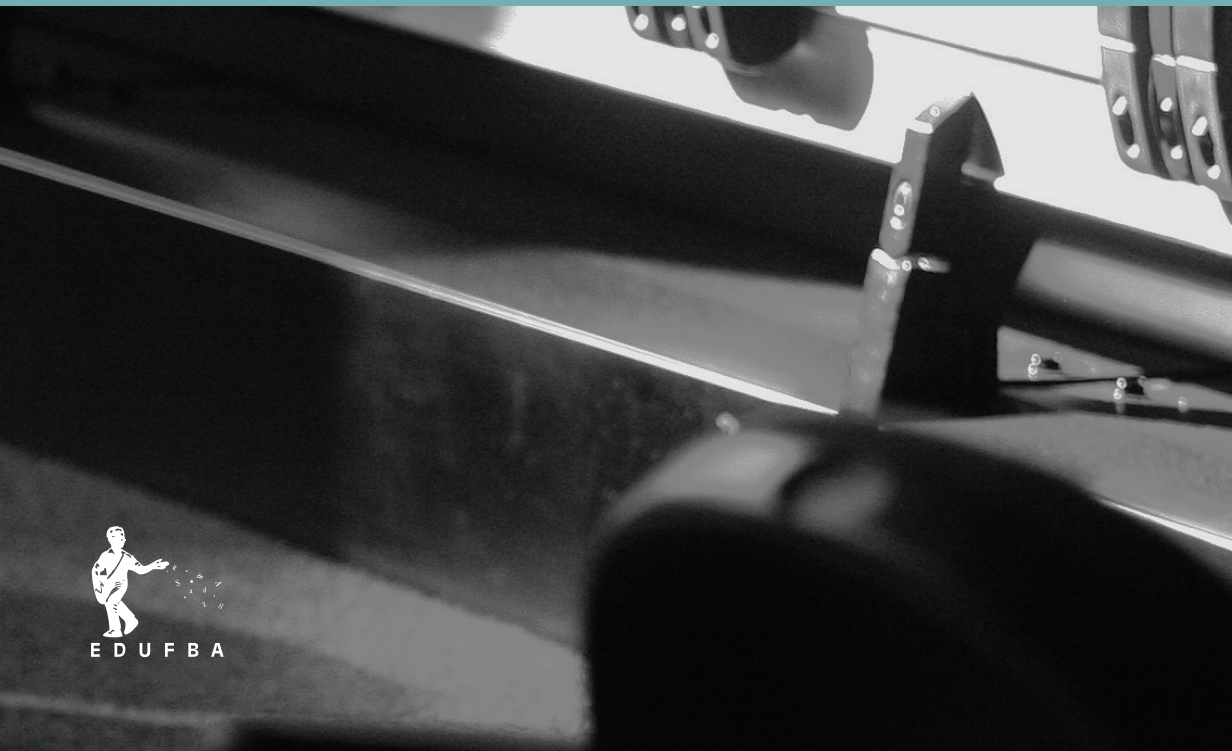
COLEÇÃO CULT

Desleituras cinematográficas: literatura, cinema e cultura

Marinyze Prates de Oliveira
& Elizabeth Ramos (Orgs.)



EDUFBA

Desleituras cinematográficas:
literatura, cinema e cultura

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR Dora Leal Rosa

VICE-REITOR Luís Rogério Bastos Leal

EDUFBA

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

CONSELHO EDITORIAL

Titulares

Angelo Szaniecki Perret Serpa
Alberto Brum Novaes
Caiuby Alves da Costa
Charbel Ninõ El-Hani
Cleise Furtado Mendes
Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti
Evelina de Carvalho Sá Hoisel
José Teixeira Cavalcante Filho
Maria Vidal de Negreiros Camargo

CULT — CENTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

COORDENAÇÃO Clarissa Braga

VICE-COORDENAÇÃO Leonardo Costa

COLEÇÃO CULT

Desleituras cinematográficas: literatura, cinema e cultura

Marinyze Prates de Oliveira
e Elizabeth Ramos
(Organizadoras)

EDUFBA
SALVADOR, 2013

© 2013, by autores
Direitos para esta edição cedidos à EDUFBA.
Feito o depósito legal.

COORDENAÇÃO EDITORIAL Flávia Goulart Mota Garcia Rosa
REVISÃO Equipe da EDUFBA
NORMALIZAÇÃO Mariclei dos Santos Horta
DIAGRAMAÇÃO Ana Carolina Matos
FOTO DA CAPA Morguefile
APOIO Conselho Estadual de Cultura da Bahia (CEC-BA)

SISTEMA DE BIBLIOTECAS – UFBA

Desleituras cinematográficas : literatura, cinema e cultura / Marinyze Prates de Oliveira e Elizabeth Ramos (Organizadoras) ; prefácio, Silviano Santiago. - Salvador : EDUFBA, 2013.

196 p. - (Coleção CULT)

ISBN 978-85-232-1100-4

1.1. Cinema - Brasil. 2. Cinema e literatura - Brasil. 3. Cultura. 4. Socialismo e arte. 5. Problemas sociais no cinema - Brasil. 6. Cinema e história. I. Oliveira, Marinyze Prates de. II. Ramos, Elizabeth. III. Santiago, Silviano. IV. Série.

CDD - 791.430981

EDITORA FILIADA À:

ASOCIACION DE EDITORIALES UNIVERSITARIAS DE AMERICA LATINA Y EL CARIBE
Associação Brasileira das Editoras Universitárias
CBaL Câmara Bahiana do Livro

EDUFBA Rua Barão de Jeremoabo, s/n – *Campus* de Ondina,
Salvador – Bahia CEP 40170 115 tel/fax 71 3283 6164
www.edufba.ufba.br edufba@ufba.br

SUMÁRIO

7
Prefácio
A vocação socialista do cinema (brasileiro)
Silviano Santiago

21
A cabeça sem travesseiro
José Carlos Avellar

43
Diálogos literatura e cinema:
aspectos da contemporaneidade na obra de
Olney São Paulo
Claudio Cledson Novaes

67
Filme e literatura *Cyberpunk*:
Blade Runner
Décio Torres Cruz

89
Na órbita de Madame Bovary:
Augustina Bessa-Luís e Manuel de Oliveira em passeio
pelo Vale Abraão
Maria Thereza Abelha Alves

117
Vá dizer a ela que Romeu e Julieta estão lá na favela
Elizabeth Ramos

131
A Capitu do Cinema Novo:
aproximações entre literatura, cinema e história
Maria do Socorro Carvalho

143
Veredas de um diálogo:
literatura, cinema e contexto sociocultural
Marinyze Prates de Oliveira
Maurício Matos dos Santos Pereira

161
Cadeia: ninguém conhece a moradia da verdade
Denise Carrascosa

173
O realismo brutal:
da palavra à imagem em *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*
Lícia Soares de Souza

Prefácio

A vocação Socialista do cinema (brasileiro)

*Silviano Santiago**

Há livros sorrateiros – como o que vão ler. Requerem um *prefácio*, no sentido etimológico do termo. Uma fala inicial.

