kogut, é necessário fazer observações acerca da escolha dos atores, pois muitos não são artistas profissionais. “No elenco, apenas o pai, a mãe, o tio, seu Deográcias e o doutor da cidade são atores profissionais.” (MARTINS COSTA, 2010, p.297)⁷. São crianças e adultos mineiros que vivem em condições parecidas com aquelas em que ‘vive’ a personagem rosiana, Miguilim. A diretora de-

⁷ Conheci este ensaio da co-roteirista de *Mutum*, Ana Luíza Martins Costa, como encarte do DVD do filme.

cidu, inclusive, manter o nome verdadeiro das crianças no filme.⁸ Assim, o papel da personagem principal é assumido por um jovem sem experiência de atuação e sem nenhuma experiência com cinema chamado Thiago da Silva Mariz. Thiago impressionou-a desde o dia em que o conheceu, em uma escolinha rural, sentado em uma das carteiras do fundo da sala. Ele chamou sua atenção por causa de seu olhar, tão expressivo: “tinha um olhar de espanto, parece que ele tava falando assim: ‘eu não acredito que o mundo seja assim’. Eu... aquele olhar me encantou.” (KOGUT, 2007d, 9’60). A diretora afirma que encontrar as crianças era fundamental para o filme. Ela sabia que *Mutum* não seria possível sem aquelas personagens.

Encontrado Thiago, tudo, em Kogut, passa pelo olhar, o olhar do menino, o olhar da diretora. A cineasta afirma, na entrevista a Renato Silveira, que não buscava interpretação, procurava as relações entre as pessoas do elenco, queria que eles fossem o que seriam/são naquelas situações. Quando filmava uma cena, todos estavam por perto, mesmo que não participassem dela. O objetivo era reforçar, solidificar, as relações entre personagens.



Figura 20: Thiago chorando de preocupação com Felipe (KOGUT, 2007a).

Kogut explora a câmera na altura do ponto de vista do menino, dando-nos a ver muitas vezes apenas o dorso dos adultos ou a parte superior dos seus troncos (como na Fig.20). Quando não é assim, ou o menino é trazido para a altura do adulto – no caso de um

8 Para conhecer o olhar da diretora, duas possibilidades de fácil acesso: ler uma entrevista no *site* oficial o filme, www.mutumofilme.com.br, ou ver uma entrevista online, feita por Aristeu Araújo e João Paulo Gondim, da Revista Moviola, no endereço <http://www.revistamoviola.com/2007/12/20/sandra-kogut/>. Arquivo visitado em 13 de março de 2009.

abraço, por exemplo; ou então, leva-se o adulto a se relacionar com a criança, abaixando-se.

No jogo de luz e sombra que a fotografia captura, há submissão desse menino, submissão às regras da família, à autoridade do pai, aos castigos, às portas que se trancam a sua frente. O universo infantil de Thiago é de entrega a seus pais, às regras do Mutum, e, como Miguilim, precisa aprender a sobreviver, a lidar com as arbitrariedades e com seus medos. Esses momentos só são aliviados nos encontros com o tio, nas brincadeiras com os irmãos, no carinho recebido pela mãe e pelo tio.





Figura 21, 22, 23: Thiago apanha gravetos e brinca com o tio na mata (KOGUT, 2007a).

Além das imagens, Kogut fez algo de muito especial nesse filme, que é a trilha acústica, de sons do lugar. Segundo a diretora, sempre que ela tentava colocar música, por exemplo, no filme, a obra se transformava, recebia um comentário externo. Para evitar essa ‘interferência’, ela colecionou os sons do lugar e compôs a trilha que dá uma ‘cor’ especial ao longa. Dá-nos a ver e dá-nos a ouvir, também, um outro mundo.

O cinema aparelho de Estado, mais preocupado em entreter, distrair, não exploraria esses elementos. Está distante de ideais éticos e envolve-se, sobretudo, com valorações morais, simplificadas. O primeiro longa de Kogut, ao contrário, como máquina de guerra, funciona na lentidão das cenas, da vida, problematizando a necessidade de partida, o convívio e as crises familiares, mostrando, pelo olhar da criança, a complexidade do sentir e do pensar entre o certo e o errado, entre a brutalidade e o afeto, entre a amizade e a hostilidade, entre a saúde e a doença, entre o brincar e o trabalhar.

Filmando e pensando seu monumento *in loco*, a partir de cenas de que se lembravam, daquilo que havia ficado desde a leitura de “Campo Geral”, Sandra Kogut e Ana Luíza Martins Costa (corroteirista) construíram o roteiro a cada dia – não houve falas memorizadas entre atores e não-atores. A cineasta conta na audioentrevista que ‘explicava’ a cena para os envolvidos e cada um falava do seu jeito durante as filmagens. *Pirlimpisquice*, impossível de repetir.

As cenas iniciais do filme nos fazem mergulhar em uma transe iniciatória, ao nos fazer adentrar o Mutum, juntamente com as personagens em

um plano de composição-sertão-fazenda, no lombo de um cavalo. O Mutum de Kogut dá vida ao verde e às cores e sombras descritas por Rosa. Em outra cena, uma nuvem esfumada num mundo azul (KOGUT, 2007a, 53'02"). O mundo parado. O mundo parou com a perda do irmão. E o mundo continua... Vozes de crianças, barulhos no mato. Uma voz canta baixinho. A canção como cura, como havia feito o Seo Aristeu em "Campo Geral", no filme, é entoada pela mãe de Thiago. E só nos é dado o azul estonteante do céu sertanejo do interior mineiro. Aquela nuvem parada no ar. Uma suspensão. Um respirar. A tristeza bonita do universo. Vida pensada com olhos filtrados pela morte.

Ou ainda, em outra cena (Ibidem, 52'25"), uma abelha pousa sobre um pedaço de pão, enquanto outras se fazem ouvir, voando por ali. Som preenchendo a cena de ação em um momento em que personagens estão paralisadas diante dos acontecimentos. O vazio da ausência, o fantasma da perda, paira no silêncio povoado da cadência do cotidiano.

A arte, em fabulação, convida-nos a experimentar a arte saúde. Um delírio saúde traz para a obra um grupo sofrido, oprimido, que continua, ou simplesmente re-existe⁹, naquilo que também o esmaga e contém. No delírio doença do filme, vemos-ouvimos o trágico, o horror, o medo, a morte. E isso para ver agir as tentativas do delírio saúde.

A partir de suas escolhas, a arte literária e a arte fílmica, em fabulação, têm consequências éticas e políticas. Guimarães Rosa é um autor que afirma que a literatura é a arma com que defende "a dignidade do homem" (COUTINHO, 1993, p.87). Essa dignidade, em um mundo misturado, nos é apresentada em temporalidades imbricadas. Arrigucci Jr. (1994), falando de *Grande sertão: veredas*, já nos chamava a atenção para o sertão como "lugar do atraso e do progresso imbricados, do arcaico e do moderno enredados, onde o movimento do tempo e das mudanças históricas compõe as mais peculiares combinações" (ARRIGUCCI JR., 1994, p.17), e afirmava que compreender isso tudo era compreender o quanto o livro era atual. E pertinente. Kogut, ao

9 A propósito desta expressão sugere-se a leitura do texto de Renata Aspis, in AMORIM et al (2011).

contar a história de Miguilim no cinema, retoma essa dignidade, esse mundo imbricado, (re)construindo personagens cujas histórias não se esgotam nelas próprias. Lins (2004), analisando *Um passaporte húngaro* (documentário de Sandra Kogut, de 2003), destaca esse ponto, lembrando que esta história – e eu diria, como a de Miguilim e Thiago – remete a conexões e reflexões para outros universos, pela “comunicação constante entre o que é do domínio privado e o que é do domínio público”, por extrair “dos sofrimentos particulares de uma família e das questões em torno da identidade” algo que ajuda a pensar o homem de hoje, porque não fala “em nome de uma classe, em favor dos oprimidos, em prol das massas ou das vítimas”, por não haver “mensagem específica a ser transmitida”, e, acima de tudo, porque as imagens que a diretora produz expressam “uma multiplicidade de tempos a evocar migrações forçadas, partidas sofridas, exílios (...)” (LINS, 2004, p.78). A história de Miguilim-Thiago é política, porque é singular, e, sendo singular, em um mundo imbricado, dá a pensar eticamente, no homem qualquer agambeniano.

O que escrever e como escrever? O que filmar e como filmar? São escolhas que revelam posturas éticas. O exercício de escrever e de filmar máquinas de guerra são formas de preparar-se para um combate incerto, colocam, em movimento, uma *guerrilha de sensações*, dizem respeito a um princípio ético que se constrói em estilo. E isso tem a ver com as alianças que fazemos (GODOY, 2011). Observar os descompassos da vida em criação em 1956 e fazer pontes desses em 2007, também. Os amores velados e os amores brutos, a amizade, o questionamento sobre o que fazer diante de um pedido, partir ou não, tudo isso remete a uma ética que pode ter ou não potência de revolução.

Talvez seja preciso pontuar também aquilo que Maurício Salles Vasconcelos escreveu sobre o Mutum construído no filme que aqui se discute, que remete ao “lugarejo ou encruzilhada onde vive Miguilim, (...) espaço de passagem e sonda”. O filme mostra-se preparado para “ficcionalizar ou documentar o não-visto (Brasil profundo, por vias secundárias)” (VASCONCELOS, 2008, p.297). Kogut dá a ver, Rosa dá a ler, esse Brasil profundo, não visto. E isso é potência política e de resistência, nas duas obras.

Ser político é, acima de tudo, invocar um ‘povo que falta’ (DELEUZE, 2007, p.257; 266) e falar do povo que falta é colocar em foco o povo por vir. É trazer para os nossos olhos e ouvidos um enunciado coletivo de expressão. E isso não é utopia. Não se trata de idealizar um grupo social, mas de mostrar suas (e nossas) condições de luta, de posicionamentos individuais que adquirem forças coletivas, que vão confundir o social e o político, colocando sensações e sentimentos em transe.

O intolerável do nosso país, então, salta aos olhos, não como uma grande injustiça, diria Gilles Deleuze, mas como “estado permanente de uma banalidade cotidiana” (DELEUZE, 2007, p.205).

Referências bibliográficas

ABDALA JR, B. **De vôos e ilhas. Literatura e comunitarismos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Tradução de Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

BOGUE, R. **Deleuzian Fabulation and the Scars on History**. Edinburg: Edinburgh University Press, 2010.

_____. **Deleuze’s Way: essays in transverse ethics and aesthetics**. Hampshire/England and Burlington/USA: Ashgate, 2007.

_____. **Por uma teoria deleuziana de fabulação**. Tradução de Davina Marques. In: AMORIM, A.C.; MARQUES, D.; OLIVEIRA DIAS, S. **Conexões: Deleuze e Vida e Fabulação e...** Petrópolis, RJ: De Petrus; Brasília, DF: CNPq; Campinas: ALB, 2011.

COUTINHO, E. F. (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

DELEUZE, G. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed.34, 2008.

_____. **Cinema 2 - A imagem-tempo**. Tradução de Heloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Volume 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Volume 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997a.

_____. **O que é a Filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997b.

GODOY, A. **Uma escrita para um combate incerto**. In: AMORIM, A.C.; MARQUES, D.;

OLIVEIRA DIAS, S. **Conexões: Deleuze e Vida e Fabulação e...** Petrópolis, RJ: De Petrus; Brasília, DF: CNPq; Campinas: ALB, 2011.

_____. **Audioentrevista**. In: **Extras do filme Mutum**. Brasil, 2007b.

_____. Entrevista a Franck Garbarz. *Brasil*, 2007c. Disponível em: <<http://www.mutumofilme.com.br/entrevista.htm>>. Acesso em: 09 set. 2009.

_____. Entrevista a Renato Silveira. **Cinema em Cena**. Brasil, 2007d. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=722?>>. Acesso em: 30 mar. 2010.

LINS, C. **Passaporte Húngaro: cinema político e intimidade**. **Galáxia, Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica e Cultura**, v.7. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica – PUC, p.75 - 84, 2004. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/clins_2.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2011.

MACHADO, R. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MARQUES, D. **Entre literatura, cinema e filosofia: Miguilim nas telas**. Tese de Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, 2013.

_____. **Literatura como Máquina de Guerra**. **Letras (UFSM)**, v.38, p.23 - 32, 2009. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r38/arti

go38_002.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2014.

MARTINS COSTA, A. L. B. Miguilim no cinema: da novela Campo Geral ao filme Mutum. In: CHIAPPINI, L.; VEJMEKKA, M. (orgs.). **Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

PARR, A. (org.). **The Deleuze Dictionary** – Revised Edition. Edinburg: Edinburgh University Press, 2010.

PITANGUY, L. G. de P. Entrevista: João Guimarães Rosa. **Germina Literatura – Revista de Literatura e Arte – Esp. Mineiros**. Ano III/Edição 20: Agosto de 2006. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_guimaraesrosa_ago2006.htm>. Acesso em: 10 abr. 2009.

ROSA, J. G. **Corpo de Baile** – edição comemorativa 1956-2006. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006a.

_____. **Corpo de Baile: sobre a obra. Carta de J. G. Rosa a Alberto da Costa e Silva de 27 de março de 1963**. p. 13. In ROSA, João Guimarães. **Corpo de Baile** – edição comemorativa 1956-2006. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006b.

_____. **Manuelzão e Miguilim**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

TARKOVSKI, A. A. **Esculpir o tempo**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VASCONCELOS, M. S. Pedrez/Parage/Páramo (Fotogramática). In: FANTINI, Marli. **A poética migrante de Guimarães Rosa** (org.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

Filmografia

KOGUT, S. **Mutum**. Brasil, 2007a. DVD (95 min.).

O que levou e o que leva o cinema à literatura?

Cesar A. Zamberlan¹

Este artigo longe de querer, ou achar possível, estabelecer respostas definitivas para a pergunta que se apresenta: *o que levou e o que leva o cinema à literatura?* Busca aproximações entre as duas artes, a partir de parte da fortuna crítica existente. Neste sentido, trabalha tanto em uma perspectiva histórica - a partir do invento do cinema, e da necessidade da formação da linguagem cinematográfica, como, meio de expressão artística, mais próxima ao teatro e à literatura e não apenas como registro de imagens animadas: a atração de feira de variedades -, como em uma perspectiva mais contemporânea, na qual a linguagem cinematográfica, já consolidada, experimenta novos voos e busca outras formas de construção dramaturgica, seja quando se apoia num texto base de origem literária, a adaptação, seja quando constrói narrativas originais próximas às formuladas pela literatura moderna.

As hipóteses a serem trabalhadas se articulam em três eixos dentro dos estudos que relacionam literatura e cinema: o eixo que visa discutir a construção da linguagem cinematográfica a partir de empréstimos narrativos da literatura, a busca, tanto de cineastas como de teóricos, por um cinema mais visual e apartado das influências da literatura e do teatro; o eixo que pretende discutir os mecanismos que regem a adaptação de uma obra literária para o cinema e, por último, o eixo que discute as relações de mão dupla entre literatura e cinema na contemporaneidade ou pós-modernidade.

I - Do cinema de atrações ao cinema narrativo. O cinema busca a literatura quando precisa tornar-se narrativo.

Num primeiro momento, o invento cinema surge como a possibi-

¹ Doutorando do programa Estudos Comparados de Literaturas de Línguas Portuguesa e Mestre em Literatura Brasileira, ambos na FFLCH USP, e professor da Universidade São Judas Tadeu. cesarzamberlan@usp.br

lidade de reproduzir imagens em movimento. E se a sua função fosse, de fato, apenas essa, talvez, se concretizaria a fala dos seus inventores, os irmãos Lumière, de que aquela era uma invenção sem futuro. Mas não foi bem assim que tudo ocorreu. O aparelho, com seus diferentes nomes, acabou se tornando a nova e principal atração dos vaudevilles, feiras, circos, parques de diversão, cafés e teatros que apresentavam espetáculos de variedades, se reinventando, paulatinamente, para se tornar o cinema tal qual conhecemos hoje.

Em 1895, conta Robert C. Allen (apud COSTA, 2005, p. 43) que uma sessão típica de vaudeville incluía, em sua programação, coisas como: um ato de acrobacia de animais, uma comédia pastelão, uma declamação de poesia inspirada, um tenor irlandês, placas de lanterna mágica sobre a África selvagem, um time de acrobatas europeus e um pequeno número dramático de 20 minutos encenado por um casal de estrelas da Broadway e, como novidade, os aparelhos que reproduziam as imagens em movimento.

Esses aparelhos passaram a integrar o show de variedades exibindo filmetes, em um único plano, com temas que não diferiam muito das outras atrações apresentadas. Flávia Cesariano Costa (2005, p. 53) define esses filmes como “cinema de atrações”, “performances cujo objetivo era espantar, maravilhar o espectador, e cuja aparição, já em si, era um encantamento”.

Também chamado de primeiro cinema, este momento representa, segundo ela (COSTA, 2005, p. 35-36), um processo de transformação², de, amadurecimento tanto, dos aparelhos como das películas, na rápida transição de uma atividade artesanal, pré-industrial, e quase circense, para uma atividade industrial de produção e consumo que iria incorporar parcelas cada vez maiores de público. Tal transformação implicou, obviamente, a busca por uma linguagem que permitisse um tipo de experiência em consonância ao

2 Do ponto de vista da arquitetura de produção do filme, Gaudreault (apud Cesarino, 2005, p. 118), ao estudar o primeiro cinema, afirmou que a maioria dos filmes era composto de apenas um plano, havendo apenas a etapa da filmagem e que, desse estágio, que dura de 1903 até 1910, passa-se a uma fase seguinte na qual os filmes começam a ter vários planos, mas planos não contínuos. Iniciam-se, então, as etapas da filmagem e da montagem, mas sem a primeira etapa estar relacionada à segunda. É só a partir de 1910 que teremos, segundo ele, os filmes que passam a ter vários planos contínuos e a filmagem idealizada em função da montagem posterior.

espírito progressista da época. Ela explica (COSTA, 2005, p. 59) que o filme, como espetáculo industrializado de massa, “só pôde se generalizar depois de um período de aculturação, de transição, quando a compreensão uniforme das imagens se tornou uma prioridade e o cinema deixou de ser uma atividade marginal”. Isso ocorreu, afirma a pesquisadora, entre 1906 e 1913, nos Estados Unidos, quando grandes armazéns foram transformados em cinema devido à alta lucratividade do empreendimento. Eram os chamados *nickelodeons*³. E foi, nesse momento, que, segundo ela, os filmes começaram a se tornar mais longos e mais narrativos, num processo de familiarização e aprendizado não só do público com a nova arte – processo de leitura das imagens e decodificação da gramática cinematográfica - como dos próprios realizadores no desenvolvimento paulatino da linguagem, dadas as possibilidades do invento.

Ismail Xavier (2003 B, p. 66-67) chama esta época, por volta de 1908, como o ponto de inflexão para a realização de produções em que o cinema narrativo-sério-dramático ganha terreno no mercado cinematográfico.

O movimento do cinema em direção ao narrativo-dramático, mais preocupado com mensagens, faz parte da luta pela legitimação do espetáculo popular, seu esforço de enobrecimento naquela conjuntura, o que de fato se ligou à mudanças na formação de público e à conquista de novas esferas da sociedade para além dos trabalhadores iletrados. Ao mesmo tempo, definiu uma inscrição mais decisiva do cinema no conceito de representação da tradição burguesa, de modo a instalar essa dimensão de continuidade que ata o cinema ao teatro (XAVIER, 2003 B, p.66-67).

Foi, portanto, para se legitimar, enquanto espetáculo popular, que o

3 Flávia Cesarino Costa afirma que os *nickelodeons*, inicialmente, não eram controlados pelos poderes institucionais e havia uma preocupação com a o tipo de influência que esse tipo de entretenimento poderia ter sobre essas massas de trabalhadores e imigrantes, visto que tal atividade não era supervisionada pela igreja, pelas escolas, e nem pelo Estado.

cinema se tornou mais narrativo e, para tal, não tinha como fugir às formas narrativas que o precediam, no caso, o teatro e a literatura. Num primeiro momento, é esse o motivo que leva o cinema à literatura. E essa aproximação visa tanto à construção da linguagem cinematográfica, por meio de “empréstimos” de expedientes literários, como o aproveitamento de narrativas literárias que passam a ser adaptadas para o cinema, seja pela necessidade de legitimação, visto que estas obras tinham apelo e legitimidade popular, seja pelo aproveitamento de estruturas narrativas mais longas e já desenvolvidas. Começemos pelos “empréstimos” dos expedientes literários.

II - O cinema busca a literatura para construir os filmes longos dentro de uma arquitetura narrativa herdada das formas narrativas mais antigas.

Entre os expedientes herdados de formas mais velhas como o teatro, o relato escritural e a literatura, poderíamos citar a apropriação da arquitetura narrativa. Tanto Gaudreault (apud CESARINO, 2005, p. 115), como Bordwell (1985, p. 3) apontam que a estrutura narrativa que serve de base à narrativa cinematográfica busca os conceitos aristotélicos de mimesis (imitação de uma ação) e diegese (narração). Ou, ampliando esse esquema, unindo a diegese mimética, ou mostraçã, que é típica do relato cênico, dos “personagens em ação”, o que Aristóteles em sua *poética*, chama de drama, à diegese não mimética, ou diegese simples, que é a característica do relato escritural, ou seja, a narração.

A relação com a poética de Aristóteles não para por aí.

o argumento do filme mudo americano da primeira década do século XX – de onde sairia o modelo mais reproduzido do cinema mundial – baseia-se num aristotelismo perfeito: não há ação sem causa, não há causa sem consequência, substituição, sempre que possível, da estrutura alternante por uma estrutura linear e, finalmente, a perspectiva da eficiência, com aquele *sustained* clímax, onde desponta a

preocupação quantitativa e comercial.(AUMONT, 2006, p.43)

Tal modelo vai se consolidar com o cinema clássico norte-americano da década de 1940, naquilo que BAZIN (2003, p.79) definiu como seu “perfil de equilíbrio”⁴, ou seja, momento que na transição do mudo para o sonoro, o cinema clássico encontra uma forma narrativa que se consolidaria, assumindo boa parte da estrutura do romance realista do século XIX com seus nexos de causa e consequência e encadeamento lógico de ações. Ou seja, irá espelhar a realidade a partir de uma organização de mundo fechada na noção de causalidade, dentro de um encadeamento lógico de motivos e situações - encadeamento que está, também, na própria articulação da linha de montagem de produção do filme.

O próprio AUMONT (2006) vai apontar que, do roteiro à produção, vai reinar no cinema a visão de uma linha de produção hierarquizada, inserida dentro de uma lógica que evita o desperdício ou a irracionalidade produtiva. E não é preciso esmiuçar muito a questão para entender o quanto esse modo de produção, taylorizado, engendra uma visão de mundo fundada na sistematização de etapas e numa lógica de confecção de um produto previamente imaginado, sem que exista margem muito grande para desvios ou alterações posteriores.

Fechando essa questão, podemos concluir que o cinema surge na modernidade, e, antes de ser uma “arte” ou uma linguagem, era um invento a ser explorado industrialmente, um produto tal qual a locomotiva ou o automóvel e, que sob essa condição moderna e industrial, o cinema, para além do invento, precisou construir uma finalidade, um vir-a-ser e, que esse vir-a-ser ocupou o espaço do romance, enquanto mercadoria que satisfizesse as pessoas na sua necessidade de ficção e poesia, para usar um termo de CANDIDO

4 Bazin usa a metáfora da geografia que determina a fase na qual um rio se harmoniza com o seu curso.

(2006, p. 174), substituindo o papel que a literatura um dia desempenhou⁵. Ou seja, romancizando-se, o cinema encontrou um futuro⁶.

Essa “romancização” do cinema, no entanto, não foi totalmente aceita por teóricos e realizadores. Longe de ser vista como natural, a relação do cinema com a literatura para a construção da linguagem cinematográfica foi vista como um entrave à criação de uma linguagem mais pura ou genuína. Devem ser lembradas, nesse sentido, as afirmações – de certo modo proféticas – do teórico italiano Riccioto Canudo (apud AGEL, 1982, p.10) que, na década de 1910, sustentava que pesavam sobre o cinema imemoriais tradições literárias e teatrais e que os europeus deveriam voltar os olhos para o povo jovem dos Estados Unidos, “isento de todo o passado livresco ou cênico” que nada tiveram que esquecer, “enquanto nós devemos tudo esquecer, toda uma tradição espiritual de milênios... Nós devemos desaprender, após ter tudo descoberto”.

A afirmação de Canudo é, em parte, certa ao constatar que a linguagem cinematográfica se desenvolveria, de fato e, num primeiro momento, não na Europa letrada, mas nos EUA de Griffith, mas erra ao apontar os motivos. Tal desenvolvimento não ocorreu apenas porque os EUA estivessem “isentos de todo o passado livresco ou cênico”, mas porque ali, mais do que em qualquer outro lugar, o cinema encontrou sua vocação industrial e precisou ir ao encontro dela. Ou seja, para se legitimar enquanto espetáculo de massa era necessário fazer-se enquanto linguagem. E o cinema não fez isso dando as costas ao teatro e à literatura, como queria Canudo, mas tendo o teatro e a literatura como exemplos, buscando, na experiência narrativa acumulada, séculos e séculos por essas duas artes milenares, um caminho outro a partir das especificidades técnicas que o dispositivo cinematográfico implicava.

5 Em *Educação pela noite* (2006) Antônio Candido, no artigo “Literatura e subdesenvolvimento”, também fala sobre essa questão, relacionando a chegada dos novos meios audiovisuais à literatura na América Latina. Diz ele: “Com efeito, não esqueçamos que os modernos recursos audiovisuais podem motivar uma tal mudança nos processos de criação e nos meios de comunicação, que quando as grandes massas chegarem finalmente à instrução, quem sabe irão buscar fora do livro os meios de satisfazer as suas necessidades de ficção e poesia”.

6 Não o único, pois existem, ainda hoje, caminhos, digamos, marginais com outras arquiteturas narrativas mais ligadas às vanguardas e que dão maior ênfase à força das imagens, da poesia e da montagem em detrimento a uma estrutura narrativa mais romancizada.

III - O cinema vai até a literatura para construir uma sintaxe narrativa que seja própria a partir das especificidades do dispositivo cinematográfico.

Além desses “empréstimos” da arquitetura narrativa, podemos apontar outros expedientes narrativos que migraram da literatura para o cinema, procedimentos mais específicos e importantes no desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

As descobertas de Griffith nos EUA foram, segundo MACHADO (1997, p. 102), vitais para dar conta da linearização da história aos moldes do texto verbal, via “linearização do signo icônico e a construção de uma sequência diegética pelo desmembramento dos elementos da ação em fragmentos simples e unívocos, os planos”. Através dos *tableaux* teatrais e de outras técnicas do teatro, Griffith conseguiu criar uma estrutura narrativa que diferenciava os filmes do tão criticado teatro filmado, ainda que, como lembra MACHADO (1997, p. 110), Griffith montasse-as como peças de teatro e depois as fizesse virar filmes picotando-as na mesa de montagem. Graças à planificação, à montagem paralela, que EISENSTEIN (2002, p. 176) vai dizer que Griffith a descobriu lendo Charles Dickens, a continuidade, Griffith vai dar um passo decisivo na estrutura linear do filme trabalhando com a simultaneidade de ações em uma mesma sequência dramática sem perder a unidade das ações.

MACHADO (1997, p. 104) afirma que a “fragmentação da história em unidades elementares de sentido traz consequências inúmeras para a nascente narrativa cinematográfica e, tanto os realizadores quanto o público vai demorar ainda algum tempo para entendê-las inteiramente”. Poder-se-ia dizer que o processo de construção de uma nova sintaxe vai ocorrer ao mesmo tempo em que ela é aplicada e testada em seus usuários, os espectadores.

A noção de plano, entendida como fragmento de uma ação em que apenas um dado essencial é colocado de cada vez, começa a ser esboçada na medida em que o

quadro primitivo é triturado em unidades diferenciadas. Aos poucos, vai se generalizando a constatação de que uma cena não precisa ser filmada em uma única tomada e de que ela pode ganhar melhor inteligibilidade se for desmembrada em fragmentos, que serão depois recompostos numa sequência linearizada, capaz de guiar os olhos do espectador. A informação contida em cada um desses fragmentos já não é suficiente para entender o que acontece no campo diegético, pois agora o sentido depende do inter-relacionamento dos fragmentos ao longo da série sintagmática. Em outras palavras, as unidades de sentido que agora começam a ser chamadas de planos, vão sendo hierarquizadas segundo estratégias de ordenamento: o seu tamanho relativo, ou seja, a quantidade de imagem recortada pelo quadro contribui para dirigir o olhar do espectador, ao passo que a sua amarração na sequência temporal sugere um caminho de ‘leitura’ e até mesmo uma interpretação dos fatos (MACHADO, 1997, p. 104/105).

Essa articulação sintagmática entre os planos levou alguns teóricos⁷, caso de Christian Metz, Gianfranco Bettetini e Umberto Eco, entre outros, a relacioná-la à dupla articulação da linguagem verbal - Eco fala em três articulações -, e aos conceitos desenvolvidos por linguistas como Benveniste e Martinet, só que em vez da articulação entre morfemas e fonemas, o que eles propunham é uma articulação que tinha como unidades mínimas o plano e seus elementos adicionais: ângulo, luz, som, etc que formariam não uma imagem, mas uma frase fílmica. Na mesma linha de raciocínio, Pudovkin (Apud XAVIER, 2003 A, p. 71) em *A técnica do cinema* afirma “que a arte do diretor consiste na faculdade de criar a partir de planos separados pela montagem, ‘frases’ claras e expressivas, unindo essas frases para formar períodos que afetam vivamente e, a partir deles, construir um filme”.

Várias outras relações poderiam ser estabelecidas nessa cruzada de teóricos e realizadores visando criar uma linguagem cinematográfica a partir

⁷ A questão me parece bem sintetizada no Capítulo 1, “Romance e Filme”, do livro *Literatura e Cinema*, de Randal Johnson.

de procedimentos narrativos e sintagmáticos da literatura⁸. O cineasta russo Sergei Eisenstein (2002, p.105), por exemplo, relata que, em um encontro em Paris, ele e James Joyce discutiram a respeito da construção do monólogo interior no cinema e na literatura, sendo que Joyce opinou que tal recurso funcionaria muito melhor no cinema. O mesmo Eisenstein no livro *Reflexões de um cineasta* (1969) analisa exemplos de montagem na obra de Leonardo da Vinci, Puchkin, Maupassant, Maiakovski e Rimbaud, e cita o poema “Marine”⁹ de Rimbaud em *Illuminations* no qual, a alternância de duas ações paralelas se funde tal qual a montagem de atrações que defendia.

Essa inter-relação entre as duas formas expressivas levou muitos críticos - no Brasil, o exemplo mais famoso é o de Magalhães Jr.¹⁰ - a afirmar, anacronicamente, que certos escritores que viveram antes da invenção do cinema tinham uma intuição cinematográfica¹¹, quando, na verdade, utilizavam expedientes que o cinema viria a consagrar depois, caso mais notório as idas e vindas no tempo da narração, aquilo que poderíamos chamar na literatura de analepse e prolepse e no cinema de flashback e flash-forward.

IV - O cinema vai até a literatura em busca de boas e consagradas histórias: a adaptação de romances.

Em sua História do Cinema Mundial, Georges Sadoul (1983, p.101) afirma que, em 1907 e 1908, muitas pessoas, na França, julgavam o cinema

8 Devem ser lembrados, também, os artigos de Pier Paolo Pasolini no livro *Empirismo Hereje*, tanto os textos que tratam da língua, quanto os que tratam de literatura e de cinema.

9 Eis o poema: “Arados de prata e cobre, / As proas de aço e prata, /Rompem a espuma, /Arrancam os pés das sarças. / Os veios do matagal / E a imensa esteira do refluxo / Vão em círculos ao leste, / Aos pilares da floresta, / Aos fustes do quebra mar, /Em cujo ângulo colidem turbilhões de luz”.

10 Magalhães Jr., biógrafo de Machado de Assis, afirmou num texto do livro *Ao redor de Machado de Assis*, dado o cinquentenário da morte do escritor, que o mesmo tinha uma intuição cinematográfica. O texto mereceu um artigo de Paulo Emílio Salles Gomes no, Suplemento Literário do jornal Estado de São Paulo, no qual o crítico contestava a afirmação ressaltando que muitos procedimentos expressivos da literatura foram incorporados pelo cinema devido ao fato de ambos serem narrativos.

11 Carmem Peña-Ardid analisa a questão em um capítulo do livro *Literatura y Cine* e cita, em nota de rodapé, um estudo de Paul Leglise em relação ao componente “cinematográfico” do primeiro canto da Eneida de Virgílio (Paul Leglise, Um Oeuvre de précinema: L'Eneide, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1958).

prestes a morrer. As salas estavam vazias e muitas abriam falência; o motivo, segundo Sadoul, seria a crise de assuntos. Tal situação começou a modificar-se, segundo Sadoul, quando a “Film d’Art”, empresa dos irmãos Lafitte encomendaram argumentos originais aos maiores escritores franceses, entre eles, Anatole France, além de contratar músicos melhores e atores da “Comédie-Française”. O exemplo foi seguido em outros países e os filmes começaram a ter uma duração maior e a recorrer também às adaptações literárias para combater a falta do que dizer.

Um dos pioneiros, na França, a recorrer à literatura como fonte material para os seus filmes, e isso antes da falta de assunto ser um problema e da metragem dos filmes ser estendida, foi Ferdinand Zecca que filmou *Les Victimes de l'alcoolisme*, adaptando episódios de *A Taberna* de Emile Zola, em 1902. Zecca filmou, no mesmo ano, a primeira adaptação de *L'Assommoir*, também de Zola, e ainda *Germinal*, outro Zola, que, por sua vez, chegaria, às telas, em 1905, numa adaptação co-dirigida por Zecca e Lucien Nonguet.

Seguindo o exemplo de Zecca, Albert Capellani, que trabalhava na Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres, dirigida por Charles Pathé, se especializaria (SADOUL, 1983, p.105) em adaptações de repertório literário. Seu primeiro grande êxito foi uma versão do mesmo *L'Assommoir* já adaptado por Zecca. O filme de Capellani é de 1909. O sucesso fez com que Pathé produzisse depois sucessivas adaptações literárias, Capellani voltaria à Zola, filmando *Germinal* e adaptou obras de Victor Hugo, entre elas, *Os miseráveis*. Na mesma linha, SADOUL (1983, p.103) conta que entre 1916 e 1924, André Antoine, realizador que veio do teatro, também adaptaria vários filmes de obras de autores conhecidos como Alexandre Dumas pai, Victor Hugo, Francois Coppée, Jules Sandeau, Émile Zola e Alphonse Daudet.

Segundo o banco de dados da Internet, IMDB, *The Internet Movie Database* (www.imdb.org, acesso em 5 de jan de 2012), as obras de Émile Zola foram adaptadas cerca de 80 vezes para o cinema desde a primeira adaptação de Zecca em 1902. A obra de Alexandre Dumas pai, desde a primeira adaptação em 1898, teve outras 190 adaptações. Honoré de Balzac tem cerca de 130 filmes relacionados à sua obra, o primeiro de 1909, uma adaptação de *Os*

Camponeses, por Charles Decroix. Já a obra de Júlio Verne, desde *Viagem à Lua* (Méliès, 1902), foi adaptada cerca de 120 vezes.

No mesmo período, e não só na França, temos uma onda de adaptações de obras cinematográficas e cada país passou a adaptar seus autores de maior prestígio. Em língua inglesa, um dos autores mais adaptados, segundo o IMDB, é Charles Dickens, com 235 filmes. As primeiras adaptações, se é que assim podemos chamá-las, são até mesmo anteriores ao do filme de Méliès, se bem que bem menos conhecidas e significativas, caso do filmete *Death of Nancy Sykes* (1897, autoria desconhecida) que foi exibido em feiras e trazia um episódio extraído de *Oliver Twist*. Outro filme “adaptado”¹² de *Oliver Twist* seria feito no ano seguinte: *Mr. Bumble the Beadle* (1901). Mas, o autor mais citado pelo IMDB, quando se fala em adaptações, é William Shakespeare, com cerca de 670 filmes adaptados de obras suas. A primeira de 1899, uma “adaptação” de *King John* num curta dirigido por Walter Pfeffer Dando e William K.L. Dickso.

No Brasil, a primeira exibição pública de cinema, segundo matéria publicada pelo Jornal do Comércio, aconteceria no dia 8 de julho de 1896, no Rio de Janeiro. Mas é só em 1908 que uma obra literária brasileira chegaria ao cinema. A obra seria *O Guarani* de José de Alencar, registrada pelo fotógrafo português José Leal numa pantonima no palco do Circo Spinelli e levada para a tela com o título *Os Guaranis*. Na ocasião, o ator negro Benjamim de Oliveira interpretava Peri.

No ano seguinte, 1909, Leal e José Labanca produzem a adaptação de *A cabana do Pai Tomas*, de Harriet Beecher Stowe, dirigida por Antonio Serra. Mas vai ser só após a década de 1910 que um novo livro brasileiro iria ser filmado, ainda que não chegasse a ser exibido. Trata-se de *Viúvinha* (Luiz de Barros, 1914), também baseado em obra de José de Alencar. Mas o filme não chegou a ser levado às telas, pois o produtor Ítalo Dandini, decepcionado

12 Tomo o cuidado de colocar o termo adaptação entre aspas quando se trata de filmes curtos deste primeiro cinema, anteriores à década de 1910, porque, como já foi citado anteriormente, a concepção de cinema naquela época era bem diferente da de hoje e a metragem dos filmes não possibilitava um diálogo mais equilibrado com as obras literárias a não ser a menção de episódios e citações muitas vezes distante do teor da obra literária tida como inspiradora.

com o resultado artístico e o trabalho do laboratório, destruiu a película antes mesmo de sua exibição. Luiz de Barros voltaria a filmar mais dois livros de Alencar: *Ubirajara* (1919) e *Coração de Gaúcho* (1920).

Já Antonio Leal filmou *A Moreninha* de Joaquim Manuel de Macedo em 1915 e produz *Lucíola* de José de Alencar, dirigido por Franco Migliani em 1916. Ainda em 1920, Antonio Leite e Miguel Milano dirigem *Os Faroleiros*, baseado em *Urupês*, livro de contos de Monteiro Lobato, que havia sido lançado, apenas dois anos antes. Mas, o diretor que mais faria filmes adaptados de obras literárias brasileiras seria o italiano Vittorio Capellaro¹³ que dirigiu *Inocência* de Visconde de Taunay em 1915; *O Guarani* de José de Alencar em 1916; *Iracema* também de Alencar em 1917; *O Cruzeiro do Sul*, baseado em *O Mulato* de Aluísio de Azevedo, também em 1917; *O Garimpeiro* baseado no livro de Bernardo Guimarães em 1920 e novamente *O Guarani* de José de Alencar em 1926, este último numa co-produção com a Paramount Pictures.

Entre os escritores mais adaptados ao cinema no Brasil, despontam José de Alencar, 36 vezes, segundo o IMDB, e Nelson Rodrigues que foi adaptado 34 vezes. A título de curiosidade, Machado de Assis, o maior escritor brasileiro, sucessor de José de Alencar e dos outros românticos, só foi ser adaptado em 1939, e, ainda assim, num curta-metragem, dirigido por Humberto Mauro e baseado no conto “Apólogo da agulha e da linha”. O curta foi produzido pelo INCE, Instituto Nacional de Cinema Educativo, criado em 1936. Dos nove romances de Machado de Assis, o primeiro a ser adaptado foi *Helena* e para a televisão em 1952.

No caso da literatura portuguesa, Roberto Nobre (sem data, p.30) pontua que depois de um início voltado às reportagens e filmes documentais, a empresa Cardoso & Correia, fundada em 1908, tentou adaptar uma obra literária portuguesa, *Carlota Ângela*, de Camillo Castelo Branco, mas a tentativa malogrou. Frustrada essa tentativa, só na década seguinte, com a *Invicta*

13 Infelizmente, quase toda obra de Capellaro, como boa parte dos filmes acima, se perdeu devido à má conservação e a incêndios que destruíram o acervo de cinematecas e outros locais onde estavam abrigados. O contato com estas obras hoje só é possível via documentos de época, que registram dados de sua produção e exibição.

Filmes, que durou de 1017 a 1924, Portugal teria a sua primeira obra literária, adaptada para o cinema, no caso *Frei Bonifácio*, conto então inédito de Júlio Dantas levado às telas por Georges Pallu em 1918. Alves Costa (1978, p. 27) afirma que o sucesso do filme levou a Invicta a apostar mais na adaptação de clássicos da literatura portuguesa para garantir o êxito comercial dos seus filmes, fato que levou depois a adaptação de *O Primo Basílio*, *Amor de Perdição*, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, *Mulheres da Beira*. Em relação à qualidade das adaptações, Alves Costa (1978, p. 27/28) observa:

É certo que, das obras desses romancistas, ficará, na sua transposição para o cinema, pouco mais do que a ilustração, perdendo-se muito do que representam como pintura e análise de uma sociedade e de uma época. Conserva-se intacto o conflito, mas diluem-se as suas profundas motivações.

Ilustração apenas ou não e não cabe uma maior discussão aqui sobre as falsas questões envolvendo fidelidade, a verdade é que, do primeiro cinema até hoje, são frequentes as adaptações de obras literárias para o cinema, e parece consensual que tal diálogo seja bom para ambas as artes, pois amplia o público ligado à cultura, como veremos a seguir.

V - O cinema vai até a literatura em busca de legitimação enquanto forma de representação artística perante o público, perante a censura e perante possíveis investidores.

E não foi só para construir uma linguagem ou para se legitimar enquanto espetáculo - colocando-se, como já vimos, ao lado do teatro e da leitura dos romances como passatempo da sociedade burguesa - que o cinema recorreu a autores, temas e questões tratados por dramaturgos e romancistas; além disso, outro fator levou, e leva o cinema e a literatura, de tempos em tempos: a censura política.

Poderíamos citar aqui vários exemplos e em vários países diferentes de períodos nos quais, devido a qualquer tipo de censura política, explícita ou implícita, em que o cinema se viu obrigado a recorrer à literatura para continuar a existir ou tratar de assuntos delicados.

No Brasil, o exemplo mais marcante foi o da ditadura militar, após o Ato Institucional nº5, 1968. O regime de exceção, ao mesmo tempo em que estimulou e financiou a produção de obras da literatura nacional para reforçar a brasilidade¹⁴, deixou de perceber as críticas que certos cineastas faziam ao regime, caso dos cineastas do cinema novo, justamente por estes adaptarem obras da literatura nacional, mas dando a estas um caráter alegórico.

Tais questões, obviamente, merecem uma consideração mais extensa, mas fica aqui apenas o registro para que possamos enveredar por outra forma de legitimação dos filmes a partir da literatura, no caso, a legitimação comercial.

É certo que muitos realizadores, mais autorais, quando adaptam uma obra literária, fazem-no pensando no diálogo que tal texto pode vir a ter com a obra cinematográfica, num projeto artístico que estruture a passagem daquele texto literário ao fílmico. Ocorre, porém, e nem sempre os realizadores têm a coragem de afirmar isso, que, para viabilizar um filme do ponto de vista comercial, dizer que o projeto é baseado num livro de um autor consagrado pode ser um grande chamariz.

Em entrevista à revista eletrônica de cinema Cinequanon (2005, acesso em 6 de jan de 2012), o cineasta moçambicano radicado no Brasil Ruy Guerra expõe a questão de forma clara quando indagado sobre os motivos que o levavam a recorrer à literatura nos seus filmes.

Eu tenho uma grande paixão pela literatura, mas não é por isso que eu adapto romances. De certa forma, faço adaptações por um ato de preguiça. Eu tenho várias histórias para escrever, mas é mais fácil montar um projeto a

14 Mesmo procedimento foi adotado pelo Estado Novo na década de 1940 com a criação do Instituto Nacional de Cinema (INCE). A este respeito vale a pena ler o trabalho de Ana Cristina Cesar, *Literatura não é documento*.

partir de um nome conhecido porque a pressão é menor. É muito mais fácil vender um projeto de um filme baseado num Jorge Amado do que um com uma ideia original sua.

Por outro lado, a adaptação de obras literárias consegue por em destaque livros e autores, aumentando suas vendas e fazendo-os muitas vezes ressurgir para o público. Prova disto é que muitos livros acabam sendo relançados, depois de adaptados, tendo na capa uma imagem do filme.

André Bazin (1992) termina seu artigo seminal sobre as relações entre cinema e literatura, *Por um cinema Impuro*, defendendo justamente a hibridização entre as formas artísticas e dizendo que tal diálogo foi benéfico tanto ao cinema como ao teatro, como à literatura:

O êxito do teatro filmado serve ao teatro, como a adaptação do romance serve a literatura: Hamlet no ecrã só pode aumentar o público de Shakespeare, um público do qual pelo menos uma parte sentirá prazer de ir vê-lo em cena. *O Diário de um pároco de Aldeia* visto por Robert Bresson multiplicou por dez os leitores de Bernanos. Na verdade, não existe concorrência nem substituição, mas uma junção de uma dimensão nova que as artes pouco a pouco perderam depois da Renascença: o público. Quem se poderá queixar? (BAZIN, 1992, p. 117).

Bazin (1992, p. 116), nesse texto que é da década de 40, afirma, ainda, que talvez conhecêssemos um tempo de “ressurgências” com o cinema novamente independente do romance e do teatro, por serem os romances diretamente escritos em filmes. Tal ideia, bastante próxima a da câmera caneta de Alexandre Astruc, nos leva ao último capítulo deste ensaio.

VI - O cinema vai, ou caminha junto, à literatura em busca de narrativas “originais” próximas às formuladas pela literatura na pós-modernidade¹⁵.

Num artigo para o livro *Literatura, Cinema e Televisão* (2003), Tânia Pellegrini aborda as possíveis aproximações entre a narrativa verbal e a visual e mostra como o cinema passava a influenciar o texto de escritores contemporâneos. O que ela aponta é uma inversão de rota, ou melhor, o estabelecimento de uma relação de mão dupla entre literatura e cinema, com um influenciando o outro ao trilhar um mesmo caminho narrativo em busca das mesmas respostas que o tempo impõe.

O tempo, a pós-modernidade com a (r)evolução digital, vai alterar de forma significativa a forma cinema, originando uma outra forma de fazer cinema, forma que Cezar Migliorin (*Revista Eletrônica Cinética*, 2011, acesso em 8 de jan de 2012) batizou de pós industrial. E esse novo cinema, pós -industrial ou não, mas novo graças ao suporte digital tem buscado experimentar narrativas, próximas à literatura moderna, nas quais despontam uma maior rarefação dramática e um rompimento com os paradigmas do cinema clássico. Tal fato chama a atenção porque esse cinema vai à literatura visando romper barreiras narrativas ou propondo soluções narrativas para questões contemporâneas de modo muito semelhante aos propostos pela literatura, criando uma área de intersecção bastante inventiva. Isso ocorre, como foi dito, porque a forma de se fazer e de se ver cinema mudou - e está mudando - radicalmente com a tecnologia digital.

Com o sistema digital, surge um novo modelo de cinema, um modelo à margem do esquema industrial tradicional, um modelo paralelo, alternativo, complementar e que, diferentemente de época anteriores nas quais isso parecia poder ocorrer - penso, por exemplo, no Super 8 -, tal mudança possibilita também uma reestruturação em termos de organização de toda a cadeia cine-

15 Trato de maneira mais aprofundada destas questões no ensaio: “Cinema e Literatura: a palavra e a imagem no cinema contemporâneo – itinerários possíveis”, publicado no livro “Artes, Museus e Educação: interfaces e confrontos”, editado pelo Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba e pela Editora CRV.

matográfica, ou seja, da cadeia produção - exibição - reflexão¹⁶, assim como uma maior possibilidade de inserção ou convivência com o modelo industrial tradicional¹⁷.

Cezar Migliorin (2011, *Revista Eletrônica Cinética*) em “Por um cinema pós-industrial. Notas para um debate” afirma que:

Se no mundo contemporâneo o valor e os sujeitos não têm mais a indústria como paradigma, tal passagem, ou sobreposição, de uma forma de criação de valor a outra faz com que o cinema contemporâneo estabeleça fortes diálogos com essa configuração – que nem é tão nova assim, mas que não deixa de nos surpreender em seus desdobramentos, exigindo ainda que os agentes sociais recoloquem os problemas de fomento, produção e distribuição sob novas composições.

O pós-industrial estaria, portanto, não apenas relacionado a uma nova forma de mercadoria como a uma nova forma de produção e a um novo tipo de valor na relação produção/mercadoria. No que tange ao cinema, muda, entre outras coisas, a lógica de produção de um filme, ou melhor, cria-se a possibilidade de se fazer um filme dentro de outra lógica, o que antes era muito difícil, para não dizer impossível. Lógica mais próxima à produção ou escritura de um romance por romper com o modelo industrial e trabalhar uma nova noção de autoria.

O cinema industrial é pautado pela lógica da linha de montagem. Fotógrafo fotografa, diretor dirige, e assim

16 No que tange à reflexão penso nos sites e blogs voltados à crítica cinematográfica, bem como no espaço das redes sociais.

17 Essa distância menor entre os dois modelos, industrial e pós industrial, pode ser observada pela premiação de filmes feitos nesse novo modelo, coletivo e quase de guerrilha, em festivais tradicionais como o Festival de Brasília, que, em 2011 premiou Céu sobre os ombros, de Sérgio Borges; pela importância cada dia maior de um festival como o de Tiradentes, festival que é a vitrine destes filmes; pela criação de novos espaços de exibição desses filmes, não só os cinema tradicionais, e também pelo surgimento de distribuidoras voltadas à exibição destas obras, caso da Vitrine Filmes.

por diante. O cinema pós-industrial se constitui com outra estética do set e das produtoras. Grupos e coletivos substituem as produtoras hierarquizadas, com pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam. O que temos visto nos filmes reflete novas organizações de trabalho já distantes do modelo industrial. Filmes realizados por quatro diretores, como é o caso dos dois últimos longas realizados por Guto Parente, Pedro Diógenes, Ricardo e Luiz Pretti (*Estrada Para Ythaca* e *Os Monstros*). Filmes realizados com um diretor e mais três diretores na equipe técnica, como é o caso de *O céu sobre os Ombros*, de Sérgio Borges ou de *Os Residentes*, de Tiago Mata Machado. Ou ainda, *Desassossego – Filme das Maravilhas*, coordenado por Felipe Bragança e Marina Meliande, e dirigido por 14 pessoas de diversas partes do país, uma experiência de produção colaborativa (MIGLIORIN, 2011, Revista Eletrônica Cinética).

Nesta perspectiva de realização, são alteradas ou redesenhadas algumas propriedades do filme, entre elas: a noção de autoria; a possibilidade infinitamente maior de experimentação narrativa, visto que o digital simplifica e barateia o processo; e a amarração do filme por outra lógica estruturante, a partir do a priori que a própria realização do filme segue, a permite e está implicada por ela. Já a quebra da noção de autoria, dadas as novas possibilidades tecnológicas, que permitem um trabalho menos hierarquizado e mais coletivo também está bastante relacionada a uma nova condição ou visão de mundo que é típica do fim da modernidade e da sociedade pós-moderna e que, por sua vez, implica também mudanças significativas na narrativa e na sua forma de representar o mundo. Mas, para entender melhor como isso ocorre, é necessária uma breve digressão apoiada em dois autores que definem estes conceitos da pós-modernidade.

Podemos pensar que a passagem da modernidade à pós-modernidade, definida por Lyotard, e dada pela incredulidade em relação às grandes narrativas, pela perda da crença em visões totalizantes da história e suas regras de conduta política e ética, configura aquilo que Lukács chamou em *Teoria do*

Romance (2000) de “transmutação dos pontos de orientação transcendentais”. Tal transmutação e a crise da ideia de história trazem consigo, como aponta Gianni Vattimo (1992) no ensaio “Pós-moderno: uma sociedade transparente?”, a crise da ideia de progresso – sem um curso unitário dos acontecimentos humanos, também não se poderá sustentar que eles avançam para um fim, ou “que realizam um plano racional de melhoramento, educação, emancipação” (1992, p.9) –; bem como, a crise de um certo ideal de homem, de um homem próximo ao modelo iluminista do homem europeu.

Nesse cenário, Vattimo (1992, p.10) afirma que o que dá sentido ao termo pós-moderno é a sociedade de comunicação generalizada, que tem como característica não a formação de uma sociedade mais transparente, mais consciente de si, ou mais iluminada, mas “uma sociedade mais complexa, até caótica”. Para Vattimo, a perda do sentido de realidade dada à multiplicação das imagens do mundo, seu caráter múltiplo e caótico, não é uma grande perda, pois ela ainda que dê conta de um desenraizamento, possibilita a libertação das diferenças, e, por isso, o caos é emancipador, pois promove o que Vattimo vai chamar de uma “multiplicidade de racionalidades locais”, minorias étnicas, sexuais, religiosas, culturais ou estéticas.

Esse processo de libertação das diferenças, diga-se de passagem, não é necessariamente o abandono de todas as regras, a manifestação informe da demarcação: também os dialetos têm uma gramática e uma sintaxe, mas só quando conquistam a dignidade e visibilidade descobrem a sua própria gramática. A libertação das diversidades é um ato com que elas “tomam a palavra”, se apresentam, se “põem em forma” de modo a poderem tornar-se reconhecidas; de modo algum uma manifestação bruta de imediato (VATTIMO, 1998, p.15).

Nesse sentido e voltando ao nosso tema, o cinema contemporâneo da pós-modernidade é também um cinema marcado por essa multiplicidade de racionalidades locais, sobretudo, estéticas. E devemos pensar em multiplicidade tanto na esfera da produção – o digital e o pós-industrial, como

vimos, possibilitam essa explosão da autoria¹⁸—, como na esfera da recepção¹⁹ e da representação destas multiplicidades de racionalidades locais do ponto de vista dramaturgico, ou seja, destas personagens em cena nesse mundo multifacetado.

Obviamente, essa nova representação no cinema contemporâneo convive com estruturas narrativas tradicionais ainda hegemônicas, mas, a cada dia, esse outro cinema se impõe mais fortemente como espelho de novas realidades, tal qual aconteceu com o romance clássico em relação ao romance moderno, criando assim outra e, por que não, uma nova forma narrativa no cinema. Forma que lida com o esgarçamento da noção de realidade e com a ideia de “realidades”, o que leva a filmes com a construção de uma dramaturgia mais rarefeita, sem um sentido único, linear, emancipador, promovido por uma lógica estruturadora e temporal fundada na articulação de nexos causais ou episódios deflagradores de ações posteriores amarrados no princípio de causa e consequência e, do ponto de vista da construção da imagem, a filmes com planos longos, dilatados ao extremo, abarcando o vazio da cena e das personagens.

Este sentimento de desenraizamento em relação a uma realidade estável e o sentimento de pertencer a realidades fraturadas, sentimentos simultâneos, vão servir de base a essa dramaturgia rarefeita, oscilante, na qual temos esse outro homem, em outro tipo de ação. Não é mais um agir racional,

18 A explosão na produção, gerada pela facilidade de produzir em relação à décadas passadas, tem tirado o sono dos curadores de festivais, surpreendidos, cada dia mais, com avalanches e avalanches de filmes, tão logo termina o prazo de inscrição. Obras realizadas nos mais diferentes formatos e trabalhando com as mais diversas formas e conteúdos surgem de diversas partes do país. Muitas destas – como já foi observado anteriormente no texto – realizadas por coletivos formados em universidades ou por grupos de amigos. O problema, para os festivais pelo menos, é que, via de regra, estes curadores e suas equipes não têm tempo para assistir integralmente a todos os filmes que recebem, fazendo, muitas vezes, uma seleção com base nos minutos iniciais do filme ou vendo-os de maneira acelerada, quando não vendo dois ou três filmes simultaneamente. O que nos remete, novamente, à aleatoriedade que vimos quando discutíamos sobre a tomada de decisão entre o raciocinar e o experimentar.

19 Essa multiplicidade de racionalidades locais afeta também a recepção, com a criação de inúmeros canais nos quais os filmes, feitos nos mais diferentes formatos, do celular à bitola 35 mm, podem ser vistos. Caso mais famoso é o do You Tube, dos porta-curtas e do Vimeo. Além destes hospedeiros, são inúmeros os mecanismos de divulgação destes trabalhos, caso de redes sociais como o twitter, facebook etc.

instado a um fim claro, mas um vagar, ou até uma apatia – apatia feliz como descreveu o professor e crítico Cléber Eduardo em entrevista à Revista Filme Cultura (edição 54, maio de 2011) –, que se configura também pela desconexão entre passado, presente e futuro, para dar conta, fragmentariamente, do hoje mais imediato. Este tipo de estrutura dramática aparece, com diferença, é claro, em diversos filmes. Vários poderiam ser citados, mas cito dois que dentro da lógica de mercado, de produção e exibição, que se encontram em polos bem diferentes, para não dizer opostos: o cearense *Estrada para Ythaca* (BRASIL, 2010) de Guto Parente, Pedro Diógenes, Ricardo e Luiz Pretti, um dos filmes mais interessantes feitos no Brasil nos últimos anos, e *Árvore da Vida* (EUA, 2011), filme do cineasta norte-americano Terence Malick, premiado no Festival de Cannes em 2011 e que tem Brad Pitt e Sean Penn no elenco.

Esta dramaturgia, menos ancorada na força da realidade, leva um determinado cinema, se não à crise que o romance sentiu na virada do século XIX para o XX, a um caminho muito mais próximo deste no que diz respeito à subjetividade em oposição ao narrar objetivamente a realidade; leva também a experimentações radicais como a do fluxo de consciência e a do monólogo interior - talvez se aproximando, décadas depois, da discussão entre Eisenstein e Joyce citada anteriormente. Neste caso, cito novamente, como exemplo, *Árvore da Vida* de Terence Malick, e não só pelo fato de o filme ser bastante recente, mas porque a estruturação deste – e Malick sempre procurou caminhos diferentes em relação aos demais cineastas hollywoodianos – me parecer muito similar à busca por Proust na literatura, com a construção da memória, mas evocada, no caso do filme, por um ponto irradiador do foco narrativo quase invisível, embaralhando todas as coordenadas temporais.

Essa busca maior pela subjetividade pode ser vista também em diversos filmes brasileiros nos quais a afirmação de um pertencimento em confronto com o desenraizamento vai gerar a oscilação contínua explicitada por Vattimo ao explicar a pós-modernidade. Os exemplos são variados, mas poderíamos elencar os cinco filmes escolhidos pela Mostra “Cinema Brasi-

leiro anos 2000 – 10 Questões²⁰ que de diferentes maneiras dão conta desta subjetividade: Nome Próprio (Brasil, 2007), de Murillo Salles, *Pan Cinema Permanente* (Brasil, 2007), de Carlos Nader, *Eu me Lembro* (Brasil, 2005), de Edgar Navarro, *Dias de Nietzsche em Turim* (BRASIL, 2001), de Júlio Bressane e *Tropa de Elite* (Brasil, 2007), de Carlos Padilha.

Outra característica marcante desta produção contemporânea marcada por novas formas de produção e pela pós-modernidade é a erosão da fronteira entre ficção e documentário, entre representação e realidade. Isso ocorre de maneira tão marcante em certos filmes que é cada dia mais complicado classificá-los como ficção ou documentário. Exemplos óbvios, nesse sentido, são os filmes *Serra da Desordem* (Brasil, 2006) de Andrea Tonacci, apontado por muitos como o melhor filme brasileiro das últimas décadas, e os filmes recentes de Eduardo Coutinho, *Jogo de Cena* (Brasil, 2007) e *Moscou* (Brasil, 2009). Também neste limite, podemos colocar a produção mais recente do cineasta português Pedro Costa, sobretudo, *Juventude em Marcha* (Portugal, 2006). O cineasta, graças à possibilidade de trabalhar com equipamentos mais leves e equipes reduzidas, consegue, em seus filmes, retratar o cotidiano de imigrantes africanos em bairros pobres de Portugal com uma cumplicidade, realismo e lirismo que jamais seria conquistado com o monstruoso, invasivo e gigantesco aparato de um set de filmagem industrial. Estando ao lado destes imigrantes de fato e coproduzindo com estas pessoas, personagens-atores, seus filmes, Pedro Costa constrói e desconstrói a realidade, faz ficção e documentário ao mesmo tempo e no mesmo plano, tornando as duas coisas uma só. Concluindo, o que leva hoje este cinema à literatura, diferentemente do que ocorria no passado, são os problemas e inquietações do homem contemporâneo e as dificuldades de representá-lo, seja no papel, seja na película, seja no ambiente digital. Mas este cinema contemporâneo não fica devendo nada à literatura, como ocorreu antes, e nem se sente menor, mas caminha, junto a ela, digamos que de igual para igual, tentando responder as mesmas questões a partir, agora, das novas possibilidades e especificidades do dispositivo digital. Com o digital e o modelo pós-industrial,

20 Todo material relativo à Mostra pode ser acessado em <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/>.

fazer filmes e escrever romances tornaram-se atividades ainda mais próximas e parecidas. Ainda que o literário e o fílmico respondam a universos diferentes, parece existir, como nunca antes, uma maior convergência estética e narrativa.

Referências Bibliográficas

AGEL, Henri. **Estética do cinema**. São Paulo: editora Cultrix, 1982.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2006.

BAZIN, André. **O que é cinema?** Lisboa: Livros Horizonte, 2003.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CESAR, Ana Cristina. **Literatura não é documento**. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.

COSTA, Alves. **Breve história do cinema português**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Crítica de cinema no Suplemento Literário - Volume 1**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra / Embrafilme, 1981.

EDUARDO, Cléber. **Entrevista concedida a Daniel Caetano**. Revista Filme Cultura 54, editada pelo CTAV, Centro Técnico Audiovisual do Ministério da Cultura, Maio de 2011.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

___ **Reflexões de um cineasta**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1969.

GUERRA, Ruy. Cinequanon, www.cinequanon.art.br. **Entrevista concedida**

a **Cesar Zamberlan** no ano de 2005, disponível em: <http://www.cinequanon.art.br/entrevistas_conteudo.php?iden=0&idli=0&take=8&qtdlink=10>. Acesso em: 05 jan. 2012.

IMDB, **The Internet movie database**, www.imdb.org, acesso em 05 de jan de 2012.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1982.

LUKACS, Georg. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Editora Duas Cidades / Editora 34, 2000.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas SP: Papyrus Editora, 1997.

MAGALHÃES JR, R. **Ao redor de Machado de Assis (Pesquisas e Interpretações)**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1958.

MIGLIORIN, Cezar. **“Por um cinema pós-industrial. Notas para um debate”**. Publicado na revista eletrônica Cinética. www.revistacinetica.com.br. Disponível em: < <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em: 08 jan. 2012.