Em cada um dos ensaios ali reunidos o autor quis pôr de imediato a mão na massa. Cada texto exibe um corpus de estudo, inter-relaciona obras de arte tomadas à literatura e ao cinema e enuncia uma proposta específica e pessoal de leitura para, em seguida, fazê-la. O ensaísta se preparou para desenvolver a leitura com o cuidado teórico e a atenção expositiva que artistas e obras merecem. Cada um dos autores é especialista na massa em que põe a mão e, por isso, a espicha com destreza pelas vinte e poucas páginas que lhe foram oferecidas. Nelas borda figuras inteligíveis e convincentes do saber artístico que acumulou durante anos de estudo e de docência. E, página após página, transmite com empenho sua experiência ao leitor.

Na economia geral do livro, o estatuto do prefácio é ambivalente. "Estás lá, livro, estou cá" – diz o prefaciador. A margem é o lugar que o prefácio ocupa no livro; também é da margem que a *orelha* atiça, com sedução, a curiosidade do leitor; ela fica na aba da capa que se dobra para dentro. Escreve-se o prefácio (ou a orelha) do lado de fora do livro, embora ele deva comunicar-se íntima e intrinsecamente com o que está lá, no lado de dentro. Sem direito a assento no espaço original do índice, cumpre ao prefácio enfrentar o livro e nele abrir uma brecha. Por ela o prefaciador perceberá que alguma coisa – uma questão teórica, por exemplo, – foi sendo deixada no ar pelas sucessivas leituras dos especialistas. No entanto, a *coisa* está lá dentro, em cada ensaio, e serve de espinha dorsal do livro. É a garantia da *organicidade* na mistura sensível de autores e de textos críticos. O prefácio não é, pois, paralelo, é intrusivo, tão intrusivo quanto uma broca.

Durante a produção das exegeses das obras de arte escolhidas para análise e interpretação, os especialistas deixaram alguma coisa *subentendida* no livro.

O que foi subentendido lá dentro deve ser do entendimento do leitor, antes mesmo de transpor a página de rosto e o índice que abrem a porta para os ensaios que vai ler. E se de repente o que foi subentendido dentro do livro não for do conhecimento da mente do leitor? Se o subentendido não tiver sido entendido *a priori* por este ou aquele leitor? Desprovido de fala própria, o leitor – sem o subentendido – fica também no ar e os organizadores da coleção de ensaios, com uma baita duma batata quente nas mãos. Ou se adiantam aos companheiros de livro, ou elegem um deles, e se aventuram na redação de uma fala inicial. Ou, como último recurso, solicitam o prefácio a terceiro.

Aqui estou eu em lugar ambivalente, como que na aba da capa que se dobra para dentro; aqui estou no Prefácio, à margem do livro, a ler a coleção de ensaios e a produzir um texto obrigatoriamente impertinente (por ser repetitivo do que foi sendo dado

como subentendido pelos ensaístas) e desconfiadamente pertinente (por desejar prestar algum esclarecimento ao leitor que por ventura o necessitar). O prefácio chove no molhado e só será apreciado, se o for, por número minguado de leitores do livro. Ele expõe para ser lido apenas pelo leitor apressado e incorrigível; expõe para não ser lido pelo ensaísta. O subentendido é por excelência a forma expositiva astuciosa que o ensaísta moderno desenvolveu no correr dos anos. A ela não pode almejar o prefaciador, embora seja ela – forma expositiva astuciosa – sempre almejada pelos grandes criadores.

O *subentendido* na coleção de ensaios que iremos ler pode receber nome e merece apresentação. Trata-se da mutação por que a noção de obra de arte vem passando desde o século 18, tendo ganhado direito de cidadania só no século XX. (Falo de *mutação* porque a coisa é sempre a mesma, a arte; a *noção* de arte é que ganha novos e diferentes significados). A leitura das relações perigosas entre literatura e cinema, entre cinema e literatura, e a sua discussão só se tornaram possíveis a partir do momento histórico em que a filosofia se deu conta de que as novas técnicas de reprodução transformaram e ainda transformam a noção bem assentada e tradicional de arte. Sem pestanejar, destaco o ensaio seminal de Walter Benjamin (1985), "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica." Nele acentuo o inevitável sacrilégio que o filósofo germânico comete ao contrariar uma assertiva clássica e extemporânea sobre o estatuto da arte, assinada pelo poeta Paul Valéry.

Em mãos de Benjamin, a contrariedade às ideias de Paul Valéry (e de outros autores que se querem atemporais) visava a expor a nu o momento histórico em que a *aura* da obra de arte tinha entrado definitivamente em declínio. Abria-se-lhe a oportunidade de reconsiderar o significado que se depreendia do conceito de arte e, consequentemente, os critérios de que se deveria valer qualquer crítico para analisar a produção artística que lhe

era contemporânea. Benjamin (1985) julgava que seria possível extrair das obras de arte do seu tempo "[...] algumas conclusões sobre a organização da percepção nas épocas em que ela estava em vigor." E problematizava: "[...] se fosse possível compreender as transformações contemporâneas da faculdade perceptiva segundo a ótica do declínio da aura, as causas sociais dessas transformações se tornariam inteligíveis."

Benjamin (1985) quer tornar inteligíveis as causas sociais (fascistas, por um lado, e revolucionárias, por outro) que buscam legitimar a organização da percepção pelo declínio da aura, em particular em momento agudo dos anos 1930. Na ordem do dia, a questão das massas e das lideranças políticas; das massas e do mundo em guerra. Para tal, retoma e endossa as várias teses sobre as tendências evolutivas da arte nas condições produtivas do século XX e contraria as palavras de Paul Valéry que passo a enunciar: "[...] reconhecemos a obra de arte pelo fato de que nenhuma ideia que ela suscita em nós, nenhum ato que ela nos sugere pode esgotá-la ou concluí-la." E o autor dos poemas de *Charmes* (cuja etimologia é "carmina", poesia em latim) continua: "não há lembrança, pensamento ou ação que lhe possa anular o efeito ou liberar-nos inteiramente do seu poder." A partir de Valéry, Benjamin expõe a aura como a forma privilegiada de *reconhecimento* da obra de arte para, em seguida, juntar-se aos muitos produtores de arte que lhe são contemporâneos e contrariá-la.