NOBRE, Roberto. **Singularidades do cinema português**. Lisboa: Portugália Editora, sem data.

PELLEGRINI Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo / Instituto Itaú Cultural, 2003.

PEÑA-ARDID, Carmen. **Literatura y cine**. Madrid: Catedra Signo e imagem, 1992.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim. 1982.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial 1**. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Lisboa: Relógio D’Água, 1992.

XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003 (A).

___ **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 (B).

PARTE II – FIOS ENTRELAÇADOS

Pelas veredas do olhar: relações entre literatura e cinema

Joana Marques Ribeiro¹

O olhar tem a vantagem de ser móvel, o que não é o caso, por exemplo, do *ponto de vista*.

Alfredo Bosi²

Apenas alterei o rumo do olhar; antes, fixava um olho num fragmento do mundo exterior e acionava um botão. Agora é o olhar da reflexão que me interessa.

Milton Hatoum³

Caminhos e percalços

Poucas não são as dificuldades com as quais nos deparamos diante da proposta de refletir sobre as relações estabelecidas entre a arte literária e a cinematográfica. Ainda que seja nítida a aproximação entre as duas artes em nossa contemporaneidade, ou explícita nos casos em que há a intenção de “adaptar” uma obra literária ao cinema, a discussão segue diferentes caminhos, os quais perpassam linhas teóricas e investigativas variadas. Dessa forma, as relações entre literatura e cinema são analisadas sob a luz não apenas das teorias literária e cinematográfica, quanto pelo olhar da Semiótica, da Literatura Comparada, da Psicologia, da Sociologia, da História da Arte, dentre outras. A multiplicidade de perspectivas que direcionam o entendimento dessa relação é consequência de uma série de elementos históricos, sociais, culturais, políticos e econômicos que entram em jogo e que extrapolam as

1 Mestre na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela faculdade de Letras da FFLCH-USP. Integrante do grupo de pesquisa *Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens* (CNPq) em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela faculdade de Letras da FFLCH-USP. E-mail: joana_marquesribeiro@yahoo.com.br.

2 BOSI, 1999.

3 HATOUM, 2004.

questões puramente estéticas e técnicas de cada arte em seu processo de representação da realidade (BELLO, 2005, p.144).

É imprescindível ressaltar que, além das dificuldades encontradas com respeito à diversidade de elementos envolvidos em tal aproximação, muitos estudos propõem-se a analisá-la partindo de uma perspectiva comparativista tradicional em que se buscam fontes e influências, em especial aqueles que visam analisar o processo de adaptação cinematográfica de obras literárias com o intuito de comprovar a “fidelidade” com relação à obra primeira. Estas atitudes culminam na supervalorização de uma arte em relação à outra e geram mesmo um “regime de disputa, que vai suscitando uma série de divergências entre a literatura e o cinema” (SOUSA, 2001, p. 27). A busca incansável de “influências” e a conseqüente corrida para provar qual arte seria superior encerram um trabalho estéril, uma vez que entre a literatura e o cinema estabeleceu-se, progressivamente ao longo das épocas, um “conjunto de relações sob a forma de um circuito de mão dupla” (GUIMARÃES, 1997, p.109).

Seria extremamente redutora, e em nada crítica, nesse sentido, uma leitura das relações entre a arte literária e a cinematográfica a partir apenas de nosso campo específico de estudo, ou seja, dos estudos literários, não levando em conta tanto as diferenças de cada procedimento artístico e das linguagens que utilizam, como as posições mais recentes que “consideram as transposições semióticas como atividades exercidas por receptores inapagáveis do estrato da socioesfera cultural a que pertencem” (SOUSA, 2001, p. 27).

Nessa ordem de ideias, o estudo que se direcione a observar e compreender as relações entre literatura e cinema, e que ultrapasse a atitude comparativista de observar semelhanças e diferenças entre as artes, requer um “olhar” amplo sendo fundamental articular a investigação com elementos sociais, políticos, culturais, em suma, com a História num sentido abrangente, levando em consideração o produtor da obra fílmica como um leitor provido de “reações afectivo-volitivas, de expectativas, ‘pré-juízos’ ou ‘pré-conceitos’ [...] e de uma contextualidade histórico-temporal” (SOUSA, 2001, p.33), características que participam do estabelecimento do diálogo interartes.

A investigação deve ainda procurar compreender as operações de in-

terinfluências que uma linguagem pode exercer sobre a outra, bem como a maneira como se processam as traduções intersemióticas promovidas nessa relação, construindo “uma indagação que formule a relação entre os textos e as interprete”, observando “como, repetindo-o, o segundo texto ‘inventa’ o primeiro” (CARVALHAL, 2006, p.57-58), redescobrimo-o, dando-lhe outros significados, resultando no trabalho de construção poética de absorção e transformação.

Diante da amplitude da questão, nossa proposta será tecer reflexões acerca das aproximações entre literatura e cinema, tendo como *corpus* de análise o filme *O Labirinto do Fauno* (2006), de Guillermo Del Toro. Primeiramente, procuraremos definir a relação existente entre a arte literária e a arte cinematográfica na obra, já que não há uma única obra literária fonte que sofre a adaptação para a produção do filme. Em seguida, aprofundaremos a leitura observando as especificidades de cada forma narrativa (literária e cinematográfica) e o entrelaçamento dessas duas formas de expressão na transposição intersemiótica, tendo como fio condutor de nossa análise o foco narrativo que constitui a obra. A escolha do elemento da narratividade e da construção do ponto de vista como direcionamento de nosso estudo deve-se ao fato de que a tematização do “olhar” e sua relatividade, a nosso ver, constitui não apenas o próprio princípio de narração do filme e o diálogo entre literatura e cinema proposto pela obra, como também, de maneira simbólica, representa a complexa discussão das relações entre essas artes em nossa sociedade atual.

Um labirinto de olhares em caminhos que se bifurcam

Em *O Labirinto do Fauno*, somos transportados para a Espanha de 1944, após o final da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a consolidação do regime nacionalista do general Franco. O filme apresenta-nos a história de Ofélia, uma garota delicada e sonhadora de 13 anos, que viaja com a mãe, Carmen, a qual sofre uma gravidez de risco, para um pequeno posto militar ao norte do país. Chegando ao local, a menina encontra Vidal, um cruel capitão do exército franquista, novo marido de Carmen e que não sente nenhum

afeto pela enteada. Enquanto Vidal se preocupa em acabar com a resistência republicana, Mercedes, empregada do capitão, ajuda clandestinamente o grupo de rebeldes, cujo líder é seu irmão, com apoio do médico local.

Numa noite, Ofélia explora os arredores do lugar e encontra as ruínas de um velho labirinto, no centro do qual reside um fauno, que a reconhece como uma princesa, última de sua estirpe, herdeira do trono do Reino Subterrâneo. O misterioso ser desafia a menina a realizar três perigosas provas antes da lua cheia que, se cumpridas, comprovarão sua identidade. No desenrolar dessa missão, Ofélia desloca-se constantemente entre o mundo “real” e o mundo maravilhoso, vivendo aventuras próprias de um conto de fadas.

Podemos perceber, portanto, a composição da obra por duas narrativas, cada uma delas representando um mundo ou uma realidade distinta. Com uma clara intenção realista e tendo como base os fatos históricos, a primeira narrativa representa o mundo “real” do franquismo autoritário e repressor que, assumindo um discurso que se pretende monológico, almeja a homogeneidade e submissão de todos que estão sob sua liderança, tentando incansavelmente sufocar as ações dos rebeldes, cuja palavra de ordem seria a negação do sistema. Ademais de uma luta armada, temos uma luta ideológica pela repressão intelectual dos indivíduos e imposição de uma “verdade” absoluta construída pelo sistema dominante e incorporada pela ditadura (ORWELL, 2006, p. 276). Ao passo que a segunda representa o mundo da fantasia retomando a tradição e as convenções dos contos de fadas, na medida em que, em meio ao maravilhoso da magia feérica (reis, princesas, fadas, monstros e objetos mágicos), temos como problemática motriz a busca da heroína, a qual precisará, como um ritual iniciático, vencer obstáculos e provas para alcançar sua autorrealização existencial (COELHO, 1988, p. 14) e, ao mesmo tempo, tal viagem às margens da imaginação acaba se tornando a única saída para Ofélia no enfrentamento do mundo repressor e violento da ditadura, no qual se vê solitária.

Dessa maneira, no que concerne ao conto de fadas vivido por Ofélia, não há uma obra literária fonte que sofre uma adaptação, mas um conjunto de textos pertencentes já ao nosso imaginário e repertório cultural sendo re-

visitados e reinterpretados. O que nos parece fundamental é que a aproximação entre essas duas realidades concretiza-se no embate entre dois discursos entrelaçados pelo cinema, a saber, o discurso da historiografia e o discurso literário. Tal entrelaçamento nos aproxima das ideias de Sousa de que “o cinema pode justamente ser usado na elaboração de leituras possíveis do texto literário” (SOUSA, 2001, p. 35).

Levando em conta as especificidades de cada forma narrativa imbricada (literária e cinematográfica), cabe-nos observar quais recursos utilizados no filme servem para concretizar o processo narrativo, uma vez que o elemento da narratividade, em consonância com as considerações de Bello (2005), parece-nos ser aquele que relaciona de maneira mais íntima “romance (ou novela ou conto) e filme” e, conseqüentemente, “a exploração das diversas unidades narrativas dos dois tipos de texto aquela que revela um território mais rico de sugestões interpretativas, estruturais e estéticas” (BELLO, 2005, p.155).

Analisando as cenas iniciais do filme, podemos observar vários procedimentos utilizados para contar/narrar a sequência de acontecimentos que se desenvolve diante dos olhos do espectador. Este se depara, primeiramente, com um breve texto: “Espanha, 1944. / A guerra civil terminou. / Escondidos nas montanhas, grupos guerrilheiros / ainda combatem o novo regime fascista, que luta para suprimi-los”. Recorre-se, assim, à palavra escrita para situar o tempo (histórico) e o espaço (concreto) em que se passará a ação; as letras pequenas e brancas e o fundo negro proporcionam o tom sério e documental ao texto verbal, ao mesmo tempo em que os sons de ventania, de um sussurro agonizante e de uma melodia melancólica constituem uma atmosfera de medo e terror.

É iniciada, dessa forma, a construção da representação do mundo “real” da luta dos rebeldes contra o regime ditatorial e o espectador/leitor, sendo inserido em um ponto de vista próprio da historiografia em que se “pressupõe objetividade” (LEITE, 2001, p. 71), é motivado a ativar seus conhecimentos prévios sobre o momento que será retratado, certamente cenas de guerras, torturas, dentre outras, aparecem em sua mente.

Em seguida, as letras desaparecem, a tela escurece, o tom negro é

substituído por um verde sombrio de pedras, o sussurro e a música intensificam-se e a câmera desliza horizontalmente até que a previsão do espectador concretiza-se: surge uma mão ensanguentada, que progride até a imagem vertical de uma menina deitada em seus últimos suspiros. O jogo de câmera continua e, no compasso da melodia e a partir da técnica do *close up*, nosso olhar é levado a viajar por um giro em espiral em forma de labirinto até penetrar na escuridão e profundidade do olho da garota. Nesse exato momento, uma voz, masculina e grave, inicia o seguinte discurso:

Conta-se que há muito, muito tempo, no Reino Subterrâneo onde não existe mentira nem dor, vivia uma princesa que sonhava com o mundo dos humanos. Ela sonhava com o céu azul, a brisa suave e o sol brilhante. Um dia, burlando toda a vigilância, a princesa escapou. Uma vez do lado de fora, a luz do sol a cegou e apagou da sua memória qualquer indício do passado. Ela se esqueceu de quem era e de onde vinha. Seu corpo sofreu com o frio, a doença e a dor. E, passados alguns anos, ela morreu. No entanto, seu pai, o rei, sabia que a alma da princesa retornaria talvez em outro corpo, em outro tempo e em outro lugar...

O verbal é utilizado novamente, mas agora em sua modalidade oral no tom do “era uma vez”. De pronto reconhecemos o contador de histórias, descendente dos narradores primordiais, que contavam o que tinham ouvido ou conhecido, representando a memória dos tempos a ser preservada pela palavra e transmitida de geração para geração (COELHO, 2000, p. 109). Essa voz, que se faz ouvir nos contos de fadas, insere-nos na perspectiva de um mundo de fantasia, no qual prevalece o maravilhoso, onde tempo e espaço situam-se fora da realidade conhecida, noções que, de acordo com Coelho (2000, p. 104), resultam da consciência mítica, peculiar à humanidade no início dos tempos. Retoma-se, assim, um modo de narrar que considerava o mundo como um todo e conseguia representá-lo através de um ponto de vista fixo (GOTLIB, 1988, p. 30).

É importante ressaltar que alguns recursos cinematográficos são utili-

zados para enriquecer o discurso desse narrador. Simultaneamente à narração oral, a câmera desloca-se horizontalmente num cenário sombrio que seria o Reino Subterrâneo e, depois, ao longe, acompanhamos uma garotinha subindo longas escadas circulares, até que uma forte luz invade a tela; luz que cegou a princesa, mas que também desnorcia o olhar do espectador, até então acostumado com a escuridão das cenas anteriores. Portanto, enquanto a voz narra, a câmera não só descreve e mostra-nos as imagens, as quais com o recurso apenas da palavra ficariam a cargo da imaginação do ouvinte/leitor, mas também surpreende nossos sentidos perceptivos fazendo-nos experimentar brevemente a sensação da personagem.

Concretiza-se simultaneamente, portanto, não só a experiência conceitual, própria da literatura, mas principalmente perceptual da técnica cinematográfica. A conjunção das técnicas narrativas na obra, ou seja, a mescla do discurso literário com a narração paralela por meio de imagens aproxima-se das ideias de Walter Benjamin acerca do cinema, em que a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que esta arte “podia transformar em seus objetos a totalidade das obras tradicionais, submetendo-as a transformações profundas” (BENJAMIM, 1994, p. 167). Além disso, a procura de “equivalências” na tradução intersemiótica do verbal ao visual no filme, por parte do cineasta, acaba por efetuar “uma renovação e uma fecundação da produtividade dos signos e códigos técnico-narrativos da sétima arte” (SOUSA, 2001, p. 40), promovendo um processo criativo na relação interartes estabelecida nas cenas analisadas.

Na cena seguinte, vemos a mesma garota, agora sabemos que se chama Ofélia, em viagem com a mãe. Durante o percurso, ambas iniciam um diálogo, no qual a mãe critica a filha por gostar de ler contos de fadas. Tal diálogo é extremamente elucidativo como técnica narrativa, uma vez que, sem a mediação de um narrador, revela peculiaridades de Ofélia e da mãe, dando-nos indícios da mente propícia da menina a imaginar aventuras que ultrapassam a realidade objetiva, em oposição a Carmen, que vê como imaturidade o gosto da filha.

A viagem, porém, é interrompida pelo mal estar de Carmen. Cami-

nhando pela floresta, Ofélia encontra uma pedra esculpida em forma de olho e a encaixa em uma velha estátua, de cuja boca sai um inseto. A garota pergunta ao inseto se ele é uma fada e tenta pegá-lo, nesse instante, a mãe chama Ofélia e a repreende por ter sujado os sapatos. Enquanto o espectador começa a pensar no absurdo da atitude da menina, o carro segue caminho e a câmera o focaliza pela perspectiva do inseto, ou seja, quem olha agora é o inseto. Ora, esse “olhar” imposto pela câmera faz o espectador duvidar da conclusão inicial: talvez a menina não estivesse errada, talvez houvesse outra realidade além da objetiva e concreta... Na cena descrita, utiliza-se um “plano-ponto-de-vista” (RAMOS, 2005, p. 251), isto é, um plano em que a câmera assume a posição de um sujeito de modo a nos mostrar o que ele está vendo. Assim, o “olho da câmera” impõe-nos a olhar o fato sob uma nova perspectiva, quebrando com a perspectiva única do indivíduo que vê, experiência inovadora proporcionada pelo cinema e que se constituiu como a “novidade histórica do cinema” (XAVIER, 1983, p. 84).

A partir da cena analisada acima, as ações seguem um curso linear, tanto no que se refere à tomada do posto militar pelos rebeldes, quanto às aventuras que serão vividas por Ofélia após a revelação de sua identidade de princesa pelo fauno. Entretanto, tal linearidade é fragmentada, pois o filme desloca-nos constantemente do mundo terrível da ditadura ao não menos tenebroso dos contos de fadas, intercalando cenas das duas histórias, que correrão paralelamente. O espectador é levado a acompanhar as histórias por uma estrutura labiríntica construída graças à técnica da montagem, a qual, segundo Eisenstein (1990), baseia-se na lógica da implicação, ou seja, na busca de um todo coerente, o leitor estabelece relações entre duas ou mais partes justapostas (EISENSTEIN, 1990, p. 14).

Se a estrutura da narrativa já é um desafio ao espectador, o qual, devido à constante mudança de perspectiva na intercalação das histórias, deverá ter atenção a cada detalhe, rapidez no olhar e na capacidade de estabelecer relações e inferências, além do constante jogo que o “olho” da câmera nos impõe; o que dizer do labirinto também de cada fragmento ou parte, que o obrigará a transitar entre linguagens e códigos que intentam re-

presentar cada mundo, e que, amalgamados e entrelaçados, vão dos objetos ao verbo, do som à imagem?

Experimentamos, então, sensações de medo e terror ao presenciar cenas de torturas e assassinatos praticados pelo sádico capitão Vidal, intercaladas a imagens de seu olhar frio, dos jogos de câmera que descrevem lentamente sua farda e botas impecáveis, seu caminhar em marcha. Somos também obrigados, pelo “olhar” da câmera, a observar detalhadamente a mecânica com que, ao som quase demoníaco de uma antiga vitrola, o vilão lidava com o próprio barbear e cuidava de seu relógio, objeto que nos insere num mundo racional e objetivo. O acúmulo crescente de cada fragmento de cena acaba por construir uma cadeia de representações que constitui a personagem do capitão como uma figura maligna em relação metonímica com a ordem repressora dominante. Vidal não seria só um comandante militar, mas o ponto de vista que assume diante do mundo que o cerca o faz encarnar a representação do próprio sistema, em que prevalece o medo e não há espaço para a liberdade, o sonho e a fantasia.

Da mesma maneira, ainda com respeito a esse mundo “real”, ações praticadas pela mãe de Ofélia como as insistentes críticas à imaginação fértil da filha, as imagens de suas roupas sem feminilidade e de seu olhar vazio e melancólico, bem como as repetidas vezes em que a câmera focaliza a cadeira de rodas, na qual é obrigada a sentar-se pela imposição do marido; provocam-nos sensações de estaticidade e falta de liberdade, o que poderia representar obediência e submissão à ordem dominante. Representações estas que se opõem à personagem de Mercedes, cujas ações de traição ao capitão e o olhar desconfiado nos trariam outra perspectiva dessa realidade, daqueles que a questionam e a enfrentam. Além disso, é pelo som que se faz presente esta personagem, é ela quem protege e acolhe Ofélia sussurrando uma canção de ninar, que constituirá a trilha sonora do filme, desde a cena inicial, e que provocará a atmosfera de tristeza e desesperança da obra, relacionando-se também com o universo infantil.

Outra observação importante é o fato de a obra opor-se à visão maniqueísta da realidade, isto é, relativiza a tradicional dicotomia entre bem e

mal. O filme espanta e choca aquele espectador que, inocentemente, esperaria que o conto de fadas vivido por Ofélia fosse romantizado como acontece em grande parte das produções literárias e cinematográficas atuais, destinadas ao público infantil. Nestas, realça-se o caráter aventureesco das ações e peripécias, reduzindo o valor intrínseco dos contos de fadas, nos quais o mal é tão onipresente quanto a virtude (BETTELHEIN, 1980, p.15) e cujo significado primitivo estava intimamente relacionado com a “verdade” dos mitos e com um determinado saber fundamental do ser humano (COELHO, 1988, p. 15). Ao contrário, em *O Labirinto do Fauno*, somos conduzidos pelo olhar doce, inocente e, ao mesmo tempo, questionador de Ofélia, a duvidar, como a heroína, das palavras e atitudes do fauno, porta voz do mundo fantástico. A monstruosidade das formas desse ser e sua voz áspera, as sombras e o eco de sua morada, cuja entrada se dá pelo velho labirinto, bem como as constantes imagens noturnas da lua; constroem uma atmosfera de mistério e suspense, provocando sentimentos de medo e terror muito mais no espectador, que na própria Ofélia, fazendo com que o conto de fadas vivido pela menina seja tão tenebroso quanto a vida “real” da ditadura franquista.

Mito: reiteração e recriação

De certa maneira, a aventura maravilhosa vivida por Ofélia, instaurada no contexto da ditadura espanhola, destaca-se consideravelmente se temos como objetivo analisar a relação entre literatura e cinema na obra. Contudo, não podemos esquecer a figura fundamental do labirinto que não apenas está presente concretamente na película, como assume caráter central por constituir o título da obra, cuja referência ao antigo mito grego é nítida já que de “Labirinto do Minotauro”, substituiu-se apenas o elemento do monstro por “O Labirinto do Fauno”. Além disso, o filme é contextualizado em um momento histórico, em certa medida, muito próximo ao mito original, ou seja, temos uma situação de opressão instaurada pela ditadura franquista, cujo líder Vidal, da mesma

maneira que Minos de Creta, não medirá esforços e vidas para manter a soberania da ordem estabelecida.

Na medida em que há a retomada da imagem mitológica do labirinto, faz-se necessário debruçarmo-nos sobre questões intrínsecas ao gênero mito, a fim de compreendermos esse processo de revisitação que se instaura entre a antiga tradição e momentos posteriores do pensamento humano.

De origem remota e popular, os mitos constituem-se em narrativas que, por meio do pensamento maravilhoso, exemplificam a busca do ser humano que, ao longo dos tempos, procura entender o mundo que o cerca e a si mesmo. De maneira abrangente, o mito define-se por contar uma história sagrada, relatar um acontecimento originado em um tempo primordial. Como relatos próprios de um momento da “criação”, tais histórias acabam por revelar modelos de ritos e de atividades significativas do ser humano, concedendo significado e valor à existência. Dessa maneira, a compreensão da estrutura e da função dos mitos nas sociedades tradicionais, de acordo com Mircea Eliade, não se refere apenas a “explicar uma etapa na história do pensamento humano, é também compreender melhor uma categoria de nossos contemporâneos” (ELIADE, 1963, p. 10).

Longe de ser uma mera fabulação, as narrativas míticas constituem-se em um elemento indispensável da civilização humana, ao qual se recorre constantemente. Sobrevivendo no imaginário coletivo da humanidade, entendendo-se imaginário como um reservatório coletivo de imagens, materializadas ou mentais, ou seja, um sistema organizador de imagens partilhadas por seres de uma mesma cultura (DURAND, 1995/ MELLO, 2007); os mitos e suas imagens reaparecem de tempos em tempos na criação artística e sofrem metamorfoses, necessárias à expressão dos conflitos do homem em cada momento histórico (CASSIRER, 1992). Assim, imagens e valores, pertencentes ao imaginário coletivo, vão sendo recuperados e relidos a cada época e, conseqüentemente, acabam por atualizar esse mesmo imaginário.

Seguindo os passos da heroína Ofélia, notamos que, logo ao chegar ao posto militar do capitão, a menina conhece as ruínas de um labirinto ao perseguir o voo de um estranho inseto. Da mesma maneira que a persona-

gem, o espectador é conduzido, pelo “olhar” da câmera que intenta representar o ponto de vista de Ofélia, a penetrar por alguns instantes nas bifurcações do labirinto. Quando estamos completamente envolvidos nessa caminhada, a menina é interrompida e alertada por Mercedes, que define o labirinto como “Um monte de pedras velhas que sempre estiveram aí. Antes mesmo que o moinho. É melhor nem chegar perto, pode se perder”.

Ora, ainda que o apresente de forma simples, a mulher nos dá indícios importantes sobre o lugar, pois não apenas temos de fato o labirinto em sua estrutura física, como um entrecruzamento de caminhos que nem sempre levam a uma saída, mas utiliza a palavra “sempre” para indicar o tempo de sua construção, vocábulo de forte conotação referente a uma origem remota, do tempo primordial e imensurável do mito. Além disso, a palavra “perder-se” apresenta forte ambiguidade se levarmos em conta, além do sentido de confundir-se ou desorientar-se, a própria relação simbólica do mito grego, do labirinto como os complexos caminhos do inconsciente humano (BRANDÃO, 2002, p. 161).

O percurso inicial de Ofélia pelo labirinto ocorre na primeira noite de estada no posto militar. Com medo de dormir naquele lugar estranho e novo, atende ao pedido da mãe grávida e começa a contar uma história a seu irmão. O inseto das cenas iniciais, então, entra pela janela do quarto, aproxima-se de Ofélia e se transforma, assumindo a forma de uma fada. Esta chama para fora a menina que, maravilhada, segue o misterioso ser que a encaminha até o centro do labirinto. Lá dentro, a fada posiciona-se por segundos diante de uma estátua, cuja imagem representa metonimicamente o desfecho da aventura, mas a garota não percebe tal mensagem. Por fim, o Fauno apresenta-se a Ofélia e lhe propõe o desafio de cumprir três provas para comprovar sua verdadeira identidade de princesa.

A fada, além de encaminhar a menina pelas tortuosas proposições do labirinto, constitui-se como grande mediadora, a principal responsável por guiar Ofélia em direção a seu destino no desenrolar da aventura. Nesse sentido, algumas questões parecem-nos imprescindíveis no que se refere à retomada da imagem do labirinto: se o desafio proposto à heroína não é desvendar

o labirinto, este seria um mero elemento decorativo da obra? Se sim, o título seria supérfluo e uma incoerência por parte do diretor?

Diante de tais questionamentos, somos obrigados a buscar em outros elementos do filme a resposta para nossa análise. Longe de ser um mero detalhe do cenário, podemos observar que, além de retomar o cenário de dominação tirânica das origens do mito, o diretor apropria-se da imagem do labirinto, como um espaço concreto de caminhos tortuosos de difícil acesso, ampliando-a para a constituição da arquitetura estética da obra.

Observando atentamente as técnicas cinematográficas mencionadas anteriormente para concretizar a narração do filme, notamos a construção de vários pontos de vista pelos quais o espectador é conduzido a observar os fatos. Ora acompanhamos dois pontos de vista próprios da historiografia, seja experimentando sensações de medo e terror ao presenciar cenas de torturas e assassinatos praticados pelo sádico capitão Vidal, seja compartilhando da perspectiva daqueles que questionam e enfrentam essa realidade, como os rebeldes, o médico e, em especial, Mercedes. Ora somos colocados na perspectiva de um mundo de fantasia do maravilhoso. Uma vez que as duas narrativas são intercaladas, o espectador é levado a acompanhar as histórias por uma estrutura labiríntica construída pela técnica da montagem. Além da construção da diversidade de perspectivas das personagens, salientamos a utilização do chamado “plano-ponto-de-vista” do cinema. Por essa técnica, às vezes, observamos os fatos pelo olhar de Ofélia, outras pelo do capitão ou mesmo da fada, representante do mundo maravilhoso. Assim, o “olho da câmera” impõe-nos a todo o momento olhar o fato sob uma nova perspectiva.

O percurso do espectador pelo labirinto, arquitetado esteticamente pela obra, encerrar-se-á na cena final do filme. Fugindo do padrasto e sem saber em que consistiria a última tarefa, Ofélia leva o irmão recém-nascido ao fauno, no centro do labirinto. O misterioso ser revela que a heroína deverá sacrificar o irmão a fim de que o portal se abra para a entrada ao Reino Subterrâneo, a menina, porém, recusa-se a fazê-lo e é repreendida pelo o fauno. Nesse momento, chega Vidal, e somos levados, pelo “olhar” da câmera, a observar a cena pela perspectiva do capitão, mas o que vemos é Ofélia falando sozinha.

Em meio essa ambiguidade, Vidal recupera o bebê, mata Ofélia e, em seguida, é assassinado pelos rebeldes, retornamos, assim, à cena de abertura do filme, chegamos ao ponto final do labirinto. Aos pés de Mercedes e ao som da ininterrupta canção de ninar, a menina agoniza e se vê no agora iluminado Reino Subterrâneo, reencontra sua mãe e seu pai e, este lhe informa que ela cumpriu sua última missão: derramou o próprio sangue salvando um inocente, decisão moral e ética que acabou por comprovar sua identidade de princesa.

Ao final da história, percebemos que se constrói um labirinto de olhares em caminhos que se bifurcam, propondo desafios de modo a fazer o espectador/leitor percorrer um intrincado espaço textual com relação tanto à estrutura narrativa e à intertextualidade com a tradição literária, quanto às linguagens utilizadas na tessitura da obra. O leitor, ao iniciar a fruição do filme, inicia um verdadeiro jogo, em verdade, não é Ofélia, mas o próprio espectador que deverá desvendar o labirinto.

Pelas veredas do olhar

Se Ofélia tem como guia a fada, resta-nos perguntar: há saída para o espectador? Este se perderia em meio à estrutura labiríntica da obra, restando-lhe apenas a sensação do insólito da história narrada? Parecem-nos extremamente esclarecedores os minutos finais do filme que apresentam, após a entrada de Ofélia finalmente ao Reino Subterrâneo, simultaneamente a imagens da floresta e de uma flor desabrochando, a voz do narrador primordial encerrando a obra com o seguinte discurso:

Diz-se que a princesa voltou para o reino de seu pai, e reinou com justiça e bondade por muitos séculos, que foi amada por seus súditos e que deixou detrás de si, poucos rastros de sua existência, visíveis somente para aqueles que saibam onde olhar...

Há, portanto, um “fio de Ariadne”, um elemento que proporciona unidade e coerência ao que parecia fragmentado: o “olhar”. A palavra “olhar” não só encerra a obra, como nos induz a fazer um retrospecto das várias imagens de “olho” presentes no filme: é pelo olho da menina, que entramos na história; é encaixando o olho na estátua, que a fada aparece e a aventura começa; é o olho do capitão que cruza os dois mundos, etc. Ao chamar nossa atenção para o olhar, impõe-nos a participar ativamente do processo interpretativo e recapitular tudo o que foi visto e sentido. Somos obrigados a refletir sobre o olhar de Ofélia e do capitão e, principalmente, sobre o nosso olhar. Olhar astuto e inteligente, com atenção a cada detalhe, rapidez e capacidade de estabelecer relações e inferências, atitudes necessárias para resolver as proposições múltiplas para conhecer o espaço textual e, enfim, vencer o desafio labiríntico, chegando a um entendimento da obra.

De maneira ainda mais ampla, não podemos perder de vista que o filme, produzido em 2006, aproxima-se de uma linha da ficção cinematográfica de países que viveram os embates da ditadura militar pós Segunda Guerra Mundial (RIBEIRO, 2011, p. 106-114)⁴. Tais obras revelam, ao longo dos séculos XX e XXI, o crescente interesse, não apenas em compreender os fatos históricos e colocar em questão os vários discursos que foram gerados acerca dos trágicos acontecimentos, bem como recontar e reconstruir a memória dos anos silenciados pela ditadura (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2006).

Ao recontar a história do passado oferecendo-nos diversos olhares e pontos de vista pela técnica do cinema, seja da hegemonia dominante ou dos rebeldes, seja do maravilhoso mítico, a obra permite que ampliemos nosso olhar, não nos identificando totalmente com um único olhar, mas colocando em discussão todos eles e o nosso próprio, que inevitavelmente insere-se em nosso presente histórico com as leituras e vivências de seres sociais que somos. Aproximamo-nos, nesse sentido, às reflexões de Xavier (1988) sobre o fato de que o olhar que é “fabricado” pela técnica cinematográfica realiza um processo que envolve “a ação de um olhar que, ao invés de estar voltado

4 As relações entre história e memória na construção do filme foram analisadas de maneira mais detida no desenvolvimento da dissertação de mestrado da autora deste artigo.

para mim, olha por mim, me oferece pontos de vista, coloca-se entre eu e o mundo” (XAVIER, 1988, p. 382).

Observamos, ainda, de que maneira a reiteração e recriação do mito do labirinto em *O Labirinto do Fauno* propõe a reflexão sobre o momento histórico retratado no filme e novos olhares sobre nosso presente, reafirmando a função mítica original como expressão significativa da permanente busca do ser humano de conhecimento sobre a vida.

Podemos afirmar, por fim, que o tema do “olhar” e sua relatividade na obra analisada constitui, não apenas o próprio princípio da narração do filme e, essencialmente, o diálogo entre literatura e cinema proposto pela obra, como também, de maneira simbólica, representa a complexa discussão das relações entre essas artes em nossa sociedade atual, a qual nos impõe um olhar que não descarte várias perspectivas e linhas de investigação. Após a experiência proporcionada pela leitura obra, procuraremos ler com um novo “olhar”, agora mais amplo, o filme a que assistimos, a obra de arte em geral e o mundo à nossa volta.

Referências bibliográficas

BELLO, Maria do Rosário Lupi. **Narrativa literária e narrativa fílmica. O caso de Amor de Perdição**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2005.

BENJAMIN, Walter. **O narrador e A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica: Magia, técnica, arte e política**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BOSI, Alfredo. **O enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 1999.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega, vol. III**. Petrópolis: Vozes, 2002.

- CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1992.
- COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. **A literatura infantil: teoria, análise e didática**. São Paulo: Moderna, 2000.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1995.
- EISENSTEIN, Sergei. **Palavra e imagem: O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- ELIADE, Mircea. **Aspectos do Mito**. Lisboa: Edições 70, 1963.
- GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1988.
- GUIMARÃES, César. **Imagens da memória. Entre o legível e o visível**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.
- HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2001.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Mito e literatura: Revista Ciências das Letras**, n° 42. Porto Alegre: Fapa, 2007.
- ORWELL, George. **Lutando na Espanha: homenagem à Catalunha, recordando a guerra civil espanhola e outros escritos**. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2006.
- RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II**. São Paulo: Senac, 2005.
- RIBEIRO, Joana Marques. **O percurso do olhar pelo labirinto: os desafios do leitor contemporâneo** [dissertação]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. **Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memória**. Espanha: Alianza, 2006.
- SOUSA, Sérgio. **Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura. A adaptação cinematográfica e a recepção literária no cinema**. Braga: Universidade do Minho, 2001.
- XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal,

1983.

_____. **Cinema: revelação e engano.** In: NOVAES, Aduino et al. **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.367-383.

_____. **O olhar e a cena.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Filmografia

TORO, Guillermo Del. O Labirinto do Fauno (El Laberinto del Fauno). ESP/MEX/EUA: Estúdios Picasso, Tequila Gang e Esperanto Filmoj, 2006. DVD (118 min).

Desvios poéticos em *Palavra e Utopia*: a cena da pregação numa cripta¹

Edimara Lisboa^{2*}

“Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis, e talvez perigosas”.

Penso na forma deste, *mas sabia*, para onde convergem as razões da personagem e a crítica histórica do narrador. É uma certeza compartilhada, é uma verdade política que ambos conquistaram. O vaqueiro Fabiano sabia, como eu, o escritor inconformado, também sei.

Alfredo Bosi, Céu, inferno.

Evocada a Musa, filha da memória,³ para soprar-lhe aos lábios os acontecimentos futuros, o narrador da *Odisseia* resume, em poucas palavras, a *persona* de seu protagonista até o ponto de deixá-lo cativo na “cava gruta”⁴ de Calipso. É o concílio dos deuses o que vamos acompanhar nesse primeiro momento, para descobrir qual destino será dado a Ulisses, e se ele poderá voltar para o seu amado reino. Apenas depois, em *flashback*, serão narradas suas aventuras anteriores, conforme os fatos do presente vão dando abertura à memória – ou interpolações – do narrador.

A partir da análise comparada do episódio da cicatriz de Ulisses com a narrativa bíblica do sacrifício de Isaac, Auerbach (2004) percebe que este recurso poético utilizado por Homero – o principiar *in media res*, não cronologicamente, mas partindo de uma cena significativa, a fim de conquistar o

1 Este trabalho está vinculado à pesquisa de mestrado desenvolvida entre 2011 e 2013 com bolsa da FAPESP. Uma versão preliminar e bastante condensada do texto foi publicada sob o título “Tudo é vento, tudo é fumo: desvios poéticos em *Palavra e Utopia*” nos Anais do VI EPOG – Encontro de Pós-Graduandos da FFLCH, 2011.

2 *Mestre em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela FFLCH-USP. e-mail: edimarisboa@gmail.com.

3 A deusa Mnemosine, personificação da memória, é a mãe das nove musas que inspiravam os filósofos e os poetas clássicos.

4 Conforme a tradução de Manoel Odorico Mendes (HOMERO, 1928).

leitor, e recuar ao passado, na forma de cena presente, conforme surjam obscurecimentos que necessitem de explicação – revela estruturalmente que seu relato é de assunto lendário, ou ficcional, enquanto o discurso que se pretende histórico da passagem bíblica narra cronologicamente, sem a preocupação de explicar os pontos escuros que vão aparecendo pelo caminho.

Os poemas homéricos, cuja cultura sensorial, linguística e, sobretudo, sintática, parece ser tão mais elaborada, são, contudo, na sua imagem do homem, relativamente simples, e também o são, em geral, na sua relação com a realidade da vida que descrevem (AUERBACH, 2004, p. 10).

Ao principiar sua “cinebiografia” do padre Antonio Vieira, o cineasta português Manoel de Oliveira se vale desse recurso da epopeia clássica. Após um longo plano-sequência em que nos convida a caminhar por uma exuberante floresta tropical, ao som de uma canção tipicamente lusitana,⁵ suscitando aqueles tempos do século XVII em que as terras brasileiras estavam sob administração portuguesa, chegamos ao ano de 1663, ponto crítico da história do impressionante orador, quando ele é convocado pelo Tribunal do Santo Ofício para se defender das acusações de heresia. Manoel de Oliveira põe o grande teorizador e defensor da ideia do Quinto Império a se apresentar a nós ele próprio, resumindo sua origem pessoal e familiar, enquanto o observamos na situação síntese de suas frustrações. Como Ulisses, em cativo, esperando a decisão dos “deuses”. Somente depois conhecemos, em *flashback*, o percurso de vida que o conduziu até aquele momento, a partir da data de sua ordenação como sacerdote ou, antes, da escritura de seu primeiro texto de reconhecido valor literário, a “Carta Ânua”.⁶

5 A composição é de Carlos Paredes, “o homem dos mil dedos”, mestre da guitarra portuguesa e um dos grandes símbolos da cultura lusitana.

6 Os sermões e cartas de Antonio Vieira são o real objeto do filme. À procura deles, Manoel de Oliveira vai retratar a vida do escritor acabando por dizer não quem ele foi, mas o que ele escreveu. E para marcar melhor o seu amadurecimento, enquanto artista, opta por três atores para interpretá-lo: Ricardo Trêpa para o jovem escritor e pregador na Bahia, Luís Miguel Cintra para o orador mais conhecido do Reino e um dos mais viajado da Europa e Lima Duarte para o assentador do texto no papel, que já não tem tantas oportunidades de subir ao púlpito e talvez por isso envie mais cartas do que nunca.

Fugindo da tradicional estrutura da biografia, que segue a concordância cronológica dos acontecimentos no intuito de manter a precisão histórica, o centenário cineasta se vale do clássico recurso literário para dizer-nos que o filme trata, antes de tudo, de uma obra de ficção e não de uma reconstituição de época pretensamente fidedigna. Seu discurso é baseado em documentos históricos, sim, e procurará ser o mais fiel possível a eles, mas foi elaborado segundo a imaginação, a memória e a reflexão de um autor que não se quer apagar. Mesmo que o restante do filme siga a ordem cronológica, o tom ficcional já ficou demarcado, e será mantido, através de muitos outros recursos discursivos, ao longo de todo filme, segundo o muito oliveiriano modo de contar histórias em película.

a busca incessante pela experimentação formal, o desligamento entre a arte e a vida social, e a separação nítida entre o autor e o fruidor das obras. Muito das escolhas e opções estéticas de Oliveira advêm daí: do desejo de afirmar-se enquanto autor e gênio criador, da vontade incansável de sacudir o público com um linguagem formalista, artificialista e anti-natural que proíbe qualquer tentativa de identificação e sonho (SALES, 2010, p. 96).

Talvez, por isso, a crítica nunca deixe de salientar a *dificuldade* do cinema de Oliveira, que a cada filme “desafia o espectador, complicando-lhe a esperança de um sossego sistematizante, classificador” (TEIXEIRA, 2004, p. 69), exigindo-lhe concentração e mente ativa a cada *frame*. *Palavra e Utopia* é certamente dos seus filmes mais difíceis, pois além de ser entrecortado, fragmentado, descontínuo, com a maioria das cenas constituindo blocos narrativos independentes e não integrados em sequências maiores, é um filme que não remete a um texto-fonte, mas a toda biobibliografia de Antonio Vieira, já que o que se filma dela acaba por evocar (ou provocar-nos a respeito de) todo o resto. Ao mesmo tempo, é um de seus filmes mais encantadores, pois traz a justa medida entre a vocação formalista e a preocupação social, o tencionado didatismo e a almejada poeticidade.

Há uma cena síntese dessas características todas, que, se destacando do restante do texto fílmico, cristaliza o todo da obra. “Se trata da escena más simbólica, la más arriesgada tal vez, de *Palavra e Utopia*” (CALDERÓN, 2010, p. 329), pois inquieta o espectador ao truncar o plano da *realidade* da vida construído no texto, apresentando-se como “uma composição em que todos os elementos funcionam como uma palavra secreta que o espectador é instigado a decifrar” (MANGUEL, 2001, p. 61). E é a partir da análise e interpretação dela que gostaríamos de tecer algumas considerações de leitura sobre essa obra-prima do mestre português.

A passagem corresponde aos 22’ a 23’ do filme, em que o Vieira maduro (Luís Miguel Cintra) prega não numa igreja, capela ou colégio de jesuítas, como seria lógico e como acontece em todas as demais cenas de pregações, mas sim em uma cripta vazia do Maranhão. Posicionada numa extremidade do cemitério, a câmara mostra, em plano geral inclinado e com profundidade de campo, as paredes repletas de lápides e a vacuidade do corredor, em cuja outra extremidade está uma estátua de Cristo crucificado. À esquerda da estátua e mais adiantado está Vieira sobre o púlpito e à esquerda e mais afastado um homem vestido de preto. Mais acima e emoldurada por uma janela, a imagem da Virgem completa esse primeiro frame da cena, já em si enigmático (Figura 1).

Dita a primeira frase do sermão, a câmara faz um movimento em *pan-right* como que chamando a atenção do espectador para as particularidades de cada lápide. Algumas recentemente visitadas, com flores frescas, outras completamente empoeiradas e sujas, algumas ricamente ornamentadas, outras mais simples, inclusive as “gêmeas” (à esquerda e próximo à câmara) são reveladoras de características singulares entre si, como são todas as pessoas quando vivas.

Corte brusco e a Virgem é focalizada (Figura 2), não no seu esplendor de santa e sim em sua imobilidade de estátua, cercada das pombas que é incapaz de afugentar. Novo corte e faz-se um *dolly-in* em direção à Vieira. Agora podemos identificar que o pregador é realmente o Vieira maduro e que o homem vestido de preto segura uma caveira (Figura 3).

Há um jogo de *simetrias anagramáticas* bastante simbólico que é construído vertical e horizontalmente. No primeiro frame já se via que a porta e a janela do cemitério são idênticas em seu contorno e estão dispostas numa mesma linha vertical. Porta que permitiria o acesso ao restante do mundo e janela através da qual se poderia vislumbrar o céu. Mas essa janela nada mostra além da estátua da Virgem, bela em sua inacessibilidade de santa e à porta interpõe-se aquele que carrega em si vários signos que possuem a morte como um semema imediato: a caveira, a sombra, as vestes pretas, a face impenetrável. Nessa cena abarrotada de molduras de lápides, destacam-se essas duas grandes molduras que, ao colocar duas figuras humanas em tudo antagônicas⁷, representam, segundo a tradição judaico-cristã, as duas moradas possíveis dessas almas, céu ou inferno.

A outra série de anagramas se dá entre Vieira e o homem misterioso. Vieira vestido de branco e com uma faixa preta ao colarinho, o outro vestido de preto e com uma faixa branca no pescoço. Vieira completamente iluminado, o outro encoberto como D. Sebastião. Ambos de carne e osso (um móvel outro imóvel) igualmente distantes da estátua de Cristo, mas Vieira mais soerguido e mais próximo do espectador. Conforme a câmera se aproxima de Vieira, pode-se perceber que quem corporifica o homem misterioso poderia ser Ricardo Trêpa, o mesmo ator que interpreta Vieira quando jovem, ou outro jesuíta da mesma faixa etária, mesmo corte de cabelo e vestimenta semelhante. De todo modo, a roupa preta do homem misterioso é a batina diária dos jesuítas. Parece-nos que essa escolha traz para o plano físico o que se passa com a personagem. O Vieira maduro retomando o ministério do Vieira jovem, que é a defesa dos índios e negros.⁸ E a caveira simbolizando, talvez,

7 Mulher vs. homem, santa vs. demônio, estátua vs. carne e osso, ser imortal vs. ser mortal etc. Interessante notar que a série de contrastes chega até a fonte de luz. Ela iluminada pela frente e de costas para as trevas e ele iluminado pelas costas e voltado para a escuridão.

8 Na esteira de alguns (poucos) críticos, como Ivan M. de Barros Lins, *Palavra e Utopia* interpreta Vieira como um abolicionista precoce, defensor não apenas dos índios como também dos negros. É importante lembrar, contudo, que a escravidão no seio de uma política cristã sempre foi uma prática conflituosa, suscitando argumentos reprovadores, apaziguados por argumentos justificadores, e de ambos Vieira se valia, de modo não muito diferente dos empregados por outros padres católicos da época, aproximando a imagem do escravo a de Cristo e garantindo que o cristão escravo será o mais recompensado no Céu.

o que irá acontecer na sequência com esse ministério: expulso do Brasil e perseguido pelo Santo Ofício, o Vieira maduro será impedido de lutar mais diretamente contra a escravidão. Somente o velho Antonio Vieira, de Lima Duarte, conseguirá dar sequência ao voto que fez quando jovem, entendido no texto oliveiriano, como a vocação e grande legado intelectual e artístico do autor e jesuíta dos seiscentos, o que fez dele um visionário, muito a frente de seu tempo.

O emprego do *anagrama*, enquanto recurso poético (CAÑIZAL, 2010), pode ser entendido como uma tentativa de traduzir para a enunciação multissemiótica do cinema um procedimento retórico característico dos sermões de Vieira, que constituem o enunciado do filme, o *oxímoro*. Ao pôr lado a lado seres ou ideias com feições muito diversos a princípio, mas por fim muito semelhantes, os textos vieiristas são carregados de uma aparente complexidade que, quando finalmente assimilada pelo ouvinte, leva-o a se surpreender com a engenhosidade do orador e, ao mesmo tempo, orgulhar-se de sua própria capacidade de compreensão. Um dos belíssimos oxímoros vieiristas presente no filme é dado pela aproximação entre o polvo e os calvinistas no “Sermão de Santo Antônio aos Peixes”, pregado no Maranhão a 13 de Junho de 1654:

Mas que já estamos nas covas do mar, antes que saíamos delas, temos lá o irmão polvo, contra o qual têm suas queixas, e grandes. O polvo, com aquele capelo na cabeça parece um monge. Com aqueles raios estendidos, parece uma estrela. Com aquele não ter osso nem espinha, parece ter a mesma brandura, a mesma mansidão. E debaixo desta aparência tão modesta ou desta *hipocrisia tão santa*, testemunham constantemente os dois grandes doutores da igreja, o grego São Basílio e o latino Santo Ambrósio, que o dito polvo é o maior traidor do mar (OLIVEIRA, 2000, 25’26”-26’14”).

A expressão *hipocrisia tão santa* contém em si um paradoxo: a hipocrisia nunca é santa; o orador usa uma fina e penetrante ironia: o polvo apresenta

um ar de santo para encobrir sua natureza traiçoeira. A santidade dele não passa de uma máscara (que é o que quer dizer em grego *hipócrita*). Este tipo de simetria evidencia e é exemplo da estruturação do sermão como um exercício mental da grande lógica, que permite aos ouvintes irem construindo, aos poucos, o sentido da mensagem. Através de seres e fatos da *Bíblia*, da natureza, do passado ou da fantasia, o auditório vai reconhecendo e refletindo sobre o que se passa na vida cotidiana. “Grande parte dos sermões de Vieira articula-se [...] justamente à roda de um esforço de descoberta e empenhamento retórico desse movimento complexo de *atualização* da substância divina – e do providencial e teleológico que ela implica – nos limites do mundo” (PÉCORA, 1994, p. 113-114).

Na sequência do sermão, aparecerão os traços atraçoadores do polvo. O polvo nunca ataca frontalmente: primeiro, cria um engano, que consiste em fazer-se das cores onde se encontra; depois, num abraçar acariciador prende num lance a vítima até sufocá-la. O polvo vieirista é, pois, alegoria da traição, e através dele faz-se menção aos calvinistas que, por oferecer boa educação e trajes finos aos índios, continuavam a atrair fiéis no Brasil, mesmo após a expulsão dos holandeses.

O *dolly-in* em direção à Vieira só é encerrado quando dois colonos o tiram à força do púlpito (Figuras 4 e 5), enquanto o jesuíta clama a Deus que se manifeste para resolução do problema da escravidão, com tanta veemência quanto a do famosíssimo “Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal Contra as de Holanda”, em que Deus é o interlocutor virtual a quem é dirigido uma série de apelos tão impetuosos que chegam a soar como recriminações blasfêmicas. “Não hei-de pregar hoje ao povo, não hei-de falar com os homens, mais alto hão-de sair as minhas palavras ou as minhas vozes: a vosso peito divino se há-de dirigir todo o sermão” (VIEIRA, 1959, p. 301).

Os quadros finais mostram um dos momentos mais complexos do filme. Sem dúvida, o mais poético. Mostra-se outra vez a cripta em longo plano. O púlpito agora vazio, o homem misterioso recostado na porta, a caveira mais adiantada no chão no ponto de entremeio entre luz e sombra, como se tivesse sido lançada para lá, uma pomba voa do piso ao teto, da sombra para luz

(Figura 6). A pomba, emblema do Espírito Santo, não é lida pelo espectador na sua concretude animal, mas na capacidade que tem de aludir ao que é sagrado. Associa-se aos demais sememas que compõem o fio isotópico de *céu* e de *vida* presente na cena. Porém, as pombas que rodeiam a estátua da Virgem parecem corvos ao redor de um espantalho. Faz-nos atentar para a *não-vida* da representação de Maria, mero simulacro da personalidade histórica, como são simulacros da pessoa real que foi Vieira os três atores que lhe dão corpo no filme. A caveira, emblema da Morte, poderia misturar-se bem aos demais elementos do *decór* se o cemitério tivesse sepulturas cavadas na terra, ao invés de sepulcros dispostos em paredes de concreto, por isso gera estranhamento. Um dos sememas que constroem a isotopia de *inferno* e de *morte*, a caveira na mão do homem vestido de preto permite que ele seja associado a uma figura paradigmática da literatura: o Hamlet de Shakespeare, remetendo, assim, para o estado de *não-morte* que é o das personagens-símbolo.

A caracterização mais frequente de Hamlet o representa com um vestido negro, em alusão ao luto que guarda pela morte do pai, e segurando uma caveira, gesto que o situa na Cena I do Quinto Ato. A cena se passa também em um local fúnebre, o cemitério onde dois coveiros abrem a sepultura de Ofélia, cujo suicídio é descrito no ato anterior. O diálogo deles provoca o leitor/espectador da peça a pensar nas implicações da vida e da morte a partir de uma perspectiva social: “If this had not been a gentlewoman, she should have been buried out o’ Christian burial”, conclui o Segundo Coveiro (*Other*) dando abertura para a mordaz sentença do Primeiro Coveiro (*Gravedigger*)⁹: “Why, there thou say’st. And the more pity that great folk should have countenance in this world to drown or hang themselves more than their even-Christen. Come, my spade. There is no ancient gentlemen but gardeners, ditchers, and grave-makers – they hold up Adam’s profession” (SHAKESPEARE, 1994, p. 377-378).

É disto que está falando o excerto de Vieira que constitui a cena de que estamos tratando, como mais adiante se verá, e é também uma das

9 Personagem circularíssima a partir da qual o autor implícito dará gancho para uma das mais belas reflexões de seu protagonista, cuja passagem será citada mais à frente.

mensagens principais de *Palavra e Utopia*. O projeto da liberdade dos povos, o projeto humanístico de Vieira, manifesto nas palavras em favor dos índios e negros e na utopia que o fez profeta do Quinto Império (período de paz universal), é o que Manoel de Oliveira procura reiterar. “Na sua leitura de António Vieira, o cineasta evidencia o jogo de sutilezas e provocações com o sabor da linguagem seiscentista”, que permite o amálgama sincrético “de real e simbólico, frustração e esperança, passado e futuro, dor e desejo, como forma específica do temperamento de uma nação” (AVELLA, 2010, p. 70). Evidencia a importância de António Vieira não apenas pelos documentos de altíssimo valor literário que deixou, mas também pelo respeito às culturas dos povos, que soube tão bem expressar em palavras e ações e pela personalidade marcada pela *esperança saudosista* que resume o *ser português*. Uma confiança no futuro repleta de melancolia.

Como portugueses esperámos do *milagre*, no sentido mais realista da palavra, aquilo que, razoavelmente, não poderia ser obtido por força humana. [...] É difícil conceber[, por outro lado,] que a confusão entre o real e o sonho possa ir mais longe do que foi na cabeça de António Vieira das alegações diante do Santo Ofício, mistura única de lucidez delirante e delírio divino. Nele se operou como em ninguém mais a conversão da nossa longa ansiedade pelo destino pátrio em exaltada aleluia, a transfiguração do simples “cantar de amigo” com que nos embalámos no alvorecer inquieto, em cantata sublime ao Quinto Império (LOURENÇO, 2009, p. 28-29).

Além disso, é nesta cena shakespeariana que Hamlet desenvolve uma de suas reflexões a respeito da morte que fizeram dessa tragédia da dúvida, do desespero e da violência do mundo um dos textos mais inesquecíveis da literatura universal.

Ham. That skull had a tongue in it, and could sing once.
How the snake jowls it to th' ground, as if 'twere Cain's
jawbone, that did the first murder. This might be the pate

of a polician which this ass now o'er-offices, one that would circumvent God, might it not? [...] Or of a courtier, which could say, 'Good morrow, sweet lord. How dost thou, sweet lord?' (SHAKESPEARE, 1994, p. 380-381).

Grave. [...] This same skull, sir, was Yorick's skull, the King's jester.

Ham. This?

[*Thakes the skull.*]

Grave. E'em that.

Ham. Alas, poor Yorick. I knew him, Horatio, a fellow of infinite jest, of most excelente fancy. He hath bore me on his back a Thousand times, and now – how abhorred in my imagination it is. My gorge rises at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your gibes now, your gambols, your songs, your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar? Not one now to mock your own grinning? Quite chop-fallen? Now get you to my lady's chamber and tell her, let her paint and inch thick, to this favour she must come. Make her laugh at that. – Prithee, Horatio, tell me one thing.

Hor. What's that, my lord?

Ham. Dos thou think Alexander looked o' this fashion i'th' Earth?

Hor. E'em so.

Ham. And smelt so? Pah!

[*Puts down the skull.*]

Hor. E'em so, my lord.

Ham. To what base uses we may return, Horatio! Why, may not imagination trace the noble dust of Alexander till a find it stopping a bung-hole?

(SHAKESPEARE, 1994, p. 386-387).

O tema da morte une as duas obras, mas também a preocupação contra os privilégios excessivos dos poderosos e a inquietação sobre o verdadeiro valor da vida. Hamlet se pergunta de que vale ser Alexandre se o destino dos homens não pode ser outro que o do truão Yorick, uma caveira anônima

remexida da cova para dar lugar a um corpo de morte mais recente. O Vieira velho de *Palavra e Utopia* (Lima Duarte) perguntar-se-á no último momento de que valem os projetos, as glórias e lutas da vida se no final “tudo é vento, tudo é fumo” (OLIVEIRA, 2000, 2h01’40”), assim como Hamlet conclui antes de expirar “The rest is silence” (SHAKESPEARE, 1994, P. 402). A figura de Hamlet vem como que fazer volver na mente do espectador toda a cena I do Quinto Ato, provocando um mecanismo intertextual que lhe faz recuperar palavras por meio dessa imagem que as evoca. A menção à personagem de Shakespeare, como *mise en abîme*, transporta um relato alheio (e *in absentia*) para o interior do relato do filme, e o relato do filme acaba por ser reflexo matizado do primeiro.

Esses lugares do imaginário armazenam a violência de uma ruptura, de um conflito gerado pelas tensões entre elementos presentes e elementos ausentes. Os signos em que as imagens se manifestam levantam uma arquitetura da escrita em cujas colunas se enredam as ilusões de recuperar uma ausência (CAÑIZAL, 1978, p. 18).

Ao questionar o significado de sua vida, tecendo considerações sobre a morte, o Vieira velho irá dizer com convicção, mais para o final do filme, na cena de pregação extraída do “Sermão de S. Gonçalo”:

Só a morte que traz consigo, ou após si, a velhice, como disse Séneca, é a morte sem esperança. Mata a doença, mata o incêndio, mata o naufrágio, mata a espada, mata a seta, a descoberta, ou atraçoada. Mas de todos estes gêneros de morte, muitos homens escaparam. Só da morte pela velhice, dessa nunca ninguém escapou (OLIVEIRA, 2000, 40’04”-41’04”).

Lima Duarte, olhando direto para o olho da câmara, fala da condição de seu personagem, igualmente velho,¹⁰ e deixa entrever, na forma como pro-

10 Nascido em 1608, Vieira só veio a falecer em 1697. Sua longa vida se confunde ao século XVII.

nuncia essa passagem, a alusão que se faz a um fragmento vieirista anteriormente utilizado por Manoel de Oliveira no filme *Non, ou a vã glória de mandar*. A velhice, como o *non*, mata a esperança, “que é o último remédio que deixou a natureza a todos os males” (OLIVEIRA, 1990, 1h36’16”). Velhice essa que tem muita relação com o presente da pessoa do cineasta que, à altura da produção do filme, já havia vivido ainda mais que Vieira.¹¹ A escolha por biografar o jesuíta é muito pessoal, porque é autor de sua predileção, a que Oliveira faz sempre referência em seus filmes,¹² porque tem com ele uma forte identificação estética e dedica-lhe uma grande admiração. Voltando à cena da pregação numa cripta, gostaríamos de destacar o caráter onírico e simbólico criado a partir dessa rede de referências alusivas a fim de evidenciar, no nível discursivo, essa relação “pessoal” entre biógrafo e biografado.

Porque está voltada para dentro, essa cena abre mão de toda a objetividade. Oliveira faz questão de omitir a indicação bibliográfica mais precisa do sermão escolhido, apontando apenas que o excerto foi extraído de “*um sermão pregado na Igreja do Colégio dos Jesuítas do Maranhão*” (grifo nosso).¹³ Famoso cultor de planos longos e estáticos, aqui o cineasta lança mão de vários movimentos de câmera (como foi descrito) e faz um bom número de cortes, para uma cena que não chega a durar um minuto. Sobre isso é o próprio diretor quem explica sua maneira de usar os recursos da câmera, para ele nunca gratuitos, sempre alteradores do sentido da história:

A verdade é fixa, ou seja, o plano fixo é o mais próximo da objetividade. A montagem, ou seja, a mesma cena em vários planos é o afastamento da objetividade. [...] A câ-

11 Interessante lembrar que há quase exatamente três séculos de distância entre os dois, já que Vieira nasceu no ano de 1608 enquanto Oliveira nasceu em 1908, porém em meses diferentes.

12 Além de *Non*, podemos citar *Viagem ao princípio do mundo*, *Le Soulier de Satin*, *O Quinto Império – ontem como hoje*, *Um Filme Falado* e *Cristóvão Colombo – o enigma* (cf. FERREIRA, 2008).

13 As passagens de sermões e cartas que aparecem no filme foram transcritas no site oficial do filme (<www.palavraeutopia.com> – *off-line* desde que a produtora Madragoa encerrou suas atividades) e devidamente referenciadas quanto ao texto de origem e a data de sua escritura. Essa espécie de referência bibliográfica também acompanha as versões em dvd do filme, pelo menos a distribuída no Brasil pela Versátil, a distribuída em Portugal pela Lusomundo e aquela que compõe a caixa de colecionador comemorativa dos 100 anos de Manoel de Oliveira, lançada pela Madragoa Filmes em 2008 (que são as versões a que tive acesso).

mera fixa é uma chave extraordinária, pois se torna objetiva. Nos filmes falados, cujo diálogo é rico, a atenção é necessária e não deve distrair o espectador do que diz o ator, porque o movimento distrai. [...] Dessa maneira, a presença do diretor não se faz sentir. Quando a câmera se move, logo se sente que alguém a fez mexer (OLIVEIRA, 2005, p. 29).

Essas escolhas estariam, portanto, ligadas à nítida interferência da subjetividade do autor-cineasta, explicitação do autor implícito, na objetividade global do texto que ele, até então, tentou construir e como voltará a proceder no restante da obra.¹⁴ Manoel de Oliveira desvia-se, por assim dizer, do seu projeto artístico, para atingir o potencial onírico da poesia e aproximar-se, mais uma vez, do plano da expressão da obra vieirista.

Mas não apenas no plano das imagens encontramos recursos poéticos na cena da pregação numa cripta, elas percorrem a banda sonora por entre e para além do texto de Antonio Vieira. O púlpito da cripta, destinado às honras fúnebres, serve aqui de palco a um sermão exortativo cujo excerto adaptado é das palavras mais incisivas de Vieira:

Não há terra mais dificultosa de governar que a Pátria, nem há mando mais mal sofrido, nem mais mal obedecido que o dos iguais. Fulminar raios, estremecer o mundo com trovões, escalar torres, derrubar casas, matar homens, tudo é muito fácil ao poder, em quem abusa dele. Domar feras, amansar rebeldias, e reduzir a que vivam conforme a razão os que por natureza e costume não têm uso dela, esta é a dificuldade grande em toda a parte, e na terra em que estamos, maior que em nenhuma outra. Menos há de cinquenta anos que nesta terra se não conhecia o nome de rei, nem se tinha ouvido o de lei. E que dificuldade será fazer obedecer e guardar nela as leis dos reis? Desde o mesmo tempo, se sustentam os que a conquistaram, não

14 Embora esses recursos cinematográficos sejam utilizados em algumas outras cenas, isso se dá de forma mais pontual, não chegando a interferir na verossimilhança, ou no que de verossímil possa haver num filme que não é uma dramatização de época e sim a concatenação de quadros em movimento que ilustram os textos de Vieira.

dos pastos dos animais domésticos, senão da caça e montaria de homens! E que dificuldade será maior ainda manter em paz e justiça, os que se mantêm da guerra injusta! Onde está a Tua sabedoria que não Te pode livrar disto? (OLIVEIRA, 2000, 22'05"-23'30").¹⁵

As palavras são tão diretas e provocativas que os ouvintes em *off* (mortos ou vivos?) gritam *Fora os urubus!*, o que remete a um fato histórico mesmo, pois os colonos repetiam-no exaltadamente enquanto Vieira era levado sob escolta para o cárcere privado na Capela de São João Batista, como resultado da revolta popular de 17 de julho de 1661, conduzida contra os padres da Ordem de Inácio de Loiola que lhes impediam de tomar índios como escravos (CIDADE, 1979, p. 70).