Comenta Lebrun (2006, p. 327): "A aura designa o fato de que a coisa se dá como enigmática o bastante para que nenhuma contemplação possa esgotar sua significação." A aura aponta, por um lado, para o enigma da obra de arte e, pelo outro, para o excesso de significado. Indiretamente, ela serve para demarcar limites estreitos na experiência do contemplador (no processo de sua apreciação). A obra de arte é, pois, indecifrável e, por isso, inesgotável e inapreensível na sua totalidade – eis sua aura e o modo como se a reconhece. A aura garante, pois, que a obra de arte seja também

irreprodutível, já que é "a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja". A coisa não se repete e, em mãos hábeis, ela é o *único* que apenas se desdobra.

Como esclarece Benjamin (1985, grifo nosso), insistindo no valor de culto da obra de arte:

> Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela que se desdobra a obra de arte. [...] O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, *sempre igual e idêntico a si mesmo.*

E conclui: "*A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não é apenas técnica.*" (BENJAMIN,1985, grifo do autor)

Não se deve subestimar o caráter revolucionário das teses sobre a reprodutibilidade técnica, porque é através da análise e compreensão delas que o filósofo pode "controlar" o desvio político por que os ideólogos de direita as fazem caminhar na atualidade dos anos 1930. Essas teses estariam sendo desapropriadas de sua verdadeira finalidade pelo fascismo, daí a importância do ensaio que Benjamin (1985) escreve. Por um lado, as novas teses "[...] põem de lado numerosos conceitos tradicionais – como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo." Por outro lado, "[...] a aplicação incontrolada [das teses], e no momento dificilmente controlável, conduz à elaboração dos dados num sentido fascista." Na medida em que manifestação evidente do progresso do homem, a reprodutibilidade técnica estava sendo apropriada nos anos 1930 pelas forças fascistas. O texto que Benjamin escreve e publica é antes de mais estratégico. É contra a "apoteose fascista da guerra" e a "estetização da política." Leia-se a última frase do ensaio: "*O comunismo responde com a politização da arte.*" (BENJAMIN, 1985, grifo do autor)

Como Benjamin (1985) dirá no texto "Sobre o conceito de história", competia ao filósofo acentuar, dentro do progresso como norma histórica, um "estado de exceção radical". Competia ao filósofo ler ou reler as teses sobre as tendências evolutivas da arte nas condições produtivas do século XX, visando a controlar sua aplicação dentro da "tradição dos oprimidos" e, nesse sentido, competia-lhe apresentá-las com finalidade diferente à elaborada e difundida pelas forças fascistas. A verdadeira finalidade da reprodutibilidade técnica da arte vem explicitada desde as primeiras páginas do ensaio que estamos glosando: "Os conceitos seguintes [refere-se WB ao próprio texto], novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo."

Segundo Benjamin (1985), a tarefa política antifascista partiria de um objeto de estudo em particular, que será privilegiado: "[...] nada é mais instrutivo que examinar como [estas] duas funções – a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica – repercutem uma sobre a outra." No contexto da reprodutibilidade técnica da arte e do declínio da aura o cinema é objeto valorizado, assim como o será na coleção de ensaios que iremos ler, onde a escrita literária, de difícil acesso, se reproduz pela escrita cinematográfica, *naturalmente* destinada ao grande público.[1]

Num primeiro momento histórico, o tópico da mutação da noção de arte, que a evolução técnica da reprodução da imagem carreia consigo, tem a ver com a passagem da litografia à fotografia e com o declínio da aura. Libera-se a mão do artista para que se faça o elogio do olho. Leia-se em Benjamin (1985): "Pela primeira vez, no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho." Num segundo momento histórico, o tópico da mutação tem a ver com a passagem da fotografia ao cinema e com o aperfeiçoamento técnico da reprodução do som. Ao olho se junta o ouvido. A reprodução técnica da imagem e do som

1
A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. (BENJAMIN, 1985, grifo do autor)

> [...] atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. (BENJAMIN, 1985, grifo do autor)

Pelo interstício das últimas constatações entra o comentário revolucionário do filósofo: "Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral." Paradoxalmente, a sofisticada *escrita* da imagem tem tudo a ver com o declínio da aura, pois é tão oral, tão accessível a todos, quanto a fala. O indecifrável para poucos se torna apreensível por todos e o inesgotável, perfeitamente legível, já que o irreprodutível, graças à técnica desenvolvida, se torna passível de reprodução. Ao (novo) artista é solicitada uma dupla orientação. Observa Benjamin (1985): "Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição." Sua comparação entre a pintura e o cinema esclarece melhor o paradoxo político e estético sugerido atrás: "A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin."

Alerta Habermas em *Mudança estrutural da esfera pública*. Desde o século 18, a obra de arte vinha perdendo a condição de mediadora do Absoluto para se tornar algo passível de ser exibido a um público burguês, de que são exemplo os concertos musicais abertos, os museus e as exposições. Com o cinema falado, a obra de arte ganha novas e inesperadas perspectivas de acesso ao grande público e se distancia definitivamente da condição de mediadora do Absoluto. A técnica da reprodução destaca da tradição o objeto reproduzido e também, ao multiplicar a reprodução, argumenta Lebrun (2006), "[...] substitui a existência única da obra por uma existência serial."

No seu todo complexo e revolucionário, o cinema falado – a reprodutibilidade técnica da arte – libera ao que se quer artista contemporâneo a possibilidade de se valer da *escrita* propriamente literária, cujo fundamento atemporal é predeterminado pela noção de arte como aura, a fim de torná-la *oral*. A *oralidade* da escrita cinematográfica é o sinal mais evidente do declínio da aura como forma de reconhecimento da obra de arte. Sua reprodutibilidade técnica torna-a *comunicável* ao grande público, desde sempre castrado a priori do prazer que ela poderia ter-lhe proporcionado.