Os urubus dos colonos fazem alusão à batina preta que os jesuítas usavam, mas que Vieira não está usando nesta cena, já que leva no corpo a batina de púlpito. Paradoxalmente, os urubus, na perspectiva dos sermões vieiristas, são os colonos, que “não se pode[m] sustentar sem índios” (OLIVEIRA, 2000, 20'14").¹⁶ Porque não têm habilidades para a caça, os urubus acabam se alimentando de carne estragada ou restos de comida. O nome dessa espécie de ave de rapina, animal necrófago próprio do continente americano, vem do tupi *uru'uru* que quer dizer ‘o que desprende mau cheiro’. Por essas características, os urubus têm, em nossa cultura, uma simbologia pejorativa e agourenta, associada à putrefação e ao mau cheiro. Na literatura brasileira, é Augusto dos Anjos quem irá fixar essa ideia de urubu, quase como a zoomorfixação de seu eu-lírico feio e fedorento.

15 Este excerto, conseguimos localizar posteriormente, foi retirado do “Sermão da Dominga Vigésima Segunda *Post Pentecosten*”.

16 E completa: “Quem nos há-de ir buscar um pote de água ou um feixe de lenha? Torno a dizer que sim, que vós, que vossas mulheres, que vossos filhos e que todos nós nos sustentássemos de nossos braços. Pois melhor é sustentarmo-nos de suor próprio que do sangue alheio” (OLIVEIRA, 2000, 20'16"-20'37"). Trata-se de outro excerto de sermão presente no filme, extraído do “Sermão do Domingo das Verdades”, pregado no domingo da Paixão de 1654, na Igreja Matriz do Maranhão.

Ave dolorosa

Ave perdida para sempre – crença
Perdida – segue a trilha que te traça
O Destino, ave negra da Desgraça,
Gêmea da Mágoa e nuncia da Descrença! [...]

BUDISMO MODERNO

Tome, Dr., esta tesoura, e... corte
Minha singularíssima pessoa.
Que importa a mim que a bicharia roa
Todo o meu coração, depois da morte?!

Ah! Um urubu pousou na minha sorte!
Também, das diatomáceas da lagoa
A criptógama cápsula se esbroa
Ao contato de bronca destra forte!

Dissolva-se, portanto, minha vida
Igualmente a uma célula caída
Na aberração de um óvulo infecundo;

Mas o agregado abstrato das saudades
Fique batendo nas perpétuas grades
Do último verso que eu fizer no mundo!¹⁷

Os urubus são os animais que esperamos encontrar num cemitério, tentando tirar alguma coisa viva daquilo que já morreu, dissolvendo a carne e roendo o espírito que ainda reste na matéria. Porém, nesse cemitério de tijolos, nesse cemitério “civilizado” de brancos, os únicos animais que encontramos são as “puras pombinhas”. E o desvio poético assume forma de fina ironia, porque essas pombas se comportam, como já dissemos, como urubus ao redor da santa-espantalho.

17 Ambos poemas extraídos do livro *Eu e outros poemas*.

Em contrapartida, esse emblema de urubu não é a sua única construção simbólica. O pintor caipira José Antônio da Silva, para citar um artista de minha particular preferência, enxerga os urubus como “verdadeiros funcionários públicos da natureza”, como diz em entrevista concedida a Romildo Sant’Anna (1993, p. 223), já que possuem a função ecológica de manter os campos intactos, isentos de putrefação e máculas. Essa ideia de urubu fica bastante clara na descrição que faz de seu quadro *Caboclo fumando e bebendo* (1974, óleo sobre tela, 56 x 81 cm): “Dito e feito. Nem em Santos mais num tem urubu. O BICHO HOME SÓ QUÉ PRA ELE! Os coitadinhos tá morrendo de fome! Lá na praia de Santos tá catano caramujo pra comê, coitadinho, ali, já fraco, cambeliano, fraco. Ninguém enxerga!” (SANT’ANNA, 1993, p. 123).

Porque é capaz de carregar em si essa contradição, a imagem do urubu, ou a imagem mental a que o signo verbal acústico do filme remete é uma das manifestações poéticas da dicotomia *morte e vida* a que o trecho (quicá o filme) parece estar centrado. E o faz permitindo o sincretismo entre aquilo que é próprio da realidade e aquilo que é próprio da imaginação ou do mundo espiritual, característica primordial da arte barroca: “só o discurso engenhoso, na medida em que quebra as palavras e seu encadeamento habitual, possibilita a expressão de crenças, sonhos, intuições que se situam fora da razão” (SARAIVA, 1980, p. 122).

Deste modo, a cena da pregação numa cripta apresenta um jogo complexo entre o áudio e o visual no cinema. A imagem contendo o que é próprio da palavra e a palavra guardando o que é característico da imagem é o movimento que dá o enigma da cena. “As imagens transformam, portanto, os textos, mas os textos, por sua vez, transformam as imagens” (JOLY, 2007, p. 153) e nesse referenciam-se um ao outro, imagens e palavras chegam ao equilíbrio tão procurado por Manoel de Oliveira. Pois, para ele, o cinema não é imagens em movimento sonorizadas, mas uma apreensão técnica daquilo que compõe a vida e a arte: imagens, palavras e música. Nessa tríade encontram-se os “recursos atrelados à maneira de contar” (CAÑIZAL, 2007, 3) característica do estilo oliveiriano, que bebe de muitos artistas, dentre eles Antonio Vieira.

A vida como a arte é contraditória e ambígua e o prazer de viver como o prazer da arte está no se permitir sentir e procurar compreender o mistério. “La experiencia estética como lugar de encuentro entre las dimensiones sensorial (la sensación) e intelectual (el concepto)” (MONTERDE, 2006, p. 229), deixa-nos no suspenso, entrepostos entre razão e sensibilidade. “Manoel de Oliveira é artista e poeta no sentido em que, afinal, estas duas palavras são sinónimas” (RÉGIO, 1994, p. 19). *Palavra e Utopia* é no fundo um filme de mistério, do mistério da vida e da morte, e do que é realmente importante fazer no meio tempo entre o nascimento e a velhice. Por isso, a sequência final do filme gira em torno da proibição de falar e escrever a que Vieira foi por fim sentenciado. É o cineasta em pessoa – quase invisível na escuridão do quarto – quem vem trazer a carta papal, que anulava a ordem e devolvia a Vieira o direito de se manifestar publicamente, momentos depois de seu falecimento e de ele ter dito suas últimas palavras: “tudo é vento, tudo é fumo”. Na imaginação de Oliveira, deviam ter sido essas palavras enigmáticas que o orador escreveu em carta ao Marques de Gouveia a 23 de maio de 1682 as que não poderia deixar de repetir no instante final.

E posto que da empresa da Fénix, das palmas e das trombetas, nenhum caso faço porque *tudo é vento e fumo*. Não posso deixar de me magoar, e muito, que ao mesmo tempo que numa universidade portuguesa se afronte a minha estátua, numa universidade de castelhanos se estampe a minha imagem. Por certo que nem a uns nem a outros merecia eu semelhantes correspondências. (VIEIRA, 1970, p. 620, grifo nosso).

Referências Bibliográficas

ANAIS DO VI EPOG. **VI Encontro de Pós-Graduandos da FFLCH**. Universidade de São Paulo, cd-rom, 2011.

ANJOS, A. dos. **Eu e outros poemas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

AVELLA, A. A. O 'Imperador' na grande tela. Dor, Desejo, Saudade e Utopia em António Vieira, segundo Manoel de Oliveira. In: BRIDI, M. V.; SIMAS, M.; POMA, P. (orgs.). **Dor e Desejo**. São Paulo: Paulistana, 2010, p. 69-80.

AUERBACH, E. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. 5. ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOSI, A. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.

CALDERÓN, F. J. De las referencias literarias al cine como lenguaje: el 'babelismo' de Oliveira. In: **Al Límite**. I Congreso de la SEEPLU. Facultad de Filosofía y Letras. Cáceres, 5 y 6 de noviembre de 2009. Cáceres: Editorial Avuelapluma, 2010, p. 325-335. Disponível em: <<http://seeplu.galeon.com/textos1/cald.html>>. Último acesso em 26.09.2012.

CIDADE, H. **P.e António Vieira. A obra e o homem**. 2. ed. Lisboa: Arcádia, 1979.

FERREIRA, C. O. Palavra sem utopia. A adaptação de *El Rei Sebastião* por Manoel de Oliveira. In: **Recorte**. Revista de Linguagem, Cultura e Discurso, n. 9, ano 5, s/p, jun./dez. 2008. Disponível em: <http://www.portais.unincor.br/recorte/images/artigos/edicao9/9_artigo-carolin.html>. Último acesso em 26.09.2012.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Manoel Odorico Mendes. São Paulo: Atena, 1928.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Ed. 70, 2007.

OLIVEIRA, M. de. Memória e desconstrução. Entrevista para Leon Cakoff. In: MACHADO, A. (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 20-98.

MANGUEL, A. **Lendo Imagens**. Uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MONTERDE, J. E. Metáforas del Conocimiento. In: PERUCHA, Julio Pérez (org.). **El espíritu de la Colmena**. Madrid: Ediciones de la Filmoteca, 2005, p. 117-239.

CAÑIZAL, E. P. **Duas Leituras Semióticas**: Graciliano Ramos e Miguel An-

gel Asturias. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. Manifestação de recursos poéticos em dois filmes do Cinema Novo. In: **Rumores**, São Paulo, v. 1, n.1, s/p, jul./dez. 2007.

_____. **El oscuro encanto de los textos visuales**. Sevilla: ArCiBel Editores, 2010.

LOURENÇO, E. **O labirinto da saudade**: psicanálise mítica do destino português. 6. ed. Lisboa: Gradiva, 2009.

PÉCORA, Alcir. **Teatro do sacramento**. A unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira. São Paulo: Edusp; Campinas: Ed. Da Unicamp, 1994.

RÉGIO, José. Cinema português: *Gado Bravo e Douro, Faina Fluvial*. In: PITA, António Pedro (org.). **Régio, Oliveira e o cinema**. Vila do Conde: Câmara Municipal, 1994, p. 17-19.

SALES, M. **Em busca de um novo cinema português**. Covilhã: LabCom Books, 2010.

SANT'ANNA, R. **Silva: Quadros e Livros**. Um artista caipira. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.

SARAIVA, A. J. **O discurso engenhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Edited by Harold Jenkins. London; New York: Routledge, 1994.

TEIXEIRA, R. de A. **Non, ou a Vã Glória de Mandar: um filme de vocação ensaística**. In: MONTEIRO, M. (org.). **Cinema & História**. 6 a 10 de outubro de 2003. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2004, p. 69-76.

VIEIRA, Antonio. **Sermões**. Porto: Lello & Irmão, 1959.

_____. **Cartas. Coordenadas e anotadas por J. Lúcio de Azevedo**. 3 v. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1970.

Filmografia

OLIVEIRA, M. de. **Palavra e Utopia**. Portugal/Brasil/Itália, 2000. DVD (130 min).

_____. **Non, ou a Vã Glória de Mandar**. Portugal/Espanha/França, 1990. DVD (110 min).

Anexos



Figura 1: Primeiro frame da pregação de Vieira em uma cripta

Fonte: Imagem do filme Palavra e Utopia, de Manoel de Oliveira @Gémini Films, 2000



Figura 2: Frame da estátua da Virgem
Fonte: Imagem do filme Palavra e Utopia, de Manoel de Oliveira @Gémini Films, 2000



Figura 3: Frame do plano de conjunto Vieira, Cristo e o homem vestido de preto
Fonte: Imagem do filme Palavra e Utopia, de Manoel de Oliveira @Gémini Films, 2000



Figura 4: Frame de Vieira clamando a Deus
Fonte: Imagem do filme Palavra e Utopia, de Manoel de Oliveira @Gémini Films, 2000



Figura 5: Frame de Vieira sendo arrastado do púlpito
Fonte: Imagem do filme Palavra e Utopia, de Manoel de Oliveira @Gémini Films, 2000

De Guimarães Rosa ao filme *Sagarana*, o *Duelo*: fronteiras invisíveis

Daniel Tadeu Obeid^{1*}

Na abordagem comparativista entre filme e livro, o conceito de fidelidade à matriz literária norteou algumas reflexões da crítica, com critérios de valoração proporcionais a tal aproximação. Quanto mais fiel ao livro, melhor a adaptação fílmica. Esse viés analítico tende a rotular o filme de subordinado ou dependente, de falta de originalidade frente à matriz literária, que assume a posição modelar. Contudo, segundo Ismail Xavier, nas últimas décadas a noção de fidelidade perde terreno, pela própria ideia de deslocamentos da esfera cultural, em que se passou a privilegiar o “diálogo” como postulado de compreensão das obras, inclusive de adaptações fílmicas². Filme e livro são vistos como obras autônomas, independentes, com significações próprias e, distanciados pelo tempo, dialogam com conceitos, critérios e contingências que incensam na época de sua realização. O caso de *Vidas Secas* é exemplar. Nelson Pereira dos Santos transpõe, em 1961, para a tela *Vidas Secas*, romance de Graciliano Ramos (1937), com o foco nas questões da reforma agrária que pululavam no cenário político da época³.

O presente artigo analisará comparativamente o filme *Sagarana*, o *Duelo* (1973), de Paulo Thiago, com a matriz literária, o conto *Duelo*, do livro *Sagarana* (1946), de João Guimarães Rosa, a partir da constituição dos três personagens principais das narrativas, Cassiano Gomes, Turíblio Todo e Silivana. A transposição para o cinema imprimiu novas feições e características a esses seres ficcionais e está a serviço do projeto do cineasta mineiro de

1 *Diretor, roteirista e mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (FFLCH-USP).

2 XAVIER, Ismail *et alii*. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003. p. 61.

3 Nelson Pereira, em 1972: “Naquele tempo, grandes discussões sobre o problema da reforma agrária estavam acontecendo no Brasil, e muitos grupos e setores da economia estavam participando. Senti que o filme também deveria participar do debate nacional, e que minha contribuição poderia ser a de um cineasta que rejeita uma visão sentimental. Entre os escritores nordestinos, Graciliano Ramos é o mais representativo, o que expressa a visão mais consistente da região, particularmente em *Vidas Secas*. O que o livro diz sobre o Nordeste em 1938 ainda é válido até hoje.” In: Federico de Cárdenas & Max Tessier, “Entretien avec Nelson Pereira dos Santos”, em *Études Cinématographiques*, Le “Cinema Novo” Brésilien (1), Paris, 1972, pp. 61-74.

construção de uma obra que oscila entre o registro cômico e o trágico, que incorpora aspectos típicos do gênero faroeste e da chanchada, estabelecendo pontes comunicativas com alguns filmes do começo da década de 1970 e com obras da tradição da nossa cinematografia.

Sucintamente, *Duelo* narra a história de Turíbio Todo que encontra sua mulher Silivana deitada na cama com o ex-anspeçada Cassiano Gomes. Como vingança, o marido mata por engano Levindo Gomes, irmão de Cassiano, o qual inicia uma perseguição implacável em busca de Turíbio. O jogo de caça e caçador dura meses, sem que haja um encontro dos duelistas. Antes do falecimento por problemas cardíacos, Cassiano conhece Timpim Vinte-e-Um, homem pobre, para quem entrega todo seu dinheiro, em troca de dar continuidade a seu projeto de matar Turíbio. Timpim cumpre a promessa e atira no marido traído diante da mulher Silivana. No longa-metragem, Paulo Thiago preserva o núcleo central do enredo literário, porém insere novos personagens – como chefes de jagunço e políticos locais –, instaurando tramas paralelas relacionadas às tensões sociopolíticas no sertão mineiro. No entanto, interessa-nos, aqui, centralizar as reflexões na conduta e redelineamento dos personagens Cassiano, Turíbio e Silivana, em busca de sentidos e representações decorrentes dessas propostas.

Cassiano Gomes: o matador de jagunço no faroeste brasileiríssimo

No conto *Duelo*, Cassiano Gomes é descrito como “[...] ex-anspeçada do 1º pelotão da 2ª companhia do 5º Batalhão de Infantaria da Força Pública, onde as gentes aprendiam a manejar, por música, o ZB tchecoslovaco e até as metralhadoras pesadas Hotckiss” (SAGARANA, p. 159). Apesar do manejo irônico do narrador na apresentação do personagem, durante todo o enredo Cassiano Gomes é retratado por seu caráter violento e destemido. Tomado pela sede de vingança da morte do irmão Levindo, o ex-militar encarna a faceta trágica e sombria do duelo, com exposições constantes de sua

valentia e agressividade. Cassiano vivencia a unilateralidade e a rigidez ética, sem oscilações de sua conduta, e integra-se na narrativa como herói épico e trágico no conto⁴.

Em *Sagarana, o Duelo*, o personagem, interpretado por Milton Moraes, reproduz com veemência o caráter imponente e destemido da matriz literária. Sua potência é tamanha que ele acaba matando, em um duelo, Titão Passos, personagem originário de *Grande Sertão: Veredas* que, no filme, representa um pistoleiro com aura mística de superior valentia (Titão vence nada menos que o Diabo). A referida cena, de forte carga dramática, remete ao duelo final entre Nhô Augusto e Joãozinho Bem-Bem, no conto *A Hora e a vez de Augusto Matraga*, do próprio *Sagarana*. No entanto, Paulo Thiago parece ter se inspirado nos tipos violentos do *western* e também em um personagem emblemático da cinematografia nacional: Antônio das Mortes, criação de Glauber Rocha nos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1968). A gestualidade física, a fala lacônica, a agressividade desmedida, a habilidade no manuseio de armas e a frieza comportamental são alguns traços de aproximação de Cassiano Gomes com Antônio das Mortes. Circunspectos em seus universos, esses personagens chamam a atenção em suas narrativas pelo gesto trágico do qual protagonizam e pela forte carga de violência dissipada. Apesar das pequenas aproximações, estamos diante de obras muito diferentes entre si, de cineastas com postulações estéticas, temáticas e formais particulares, com personagens vivenciando conflitos de natureza distinta.

Observa-se, na adaptação do cineasta mineiro, a presença marcante de aspectos constituintes do gênero faroeste. Em depoimento⁵, Paulo Thiago

4 Marisa Ghama-Kalil cita Flávio Kothe que constrói metáforas para designar os tipos de heróis ficcionais: o herói épico é o grande pinheiro, o herói trágico é o carvalho e o herói pícaro é o caniço. A autora aponta a duplicidade da representação de herói para Cassiano Gomes, que opera na narrativa como pinheiro (herói épico) e como carvalho (herói trágico). Por ser perseguidor, atua como o “grande pinheiro indicador dos caminhos”, e também como o “carvalho em que caem os decisivos raios do destino”, reflexo da sua obsessão de vingança. Turíbio Todo, por sua vez, age como caniço “que se dobra aos ventos para conseguir sobreviver”. Ver Marisa Martins Gama-Khalil. O espaço labiríntico em *Duelo*, de Guimarães Rosa. Cerrados (UnB. Impresso), v. 17, 2008. pp. 3-54.

5 Entrevista de Paulo Thiago cedida a Carlos Fonseca sobre *Sagarana, o Duelo*.

assume sua predileção por filmes americanos nos anos 1940/1950, em particular faroestes e banguê-banguês, e afirma que *Sagarana, o Duelo* tem muito de filme faroeste, embora o ache também “brasileiríssimo”. Em suas particularidades temáticas e formais, os *westerns* tendem a reproduzir imagens do cenário local, com vastas panorâmicas e a apresentar personagens em ações violentas, desmedidas e, muitas vezes, fora-da-lei. Em *Sagarana, o Duelo*, vários planos captam a amplitude geográfica das matas, morros, montanhas e rios da região, por meio da presença de uma marca autoral do fotógrafo Mário Carneiro, que abusa dos movimentos de zoom (*in* ou *out*). A tônica melodramática da violência exacerbada ecoa também nos seres ficcionais secundários da narrativa, como Elias Ruivo, Titão Passos, Seu Habão e Coronel Cara-de-Bronze, que instauram um complexo jogo de forças políticas, incensadas por rivalidades, revanchismos e práticas de favor. Todos esses personagens habitam a prosa de Guimarães Rosa e foram incorporados na narrativa com total liberdade dramatúrgica por Paulo Thiago.

Preservando a esfera comparativista com filmes da nossa cinematografia, pode-se traçar pontes comunicacionais de *Sagarana, o Duelo* com o longa-metragem de Lima Barreto, *O Cangaceiro*, de 1953. Produção dos estúdios da Companhia Vera Cruz, em São Paulo, a obra pretendia mostrar o Brasil “autêntico”, distante das impurezas do sul e sudeste, contaminados pela influência do estrangeiro. Para tanto, elege-se o cangaceiro, com sua carga simbólica no imaginário nacional, como protagonista da narrativa, que se fundamenta no jogo maniqueísta do progresso e o atraso, das forças do Bem e do Mal, na esteira dos clássicos faroestes americanos. De um lado, o capitão Galdino, pretense governador do sertão, cruel e sádico, representante do atraso sertanejo ou, nas palavras de Ismail Xavier, o “inimigo do progresso”⁶, e de outro, funcionários do Governo no cumprimento de ordens de modernizar o sertão arcaico. O tom é elegíaco, com ares de lenda, e irrompe logo na abertura do filme, por meio da inscrição: “Época:

6 XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*: Glauber Rocha e a Estética da Fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.p.120.

imprecisa, quando ainda havia cangaceiros”, transportando a narração para um tempo longínquo e indefinido⁷.

Dentre os diálogos possíveis entre *O Cangaceiro* e *Sagarana, o Duelo*, o enredo fundamentado nas marcas da violência, por meio de assassinatos, articulações de vingança e rastros de ira, parece ser o elo aproximativo de maior relevância. Afeitos ao jogo melodramático da tensão e do suspense, ambos os filmes abusam de tiros, mortes e perseguições, valendo-se de estratégias narrativas para envolver o espectador. Como de costume nos nossos enredos regionais, literários ou cinematográficos, tudo acontece na órbita rural, longe dos centros urbanos, encapsulado em suas codificações próprias; em suma, um espaço propício para o surgimento de Galdinos e Cassianos Gomes. Outro ponto de contato entre os filmes é a busca do retrato pitoresco/exótico: o misticismo de Mongolô e a lenda heroica de Titão Passos, matador do Diabo, no filme de Paulo Thiago; e cangaceiros a cavalo, um índio caraíba em pleno solo sertanejo, na obra de Lima Barreto. Artificiais, as ações dramáticas oscilam entre o registro realista (cenário, figurino, locações e figurantes), de cada uma das geografias, e os lampejos de irrealidade imaginativa e inusitada dos cineastas, que levam o espectador ao mundo do faz de conta, do mito exótico do homem sertanejo⁸. Entre as particularidades dessa exaltação do exotismo, *Sagarana, o Duelo* abusa dos figurinos e cenários coloridos, em assonância com o gesto narrativo de alguns filmes da década de 1970, recorre ao misticismo religioso e a presença do Diabo no sertão, tudo misturado com o recurso cômico. *O Cangaceiro*, por sua vez, leva às últimas consequências sua tentativa de concepção do “faroeste brasileiro” por excelência e incorpora situações risíveis ao enredo – o índio Caraíba e cangaceiros a cavalo – e a recorrente paixão romanesca, em que os valentões disputam a mesma mulher, no caso,

7 Curioso lembrar que o cangaço existiu historicamente até 1940, com a morte de Corisco, uma década antes da realização de *O Cangaceiro*. Sobre essa constatação, Ismail Xavier afirma que o narrador se coloca como parte de um mundo civilizado, moderno, enquanto observa o cangaço num suposto mundo progresso e arcaico.

8 Apesar dos dois filmes se passarem no sertão, trata-se de dois espaços diegéticos bem distintos. No filme de Lima Barreto, o sertão é a caatinga árida no nordeste, embora tenha sido filmado em Vargem Grande do Sul, no interior paulista; em *Sagarana, o Duelo*, temos o sertão rosiano, de rios caudalosos e áreas verdes, embora filmado no Espírito Santo.

a personagem Olívia. A lenda dos cangaceiros bárbaros, no tempo do “Era uma vez”, da dicotomia do homem civilizado e do selvagem, da ordem e da desordem, é construída com as regras clássicas do gênero, imperando o registro sério e espetacularmente dramático.

Por fim, observa-se em *O Cangaceiro* e *Sagarana, o Duelo* a adoção do destino trágico, em que o inevitável desfila na trajetória de seus heróis. Morre Galdino e Teodoro, morre Cassiano Gomes e Turíblio Todo. Porém, apesar do coroamento dos enredos com a dimensão trágica, a tragicidade opera de maneira diferente e evidencia aspectos relevantes de sentido para os dois filmes.

O riso encarnado: Turíblio Todo

Desde sua estreia na prosa, Guimarães Rosa apropria-se do cômico e do anedótico para a construção de suas narrativas. Em *Sagarana*, dois contos, em particular, propõem explicitamente a perspectiva do riso: em *A volta do Marido Pródigo*, com o protagonista, o pícaro Lalino Salãthiel, que vende sua mulher e constrói para si mesmo e para os outros um universo de representações e fantasias; e em *Corpo Fechado*, em que Manuel Fulô, em total bebedeira, vence um perigoso duelo por causa de proteção espiritual. Jaqueline Ramos observa a presença do cômico em outros contos de *Sagarana* e nas obras posteriores, com destaque para *Tutaméia*, livro cujo clima geral, mesmo quando se mata ou morre, é o clima da comédia⁹. Para a autora, é nessa obra, composta por 40 “estórias”, publicada em 1967, que o “cômico é colocado em evidên-

9 A autora apresenta sumariamente a presença do cômico nos contos de *Sagarana* e nas novelas de *Corpo de Baile*. “O conto *Minha Gente*, de *Sagarana*, é uma estória bem humoradas sobre as tentativas do narrador para conquistar a prima. A presença do cômico é percebida em pequenos lances (“quando um cavalo começa a parecer mais comprido, é que o arreio está saindo para trás, com o respectivo cavaleiro”). Em *São Marcos*, continua a autora, “a enumeração inicial das superstições termina com um gracejo (“noves fora-nada”) e, logo em seguida, relata-se o “causo” do “cupiau que errou de porta, dormiu com uma mulher que não era a sua, e se curou de um mal de engasgo, trazendo a receita médica no bolso, só porque não tinha dinheiro para mandar aviar”. Sobre o conto *Conversa de Bois*, “não deixa de haver certa graça na descrição que os bois fazem do homem: “homem-do-pau-comprido-com-marimbondo na ponta [...] não cabe todo de uma vez nos olhos da gente. Novamente se percebe a associação do cômico com o grotesco pelo fato de o carreteiro estar carregando” umas rapadurinhas pretas, mais um defunto... É o pai do meu guia, que morreu p'r'amanhecer hoje...””. In: RAMOS, Jacqueline. *Risada e Meia: comicidade em Tutaméia*. Tese de doutorado (FFLCH-USP): 2007. pp. 11-13.

cia, ganhando ênfase notória, a começar pelo primeiro prefácio, totalmente dedicado ao debate acerca de sua natureza e função” (RAMOS, p. 46).

No conto *Duelo*, a comicidade também se presentifica no enredo, impulsionada pelo narrador que se utiliza, em determinadas passagens do relato, do registro humorado. Logo na descrição do personagem Turíbio Todo se evidencia a graça “[...] tinha pelos compridos nas narinas, e chorava sem fazer caretas” (SAGARANA, p. 157). No momento do adultério, em que Turíbio Todo encontra sua mulher, Silivana, na cama com Cassiano Gomes, o narrador adota o tom da jocosidade e dialoga com o leitor, sem antes valorizar a veracidade de seu relato “[...] veio encontrá-la em pleno (com perdão da palavra, mas é verídica a narrativa) em pleno adultério, no mais doce, dado e descuidoso, dos idílios fraudulentos” (p. 158). No início da perseguição, Cassiano Gomes pergunta a um desconhecido sobre o paradeiro de Turíbio Todo e a voz narrativa interrompe a fala do personagem para a inserção de uma ilação cômica, suavizando o peso dramático inerente da ação: “– Você conhece o Turíbio Todo, o seleiro, aquele meio papudo?... Pois é um... (Aqui, supostas condições de bastardia e desairosas referências à genitora)” (p. 162). As referidas passagens, no entanto, não ditam a tônica da atmosfera do conto, que se fundamenta no registro do suspense, da tensão e da violência. Além dos exemplos apontados acima, observa-se, também, outra faceta do cômico em *Duelo*, aqui aflorado em meio ao grotesco. A descrição física de Turíbio Todo funde graça e estranheza: “Impossível negar que a existência do papo; mas papo pequeno, discreto, bilobado e pouco móvel – para cima, para baixo, para os lados – e não o escandaloso ‘papo de mola, quando anda pede esmola’” (p. 157). Ao descobrir o adultério, o narrador relata o plano de vingança de Turíbio Todo, em que os gestos da gentileza e da raiva se misturam: “[...] foi gentil com a mulher... no dia seguinte, falou vagamente de uma caçada de pacas, **riu muito** e foi dormir bem mais cedo do que de costume” (p. 159, grifo meu). Para Propp (1992), o grotesco, um privilégio da experiência artística, é o grau mais elevado e extremo do exagero, que nos faz sair dos limites de um mundo realmente possível¹⁰.

10 PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

No entanto, a comicidade da instância narrativa, cujo foco são as ações dramáticas de Turíblio Todo, não opera com simplicidade e aponta para uma leitura ambígua e tensionada do gesto cômico. Turíblio é um “bom, legítimo capiau” (SAGARANA, p. 159) e “até simpático: forçado a usar colarinho e gravata, às vezes parecia até elegante” (p. 157). O detalhe ingênuo ganha amplitude na descrição seguinte, em que “seleiro de profissão, tinha pelos compridos na narina e chorava sem fazer caretas” (p. 157). Porém, a tintura cômica, quase à beira do patético, se mistura com descrições que apresentam Turíblio como um homem “papudo, vingativo e mau” (p. 157), que trama sua vingança sub-repticiamente, com ardil e esperteza. Essas modalidades de caracterização resultam em um desenho de um ser ficcional com certa complexidade e fragmentado entre valores de ordem aparentemente antagônicos.