Ao perder a aura, o cinema ganha a noção de perfectibilidade, valor estranho à arte clássica e, em particular, à escultura grega. Esclarece Benjamin (1985): "O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha [...]." Montagem e perfectibilidade, nos ensaios que irão ler,[2] formam o par que prenunciam o significado indecidível [*indécidable*, Derrida] de todo e qualquer filme, já que é pela combinação sutil das duas que passo a distinguir o leitor comum do filme, cujo inconsciente ótico é afetado durante a projeção, e o filmólogo, que vê e revê a obra com a intenção de analisar e destrinchar os significados que teriam passado despercebidos durante a primeira exposição às imagens em movimento. O filmólogo é, pois, o ensaísta que encontraremos daqui a pouco lá dentro do livro. Insistindo numa comparação já lançada, diremos que o espectador comum de filme o lê pela *oralidade*, enquanto o especialista o lê enquanto *escrita*.

Importante a assinalar é que a reprodutibilidade técnica da obra de arte se faz acompanhar, no esforço de análise dos ensaístas, da reprodutibilidade *ad infinitum* do filme, ou seja, pela "existência serial" da obra de arte, como quer Lebrun (2006). Nos termos do raciocínio que expomos, o que é dado como *oral* na sala de cinema é imediatamente *escrito* por cada um dos espectadores

2
Na vida real, montagem e perfectibilidade significam a liberdade de criação exigida pelo grande cineasta. Os estúdios concedem raramente direito à montagem a diretores do cinema de arte. Convidado pela Columbia Pictures para rodar Wild Palms, de Faulkner, Glauber Rocha não assinou o contrato porque não teria controle da montagem. Na época, conhecem-se os desentendimentos entre Antonioni e o estúdio (v. Zabriskie Point). No passado, John Huston teve a sua versão de The red badge of courage mutilada por querer apresentar os valores sulistas sob a luz crítica. V. Picture, livro de Lilian Ross (1952).

na sua mente. Essa circularidade (escrito/oral/escrito) é anotada por José Carlos Avelar que, ao analisar a literatura de Rubem Fonseca e o filme de Paul Leduc, lembra a afirmação inesperada de Einsenstein: "a essência do cinema não está nas imagens que vemos num filme, mas no texto visual que construímos com ele." A essa circularidade se voltam os inúmeros colaboradores do livro a fim de se responsabilizar – cada um – pelo enredo que desenrola e dramatiza criticamente. Originalmente, repita-se, a circularidade já está prevista na noção de arte que recusa a aura para se apresentar como um feixe de linguagens artísticas afins, que se comportam como organismos vivos. Pela afinidade, as linguagens artísticas são passíveis de se misturarem, criando algo que se afirma não mais pela pureza (a autenticidade, como diria o defensor da aura), mas pelo interstício, pela impureza da criação artística desprovida de aura.

O caráter mesclado, caboclo, da arte que nos é contemporânea leva Cláudio C. Novaes a escolher e privilegiar a obra do escritor e também cineasta Olney São Paulo. Ela é exemplo notável de uma "coescritura" em andamento, *in progress*. Ali se lhe revela "[...] a gênese de uma contemporaneidade singular entre o discurso literário e o fílmico, tanto na proximidade cronológica objetiva entre a escrita e a filmagem, quanto na subjetividade de dispositivos que refletem a fidelidade entre as obras no sentido de convergência simétrica e assimétrica." Na obra *literária* de Olney, Cláudio observa a incorporação de traços descritivos próprios aos roteiros fílmicos; já sua obra *fílmica*, afiança, "[...] pode ser cartografada como roteiro de leitura de um leitor profundamente comprometido com a tradição literária modernista fundida ao discurso da vanguarda concretista."

Décio Torres Cruz mostra o caminho que leva a pesquisa nas técnicas de reprodução a ir além da arte e do humano. Depois da "mesclagem dos gêneros", adianta-se ele em direção à "mesclagem dos meios." Seu ensaio se enquadra no que se chama

hoje de pós-humanismo, já que deseja ele apreender as "novas sínteses de humanos e máquinas." De maneira radical dirá que "[...] o apagamento entre humano e androide aparece como um tropo característico do pós-moderno, no qual a distinção entre original e cópia e entre falso e real é obliterada." Por isso, sua discussão extrapola o campo da escrita literária e da escrita cinematográfica, espinha dorsal da coleção de ensaios, para se adentrar – através de *Blade runner*, que tenta diluir as fronteiras genéricas entre filme e literatura – por questões de caráter ético que estão na base da discussão filosófica atual sobre a técnica *per se*. Ele vai abordar temas onde a subjetividade transborda, abrindo o leque da discussão para "livre-arbítrio, moralidade, sentimentos e emoções". Dirá que os filmes sobre ciborgues, por exemplo, "[...] retratam a desconfiança da sociedade em relação ao desenvolvimento tecnológico, suas implicações bélicas e ameaçadoras do livre-arbítrio." Na sua análise apurada e sensível fica difícil distinguir o que vem da ficção distópica (de *Blade runner*) e o que lhe é sugerido pela ficção utópica (de Jorge Luis Borges).

Maria Theresa Abelha Alves se adentra pela circularidade literária e fílmica valendo-se do recurso a uma metáfora feliz – a da *tradução* que, no dito de Jacques Derrida, é "a voz múltipla de um refazer eterno". Ou, no dizer de Roland Barthes, é o universo dos textos incompletamente plurais, onde "tout signifie sans cesse et plusieurs fois." De maneira bem particular, Maria Theresa indicia sua entrada na discussão ampla que a coleção de ensaios oferece: "Todo tradutor lê o texto, deslendo-o, porque para traduzir é necessário interpretar, e o tradutor e intérprete, em sua tarefa, aciona seus próprios desejos, suas particulares experiências, e suas pessoais circunstâncias, e não desejos, experiências e circunstâncias do autor do original." O jogo entre o eu e o outro é corroborado pelo jogo entre o original e a cópia, e os dois jogos nos lembram o precursor *S/Z*, de Roland Barthes. É ao interpretar/traduzir uma novela desconhecida de Honoré

de Balzac que Barthes se pergunta – em momento anterior ao descrito por Maria Theresa – sobre o estatuto tanto do desejo de leitura (do criador e do analista) quanto do texto "scriptible" (nada a ver com o estatuto do texto apenas "lisible").