E tal conduta oscilatória se intensifica na narrativa fílmica, com afloramento para o gesto chanchadesco, revestido por uma manta paródica e irreverente. Turíblio Todo, interpretado por Joel Barcelos, encarna a mistura de um jagunço assassino, matador de aluguel com um personagem de trejeitos de malandro carioca. Com armas de fogo em punho, tem sede de vingança, é pactário de artimanhas de grandes políticos, ao mesmo tempo em que se envolve com um grupo de ciganos, por quem acaba sendo lesado, e flerta, infantil e lascivamente, com uma mulher daquela comunidade. Na primeira aparição do personagem, o duelista, sentado em uma cadeira, pita um cigarro de palha no canto da boca, na companhia de Clodino Preto, seu comparsa de profissão e futuro delator. O local é um casarão abandonado. Turíblio maneja com destreza um revólver, à espera de um homem o qual irão matar à queima-roupa. Enquanto carrega as balas da arma, o jagunço entoava uma cantiga, aparentemente de cunho popular, bem ao gosto da prosa de Rosa, que contribui na composição do *ethos* do personagem e fornece a primeira pista da atmosfera da narrativa que se inicia. Os versos são representativos: “Vida e sorte perigosa/ Passada na ilusão/ Toda noite é traiçoeira/ Todo dia é escuridão”. Instaura-se a semente de uma diegese tensa, com traços de violência e morte, ancorada na trilha sonora de Antônio Carlos Jobim e Dori Caymmi, que reforça o clima de suspense. No entanto, nesse prelúdio trágico, Turíblio

Todo pratica gestos e expressões cômicas e irreverentes, que, se não mitigam a compostura séria exigida pela cena, atribui a ele uma faceta original. A impositação da voz durante a cantiga, a risada debochada, exibindo dois dentes de ouro na boca que masca um cigarro de palha, e o vestuário extravagante, composto por uma camisa amarela desabotoada e calças verdes (nacionalismo?), conferem a Turíbio Todo um aspecto de um matador amador, irônico e malandro. Após carregar o revólver e contemplá-lo, com admiração e intimidade, Turíbio Todo fala: “Meu destino está aqui, ó, no cano desse revólver. Confio nele como confio no Diabo” e altera a entonação do vocábulo diabo, de simbolismo expressivo para o filme e para o universo literário de Guimarães, instaurando sua máscara de personagem afeito ao deboche. Essa gestualidade cômica, manifestada na face e no corpo de um jagunço violento, é um exemplo claro de um descompasso e estranhamento entre o gesto artificial e espontâneo de determinados personagens, apontado por Rubens Machado em seu artigo sobre o Cinema Marginal, *Passos e Descompassos à Margem*¹¹.

Em outra cena, Turíbio Todo regressa ao seu lar, na posição de marido traído, e expõe para sua mulher Mariana os problemas cardíacos de Casiano Gomes. Com o olhar típico de valente/malandro, Turíbio imprime tom cômico na autodefinição paródica “Eu tenho essa cara magrela, mas posso correr muito por aí por essas brenhas”, senta-se em um tronco de madeira, olha enviesado para o horizonte, e, após terminar a fala “E o coração dele não tá regulando bem”, cospe com o canto esquerdo da boca um possível pedaço de pão, com uma expressão facial risível e caricatural. A gestualidade cômica da ação evidencia o caráter plasmático do personagem, que transita do registro do riso ao dramático sem uma delimitação fronteira entre ambos.

Silivana e Mariana: o vértice desarticulador

Mistura de fragilidade – o narrador literário descreve Silivana como dona de “grandes olhos bonitos de cabra tonta” (SAGARANA, p. 160) –

11 MACHADO, Rubens. *Passos e Descompassos à Margem*. Alceu (PUC-RJ), v. 8, 2007. pp. 164-172.

com potência desarticuladora, a mulher de Turíblio Todo e amante de Casiano Gomes tem espaço assegurado no panteão das personagens femininas do universo de Guimarães Rosa, que, segundo Cleusa Passos, são múltiplas, ousadas e provocam inquietações¹². Com papel fundamental no duelo, embora com atuação sorrateira, ancorada em uma falaciosa invisibilidade, Silivana é deflagradora do núcleo central do enredo, exerce simultaneamente os papéis de mulher e amante, sem aparente conflito moral, e funciona como conselheira dos duelistas, sempre em busca da conciliação e do projeto pacifista. No triângulo amoroso desenhado por promessas de vingança, Turíblio Todo não censura a mulher pela traição, num gesto inesperado para um homem com honra ultrajada. O universo rústico, tácito e machista do conto, cuja arquitetura social molda-se na subordinação da mulher às vontades do homem, em que a traição é prática condenável, inclusive com promessas de morte, pressupõe ações de revanchismo, fato que não acontece na narrativa literária. Aliás, o narrador, na ironia particular, afirma que Turíblio Todo “era um cavalheiro, incapaz de covardia de maltratar uma senhora” (SAGARANA, p. 160). Observa-se, assim, uma mulher detentora de certo poder na relação matrimonial, a qual rejeita e expõe a culpabilidade pelo adultério. Seu magnetismo, atenuado pela discrição comportamental, visto que Silivana pouco fala na narrativa, atrai o marido e o amante para o espaço doméstico, dando-lhes conselhos de abandonar a perseguição sem propósito.

Curioso observar como a epígrafe do conto dialoga, em chave anedótica e irônica, com a triangulação afetiva dos duelistas com Silivana. Trata-se da conversa entre uma piranha, uma arraia e um gimnoto, nas profundezas aquáticas, em que cada um dos animais expõe suas estratégias para matar seus inimigos, mediadas pela condição física e atributos inerentes a própria espécie. A temerosa piranha dispõe de seus dentes de navalha, a arraia espera que algum descuidoso se espete em seu ferrão a prumo, e o estratégico gim-

12 Cleusa Passos enxerga, nas personagens femininas de Rosa, atribuições desnordeadoras. “Do pudor da donzela à simulação da oprimida ou à virilidade da guerreira, há uma outra face que se impõe por mediações específicas e adentra no mundo masculino para reparti-lo, desvendando e pontuando poéticas e perturbadoras questões”. In: *Guimarães Rosa: do feminismo e suas histórias*. São Paulo: Editora Hucitec, 2000, p. 16.

noto, com a força do pensamento, eletrocuta a quem se aproxima¹³. No duelo de demonstração de competências, duas fêmeas e um macho – composição inversa ao enredo do conto, vivenciado por dois homens e uma mulher – provam suas habilidades, em que os atributos físicos são menos importantes do que a força do pensamento. Assim, Rosa ironiza a supremacia do corpo, atributos vitais em um duelo convencional, face ao potencial da reflexão e do intelecto. Cassiano Gomes e Turíblio Todo detêm as condições físicas apropriadas para a vitória, que não acontece para nenhum dos dois. Silivana é a grande vitoriosa e atua como uma terceira duelista do jogo do Acaso, uma das forças motrizes do conto.

Migrando para a narração fílmica, Paulo Thiago elege a atriz Ítala Nandi (*Os Deuses e os Mortos*, de Ruy Guerra, e *Pindorama*, de Arnaldo Jabor) para o papel feminino e altera o nome da personagem para Mariana. Se nos filmes canônicos do faroeste, segundo André Bazin, as mulheres inspiram bondade e piedade¹⁴, em *Sagarana*, *o Duelo*, Mariana projeta sensações oscilatórias, pendulares e, de certo modo, indefinidas nos espectadores. Em sua primeira aparição, a mulher de Turíblio Todo mantém relações sexuais desnuda com o amante Cassiano Gomes, em sua própria cama. A evidenciada intimidade do casal, porém, é interrompida por uma indagação súbita de Mariana, reação de um aparente sentimento cristão de culpa. Sua frase “Deus sempre vigia a traição” contradiz o gesto íntimo de cumplicidade com o ex-militar, soa deslocada da cena, sem continuidade alguma no enredo, e indica uma personagem fragilizada e amedrontada na autopiedade, constituição essa não correspondente ao caráter de Mariana. A reflexão de Cassiano Gomes sobre o comentário da amante imprime o tom de valentia típico do personagem, que responde com uma reflexão do narrador Riobaldo, do romance Grande

13 Epígrafe do conto *Duelo*: “E grita a piranha cor de palha/irritadíssima:/- Tenho dentes de navalha, e/ com um pulo de ida e volta/resolvo a questão! .../- Exagero ... - diz a arraia -/eu durmo na areia, de ferrão a prumo,/e sempre há um descuidoso/que vem se espetar./- Pois, amigas, - murmura o gimnoto,/mole, carregando a bateria -/nem quero pensar no assunto:/se eu soltar três pensamentos elétricos,/bate-poço, poço em volta,/até vocês duas/boiarão mortas..”

(CONVERSA A DOIS METROS DE PROFUNDIDADE)

14 BAZIN, André. *O Cinema. Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1991.

Sertão: Veredas “... [nessas questões de sangue e honra nesse sertão] Deus mesmo, quando vier, que venha armado”. O teor do comentário vem revestido de comicidade e deboche. Após sua fala, Cassiano Gomes volta a se deitar com Mariana e a questão perturbadora de ordem moral da amante desaparece repentina e fortuitamente.

Mais adiante, semelhantemente à matriz literária, Mariana recebe separadamente os duelistas em sua casa, durante a perseguição, e instaura relacionamentos afetivos inusitados segundo os padrões habituais daquela geografia social. Duas cenas evidenciam esse aspecto provocativo e perturbador da personagem. A primeira refere-se ao seu encontro com Turíblio Todo, após a descoberta da traição, em que o casal conversa em uma área externa da casa, numa espécie de quintal. Mariana está à beira do fogão rústico, enquanto o marido toma café sentado em um banco de madeira, numa composição sem tensões de um casal típico do sertão mineiro. Porém, subitamente, Mariana se aproxima por trás de Turíblio Todo, afaga-lhe o rosto com as mãos e, sem motivação aparente, pergunta: “Se um dia eu deixar de gostar de você, você me mata?”. A fala bombástica, à deriva, expõe o tópico do adultério ao marido traído e consciente de sua situação e irrompe indícios do caráter de Mariana, que, conforme mencionado anteriormente, fomenta a raiva dos amantes, desperta sensações ambivalentes de desejo e ódio, num jogo de caça e caçador. Ao ser indagada sobre o motivo da pergunta, Mariana persiste na dinâmica provocativa e profere: “É que, às vezes, nem sempre um grande amor é o único”. A especulação provocativa, contrariamente ao esperado, não causa profundas reações ao marido. A cena culmina em um beijo ardente de Turíblio Todo, no pescoço de sua mulher, e evidencia um casal edificado no inesperado, nos avessos de certas convenções sociais.

A segunda cena que reforça a faceta perturbadora de Mariana narra o encontro com Cassiano Gomes, durante a ausência de Turíblio. Novamente, o espaço doméstico desestabiliza-se, incorpora a tensão, o choque, e vira palco de legitimação do adultério. Mariana recebe o amante com extrema naturalidade, sem resquícios de culpabilidade ou autopunição, e promove um jogo de ingenuidade e provocação ao aventar uma possível união dos dois homens de

sua vida. “Seria tão bom se vocês dois pudessem viver juntos. Dois homens é muito melhor do que a mesma cara todo dia... Eu gosto do Turíbio também. A gente gosta de cada um de um jeito diferente”. O repúdio de Cassiano Gomes é imediato e esvaziado de relevância, pois Mariana o ignora com uma risada debochada, seguida de um beijo recíproco e ardente. No entanto, as ações de Mariana de legitimação de sua condição de bigamia não reverberam no tecido narrativo e perdem repentinamente suas intenções, sem motivações aparentes, deixando traços de indefinições e imprecisões para essa personagem que, no conto *Duelo*, opera com mais parcimônia, pois não almeja o projeto de viver a três.

De um lado, a faceta da sensualidade e da provocação, de outro, a timidez, o recato e a discrição. O caráter pendular de Mariana se revela na cena em que Titão Passos, em conversa com Turíbio Todo, tece comentários sobre a sua mulher, dizendo “*boniteza difícil de achar nesses Gerais*”. Em *flashback*, um dos poucos do filme, Mariana encontra-se no segundo andar de um casarão antigo, com uma expressão e figurino típicos de uma representante da aristocracia rural brasileira. A personagem, com timidez, mexe em uma corrente de prata no pescoço, enquanto olha diretamente para o visor da câmera, com um ar de inocência burguesa, gesto diametralmente oposto ao das cenas descritas anteriormente. O vestuário, composto de cores sóbrias, cobre-lhe o colo e os braços; a trilha sonora pauta-se pelo arranjo de atmosfera plácida e romântica, legitimando o lado bem comportado de Mariana; e, por fim, o movimento de câmera, um *contra-plongée* com *zoom in*, aproxima e enaltece a personagem aos olhos do espectador.

Ismail Xavier lembra que a função das mulheres, nos faroestes canônicos, é de despertar bons sentimentos nos homens e motivar sua luta contra as figuras do Mal¹⁵. Observa-se, em Mariana, uma postura inversa ao paradigma, já que suas ações buscam a provocação e o desprezo para com seus amantes. Sem a demonstração de uma paixão fervorosa ou um amor romântico pelos homens de sua vida, há certo sadismo e perversão na espe-

15 Xavier. Ismail. op.cit. p.136.

culação de um *ménage à trois* nos encontros com Cassiano e Turíbio, conforme mostrado anteriormente. Essa conduta, porém, vem carregada de sutilezas, seja na entonação de voz despreziosa, seja na aparente intenção de não ferir diretamente o outro. Mariana atua no silêncio, nas margens das cenas, sem a intenção de ocupar espaço no triângulo amoroso. Ciente ou não dos riscos que corre, pois tanto o marido como o amante pode matá-la a qualquer instante por causa das insinuações e joguetes com a traição, Mariana é uma personagem moldada no choque, nas oscilações entre o prazer e a conduta moral, a ordem e a desordem, a vida privada e a esfera pública.

Considerações finais

Sagarana, o Duelo, livre adaptação de um conto de Guimarães Rosa, almeja capturar a emoção do espectador pela narrativa ágil, cheia de peripécias, assassinatos e perseguições, com toques de humor, personagens violentos, míticos, heróicos e risíveis envolvidos em conchavos políticos e dívidas de honra. Atores consagrados, equipe técnica experiente e uma concepção estilística e formal de um jovem diretor constroem um filme que se propõe, a cada cena, dar corpo e voz ao complexo “universo rosiano”.

Paulo Thiago conecta-se com certas obras canônicas da cinematografia nacional e estrangeira, estabelece pontes com postulados estéticos e temáticos praticados por seus contemporâneos e, com liberdade autoral, edifica sua visão cinematográfica a partir de determinada leitura de um conto de um dos maiores escritores brasileiros. O longa-metragem mostra que os gêneros cinematográficos não operam na rigidez, no isolamento e na dependência. Fundem-se a tal ponto da diluição das fronteiras que os separam. Se é aceito que na comédia há espaços para pinceladas do trágico, que nem todo o faroeste é construído pelo registro sério, em repúdio ao gesto do deboche e que as tragédias são passíveis de incorporar a paródia e o riso, para ficar apenas nesses três exemplos, o estilhecimento da ideia de gêneros isolados e incomunicáveis torna-se quase obrigatório, pois sua negação desconsidera as

próprias constituições dos filmes e compromete suas interpretações e análises.

Apropriando-se do conceito de lócus enunciativo, como sendo o local onde indivíduos e grupos acessam suas conexões com o mundo, o filme “fala” a partir do sertão rosiano e também “paulo thiaguiano”, por meio de uma câmera de cinema terceiromundista, a qual enquadra segundo os ventos de uma indústria em busca do público de cinema perdido, após a verve autoral precedente (Cinema Novo e Cinema Marginal). Fala também por meio da colaboração de atores, roteirista, diretor de fotografia, diretor de arte, produtor, editor, músico, etc. que, de certa forma, também são coautores do filme, visto que o cinema é a arte do coletivo.

Citando Popper, Gruzinski resgata a brilhante metáfora da nuvem e do relógio. Diz ele que nosso pensamento ainda é obcecado pela precisão do relógio, já que nos leva a acreditar que se pode atingir a precisão dos modelos particulares e praticamente únicos. Mas o que predomina na natureza e no nosso ambiente é a nuvem, forma complexa, imprecisa, mutável, flutuante, sempre em movimento. *Sagarana, o Duelo*, desprezado pela crítica, revela um caráter impreciso e flutuante, afeito a oscilações e incoerências. Se todo o Cinema não é assim, o nosso, ao menos, é, ou, como disse Paulo Emílio: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”¹⁶.

Referências bibliográficas

BAZIN, André. **O Cinema. Ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1991.

CÁRDENAS, Federico de & TESSIER, Max. Entretien avec Nelson Pereira dos Santos, em *Études Cinématographiques*, **Le “Cinema Novo” Brésilien** (1), Paris, 1972.

FONSECA, Maria Augusta. **Entranhas de um Conto**. In: *Ficções: Leitores*

16 GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.90.

e Leituras. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **O espaço labiríntico em Duelo, de Guimarães Rosa**. Cerrados (UnB. Impresso), v. 17, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MACHADO, Rubens. **Passos e Descompassos à Margem**. Alceu (PUC-RJ), v. 8, 2007.

PASSOS, C.R.P. **Guimarães Rosa: do feminismo e suas histórias**. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

RAMOS, Jacqueline. **Risada e Meia: comicidade em Tutaméia**. Tese de doutorado (FFLCH-USP): 2007.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 31ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.

VERNANT, Jean-Pierre. A “bela morte” de Aquiles. In: **A Honra: Imagem de si ou dom de si – um ideal equívoco**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1992.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____ *et alii*. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003.

Filmografia

THIAGO, Paulo. **Sagarana, o Duelo**. Brasil, 1973. DVD (110 min.)

O Jardim do Outro Homem e Vidas Secas: Vozes Não Tão Caladas

Ricardo Ramos Filho*

Um bom quadro, fiel e idêntico ao sonho que o criou, deve ser feito como um universo. Da mesma forma que a criação, tal como a vemos, é o resultado de várias criações – as últimas completando sempre as precedentes –, assim, um quadro de fatura harmoniosa consiste numa série de quadros superpostos, cada nova camada conferindo ao sonho mais realidade e elevando-o em um grau em direção à perfeição
Charles Baudelaire.¹

Introdução

No momento em que tentamos organizar o pensamento, antes de começarmos, é de fundamental importância esclarecer quais serão nossos critérios de abordagem neste trabalho. Ao colocarmos, no título, o termo “vozes não tão caladas”, queremos ressaltar o aspecto enriquecedor do convívio de vozes diversas, que falam mesmo ao não serem tão escutadas, mais do que suporíamos em um primeiro momento, ecos cada vez mais presentes em um mundo fortemente interconectado, onde as culturas se esbarram continuamente. E é no texto de *Ana Maria Machado* que buscamos respaldo ao constatar que, se é inegável que o alcance da mídia pode ser muito maior e atingir muito mais gente, contribuindo para distribuir a informação e o conhecimento pelo mundo, possibilitando a democratização das sociedades, também é verdade que esse processo será inteiramente frustrado se não garantir a possibilidade de que muitas vozes sejam ouvidas, e não souber aceitar que essas

* Escritor e Mestre em Letras no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, rramosfilho@uol.com.br.

1 SOUZA, Roberto Acízelo, *Uma ideia moderna de literatura, textos seminiais para os estudos literários (1688-1922)*, Chapecó: Argos Editora da Unochapecó, 2011, p. 205-206, In: BAUDELAIRE, Charles, *A Imaginação* (1859).

vozes diferentes possam parecer dissonantes. “Dissonantes e até desafinadas. Não apenas nos temas de que tratam, nas luzes que lançam sobre eles e no que deixam na sombra, no ângulo que escolhem para observar o real e narrar o que veem mas, sobretudo, na linguagem com que o fazem” (MACHADO, 2007, p. 67). Mais do que ouvirmos essas vozes, precisamos identificar o emissor delas. Quem está por trás do que é dito?

Para chegarmos ao sujeito que profere as palavras, há que se lembrar do que é colocado por *Michel Foucault* quando diz que, por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Para ele, não há nada de espantoso nisso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; “e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2011, p. 10).

Temos, portanto, um sujeito que vai além do que propôs *Descartes*, além da racionalidade, mais do que alguém que “pensa logo existe”, “afirmação que para poder ser considerada verdadeira depende de que as coisas que concebemos claras e distintamente sejam todas verdadeiras, havendo somente alguma dificuldade em se distinguir bem quais são as que concebemos distintamente” (DESCARTES, 2006, p. 56). Trata-se de alguém que reivindica, ultrapassou os limites da menoridade enunciada por *Kant*, capaz de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outrem. Que escapou das razões individuais e sociais que o mantinham perpetuamente pequeno. Pois a preguiça e a covardia são as causas pelas quais uma tão grande parte dos homens, depois que a natureza de há muito os libertou de uma direção estranha (naturaliter maiores), continuem de bom grado menores a vida toda. São também as causas que explicam por que é tão fácil que os outros se constituam tutores deles. É tão cômodo ser menor. Se tenho um livro que faz as vezes de meu entendimento, um diretor espiritual que por mim tem consciência, um método que por mim decide a respeito de minha dieta, etc., então não preciso

de esforçar-me eu mesmo. (Os tutores) Depois de terem primeiramente embrutecido seu gado doméstico e preservado cuidadosamente estas tranquilas criaturas a fim de não ousarem dar um passo fora do carrinho para aprender a andar, no qual a encerraram, mostram-lhes em seguida o perigo que as ameaça se tentarem andar sozinhas. “Ora, este perigo na verdade não é tão grande, pois aprenderiam muito bem a andar finalmente, depois de algumas quedas” (KANT, 2008,p.64).

Essa fala de *Kant*, tão libertadora, nos faz lembrar, também, que o sujeito que procuramos nesse trabalho, não está limitado ao proposto por *Marx*, aquele sob o jugo da influência de classes e das relações de produção.

Quem seria, enfim, esse sujeito? De quem é a fala a que nos referimos? Quem iremos ouvir nos filmes que nos propomos analisar? Personagens, diretores, nossa própria voz, buscaremos sentidos. Estaremos verificando as relações do sujeito com a verdade, com a sua verdade, de certa forma tornando mais gerais as relações entre subjetividade e verdade. E a noção necessária, e novamente usamos *Foucault*, é a de “cuidado de si mesmo”. “O que nos preocupa é a questão do conhecimento do sujeito por ele mesmo, ou, em outras palavras, o ‘conhece-te a ti mesmo’” (FOUCAULT, 2010, p. 4-5).

Aquilo que *Lukács* define como “reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta” (LUKÁCS, 2012, p. 138), talvez porque mais problemáticas sejam as sociedades em questão. Nem a Moçambique de Sofia, nem o sertão nordestino de Fabiano e Sinhá Vitória permitem reconciliações.

O Jardim do outro homem

O filme *O Jardim do outro homem* (Moçambique/Portugal/França/2006/80 min/cor), dirigido por *Sol de Carvalho*, conta a história de Sofia, moça de cerca de dezenove anos, que vive em um subúrbio pobre de Maputo, capital de Moçambique. Ela sonha em formar-se em medicina, mas luta com dificuldade para prosseguir com seus estudos. Envolve-se em um episódio de

cola em um exame final de Biologia na escola, e sofre assédio do professor *Mangueira* (*Evaristo Abreu*), possivelmente infectado pelo vírus HIV, que sugere manipular os resultados e aprová-la em troca de um favor sexual.

O papel principal é interpretado pela bailarina moçambicana *Gigliole Zacara*, que abriu, em 2008, um Centro de Recreação Artística que funciona na Casa de Cultura do Alto-Maé onde, segundo ela, as crianças podem dar os primeiros passos na arte da dança. Ela tem se dedicado ultimamente ao cinema, tendo atuado em curta-metragens dirigidos por *Pipas Forjas*² como: *Mabla* e *Traídos pela traição*.

O jardim do outro homem é o terceiro longa-metragem moçambicano, e a maior produção cinematográfica feita em Moçambique. Segundo comunicado da Promarte, produtora moçambicana, o filme foi orçado em 850 mil euros, valor muito alto para os padrões locais.

O diretor João Luís Sol de Carvalho nasceu na cidade de Beira, em Moçambique, em 1953. Estudou no *Conservatório Nacional de Cinema em Lisboa*, nos anos quentes de 1972 a 1974, e chegou a trabalhar como jornalista, editor e fotógrafo. Em 1986, regressou definitivamente ao seu objeto de estudo, tendo realizado diversos documentários e programas de televisão. *O jardim do outro homem* é o primeiro filme que dirigiu e produziu. Define-se com um transfigurador do real. Possui mais de vinte filmes em carteira, tais como: *A Janela*, *O Búzio* e *As Teias da Aranha*. Sol de Carvalho foi sócio-fundador da produtora Ébano (juntamente com Pedro Pimenta e Licínio Azevedo), da qual se desligou posteriormente para montar a Promarte. As suas obras são conhecidas pelo cunho social, dedicando-se a temas como DST/AIDS e violência doméstica, entre outros. Adepto dos processos participativos, tem um gosto particular pelas projeções junto das comunidades onde roda parte seus filmes.

2 Pipas Forjas, ou António Forjas, cineasta que viveu na Suíça até 1975, quando, ainda menino, se mudou com os pais para Moçambique. Estudou em Londres e graduou-se em cinema pela Columbia College Chicago, em 1995.

Análise de *O jardim do outro homem*

Não há como se falar sobre o filme *O jardim do outro homem* sem se levar em conta o sonho de Sofia. A própria dedicatória que aparece no final da projeção nos remete a isso: “O filme é dedicado às jovens moçambicanas que, apesar das condições adversas, lutam para serem donas de seu destino”. Temos presente aí, certamente, a questão da utopia. Mas, antes de sermos críticos à escolha da jovem moçambicana, talvez seja importante fazermos algumas considerações. Na *Utopos* proposta por *Thomas More*, há a inteira liberdade de consciência e de fé. “Os utopianos castigaram severamente, em nome da moral, o homem que degrada a dignidade de sua natureza a ponto de pensar que a alma morre com o corpo ou que o mundo marcha ao léu sem que exista alguma providência” (MORE, 1997, p. 121). Parece-nos interessante, neste caso, afastarmo-nos um pouco do sentido religioso que há no contexto, para nos atermos à necessidade, também implícita, de que esse homem não deixe sua alma morrer dentro do corpo em vida permitindo que as coisas aconteçam sem interferência, ou respeito à sua vontade.

Há claramente, no filme, essa luta por parte de Sofia. Ela deseja ser médica e, dentro do possível permitido por sua dura realidade, procura viabilizar essa disposição. A cena inicial do filme, quando dormindo com uma barata passeando em sua roupa, andando em direção ao seu pescoço, Sofia sonha que está fazendo um parto, nos remete imediatamente, por contraste, ao problema central da história. O sonho acordado terá que resistir às inúmeras “baratas” presentes: à miséria que não lhe permite substituir a camisa azul da escola, queimada pelo ferro de passar roupa, obrigando-a a roubar uma nova; à existência de um filho pequeno que, pela idade dele, foi concebido quando Sofia era ainda menina; à impossibilidade de levar um sobrinho pequeno ao médico, o que lhe oferece, como única opção, a possibilidade de ser tratado apenas pelas rezas da avó; a recusa do namorado, Salvador (Timóteo Mapossé), em usar preservativos, quando o mundo sexual em que vivem é dominado pela SIDA/AIDS em proporções alarmantes, com professores promíscuos e constantemente morrendo devido à doença; à qualidade do en-

sino público, que mostra uma classe lotada de alunos, mal acomodados e um professor insatisfeito, querendo transferir-se para a rede privada; à saudade do pai que foi trabalhar na África do Sul, arranhou outra família e está morrendo com os pulmões arruinados pelo trabalho em uma mina; e, ainda, à tensa situação final em que necessita submeter-se sexualmente ao professor, como já foi colocado, para conseguir ser aprovada e poder chegar à universidade. O susto que Sofia leva, quando finalmente a barata atinge o seu pescoço, encostando-se em sua pele e acordando-a, é o despertar para essa dura realidade. O questionamento da validade e da possibilidade de seu sonho. Quem é essa menina que sonha, há espaço para a esperança?

Para David Harvey, a ampla rejeição ao utopismo no curso das duas últimas décadas deveria ser entendida como o colapso de formas utópicas específicas, tanto orientais como ocidentais. O comunismo se acha em profundo descrédito como projeto utópico e, em nossos dias, o liberalismo vem sendo visto cada vez mais como um projeto que não pode dar certo. Na medida em que pode ser entendida como uma forma de utopismo espaço-temporal, também a estratégia geopolítica dos Estados Unidos se torna cada vez menos convincente. Assim sendo, “deveríamos simplesmente deixar que toda ideia de utopismo, do tipo que for, passe por uma morte não lamentada? Ou deveríamos tentar mais uma vez reacender e reviver as paixões utópicas como recurso de galvanização da mudança socioecológica?” (HARVEY, 2004, p. 256).

É sob esse viés que nos parece que a beleza do sonho de Sofia se constrói. A esperança que brota do sonho diurno (*Tagtraum*), aquele em que *Arno Münster*, explicando o que diz *Ernst Bloch*, em seu *O Príncipe da Esperança*, é caracterizado por construções imaginárias, relacionadas com o cumprimento de um desejo, mas mantendo simultaneamente o eu. Este “eu” afirma-se e manifesta-se também nos sonhos diurnos, sem exercer a menor censura; deixa livre curso à imaginação. O sonho diurno ignora a interrupção do sonho (como vemos no filme, Sofia continua querendo ser médica depois que acorda). Os sonhos diurnos são privados de todo envolvimento mitológico e simbólico, de todas imagens estranhas e problemáticas que são o objeto da interrupção psicanalítica dos sonhos (no filme a interrupção é causada

por uma barata, é real). Outra diferença importante: “os diurnos são sempre orientados para o futuro, ao passo que os sonhos noturnos têm uma relação privilegiada com o passado, tendo função de liberar as imagens de desejo comprimidas no subconsciente” (MÜNSTER, 1993, p. 25). Parece-nos que quando Sol de Carvalho dedica o filme às jovens moçambicanas que lutam para serem donas de seus destinos, está justamente falando em futuro, na esperança de um amanhã melhor para todas elas, colocando um desejo individualizado em Sofia como símbolo do coletivo. Mas, sem perder de vista o percurso histórico cumprido pelas moças, já que estão sempre presentes no filme referências à tradição. Mas essa tradição, de certa forma, e particularmente no caso de Sofia, se resumiria em aceitar a ideia do árduo trabalho na pedreira, junto com sua mãe e com a irmã, quebrando pedras.

Contudo, *O jardim do outro homem* não fala apenas do sonho de Sofia. Podemos afirmar tratar-se de um filme que aborda diversos sonhos individuais/coletivos. O do Prof. Mangueira em mudar de escola, sair do universo público para o privado, onde aparentemente teria chances de ganhar melhor e pagar as contas com maior facilidade. O sonho de Jessica (Maria Amelia Pauçani) de virar modelo, bailarina, sobressair-se no universo artístico. O de Salvador, o namorado de Sofia, em tornar-se um novo Eusébio, jogar no futebol português e marcar muitos “golos”. Todos sonhos globalizados. E aí temos um ponto de atenção. Até que ponto esses sonhos individuais, frutos de uma sociedade de consumo, propõem sujeitos não comprometidos com uma causa coletiva, colocando em cheque o engajamento da obra como um todo? Talvez valha a pena refletir mais um pouco a respeito da globalização.

Para Fredric Jameson, ao pensarmos a globalização como questão filosófica, do ponto de vista lógico, haveria quatro posições possíveis sobre o assunto. A primeira baseia-se na opinião de que a tal globalização não existe (ainda temos estados-nações e situações nacionais, não há nada de novo sob o sol). A segunda também sustenta que a globalização não é nenhuma novidade, sempre existiu globalização. As rotas comerciais dos tempos do neolítico já tinham âmbito global, com artefatos polinésios chegando até a África e com cacos de louça asiáticos chegando até mesmo ao Novo mundo. A essas

é preciso acrescentar mais duas: a que sustenta haver uma relação entre a globalização e o mercado mundial, que seria o horizonte final do capitalismo, apenas para acrescentar que as redes mundiais de hoje são diferentes só em grau, e não em espécie; e, uma quarta possibilidade, a mais interessante, “que postula um novo estágio, um terceiro estágio multinacional do capitalismo, do qual a globalização, quase sempre associada à assim chamada pós-modernidade, é uma característica intrínseca” (JAMESON, 2001, p. 43).