O texto escrevível, dizia Barthes, é o que merece o desejo e a letra/imagem do leitor e, por isso, será interpretado/traduzido, compondo novo(s) texto(s). Citemos a pergunta: "Pour quoi le scriptible est-il notre valeur? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte." A essa pergunta sucede outra: "quels textes accepterais-je d'écrire (de ré-écrire), de désirer, d'avancer comme une force dans ce monde qui est le mien?" Assume Maria Theresa: seriam os textos compreendidos pelo "triângulo do desejo", para retomar a expressão de René Girard em *Mensonge romantique, vérité romanesque*.

A perspectiva da tradução como forma de compreensão do processo de adaptação da obra literária ao cinema retorna no ensaio de Marinyze Prates de Oliveira e Maurício Matos dos Santos Pereira, *Veredas de um diálogo: literatura, cinema e contexto sociocultural*. Segundo eles, os leitores/escritores/cineastas estão "imbuídos da possibilidade de interferir, rasurar, deslocar ou até mesmo transgredir trechos ou passagens, no processo de traduzir em imagens, conteúdos, inicialmente codificados por meio de palavras." Esse dialogismo – apoiam-se eles em Robert Stam – "auxilia-nos a transcender as aporias da 'fidelidade'". Estão os dois ensaístas devidamente apetrechados para analisar um dos casos mais perturbadores da contemporaneidade brasileira – o da *tradução* (o conceito já se impôs) das obras de Guimarães Rosa ao cinema.

Em abordagem da circularidade que se inscreve no político e ali finca pé, Elizabeth Ramos trabalha o cerne do tópico da "deselitização" operada pelo cinema, segundo ela, ou o da oralização do cinema, tal como levantado metaforicamente por

Benjamin. Elizabeth se associa a Lucia Murat e ao filme *Maré – Nossa história de amor*, para traduzir e retraduzir a peça *Romeu e Julieta*. A ensaísta acompanha a cineasta que desloca a peça elisabetana "para o gênero musical, fazendo com que a dança se torne a única possibilidade de leveza, encantamento e liberdade não apenas para os enamorados, mas para os jovens dessa Maré ficcionalizada." Dessa forma, continua ela, "o excluído dos grandes espetáculos [...] assume-se como sujeito cosmopolita, em contato com releituras de expressões artísticas do cânone, antes apenas restrita ao cosmopolita rico e academicamente bem formado". A atitude pós-moderna da ensaísta – haja vista as ideias precursoramente desenvolvidas por Andreas Huyssen (1997) em *The great divide* – é corroborada pela própria cineasta, que não distingue e não hierarquiza os registros de alta e de baixa cultura, regulados desde sempre pela noção de aura. Diz Lucia Murat: "é inegável que o rigor do conjunto trabalhado pela técnica do clássico sempre me encantou. Um rigor que a vida mostrou poder ser igualmente encontrado na bateria da Mocidade Independente, num espetáculo da Broadway ou num bom *Lago do Cisne*". O "rigor" a que se refere é, sem dúvida, a busca de perfectibilidade.

Na mesma clave adotada por Elizabeth Ramos, agora transitando da literatura dos anos 1930 para o cinema novo, da denúncia social para o problema político e deste para a questão da História, Maria do Socorro Carvalho trabalha o inevitável na cultura brasileira – a figura emblemática de Capitu. Apesar de não se apoiar em bibliografia sobre gênero [*gender*], a ensaísta não capitula diante da dramatização pioneira de Capitu no embate com o marido, o ex-seminarista e advogado Bento Santiago. Nas pegadas de Roberto Schwarz, ela contrasta os dois personagens e os atualiza: Capitu, "o espírito esclarecido, a face moderna da nossa realidade social", Bentinho, "signo do obscurantismo, a permanência da sociedade patriarcal brasileira, representada então pela ditadura [militar nos anos 1960]".

Tão culpado quanto Capitu e tão passível de ser bem compreendido nos dias de hoje, onde se afigura de importância crítica o recurso à subjetividade e ao corpo como apoio para a análise política, é a figura do "monstro", estudada por Denise Carrascosa, em companhia de Michel Foucault. Ela se atira à adaptação para o cinema de obras escritas por Luiz Alberto Mendes, Paulo Sacramento e Dráuzio Varela. Refere-se ela primordialmente ao filme *Carandiru*, de Hector Babenco, cujo sucesso de bilheteria atesta a favor da deselitização do cinema, a que se referiu Elizabeth Ramos. Depois de descrição minuciosa dos vários processos por que passa não só a produção dos textos escritos como também do texto fílmico, Denise chega ao cerne do seu argumento: ela quer entender – tendo o cuidado preliminar de se diferençar de Gayatri Spivak – "esse espaço de autoria difusa como um território, paradoxalmente desterritorializador, em que pode o subalterno falar".

Nesse ponto do livro, aclara-se que o símbolo para a representação da repressão na sociedade brasileira atual está nas narrativas sobre a violência urbana, sobre a cadeia e o encarcerado. Lícia Soares de Souza abre seu texto de maneira conclusiva: "Na cultura brasileira contemporânea, produto de uma era pós-ditadura, o *bandido* geralmente um traficante de drogas, habitante das *neofavelas*, torna-se o *outro* dos sistemas hegemônicos".

As correlações históricas são de sua responsabilidade. Numa cartografia da violência, nossa era pós-ditadura não se diferencia das demais eras passadas. O novo herói [sic] é semelhante ao índio na era pós-independência, ou o sertanejo, durante o século XX. Ele é o *outro* da resistência; diz Lícia que "ele encarna a violência que ficou depois que a ditadura acabou e é, por isso, que o sistema político atual não faz mais abstração dele". Já a neofavela está para a favela assim como o quilombo esteve um dia para a senzala. A neofavela é emblemática, diz ela, da "construção de um corpo grotesco de metrópole-mundo, composto de vários

indivíduos que se desterritorializam para se reterritorializarem em um novo local arranjado para eles, ou invadido por eles."

"Nesse espaço de barbárie humana, o outro lado da civilização urbana, que é a neofavela", escreve Lícia à maneira de conclusão da coleção de ensaios que iremos ler, "assiste-se à epifania dos personagens marginais que encarnam múltiplas facetas, até – e inclusive – suas paradoxais convergências nos seus códigos de solidariedade e fidelidade."

31 de janeiro de 2012

Referências

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1.