O filme, olhado sob esse ponto de vista, é moderno, pois contextualiza os problemas em um mundo com o qual a África e, particularmente, Moçambique, se integra, troca, se comunica. A cena da festa em que os jovens se divertem à noite, bebendo e dançando, exibindo-se em coreografias que mostram estarem habituados com esse tipo de “balada”, não é diferente de outras cenas passadas em filmes ocidentais, guardadas as diferenças de uma música mais regional. Até certo ponto, o momento em que Sofia, Jessica e um rapaz exibem-se dançando no centro de um círculo formado por outros rapazes e garotas, nos remete ao clássico dos anos setenta (1977) *Saturday Night Fever*. Quase podemos ver Tony Manero (John Travolta) e Stephanie (Karen Lynn Gorney) dançando.

Ruy Duarte de Carvalho, fazendo referência ao texto apresentado por Joseph Ki-Zerbo ao II Congresso da FEPACI, que produziu a Carta de Argel, cita que ele convida os cineastas africanos a exercerem a prática de um olhar que “deve oferecer uma rede de leitura que permita decifrar os fenômenos com os seus antagonismos e dinamismos internos”. Precisam, para tanto, “esquadrinhar e apreender os estratos mais escondidos do tecido social – detectar e pôr a claro as síndromes patológicas mais sutis”. Conclui que “só um cinema de análise problemática pode servir de instrumento ao desenvolvimento” (CARVALHO, 2008, p. 415).

Embora possa ser questionada a ideia de que uma obra de arte, como é o filme e o cinema em geral, tenha como obrigação principal servir de instrumento de desenvolvimento, parece-nos que, entre outras coisas, o filme de Sol de Carvalho cumpre com esse papel. Ao salientar e expor, de forma clara e contundente, alguns dos problemas mais sérios da realidade de seu

país, ele abre janelas para que a realidade possa ser tematizada pela sociedade, discutida e modificada, desde que haja vontade política, estimulando o desenvolvimento. Só que, mantendo a tradição moçambicana documental, já que muito da realidade local é mostrada de passagem (com certo exagero de panorâmicas e planos maiores), Sol de Carvalho faz isso mantendo o otimismo.

Na última cena do filme, que traz sempre planos bonitos e bem filmados, mostrando roteiro que prende desde o início e ritmo adequado, ao iniciar a prova de segunda época que permitirá, em caso de sucesso, que ingresse na universidade, Sofia novamente sonha. Há um paciente sendo operado que acabou de morrer. Procedendo da maneira consagrada pelos clássicos do gênero, ela tenta reanimá-lo, mas sem sucesso. Retira-se da sala aborrecida, chorando, dizendo que nunca irá se acostumar com aquilo. Há, então, um *close-up* do equipamento ligado ao coração do paciente. O gráfico mostra movimento, ele, aos poucos, volta a bater, recuperando as pulsações. Na realidade, o paciente quase morreu, mas sobreviveu. Sofia quase foi reprovada, mas conseguirá entrar na faculdade. A sociedade, se nunca nos acostumarmos com as diversas “mortes” cotidianas, também irá sobreviver, com melhor condição de desenvolvimento.

O sonho de Sofia, o que tem acordado, é a voz de quem não se cala, recusando-se a permanecer menor. Mostra sua relação com a verdade e, em seu discurso, há a vontade de posse, a ousadia de ter o que poucos têm. Sua fala traz o direito à utopia e, mais do que tudo, um sujeito que tem extremo cuidado consigo próprio. Se o filme não abre a possibilidade para que Sofia se reconcilie com a Moçambique presente, até porque ela nunca irá se acostumar com os problemas atuais, abre possibilidade para um futuro menos sombrio, com o coletivo sendo alcançado a partir do individual.

Vidas Secas

O filme *Vidas Secas* (Brasil/1963/103 min/pb), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, é adaptado à obra homônima de Graciliano Ramos, publicada em 1938. Bastante fiel ao texto literário do escritor alagoano, conta a

história de uma família de retirantes nordestinos, o casal Sinhá Vitória (Maria Ribeiro) e Fabiano (Átila Iório, 1921-2002), seus dois filhos pequenos que, na história, não são nomeados (Gilvan Lima e Genivaldo Lima) e a cachorra Baleia.

Na caatinga nordestina, castigada pela seca, a família se arrasta pelo sertão em busca de trabalho para Fabiano. Famintos, acabam matando e comendo o papagaio que os acompanha. O pequeno grupo cansado, sedento e esfomeado, castigado por um sol imenso, com os meninos desgastados demais, depois de muito esforço, chega a uma fazenda aparentemente abandonada. Achar água barrenta, comem farinha e uma pequena preá caçada por Baleia. Chove, o sertão revive. No dia seguinte, o dono da fazenda (Jofre Soares) chega ao local e enxota Fabiano e os seus dali grosseiramente. O vaqueiro, com seu parco vocabulário, argumenta, insiste que pode ser útil com o gado e é contratado. O novo patrão permite que continuem morando na casa que tomaram posse. Ficarão ali levando vida difícil, enfrentando as dificuldades de um ambiente inóspito também quanto à justiça social, miseráveis, explorados, enganados, até que nova seca os envie novamente para a estrada deserta e esturricada, em busca de outra pequena oportunidade de vida.

Nelson Pereira dos Santos nasceu em São Paulo, em 22 de outubro de 1928. Bacharel em Direito, formou-se pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, turma de 1952. É considerado um dos mais importantes cineastas do país. Foi um dos precursores do movimento do Cinema Novo. É o fundador do curso de graduação em Cinema da Universidade Federal Fluminense, sendo professor do Instituto de Artes e Comunicação Social da UFF.

Falando a respeito do Cinema Novo, Ismael Xavier conta que no cinema brasileiro, no final dos anos 50, início dos 60, cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Zelito Viana, Walter Lima Jr., Gustavo Dahl, Luiz Carlos Barreto, David Neves, Eduardo Coutinho, Arnaldo Jabor, Paulo Cesar Saraceni e outros concebiam a atividade cinematográfica como instrumento de reflexão sobre a realidade brasileira, buscando uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiros.

“Produzia-se, neste momento, uma convergência entre a defesa do ‘cinema de autor’, dos filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, em sintonia com experiências e debates em voga entre realizadores em diferentes regiões do mundo” (XAVIER, 2001, p. 14-15).

Em outras palavras, o Cinema Novo, inspirado no neorealismo italiano e pela *nouvelle vague* francesa, surgia da insatisfação dos cineastas brasileiros da época com o fechamento dos grandes estúdios paulistas. Eles pensavam em fazer, dali em diante, um cinema com produção mais barata e sem as alienações culturais mostradas nas chanchadas da Vera Cruz. O mote seria: “uma câmara na mão e uma ideia na cabeça”. Os filmes refletiriam a realidade e situações brasileiras da época, exibindo nosso subdesenvolvimento.

Foi com essa concepção que Nelson Pereira dos Santos fez, por exemplo, em 1955, *Rio 40 graus*. Poderíamos citar, como obras relevantes de sua carreira também: *Como era gostoso o meu francês* (1971); *Amuleto de Ogum* (1974); *Memórias do Cárcere* (1984, também inspirado em obra de Graciliano Ramos, livro de memórias da prisão, publicado postumamente em 1953).

As palavras ditas pelo diretor Nelson Pereira dos Santos, em entrevista de 1972, encontradas num ensaio de Randal Johnson, em coletânea de textos publicados por Itaú Cultural, são elucidativas:

Naquele tempo, grandes discussões sobre o problema da reforma agrária estavam acontecendo no Brasil, e muitos grupos e setores da economia estavam participando. Senti que o filme também deveria participar no debate nacional, e que minha contribuição poderia ser a de um cineasta que rejeita uma visão sentimental. Entre os escritores nordestinos, Graciliano Ramos é o mais representativo, o que expressa a visão mais consistente da região, particularmente em *Vidas secas*. O que o livro diz sobre o Nordeste em 1938 ainda é válido até hoje (SANTOS, 2003, p. 45).

Parece-nos que podemos atualizar ainda mais essa impressão, já que *Vidas secas*, infelizmente, é atual até os dias de hoje.

Análise do filme *Vidas secas*

Não há como iniciar qualquer análise a respeito do filme *Vidas secas* sem colocar a forte influência sofrida, na época, por Nelson Pereira dos Santos pelo neorrealismo italiano. Para Mariarosaria Fabris, “o neorrealismo italiano foi historicamente a primeira afirmação coerente de um cinema tipicamente nacional com vocação popular e tendência progressista” (FABRIS, 1996: 124).

O filme *Roma – cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini é considerado a obra fundadora do cinema neorrealista. Alguns outros são também representativos: *Paisá* (1946), igualmente dirigido por Rossellini, *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica, e *O caminho da esperança* (1950), de Pietro Germi. Todos esses filmes preocupavam-se com e exibiam, de maneira muitas vezes documental, os problemas sociais da época, vividos em um mundo pós-guerra, onde o desemprego, a desestruturação das famílias e a necessidade de reconstrução da Itália estavam sempre presentes. Diferentemente dos filmes produzidos em Hollywood, esses trabalhos eram rodados sem cenários, quase que totalmente em locação e com atores não profissionais. Muitas vezes as histórias contadas eram as dos próprios artistas, o que refletia a vontade de se chegar o mais próximo possível da realidade. Para Deleuze,

“o real não era mais representado ou reproduzido, mas ‘visado’. Em vez de representar um real já decifrado, o neorrealismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações” (DELEUZE, 1990, p. 319).

Elucida, até com certa graça, o contexto em que nasce o Cinema Novo, as palavras proferidas pela atriz Maria Ribeiro, em 2008, por ocasião de evento em homenagem aos 80 anos de Nelson Pereira dos Santos: “Eu é que

não embarco nessa de cinema brasileiro não, nunca deu dinheiro para ninguém”. Essa foi a reação dela quando, pouco antes de dar início às filmagens de *Vidas Secas*, em 1963, Nelson Pereira dos Santos convidou-a para atuar no papel de Sinhá Vitória. Naquele momento, Maria Ribeiro trabalhava como faturista no laboratório *Líder Cinematográfica* (hoje *Labo Cine*) e, claro, não sabia que esse seria o filme seminal do Cinema Novo. “Eu tinha salário fixo, filha para sustentar e não ia trocar a segurança por um projeto que não tinha dinheiro; aliás, desde Atlântida, da chanchada, que cinema nunca deu dinheiro, era só fracasso”, complementou a atriz, divertindo a plateia. Mas o convite veio e ela só atendeu ao pedido de Nelson quando este apelou à Herbert Richers, um dos grandes nomes da produção nacional e produtor de *Vidas Secas*, e esse aos proprietários da Líder que juntos, finalmente, convenceram Maria. “Daí a única coisa que pedi foi uma mala para colocar minhas trouxas, nem isso eu tinha; mas eles não tinham dinheiro também nem para isso”.³

E assim foi feito *Vidas secas*, com orçamento baixo, atores não profissionais, seguindo os preceitos do neorrealismo italiano. Apenas Átila Iório, o Fabiano, era conhecido e já com trabalhos realizados. Mesmo Jofre Soares, que faz o fazendeiro, ator que ficaria famoso mais tarde, tinha começado somente em 1961, já com 43 anos, ao aposentar-se da Marinha. Ele dedicava-se ao teatro amador e ao circo de Palmeira dos Índios, cidade onde Graciliano Ramos foi prefeito, antes de receber o convite de Nelson. Os meninos, Gilvan e Genivaldo Lima, irmãos de fato na vida real, foram contatados no local. E até a cachorra Balcia foi descoberta na região.

Com um ruído estranho (pelo menos para quem não conhece a origem), o filme se inicia. Um plano geral (*long shot*) mostra uma paisagem seca, árida, deserta. O solo está ressequido e empedrado, uma pequena árvore com poucos galhos sem folhas, magra, dá um ar triste à cena. Ainda não se vê pessoas na tela. O ruído (na verdade o som de um carro-de-boi andando) aos poucos vai crescendo, tornando-se mais incômodo. Gradativamente, começamos a distinguir um ponto movimentando-se ao centro, no horizonte. A câ-

3 <http://cinema.terra.com.br/festivalbrasil/2008/interna/0,,OI3344997-EI12316,00-Atriz+de+Vidas+Secas+lembra+emocionada+de+atuacao.html>

mara lentamente começa a se mover passando para panorâmica. Acompanha os retirantes que vão surgindo na paisagem, caminhando. Baleia passa correndo, resfolegando. Na tela, Sinhá Vitória, Fabiano e os meninos se distinguem. O som está muito alto. Sinhá Vitória, a mulher, é quem carrega o maior peso. Imediatamente entramos em contato com sua força. Eles encontram uma sombra em um leito de rio seco. Sentam-se no chão quente, espalham sua tralha. Vemos um papagaio, seus gritos esporádicos. Os adultos pegam uma cuia de farinha e começam a comer primeiro, os meninos depois. Fabiano rói um pedaço seco de raiz, desiste. Joga-o fora e Baleia se lança para pegá-lo. Sinhá Vitória pega o papagaio em um gesto rápido e o mata. Vemos Fabiano preparar o fogo onde será assado.

Tudo isso com um detalhe técnico que talvez seja uma das referências mais importantes do filme: a fotografia de Luiz Carlos Barreto. Por meio de uma luz estourada no limite, as imagens em preto e branco conseguem passar impressão de abafamento e aridez que situam as cenas, principalmente as externas, em um contexto muito próximo do real enfrentado na caatinga. Quase se pode sentir o calor emanando da tela.

A primeira fala do filme é dita por Sinhá Vitória, referindo-se à ave que acabou de sacrificar: “Também não servia pra nada, nem sabia falar...”.

Somos imediatamente levados ao tema principal de nosso trabalho. A questão do discurso está novamente presente. Para Graciliano Ramos, no livro, a cena vista por Sinhá Vitória é traduzida da seguinte forma:

Despertara-a um grito áspero, vira de perto a realidade e o papagaio, que andava furioso, com os pés apalhetados, numa atitude ridícula. Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. (RAMOS, 2006, p. 11-12).

Ao tentarmos entender as razões de um discurso tão econômico por parte dos retirantes, aceitando a inutilidade do papagaio mudo, apontada por

Sinhá Vitória (espécie de autocrítica, pois ela também fala pouco) ao desculpar-se pelo sacrifício dele, somos remetidos novamente ao pensamento de Foucault. Para ele, a análise do campo discursivo é orientada de forma inteiramente diferente; trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação exclui. Não se busca, sob o que está manifesto, a conversa semissilenciosa de um outro discurso: “deve-se mostrar por que não poderia ser outro, como exclui qualquer outro, como ocupa, no meio dos outros e relacionado a eles, um lugar que nenhum outro poderia ocupar” (FOUCAULT, 2008, p. 31).

Assim, partindo-se do princípio de que o papagaio deveria ser mudo por não escutar frequentemente a voz da família silenciosa, cabe-nos tentar entender por que Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos falam pouco.

Graciliano Ramos, quando escreve, tem sempre a preocupação de espelhar, da maneira mais fiel possível, a realidade das pessoas descritas. Suas personagens são nordestinos típicos, gente do sertão. Na solidão do ambiente inóspito, essas pessoas falam pouco e comportam-se, muitas vezes, como os bichos que as rodeiam. Como nos ensina Fábio Lucas, no campo da expressão natural, predominam as soluções mágicas, a credice, o raciocínio pré-lógico, enfim, as características de determinado setor nordestino. “Fabiano, em grande parte de sua vivência interior, exprime a mentalidade natural em que o homem, o animal e os objetos se confundem, ou se prolongam” (LUCAS, 2005, p. 18).

Nelson Pereira dos Santos mantém, no filme, o silêncio das personagens, explorando, muitas vezes por meio de *clozes*, expressões que demonstram a dificuldade em verbalizar sentimentos. Embora, por necessidade fílmica, necessite dar mais voz às personagens, elas ainda falam pouco. Mesmo os meninos, que deixam a condição de completamente mudos do livro, para um pouco mais falantes no filme, não chegam a impressionar pela prolixidade. O interessante é que o diretor, ao dar voz a essas crianças, busca em *Infância*, livro de

memórias, escrito por Graciliano, os diálogos. É o que acontece quando um dos meninos, o mais velho, acaba apanhando de Sinhá Vitória por contestar a existência do diabo, perguntar se ela já o viu. Apanha e fica repetindo: “inferno, inferno, inferno...”.

Nas falas presentes no filme, tanto naquelas emitidas por Sinhá Vitória, como até mesmo nas poucas ditas por Fabiano, também estão visíveis o sonho de uma vida melhor. É o que acontece, por exemplo, quando Fabiano encontra o bezerrinho que nasceu e será deles, há esperança no que diz: “Malhado, vai crescer meu boizinho!”. Ou na cena em que Fabiano conta à mulher quanto receberá por boi marcado e aguarda que ela faça as contas, utilizando-se de seu processo rudimentar com pedrinhas (ela sabe fazer contas), para entender o quanto irão ganhar. Entramos em contato com o sonho da mulher, talvez o símbolo de todos os outros: “Vai sobrar para comprar couro para fazer uma cama igualzinha à de seu Tomás. Vamos dormir em cama de couro, vamos ser gente”.

Fabiano quer um mundo mais justo, onde possa ser tratado como gente, sem o governo do soldado amarelo, ou ser surrado com rabo de tatu. Sinhá Vitória deseja escola para os meninos, poder dormir como gente. Sonhos que apontam para um caminho coletivo, mas que são também individuais. E o filme mantém a angústia desses sonhos. Sofremos junto com as personagens incapazes de lidarem com um destino onde, além da natureza inóspita, existe a injustiça social representada pelo fazendeiro.

Para Otto Maria Carpeaux, e tentando buscar um sentido para a obra do autor alagoano escrita no período, os romances de Graciliano Ramos são experimentos para acabar com o sonho de angústia que é a nossa vida. Segundo ele, uma lenda budista conta dum homem que correu, ao sol do meio dia, para fugir à sua sombra, que o angustiava; correu, correu, sempre perseguido pelo companheiro sinistro, até que encontrou o grande Sábio, que lhe disse: - “Não continues a fugir! Assenta-te sob esta árvore!”. E como ele parou, a sombra desapareceu. A sombra sobre o mundo de Graciliano Ramos não é a sombra da árvore da salvação, mas a do edifício da nossa civilização artificial – cultura e analfabetismo, letrados, sociedade, cidade, Estado, todas

as autoridades temporais e espirituais, que ele convida ironicamente – no começo de *São Bernardo* – a colaborar na sua obra de destruição. Mas eles mostram-se incapazes de cometer o suicídio proposto. Entrincheiram-se na “dura realidade”, imposta a todas as criaturas do Demiurgo, e que se arroga todos os atributos da eternidade. O romancista, porém, não se conforma. “Transforma essa vida real em sonho – pois do sonho, afinal, se acorda” (CARPEAUX, 1943, p. 339).

O filme termina como começou, com os retirantes fazendo o caminho inverso, em direção a um horizonte ressequido, onde nem mesmo a árvore magra existe mais, novamente o som do carro de boi é ouvido. Sinhá Vitória vem sonhando pelo caminho, falando com Fabiano, acordada: “... depois havemos de parar em uma cidade grande. Vai ser tanta coisa para a gente ver, por esses olhos que só conhecem a desgraça... Os meninos vão para a escola, aprender tudo, ter saber, ler no livro, fazer conta no lápis que nem o seu Tomás”. E pergunta para Fabiano: “Podemos continuar vivendo no mato, escondidos feito bicho?”. A câmara fecha no rosto de Fabiano pensando. Ele responde: “Não podemos, não!”.

Como vemos, apesar de todo o cenário sombrio, o filme, da mesma forma que o livro, aponta para a possibilidade de um futuro melhor. Para Fábio Lucas, a mensagem terminal de *Vidas secas* associa os movimentos de mudança e fuga ao aspecto dinâmico oferecido pelo romance, que prefigura um devir e propõe uma escalada do ser humano do estado natural à instância cultural, no seio da qual vigorem critérios de justiça, evolução e aperfeiçoamento. Assim se antevê a possibilidade de o homem, na sua individualidade, e a sociedade, na sua organização e dinamismo, suportarem mudanças progressivas. E continua, “ainda que o romance esteja modelado com o apoio de situações e comentários de cunho negativista e denote cenas e mais cenas de configuração pessimista, predomina, no balanço final, uma atmosfera de otimismo. Um otimismo potencial” (LUCAS, 2005, p. 20).

Conclusão

Entramos em contato, nesse trabalho, com dois filmes com aceitação diferente. O primeiro, *O jardim do outro homem*, é considerado por alguns como obra que sofre influências ocidentalizadas que colocam os sonhos, particularmente o de Sofia, como proposta que partiria de um sujeito mais individual e menos coletivo. O segundo, *Vidas secas*, aclamado pela crítica, nasce de um projeto onde o engajamento social está presente como objetivo (neorrealismo italiano), apoiado em um romance de autor respeitado politicamente, que expõe as mazelas de uma região onde os problemas de injustiça social e de abandono governamental perduram até hoje. Reflete, ao fazê-lo, um momento em que a reforma agrária estava sendo muito discutida no país e deixa transparecer, até certo ponto, a crítica aos latifúndios. Sua proposta de solução é coletiva.

Politicamente, é claro, os dois filmes exibem intenções diferentes. Mostram, porém, sob o ponto de vista do sonho estudado por Ernst Bloch, esperanças individuais parecidas. Tanto Sofia, como Sinhá Vitória, as personagens que expressam seus sonhos de maneira mais contundente e evidente, pretendem deixar o universo de miséria em que vivem e ascender socialmente. Suas falas, não tão caladas como se supõe, deixam transparecer claramente esse desejo de posse. Guardadas as devidas proporções, estudar medicina e dormir na cama de couro representam coisas parecidas: o sonho acordado de uma vida melhor. E, sob esse ponto de vista, os dois cumprem bem o papel de expor os perigos de acomodação à realidade vigente, propõem mudanças, espécie de recomeço. E para Foucault, “o que se encontra no começo das coisas não é a identidade ainda preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparate” (FOUCAULT, 1978, p.18). De certa forma, os desejos tanto de Sofia, como de Sinhá Vitória, soam como dislates.

Sol de Carvalho alerta, no começo de seu filme, que se as condições de sobrevivência das futuras crias não forem boas, o impala (kudo) pode atrasar o nascimento ou mesmo provocar o aborto de sua cria. O animal, símbolo de Moçambique, aparece mais duas vezes no filme: quando Sofia fala

que vai passar nos exames; quando Sofia está prestes a ser seduzida pelo professor, momento em que é dado um tiro no animal. O diretor talvez estivesse querendo associar o sonho de Sofia à própria continuidade do país. Ou há espaço para o sonho, condições para que a vida continue, ou o impala (Moçambique) aborta. De certa maneira, Nelson Pereira dos Santos também faz a representação do sonho por meio de um animal (repetindo as imagens do livro de Graciliano), pois humanizando ao máximo a morte de Baleia, mostra a cachorra sonhando com um mundo cheio de preás.

Talvez se cometa injustiça com *O jardim do outro homem*. Tanto o filme moçambicano, como o brasileiro, trazem propostas progressistas.

Referências Bibliográficas

CARPEAUX, Otto Maria, **Visão de Graciliano Ramos**, Rio de Janeiro: CEB, 1943.

CARVALHO, Ruy Duarte de, **A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas textos e palestras**, Lisboa: Livros Cotovia, 2008.

DELEUZE, Gilles, **A imagem-tempo**, São Paulo: Brasiliense, 1990.

DESCARTES, René, **Discurso do método**, São Paulo: Ed. Ícone, 2006.

FABRIS, Mariarosaria, **O neo-realismo cinematográfico italiano**, São Paulo: EDUSP, 1996.

FOUCAULT, Michel, **A arqueologia do saber**, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____, **A hermenêutica do sujeito**, São Paulo: WMF Martinsfontes, 2010.

_____, **A ordem do discurso**, São Paulo: Edições Loyola, 2011.

_____, **Nietzsche, a genealogia e a história**, Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1978.

- HARVEY, David, **Espaços de esperança**, São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- JAMESON, Frederic, **A cultura do dinheiro, ensaios sobre a globalização**, Petrópolis: Ed. Vozes, 2001.
- KANT, Immanuel, **Textos seletos**, Petrópolis: Ed. Vozes, 2008.
- LUKÁCS, Georg, **A teoria do romance**, São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012.
- LUCAS, Fábio, **Lições de literatura nordestina**, Salvador: Casa de Palavras, 2005.
- MACHADO, Ana Maria, **Balaio – livros e leituras**, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2007.
- MORE, Thomas, **A utopia**, coleção Os Pensadores, São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1997.
- MÜNSTER, Arno, **Ernst Bloch – filosofia da práxis e utopia concreta**, São Paulo: Ed. UNESP, 1993.
- SANTOS, Nelson Pereira, in: PELLEGRINI & JOHNSON & XAVIER & GUIMARÃES & AGUIAR, Tânia & Randal & Ismail & Hélio & Flávio, **Literatura, cinema e televisão**, São Paulo: Ed. Itáu Cultural, 2003.
- RAMOS, Graciliano, **Vidas Secas**, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2006.
- _____, **Infância**, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2003.
- _____, **São Bernardo**, Rio de Janeiro: Ed. Record: 2006.
- SOUZA, Roberto Acízelo, **Uma ideia moderna de literatura, textos seminiais para os estudos literários (1688-1922)**, Chapecó: Argos Editora da UnoChapecó, 2011.
- XAVIER, Ismail, **O cinema brasileiro moderno**, São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Kuxa Kanema: o (re)nascimento do cinema

Michele de Araújo^{1*}

Independência de Moçambique: o nascimento de uma ideologia

A independência de Moçambique foi marcada pela resistência da guerrilha e do povo e sua vitória sobre o exército português. A FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) fundada em 1962, pelo Doutor Eduardo Mondlane, mobilizou e formou os guerrilheiros para a luta contra o antigo regime. Para que a vitória fosse possível, a Frente percebeu o quanto era importante uma aliança com o povo.

No dia 25 de julho de 1975, o sonho de independência se tornava realidade. Um dos primeiros atos do novo governo, eternizado em imagens, foi a troca da bandeira do colonizador para a nova bandeira, do novo regime. Também se tem imagens do primeiro discurso de posse do presidente Samora Machel. Nessas primeiras imagens, Samora, o grande elo entre o povo e a ideologia do governo da FRELIMO, é aclamado pelo público. Ele sabia que o apoio do povo era essencial para sua chegada e manutenção no poder, por isso, em seus discursos, ele sempre utilizava a ideia de unidade entre as pessoas como uma estratégia.

José Luís Cabaço, ex-ministro da informação do governo Samora, fala dessa estratégia; ele diz que os intelectuais da Frente tiveram várias discussões sobre como se faria a unificação do povo e chegaram ao consenso de que deveriam promover uma aproximação dos povos a partir da cultural, pois eles sabiam que as divergências culturais existentes entre as tribos poderiam atrapalhar a luta contra o colono. Decidiu-se, então, por uma espécie de padronização da cultura, mesmo que ela fosse, algumas vezes, feita de forma autoritária, já que estavam juntando povos muito distintos em busca de um mesmo objetivo.

¹ * Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo.
e-mail: midearaujo@hotmail.com

Unidade implicava, pois, uma luta pertinaz e, se necessário, autoritária, contra “as formas de divisionismo”, o “regionalismo” e o “racismo”, vistos como males criados e fomentados pela sociedade colonial. (CABAÇO, 2008, p.299).

Os intelectuais da Frente acreditavam que deveriam ser extintas as práticas culturais das tribos para se alcançar a independência. Esse apagamento tinha dois objetivos: doutrinar o pensamento e não escolher uma cultura como oficial, para que as outras tribos não se revoltassem. Por isso, propôs-se uma ruptura com tudo o que era pertencente a grupos pequenos, o que Samora vai chamar, em seu discurso, de “eliminação do individualismo”. (CABAÇO, 2008, p.299).

Segundo essa linha de pensamento, totalmente progressista e ocidental, a razão deveria ser a substituta da superstição e a ciência a das práticas ritualísticas locais. Cabe lembrar que tanto os fundadores dos grupos pró-independência, quanto muitos dos guerrilheiros tinham formação no exterior, principalmente na Europa, e por isso conheciam - e reconheciam - essas técnicas progressistas e ocidentais. Eles se consideravam o que Pierre Bourdier chama de “os detentores da competência legítima”. (BORDIEU, 2009, p. 182).

Percebemos, então, que o que estava em jogo não era somente a independência do país, mas também o surgimento de práticas ocidentais assertivas e tecnicamente mais eficazes, que serviriam para disseminar o comunismo como regime libertador e eliminar o inimigo capitalista, neste caso o colonizador.

Em outro trecho do livro de Cabaço, temos o depoimento de uma chefe tradicional criticando a proibição das práticas religiosas em detrimento desse progresso:

Com o fim do poder dos chefes tradicionais [...] as pessoas deixaram de usufruir da proteção dos antepassados e as coisas começaram a correr mal. [...] Toda a vida da comunidade ficou destruída, pois já não havia respeito pelos velhos, respeito pelos antepassados, respeito pelas nossas tradições. (CABAÇO, 2008, p.309).

Podemos perceber que os mecanismos de aproximação de povos e da criação de uma identidade única foram tão violentos quanto o discurso colonial de apagamento da cultura local; além disso, eram baseados na mesma crítica às práticas religiosas e aos costumes, tidos como primitivos e desnecessários pelos portugueses.

Samora disse, em um de seus discursos, que “para implantar a base de uma economia próspera e avançada é necessário que a ciência vença a superstição.” (CABAÇO, 2008, p.300).

. Porém, sabemos que, assim como as práticas religiosas pré-coloniais ainda aconteciam no período colonial, essas mesmas práticas não poderiam ser esquecidas agora, mesmo que a luta pedisse, num primeiro momento, foco no inimigo. É fácil encontrarmos em documentários ou na literatura moçambicana atual várias menções a espíritos e a práticas religiosas, o que comprova que essas práticas não foram esquecidas (ao menos não pela repressão; se um dia elas deixarem de existir, será por vontade da própria comunidade ou por outras influências que as apaguem, desde que o povo assim decida ou permita).

Uma das explicações para a manutenção dessas práticas é a ideia de uma origem. As pessoas, antes de se considerarem moçambicanas - identidade criada primeiro pelos colonizadores europeus, que dividiram as terras da África entre si, e mantida após a independência - pertenciam a grupos étnicos específicos, com características próprias tais como cultura, religião e língua. Para se manter essa origem, esse sentimento identitário contra o regime do colono, era necessário preservar ao máximo os costumes.

Kuxa Kanema: o projeto do INC

Kuxa Kanema, que significa “o nascimento do cinema”, é o nome do projeto cinematográfico moçambicano que pretendia funcionar como um jornal semanal.

A imagem foi um recurso muito utilizado no século XX pelos regimes totalitários e Samora Machel sabia bem de seu poder. Não é a toa que o Kuxa Kanema foi o primeiro projeto cultural do governo de Samora, a partir da criação do Instituto Nacional de Cinema - INC. O projeto nasce, na prática, com e para o governo de Samora.