LEBRUN, Gerard. *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

HUYSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

A cabeça sem travesseiro

*José Carlos Avellar**

O livro começa num dentista: a boca aberta, o dente de trás doendo muito (como é que tinha deixado os dentes ficarem naquele estado?), as mãos grandes, o pulso forte de tanto arrancar os dentes dos fodidos (vou ter que arrancar!), a injeção de anestesia na gengiva (poucos dentes, e se não fizer um tratamento rápido vai perder todos os outros), a pancada estridente nos dentes da frente, (inclusive estes aqui!) e finalmente o lá de trás na ponta do boticão (a raiz está podre, vê?). O filme começa também no dentista. Transpõe para o cinema o que se conta no livro – a boca aberta, a dor de dente, o boticão e as mãos grandes do dentista – com a preocupação de se manter fiel tanto ao texto, à cena que ocorreu em algum lugar do passado e que nos é contada pelo narrador, quanto ao cinema, onde, na

*
Crítico de cinema, autor, entre outros livros, de O chão da palavra – cinema e literatura no Brasil; *A ponte clandestina - teorias de cinema na América Latina; Glauber Rocha, rascunho de pássaro; e O cinema dilacerado - entre o AI-5 e a Abertura*. É consultor do Festival Internacional de Cinema de Berlim e curador de cinema do Instituto Moreira Salles.

aparência sem narrador algum, a cena acontece, no tempo presente, no preciso lugar diante de nossos olhos. Assim, para contar o que acontece no dentista, o texto, essencialmente, narra, comenta, explica, traduz em palavras o que se passou – entrei no gabinete, sentei na cadeira, o dentista botou um guardanapo de papel no meu pescoço. Abri a boca e disse que meu dente de trás estava doendo muito –; o filme, essencialmente, mostra, dá a ver, testemunha o que acontece no instante mesmo em que acontece – a testa franzida, os olhos esbugalhados, a expressão de poucos amigos do homem na cadeira do dentista. Para ser igual, é preciso ser ao mesmo tempo um pouco diferente. Esse mesmo-e-outra-coisa na abertura de *Cobrador – in God we trust*, o filme de Paul Leduc, e na abertura de *O cobrador*, o conto de Fonseca (2004), retrata a relação que existe entre o cinema e a literatura. E retrata também a relação, diferente mas igual, que existe entre um texto e seu leitor (ler conduz a imaginar um filme para ampliar o prazer do leitor?), entre um filme e seu espectador (ver conduz a imaginar um texto para ampliar o prazer do espectador?).

Estas palabras que escribo andan en busca de su sentido y en esto consiste todo su sentido.

A frase é de Paz(1974). Está num texto que discute a diferença entre a pintura (*la pintura nos ofrece una visión*) e a literatura (*la literatura nos incita a buscarla*); a diferença entre a imagem (*la pintura construye presencias*) e o texto (l*a literatura emite sentidos*). Sentido, prossegue, é aquilo que se encontra além das palavras (*es aquello que se fuga entre las mallas de las palabras y que ellas quisieran retener o atrapar*). O sentido não está *en el texto sino afuera*, sublinha Paz (1974)antes de anotar ao final de um parágrafo de *El mono gramático* o que está acima: *estas palabras que escribo andan en busca de su sentido y en esto consiste todo su sentido.*

"A afirmação pode parecer estranha, mas na realidade a essência do cinema não está nas imagens que vemos num filme, mas no texto visual que construímos com elas."

A frase é de Sergei Eisenstein (1974). Está num breve ensaio que refuta uma afirmação do crítico e roteirista húngaro Béla Balàsz (*"o fundamental no cinema está no trabalho do fotógrafo"*) e afirma que a expressão cinematográfica resulta de interdependências: o sentido não está nas imagens, mas fora delas, nas relações entre elas – Paz diria que o sentido das imagens *es el que se fuga entre las mallas de las imágenes*. Um filme fotografa uma pessoa em movimento não para mostrar como ela é e se movimenta, mas para colocá-la em relação com outras pessoas e coisas. Cinema, diz Eisenstein (1974) em *Béla esqueceu a tesoura*, está mais próximo da literatura que da pintura ou do teatro; mais próximo do discurso, da fala que atribui um sentido simbólico (não literal, não ao pé da letra, não fotográfico), um novo significado concreto e material, às pessoas e coisas visíveis na imagem.

"Se existe um mestre que nos inspira a todos que fazemos filmes documentários, ele não está no cinema e sim na literatura: Guimarães Rosa."

A frase é de Walter Salles numa conversa sobre seus documentários – os que fez para televisão antes de dedicar-se ao cinema e os que fez para cinema depois de seus primeiros filmes de ficção. Literatura como lição de cinema: Guimarães Rosa, porque ele ensina a ver, a ouvir e a dividir o que viu e ouviu com outros; porque sua literatura se inventa tal como um filme documentário recebe do tema selecionado a história que vai contar e o modo de contar tal história.

A montagem destas três afirmações – a de Eisenstein, num texto de 1926; a de Paz, num texto de 1974; a de Walter, numa conversa com o crítico Carlos Heli de Almeida (2002) em 1998 – desenha o espaço em que se realiza o encontro do cinema com a literatura.

Eisenstein (1974), pouco antes dos primeiros filmes sonoros, via o cinema no começo de um segundo período literário: o hábito de ir aos livros buscar uma história para contar começava a ser substituído pela identificação de possíveis procedimentos estilísticos comuns ao cinema e à literatura e pela análise do que, por ser próprio do texto literário, poderia ser tomado como um desafio ou estímulo para o cinema inventar-se. A literatura, nesse mesmo instante, vivia também o começo de um segundo período cinematográfico: depois de se antecipar à invenção do cinema com propostas de narrativas que só se realizariam plenamente com a imagem em movimento, passava a tomar o processo de montagem, tal como apropriado e ampliado pelos filmes, como um desafio ou estímulo para a escrita inventar-se. A pintura, por sua vez, seguia a lição que o cinema aprendera com a literatura, reafirmava que o fundamental na arte é a estrutura de composição que conduz a visão para além dos limites do visível.

Uma pintura tem limites espaciais, *pero no tiene principio ni fin*; nisso difere do texto, que é *una sucesión que comienza en un punto y acaba en otro*, observa Paz (1974). Uma imagem de cinema, prossegue Eisenstein, é como uma pintura. Só conta alguma coisa, só avança no tempo, quando se insere numa relação de interdependência com outras imagens. *Ninguna pintura puede contar porque ninguna transcurre*, prossegue Paz (1974. Em nenhum quadro, *sin excluir a los que tienen por tema acontecimientos reales o sobrenaturales y a los que nos dan la impresión o la sensación del movimiento, pasa algo*. Ao contrário, falar e escrever, *contar y pensar, es transcurrir, ir de un lado a otro*: passar. Assim é, se aceitarmos que, simultaneamente, texto e imagem são também o contrário: um romance pode forçar seus limites e se fazer como se fosse uma pintura, uma pintura pode se fazer como se fosse um texto, romance e pintura podem se fazer como se fossem cinema. Convém não esquecer que na primeira metade do século XIX a pintura, tanto quanto a literatura

e mesmo um pouco antes dela, esboçou formas de representação que só se realizariam plenamente com o cinema. O empenho de Constable para pintar o que se passa no instante mesmo em que se passa é um bom exemplo. Seus estudos de nuvens, pinturas e desenhos anotados muito rapidamente, ao ar livre, pouco antes ou pouco depois de um dia de chuva, e marcados por uma indicação precisa da hora, local e condições de tempo, são uma antecipação da fotografia e do fotograma. O cinematógrafo de Lumière ainda não existia, não existia nem mesmo a câmera fotográfica de Nièpce, mas a invenção plástica, aqui, 1810, 1820, nascia de um processo cinematográfico. E esse processo, antes mesmo de gerar os equipamentos materiais sensíveis que tornaram possível a produção de filmes, e também depois deles, foi apropriado pelas artes de um modo geral, da música à escultura, do desenho à literatura.

Talvez seja possível imaginar um processo de invenção literária que passe pelo cinematográfico, como se o autor, ao escrever, procurasse tornar possível uma impossibilidade: transportar a imagem cinematográfica para a escrita, contar em palavras o filme que viu projetado – por ele e só para ele, mas sem o controle dele – enquanto sonhava acordado ou dormindo. Da mesma forma, talvez seja possível imaginar uma operação idêntica na direção contrária, um processo de invenção cinematográfica que passe pelo literário como se o diretor, ao filmar, procurasse tornar possível a impossibilidade inversa: apagar o texto – escrito por ele e só para ele, na imaginação – para retornar à imagem, invisível e não controlada pela razão, na origem da palavra.

Imaginemos que um romance, depois de ser o que efetivamente é, seja também o relato de um espectador, e que um filme, depois de ser o que efetivamente é, seja também a palavra na fração de segundo antes de se articular como escrita. Imaginemos assim não para reduzir o filme e o livro, ao gesto mecânico de traduzir para uma linguagem a ideia que nasceu em outra, não para

sugerir que é preciso pensar em palavras antes de fazer um filme e pensar em imagens antes de escrever um livro. Literatura e cinema se alimentam de si mesmos: o livro, de imagens puramente verbais; o filme, de imagens puramente cinematográficas – ainda que seja difícil em termos de invenção artística dizer que uma fonte seja puramente pura. As linguagens são organismos vivos, se misturam, a arte é essencialmente impura: o cinema pode ter ouvido uma fuga de Bach antes de descobrir que poderia fazer uma imagem sair de dentro de outra numa fusão. A música pode ter visto um *travelling* no cinema antes de Philip Glass compor uma frase musical que se move como as sequências fotográficas de Edwaerd Muybridge em *The Photographer*. A literatura talvez tenha ouvido Pixinguinha e Os oito batutas, ou Louis Armstrong e os *Hot Five*, antes de Oswald de Andrade montar o texto à maneira do jazz, do choro e do cinema da década de 1920 em *Memórias sentimentais de João Miramar*. No século do cinema, a música se faz para acompanhar um filme – Arnold Schönberg e sua *Música para acompanhar uma cena cinematográfica/Begleitungsmusik zu einer Lichtspielscene, opus 34*. A poesia se faz com o cinema na cabeça, como reafirma Mário de Andrade em carta a Manuel Bandeira: a máquina cinematográfica do subconsciente do poeta projeta *no écran das folhas brancas o filme moderníssimo dum poema!* E o cinema se faz com a literatura (não só ela, as outras artes também, mas um pouco mais que todas, a literatura) na cabeça.

Cinema e literatura: não se trata de fazer como, mas de aprender a fazer com. Uma ficção, Rosa, como modelo de filme documentário. Antes de escrever, filmar – ter presente diante dos olhos o que a palavra vai buscar em seguida. Antes de filmar, ler, escrever, – porque filmar é (não só, mas também) traçar um caminho, *es contar y pensar, es transcurrir, ir de un lado a otro, es imaginar una trayectoria*. Imaginemos que a literatura, não um escritor ou um determinado grupo de escritores, mas o

processo literário de contar e pensar, tenha inventado o cinema para poder se reinventar. Imaginemos ainda que, em 1926, no momento em que Eisenstein criticava Balàsz pelo esquecimento da tesoura, enquanto os filmes iam aos livros para nessa busca se conhecer melhor, os livros, também para se conhecer melhor, iam ao cinema em busca de modos de composição que pudessem ser incorporados à escrita.

Pensemos a imagem assim como Octavio Paz propõe que pensemos a palavra: as imagens que filmamos andam em busca de seu sentido e nisto consiste todo o seu sentido. O processo que começa com o que Eisenstein identifica como um segundo período literário do cinema se encontra plenamente estabelecido no momento em que Paz propõe um paralelo entre a pintura e a literatura e Walter Salles, um paralelo entre Guimarães Rosa e o cinema documentário. O cinema então, já se habituara a ir à literatura retomar o que os livros apanharam dos filmes tal como a literatura já se habituara a ir ao cinema retomar o que os filmes apanharam dos livros.

> Os jovens de minha geração queriam ser poetas, mas alguns sonhavam com a poesia porque o cinema era um sonho que parecia impossível. Hoje os jovens sonham e se realizam com o cinema. Eu sempre gostei de cinema, mas tornei-me apenas um cinéfilo,

anota Fonseca (2007) na crônica *Cinema* e *literatura* (em *O romance morreu*) antes de propor, "apenas para provocar" a seguinte pergunta:

"O que é mais importante como arte, a palavra escrita – poesia, ficção, teatro – ou o cinema? Qual das duas pode atingir um nível de excelência mais elevado?"

Cobrador – in God we trust, que foi a um texto quase para retomar o que a literatura tomou do cinema, parece sugerir que o nível de excelência mais elevado talvez resulte do permanente desafio

entre uma coisa e outra, a palavra escrita e a imagem do cinema.