Além do uso da imagem, outro recurso muito utilizado por Samora em seus discursos era a repetição, pois os deixava mais didáticos (podemos verificar esses recursos nas imagens gravadas do projeto). Para se obter esse efeito, Samora deixava intervalos em sua fala para que o povo repetisse o que ele havia dito; essas frases funcionavam como palavras de ordem e estavam presentes em vários momentos dos discursos. Outras vezes, ele fazia perguntas simples que, ao serem respondidas, mostravam o quanto as pessoas estavam afinadas tanto aos ideais políticos do governo, quanto com as outras pessoas presentes, o que dava a ideia de união entre elas.

Em um de seus discursos, ele tenta apagar as diferenças entre as etnias e diz que não havia mais Maconde ou Macua (referindo-se a dois grupos étnicos tradicionalmente opostos e que lutavam entre si).

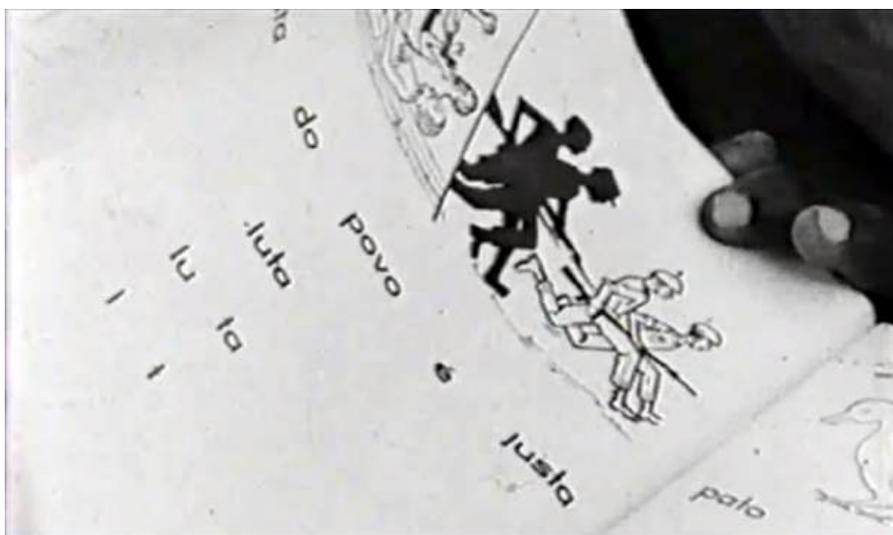
Para provar que o projeto nação estava acima de qualquer outro tipo de divisão que pudesse existir, eram filmadas cenas do novo dia-a-dia do povo independente, sempre trabalhando em prol do novo país. Em uma das filmagens, aparecem pessoas carregando tijolos em sistema de mutirão, em outra, pessoas sendo alfabetizadas. O importante era que essas imagens mostrassem o povo unido, contribuindo para o nascimento e a manutenção do novo sistema que surgia, e também que mostrassem o progresso que o governo de Samora produzia no país.



(Todas as imagens utilizadas são do documentário: Kuxa Kanema, 2003)

Na sequência de cenas do mutirão, também podemos observar o uso extradiegético de músicas típicas, que acentuam a ideia de união.

Em uma das cenas, na qual o professor está alfabetizando um grupo de pessoas, é utilizada uma das frases de ordem, pertencente ao discurso político do governo “A luta do povo é justa”. Essa frase está escrita na lousa e na cartilha de alfabetização e os alunos repetem-na. Percebemos aqui que a alfabetização era feita pelo novo regime e para o novo regime. Os registros dessa aula eram utilizados para o projeto, pois a mesma frase que havia sido dita pelo professor e repetida pelos alunos foi dita em outra filmagem do projeto, em outro momento. Conseguimos ouvir o mesmo coro, mas agora fora do contexto escolar.



Além do coro, elemento sonoro muito forte nessas filmagens, pois traz em si a ideia de união, outro elemento muito importante é o narrador em *off*. O narrador é quem nos mostrará quem é povo moçambicano e o quanto ele está feliz com o seu desenvolvimento e sua união. É ele quem dá vida àquelas pessoas, pois raramente uma pessoa do povo fala por si mesma e, quando o faz - como no depoimento de uma mulher que mostra pouco conhecimento da língua portuguesa - percebemos o quanto há em sua fala do discurso oficial, provavelmente o que ela aprendia com o próprio cinema do qual ela também fez parte, ou seja, o povo era expectador e protagonista ao mesmo tempo, mesmo que para isso pouco precisasse fazer.

Essa dupla função do povo, de ser ao mesmo tempo expectador e protagonista, dá o caráter metalinguístico do cinema. Isso acontece principalmente quando temos, na filmagem, uma multidão sentada vendo um filme oficial. Nessa metalinguagem, o povo é o elo, aquilo que dá sentido à existência do cinema, e, ao mesmo tempo, é o próprio cinema, pois o projeto Kuxa Kanema nada mais é do que o povo em ação.



Obviamente, toda a sobreposição de imagens e todo o recorte que se fazia tinha o propósito de servir ao projeto do governo de Samora. Todos os envolvidos no cinema sabiam o que filmar e como montar aquelas cenas para que tudo ficasse alinhado com o interesse da nação recém-libertada e dos interesses ideológicos do governo, mesmo que conhecessem muito pouco do cinema enquanto arte. Pelo que se notam nos depoimentos, todos os envolvidos com o projeto eram, na verdade, combatentes ou simpatizantes que se propuseram a trabalhar nele, mesmo tendo pouco ou nenhum conhecimento em cinema, mas que aprendiam muito uns com os outros. A vontade deles era mostrar o povo ao povo e para isso utilizavam do discurso de união.

Ruy Duarte de Carvalho explica como funcionava esse processo na vida dos profissionais do cinema em países pós-independência. Embora ele esteja falando da realidade de Angola, o espírito que move os dois países é o mesmo e vem com a independência.

Ele [o profissional de cinema] sente-se autoconduzido à escolha de temas que legitimem o emprego do seu tempo de trabalho, e do da sua equipa, numa actividade não directamente produtiva e numa conjuntura em que a reabilitação da economia e da organização se impõe a todos

como tarefa prioritária. Ele deve dotar-se, através do cinema, de uma capacidade de participação que se inspire sem ambiguidade no movimento de libertação que anima, a todos os níveis, o espírito de qualquer nação que adquire a sua independência política. (CARVALHO, 2008, p.391).

Outro recurso muito utilizado durante a montagem dos filmes é o uso tanto diegético quanto extradiegético de músicas, sempre cantadas em coro, para reforçar a ideia de coletividade, como já apontamos na cena do mutirão.

No início dos anos 80, quando o país entra em guerra com a Rodésia e com a África do Sul, o projeto adquire outra importância. O progresso e a alegria da união de antes dá lugar à convocação para a luta. As imagens vão desde a crueldade da guerra até a mobilização das pessoas contra o novo inimigo que surge e que ameaça a paz e a independência recém-conquistada. Na cena abaixo, mulheres aparecem costurando roupas para que os homens possam ir à guerra e, enquanto costuram, cantam, o que reforça a ideia de união e felicidade, mesmo que sob condições tão adversas.



Porém, mesmo a mobilização nacional, cujo cinema teve importante contribuição, não foi suficiente para impedir que o país ficasse cada vez mais fraco e vulnerável.

Em outubro de 1986, o avião de Samora foi supostamente abatido em território sul-africano. O cortejo fúnebre também foi filmado pelos cineastas do projeto e mostra o desespero da população com a morte da personagem mais importante da luta pela independência.

Esse é um dos poucos momentos em que não há presença do narrador, pois as imagens já têm um poder muito grande.



Após a morte de Samora, o projeto se extingue, pois o novo governo não tinha interesse em sua continuidade. O cinema foi substituído pela televisão.

Kuxa Kanema: o filme de 2003

Kuxa Kanema, além de ser o nome do projeto cinematográfico que produziu aproximadamente 350 edições, é o nome do documentário feito

sobre sua história, que traz desde seu nascimento até a sua extinção, e nos mostra o que restou de todo o material produzido. O filme, de 2003, da cineasta portuguesa Margarida Cardoso, tem por objetivo mostrar o que era esse projeto e questionar suas ideias dentro do panorama atual, sobretudo a ideia do nascimento de uma nova nação, diferente de todas as outras.

O início do filme traz as primeiras imagens da independência de Moçambique. Primeiro mostra-se a troca da antiga bandeira, da era colonial, pela criada para o regime comunista, tendo o hino de fundo. A primeira voz que surge é a de uma narradora (o filme todo será narrado por ela), mas, logo após, a voz de Samora em seu discurso de posse da presidência da república para o povo moçambicano.

Logo depois dessas imagens, há um corte abrupto e percebemos que o que estávamos vendo, até então, está passando em um projetor. Assim, somos automaticamente trazidos para o tempo presente. Esse recurso, de um filme dentro do outro, é utilizado o tempo todo e marca a distância de tempo entre o projeto Kuxa Kanema e o filme Kuxa Kanema.



A metalinguagem que, como foi dito anteriormente, fazia parte do projeto Kuxa Kanema, também é utilizada no filme Kuxa Kanema. Nele, os cortes vão, muitas vezes, tanto de imagens antigas do projeto para imagens atuais quanto de imagens atuais para imagens antigas do projeto.

O próximo corte remete ainda ao presente e mostra as ruínas do projeto: o prédio onde funcionava o Instituto Nacional de Cinema, com os milhares de rolos de filmes abandonados, alguns poucos funcionários, que guardam aquele patrimônio e esperam pela aposentadoria. Logo na sequência, temos o depoimento de pessoas que fizeram parte do projeto, explicando como ele funcionava.

Ao se cortar para a realidade, a transição é feita em cores muito apagadas, quase não dando para perceber a diferença entre os fragmentos de filmes do passado e o novo filme, feito em 2003, já com todos os recursos tecnológicos possíveis. Fica evidente a escolha por uma luz mais escura, assemelhando-se muito àquela dos fragmentos e uma granulação mais densa, também dando aspecto de algo velho – talvez porque aquelas ideias, que movimentavam todas aquelas pessoas, sejam apenas reminiscências de um passado utópico.



Dentro desses depoimentos, que acontecem durante todo o filme, percebemos o grande dilema que havia entre as ideologias e a criação artística para aqueles intelectuais. Tudo o que se fazia era filmar povos de várias partes do país e mostrá-los a outros, de outras regiões, mesmo que fossem regiões inimigas a princípio, para provar o quanto eles eram iguais e faziam parte de algo maior: a nação moçambicana.

Outra questão que dominava o discurso da época era o de que o país recém-libertado do colonialismo era, a partir de então, um país livre de influências estrangeiras. Porém, se pensarmos que grande parte dos países africanos se tornou independente graças às influências, tanto ideológicas quanto econômicas, de países comunistas, ainda vemos a presença da influência estrangeira; a única diferença estará no sistema econômico dominante. A troca era a de um sistema conhecido por outro que, embora se dissesse libertador, utilizava, muitas vezes, as mesmas ferramentas que o sistema contra o qual lutava.

Podemos ver a propaganda sobre o regime soviético em um trecho do projeto em que a exibição de um dos filmes era anunciada para a população de um vilarejo; nele, o locutor diz que o carro de projeção foi oferecido pelo governo da União Soviética, ou seja, há duas propagandas: a do filme que será exibido e que traz a propaganda do governo de Samora e a do regime soviético.

Provavelmente, não se podia enxergar essa influência na época, por isso o sistema comunista, transportado para a realidade moçambicana, ser tão aceito por todos, sem muitos questionamentos no princípio. Só com o tempo é que os intelectuais do INC começam a questionar o quanto o que eles produziam era realmente arte, pois havia uma espécie de padronização “acidental” nos filmes, que apresentavam um discurso uníssono, já que todos os envolvidos com o cinema tinham que ter a mesma ideologia; essa padronização acontecia de forma natural, como uma espécie de consenso que, segundo os depoimentos no filme *Kuxa Kanema*, nada tinha de partidário, pois eles trabalhavam apenas para a defesa de seu país, que estava em guerra.

Em um momento do filme, é apresentado o projeto do cineasta fran-

cês Jean-Luc Godard, cuja proposta era a criação de uma contra-televisão. A proposta era a de que o governo desse treinamento aos camponeses e entregasse maquinários para que eles mesmos produzissem suas imagens. Porém, essa proposta foi rejeitada pelo governo de Samora, justamente por esse conhecer o poder da imagem.

Outro projeto do INC que não teve êxito foi o de fazer ficção. Essa era uma necessidade dos roteiristas e cineastas, que queriam alçar voos mais altos. Como o órgão era ajudado pelos governos comunistas, a interferência de cineastas daqueles governos fez com que os filmes de ficção ficassem muito fora da realidade de Moçambique. Além disso, os filmes produzidos nessas parcerias também não agradaram ao governo, pois não via na ficção uma necessidade, já que não propagava sua ideologia de forma tão forte quanto os documentários.

Outro fator que trouxe certo desgaste aos cineastas foi o período da guerra de Moçambique contra a Rodésia e a África do Sul. Em alguns depoimentos, os cineastas apontam que o discurso revolucionário do governo já se tornara conservador e que já não tinha correspondência com a realidade. Embora o país estivesse se tornando o mais pobre do mundo, o cinema ainda estava seguindo a mesma lógica da propaganda utilizada no início, quando o país prosperava.

Tentava-se, ainda, manter o mesmo discurso e passar para o povo que a situação era controlável. Porém, há uma cena que mostra o quanto absurda era essa tentativa. Nela, um oficial do exército está discursando em uma tribo e parabenizando a todos pela coragem e pela resistência. Ao mostrar seu público, vemos que eram apenas crianças - provavelmente o que sobrou em maior quantidade na tribo, pois os homens deveriam estar mortos ou lutando.



Era cada vez mais evidente que o discurso de nação, de união, de país independente não cabia mais em tempos de guerra, principalmente uma guerra tão avassaladora, em que a fome e a violência dominavam.

Voltando a 2003, devemos nos perguntar o porquê da escolha da cineasta em retomar o período em questão. Em entrevista², ela diz que tinha receio de que todo o material, que está se deteriorando, se perdesse, e por isso resolveu filmá-los. Porém, percebemos, dentro de seu discurso, um certo saudosismo pela busca da utopia de um país ideal, diferente dos demais, em que o povo realmente tivesse seu lugar ao sol. Esse mesmo discurso é partilhado por vários cineastas durante seus depoimentos; uns são mais idealistas e não conseguem ver o discurso político do governo de Samora como algo que tolhia sua arte, outros, mesmo vendo essa influência, consideram que aquele era o único caminho possível naquele momento.

A própria estrutura do filme mostra esse saudosismo. A figura de

2 DIAS e CIPRIANO, 2009

Samora Machel será trabalhada de forma quase heroica em alguns momentos, porém em outros há críticas tanto ao governo quanto a sua figura.

O desespero do povo cantando nas ruas durante o cortejo fúnebre de Samora Machel, auxiliado pela narração em *off* do filme (como foi apontado anteriormente, nas filmagens desse episódio pelos cineastas do projeto, não há narração), relaciona sua morte à morte do sonho de um país ideal.

Outro momento que reforça o saudosismo é o choque provocado pela realidade da Moçambique atual em contraste com as imagens do projeto. Várias televisões estão ligadas e as pessoas assistem a canais de notícias internacionais. Ao fundo, a narradora diz que o povo está “privado de sua própria imagem”, lembrando que no projeto o povo era o personagem principal da história do país.

O filme termina com um discurso de Samora no qual ele é acompanhado pelo coro do povo. Ele diz, frase por frase, após pausa estratégica para a resposta e reação do público: “A luta continua! Independência ou morte!” e no final, ao ouvir a resposta do povo que repete aquilo que ele diz, ele agradece dizendo: “Obrigado amigos!”.

Após essa fala, Samora olha para o horizonte, como quem olha para o futuro. Essa é a última imagem do filme, a imagem que a cineasta quis deixar de Samora Machel: um olhar esperançoso.



Durante os créditos finais, o filme nos traz de volta à realidade, mas desta vez apenas com o som de rolos de filmes. Logo depois, o que prevalece são vozes de discurso no qual o coro diz “A luta do povo é justa” (mesma frase da cartilha e que foi repetida outra vez no filme) e termina com a frase “Viva o povo unido!”.

Temos a utopia mais uma vez, ressurgindo diante de nossos olhos e ouvidos. Tanto a imagem final de Samora quanto o fato de terminar o filme com um discurso dito pelo povo no qual ele aparece também como tema parece nos levar novamente às cenas iniciais do filme, quando o projeto ainda estava no auge e parece querer nos dizer que tudo o que sonhou ainda é possível.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique: identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

ABDALA, B. (org.) CABAÇO, J. L. e CHAVES, R. Frantz Fanon: colonialismo, violência e identidade cultural. *In.*: **Margens da cultura: Mestiçagem, Hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **A câmara, a escrita e a coisa dita**. Lisboa: Edições Cotovia, 2008.

Filmografia

CARDOSO, Margarida. **Kuxa Kanema – o nascimento do cinema**. Portugal, 2003. DVD (52 min.)

Entrevista

DIAS, V. S. e CIPRIANO M. Entrevista: Margarida Cardoso. **Novas & velhas tendências do cinema português**. Ag. de 2009. Disponível em <http://biblio.estc.ipl.pt/opac-tmpl/prog/images/recortes/novas_velhas_total.pdf>

Capitão Nascimento, um herói problemático?

Flavio Pereira^{1*}

Tropa de Elite (2007) e *Tropa de Elite 2* (2010), de José Padilha, são dois exemplos muito recentes de sucesso estrondoso. Milhões de brasileiros viram os filmes no cinema e há ainda aqueles que tiveram acesso ao arquivo digital do copião pirateado. Este sucesso contraria o argumento de que não há mais interesse por parte do público nacional em ver suas mazelas sociais refletidas na tela.

Este sucesso veio, contudo, acompanhado de uma intensa polêmica, reação esperada por filmes que não eludem o debate sobre as causas da violência urbana e o papel dos agentes públicos em seu combate. No segundo filme, aponta-se, inclusive, diretamente para o público como o fator primordial na sustentação da violência. Este breve trabalho pretende apenas abordar um dos aspectos desta complexa problemática, cujo interesse me foi suscitado, sobretudo, após assistir *Tropa de Elite II* e verificar a evolução do narrador Capitão Roberto Nascimento.

O argumento dos filmes teve como principal criador o ex-comandante do BOPE (Batalhão de Operações Especiais) do Rio de Janeiro, Rodrigo Pimentel, cuja experiência lhe permitiu criar o personagem ficcional Roberto Nascimento, um policial humanizado por não se apresentar como um personagem plano. Este “herói brasileiro” é vivido por Wagner Moura com total entrega e excelência e, guiados por ele, acompanhamos o herói em crise. No primeiro filme, o casamento terminara devido ao distanciamento entre ele e Rosane, a esposa grávida interpretada por Maria Ribeiro. No segundo filme, ela está casada com Fraga, vivido por Irandhir Santos, um militante de direitos humanos e um dos maiores críticos da atuação do BOPE que, mais tarde, candidata-se a deputado estadual e tenta instaurar uma CPI para investigar as milícias do Rio de Janeiro. Primeiramente, Nascimento enfrentava o proble-

1 ^{*} Mestre em Literatura e Vida Social pela FCL/Assis-UNESP (2006). Professor Assistente do Colegiado de Letras Português-Espanhol/Inglês da UNIOESTE, Foz do Iguaçu. poliglotta@gmail.com

ma de ter que escolher entre uma ética profissional estrita e o futuro de sua família. Depois, já no comando do BOPE, tenta corrigir os desvios morais da sociedade, mas acaba percebendo que há uma lógica sistemática que orienta toda a desordem e que, inclusive, prevê um papel subalterno e perverso para a atuação do BOPE.

A polêmica em torno dos filmes reflete a divisão ideológica que caracteriza a própria sociedade que se representa no cinema. Para muitos, *Tropa de Elite* (o primeiro) é uma narrativa direitista e mesmo fascista, posto que o narrador e protagonista Capitão Nascimento sustenta um discurso fascista e conduz os espectadores contando com a adesão ideológica deles. Apesar de incorruptível, a visão de mundo do capitão divide claramente o conflito entre os bons e os maus, sendo que os inimigos são identificados como todos aqueles que, de alguma forma, apoiam os traficantes. A medida corretiva não é o processo legal, mas a eliminação do inimigo. Contudo, no primeiro filme o inimigo é identificado como o “vagabundo”, o morador tanto da favela como da zona sul do Rio de Janeiro que movimenta o tráfico de drogas. Assim, a truculência e a tortura são práticas habituais na guerra contra o tráfico. É assim que se apresenta o raciocínio fascista de que a sociedade está corrompida e precisa ser expurgada. No entanto, como defende o roteirista, o público que acusa o filme de fascista confunde narrador com autor, pois não lê criticamente o discurso do narrador e tende a avaliar que é correto. Contribui decisivamente para esta avaliação o fato de que o filme *Tropa de Elite* não investe numa problematização do ponto de vista do narrador e prende-se ao modo narrativo romanescos, no qual se separam de forma maniqueísta o bem e o mal.

De qualquer forma, o filme apresenta pluralidade discursiva quando mostra as cenas de discussão acadêmica em que o ponto de vista de Foucault sobre os sistemas prisionais é debatido entre os alunos de Direito. Nesta cena, uma personagem coloca: “Bem, professor, nós concluímos que a legislação penal funciona como uma rede que articula diversas instituições repressivas do Estado. Infelizmente, no nosso país hoje, a resultante destas relações de poder que o Foucault tanto fala acabou criando um sistema que protege os ricos e pune quase que exclusivamente os pobres.” Mesmo assim, o ponto de

vista condutor do filme é o do Capitão Nascimento, que não vê espaço para a legalidade reivindicada por todos aqueles que não fazem parte do corpo policial e que, portanto, não compreendem a lógica da guerra na qual não pode haver perdão de parte a parte.

Assim, acreditamos que acusar o filme de fascismo é descabido, mas também ponderamos que *Tropa de Elite*, na forma como estrutura o discurso narrativo, favorece a identificação do espectador com o Capitão Nascimento e, por conseguinte, com seus pontos de vista. Afinal de contas, esta visão do criminoso identificado com o cidadão pobre e favelado já foi plenamente naturalizada pelos meios de comunicação, que todos os dias veiculam notícias sobre a violência cometida por pessoas que têm esta origem social, ao mesmo tempo em que permanece oculta grande parte da violência praticada distante das favelas, nos gabinetes, escritórios e bolsas de valores. A violência estrutural do capitalismo não é questionada por Capitão Nascimento, visto que ele, como personagem, não tem condições de alcançar tal perspectiva. Ele só enxerga a lógica da “missão dada, missão cumprida”, num senso de dever muito claro e condizente com a formação militar. Mesmo assim, já em *Tropa de Elite* se identifica o problema que impede a realização plena do combate à violência, o denominado “sistema” que é como se designa a rede de corrupção que atravessa as relações tanto entre policiais como entre policiais, traficantes e outros agentes públicos.

Em *Tropa de Elite* acompanhamos, então, a trajetória do Capitão Nascimento desde o momento em que passa por uma crise de estresse e manifesta alguns sintomas de síndrome do pânico e procura um substituto, até o nascimento do filho. Ocorre uma analepse que nos faz retroagir seis meses, até o momento em que ingressam no BOPE os oficiais Mathias e Neto, o que dará ensejo para que o filme nos apresente a forma duríssima como ocorre a seleção destes policiais e que vem reforçar o ponto de vista do narrador e a filiação realista da narrativa. No entanto, o capitão Nascimento fica tão preocupado com a guerra contra os “vagabundos”, que sua visão de mundo é rebaixada por esta lógica dualista. Ele sabe falar do “sistema”, mas não o problematiza. Deste

modo, o narrador analisa os problemas sempre de acordo com uma rígida ótica moral empobrecida. O importante é identificar o inimigo e eliminá-lo para curar o câncer que corrói a sociedade.

Em *Tropa de Elite II*, o narrador sofre uma evolução e o filme já não naturaliza o seu ponto de vista, como se faz no primeiro filme. Tanto é assim que *Tropa de Elite II* opera um deslocamento já explícito no subtítulo do filme - “o inimigo agora é outro” - mas a lógica dualista prevalece na visão do Capitão Nascimento, apenas a perspectiva está mais ampla, tão ampla que chega, no final do filme, ao próprio espectador e a Brasília como os elementos sustentadores da violência urbana. Os autores do filme (diretor e roteirista) se valem da identificação dos espectadores com o protagonista para que eles acompanhem o raciocínio do narrador e façam também um *mea culpa* quando Nascimento afirma: “Eu tenho 21 anos de polícia e não sei dizer por que eu matei, por quem eu matei”. Ora, na visão do então Tenente-Coronel Nascimento, Subsecretário de Segurança Pública, os inimigos estão ali ao lado, no gabinete de trabalho e, quando os policiais do BOPE matam os “vagabundos” da favela, estão mesmo colaborando para a sobrevivência do “sistema”. Finalmente, ele atinge esta compreensão, mas nada indica que sua cruzada contra as milícias que representa, novamente, a corrupção policial e a perpetuação da violência implique numa evolução profunda em sua visão de mundo, apenas “o inimigo agora é outro”, mas a guerra suja continua sua marcha de parte a parte. Se as milícias atacam quando extorquem, coagem, promovem a corrupção e matam, os agentes públicos contra-atacam com escutas clandestinas, ameaças pessoais, desvios de conduta e outras estratégias escusas. Assim é o mundo, assim são as coisas e quem as vê de outra forma e age diferentemente é “ingênuo”.

De qualquer forma, temos a impressão de que a força crítica que poderia ter a evolução, ainda que limitada, de Nascimento fica prejudicada porque ela é motivada pelo dano que ele pessoalmente recebe durante a “guerra”. Seu filho é atingido por balas que se dirigiam a ele, após a deterioração de seu relacionamento mútuo e afastamento acarretados pela incompreensão, por parte do filho, da atividade mortífera do pai. Deste modo, a “revanche”

de Nascimento ainda se inscreve nesta lógica dualista da ação e reação numa guerra particular, ainda que ela se abra neste enorme âmbito em que se confundem o público e o privado, a ética do bem comum e a ética do privilégio. Já no final do filme, ele pondera: “Mesmo sem querer, o sistema acaba machucando a gente onde mais dói. Eu vivi a minha vida inteira acreditando que a polícia podia fazer a coisa certa. E de uma hora pra outra aquela certeza toda tinha ido embora. Eu tinha que bater de frente com o sistema.” Mesmo assim, é nítida a crise do narrador quando num momento de *Tropa de Elite II* ele mesmo afirma “Há quem me considera fascista”. Todo este filme se apresenta como um exame de consciência de Nascimento e a identificação dos espectadores com ele faz com que estes também realizem esta indagação ética. A visão do problema da violência urbana se amplia quando ele sai das ruas para assumir o cargo de Subsecretário de Segurança Pública. Mas o cotidiano ainda é visto sob a ótica da guerra, apenas os agentes aumentaram em número, como se deduz das declarações do narrador: “O ser humano é assim. Cada um adianta o seu lado”.

Logo concluirá que o problema é muito mais complexo do que supunha e que as causas da violência estão disseminadas por toda a sociedade e não localizadas na periferia, mas, que é pior, percebe-se que aqueles que deveriam atuar para combatê-la são os que fomentam a sua permanência: o governador, os deputados e os policiais corruptos. “O sistema é um mecanismo impessoal, uma articulação de interesses escrotos”, esta é a constatação final de Nascimento. Nada tão original para os espectadores, acredito. Contudo, o narrador ainda permanece preso a esta visão maniqueísta-fascista de mundo, dado que para ele o que determina a causa dos problemas ainda está no âmbito estritamente moral e basta, portanto, identificar o “inimigo” que se desvia da retidão e eliminá-lo. Mesmo assim, acredito que há um grande avanço na problematização do tema da violência em *Tropa de Elite II*, pois o filme habilmente aponta também para o espectador como corresponsável pelas mazelas. O raciocínio de Nascimento o conduz primeiro à Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, onde denuncia todo o “esquema”. O narrador, então, enuncia a questão fundamental: “Agora me responde, quem você acha

que sustenta tudo isso?” enquanto, a câmera faz um voo panorâmico sobre a capital federal e passa pelo Congresso Nacional. Não é preciso responder a pergunta, todos sabemos que o analfabetismo político é uma das mazelas do Brasil.

O herói problemático Roberto Nascimento possui uma riqueza de traços que lhe permitiu então ser visto tanto como propriamente “herói”, por espectadores de filiação ideológica conservadora como por “anti-herói”, que é como, por exemplo, o roteirista Bráulio Mantovani e o diretor José Padilha o veem. É interessante observar como *Tropa de Elite* correu o risco de manter-se caracterizada como uma “narrativa trivial de direita”, mas evoluiu num sentido mais questionador. É claro que a opção pela voz narrativa centrada em Nascimento não permite fazer uma revolução ideológica. De qualquer forma, acreditamos que a contribuição fundamental desses dois filmes está em não ser apenas entretenimento digestivo, por mais naturalizada que esteja a violência urbana no Brasil. O próprio fato de que o narrador passe por uma crise e atravesse um intervalo marcado por este *pathos*, o aproxima dos espectadores e o humaniza mas, como dissemos, o roteiro se arma de tal forma que o espectador é manipulado (no bom sentido), dentro deste processo de identificação, para colocar também em questão sua própria narrativa naturalizada da violência urbana. Reforça este transvase da ficção para a realidade a estética documental, com câmera na mão e a técnica de elaboração do filme. Padilha afirma que não houve um roteiro dialogado, pelo menos no primeiro filme, apenas indicações sobre o que ocorre em cada cena. Os atores passaram por preparação guiada por Fátima Toledo, reconhecida profissional na área, que levou às últimas consequências o trabalho. Por exemplo, os atores que interpretam policiais do BOPE passaram por um treinamento análogo ao que sofrem os recrutas deste batalhão, com a consultoria de policiais. Os atores que interpretam estudantes de Direito da PUC do Rio de Janeiro também passaram por uma preparação em outro núcleo, de modo que os atores só interagiam nos momentos em que estava previsto, segundo o roteiro. A improvisação baseada nas indicações dadas acabou por gerar diálogos espontâneos, que foram filmados em várias tomadas até chegar à naturalização.

Referências Bibliográficas

FRYE, N. **Anatomia da Crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

KOTHE, F. R. **O herói**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1986.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SOARES, L. E.; PIMENTEL, R.; BATISTA, A. **Elite da Tropa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

SOARES, L. E.; PIMENTEL, R.; BATISTA, A.; FERRAZ, Claudio. **Elite da Tropa 2**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

Filmografia

PADILHA, J. **Tropa de Elite**. Brasil, 2008. DVD (115 min.)

PADILHA, J. **Tropa de Elite 2: O inimigo agora é outro**. DVD (115 min.)

TEXTO E TELA:
ENSAIOS SOBRE LITERATURA E CINEMA

Fabiana Carelli
Fátima Bueno
Maria Zilda da Cunha
(orgs.)

Ana Rita Soveral Padeira
César A. Zamberlan
Daniel Tadeu Obeid
Davina Marques
Edimara Lisboa
Fernando Arenas
Flávio Pereira
Joana Marques Ribeiro
Maria Auxiliadora Fontana Baseio
Maria do Rosário Lupi Bello
Maria Zilda da Cunha
Maurício Salles Vasconcelos
Mauro Luiz Rovai
Michele de Araújo
Michelle Sales
Orlando Grossegese
Patrícia da Silva Cardoso
Renata Soares Junqueira
Ricardo Ramos Filho
Sérgio Guimarães de Sousa
Wiliam Pianco