O cobrador, de Fonseca (2004), não entra direto na boca aberta do homem na cadeira do dentista. Passa primeiro pela dentadura grande na porta da rua e pela placa *Espere o doutor, ele está atendendo a um cliente* na sala de espera vazia antes de chegar ao sujeito grande, uns quarenta anos, de jaleco branco. Passa ainda pelo guardanapo de papel no pescoço e pelo pequeno espelho na boca. Só depois desta meia volta avança em linha reta na boca aberta. O homem com o dente de trás doendo muito odeia dentistas. Odeia também comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira, se irrita com esses sujeitos de Mercedes. Fica na frente da televisão para aumentar o ódio. Lê os jornais para saber o que eles estão comendo, bebendo e fazendo. Quer viver muito para ter tempo de matar todos eles. Quer muito matar um figurão desses que mostram na televisão a sua cara paternal de velhaco bem sucedido.

Cobrador - in God we trust, de Paul Leduc, também não vai direto à boca escancarada com o dente de trás doendo muito. Passa antes pela enorme boca banguela de um garimpo abandonado, cárie no meio da floresta, buraco maior que o do dente de trás. Passa também pelo homem que bebe cachaça sentada no banco de madeira, pelo menino que brinca com um carro de brinquedo sobre a mesa, e pela mulher que se aproxima da vitrola mecânica de um bar pobre com paredes pintadas de azul. Passa ainda por alguns becos escuros e sujos, cáries no meio de Nova York. Só depois, movimento circular no consultório, o filme avança para o ruído do motor, para o sermão do dentista (*we should have seen this before!*) e para a explosão de raiva da boca aberta. Estamos, como no livro, num dentista. Mas não exatamente no dentista do livro: o do filme vive nos Estados Unidos e ao concluir o serviço adverte: o paciente terá de voltar para arrancar outro dente e fazer novas obturações em ouro. O dentista do livro, ter-

minada a extração, apresenta a conta. O do filme não tem tempo de apresentar nada. Nem consegue concluir o que dizia sobre as obturações: a dor de dente lhe dá uma cotovelada na barriga.

Não temos no filme o que é a essência do conto, a palavra do cobrador, os pensamentos do homem com a boca aberta na cadeira do dentista. Podemos perceber a tensão que contrai a boca, o olho, a testa e que congela a cara do cobrador numa espécie de máscara entre a dor e a raiva. Dor e raiva não localizadas. Ele, parece, não tem raiva do dentista, tem raiva de tudo na vida. Tem cara de quem não está gostando de nada. Seu jeito de fera anuncia o que adiante explode de forma inesperada. Quer dizer, tudo nele, acuado na cadeira, já é fúria, mas quando finalmente a raiva contida arrebenta, surge inesperada. Estávamos à espera dela, mas ela vai além do que se esperava. O que já se podia ver na contração da boca com injeção de anestesia na gengiva pega o espectador de surpresa porque é mais brusca e selvagem do que se anunciara. Boca aberta, dente podre, animal ferido, a dor que vem lá de trás salta para destruir o que está aqui na frente. Destruir sem anestesia e sem dizer palavra. Na cena, só o dentista fala.

No filme, ação feroz. No livro, palavra feroz:

> Comecei a aliviar o meu coração: tirei as gavetas dos armários, joguei tudo no chão, chutei os vidrinhos todos como se fossem bolas, eles pipocavam e explodiam na parede. Arrebentar os cuspidores e motores foi mais difícil, cheguei a machucar as mãos e os pés. Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro! (FONSECA, 2004, p. 14)

A raiva, no livro, nos é contada num espaço essencialmente verbal, num texto que o personagem narrador recita para si mesmo; ele é, ao mesmo tempo, narrador, narrado e narrativa; é o algoz e a vítima. Todos falam por meio dele. Só ele fala. Ele é a palavra e o papel em que a palavra se imprime. Ele é o que está escrito e o que lê, o escritor e seu único leitor. O relato tanto pode ser lido

como descrição de fatos realmente acontecidos quanto como um delírio, um desejo de explosão selvagem, brutalidade interior que não se exterioriza e nem mesmo explode em discurso aberto, para fora, para a opressão do dia a dia, para a rua cheia de gente. O que diz, o cobrador diz dentro de sua cabeça, diz para sua cabeça:

"Digo, dentro de minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo!"

Ele é, talvez, um narrador que não nos conta algo que viu, mas algo que vive dentro de sua cabeça. Não procura, talvez, reconstituir determinada cena de modo objetivo, está muito interessado em descrever o que pensa e sente e nada interessado pelas outras pessoas em cena. Tudo pode ter acontecido ou se passar apenas na cabeça do cobrador narrador. Tudo pode ser mais sonho que relato objetivo, sem que isso diminua a ferocidade da história: a violência que o texto mostra não é aquela imediatamente visível. O que se vê/lê em primeiro plano é, sem dúvida, de uma agressividade extrema, mas o que importa, o que de verdade chega ao leitor, é a violência do contexto em que a história se passa. Mais importante que o quadro é o fora de quadro.

No filme, a mesma operação de concentrar a atenção no quadro para conduzir o espectador para o fora de quadro. Operação igual, mas diferente. Entre outros motivos porque, no cinema, antes de se dar conta do ponto de vista subjetivo de onde a cena é observada, o espectador percebe a ação como se estivesse lá, como se estivesse vendo com seus próprios olhos e não através dos olhos de um narrador que torna a cena visível. Percebe como se fosse uma testemunha da cena, como se não existisse nenhum intermediário, nenhum narrador entre ele e a história, como se a ação estivesse acontecendo naquele exato momento, ali, ao vivo, no presente, diante dele. Enquanto um filme passa na tela um espectador está simultaneamente em quadro e fora de quadro, como aponta Carlos Fuentes, numa observação sobre o comportamento do espectador em torno do primeiro filme de

Paul Leduc, *Reed – México insurgente* (1970), inspirado no livro de John Reed:

"No me gusta hablar de perfección, porque no creo en ella. Pero creo que en este caso si cabe hablar de perfección. Está uno adentro y al mismo tiempo no deja uno de ser espectador. Eso me parece un gran logro."

Talvez seja possível dizer que o fora de quadro do livro é o quadro do filme e vice-versa: a imagem fica todo o tempo do lado de fora, na aparência das coisas, para por meio dele sugerir o lado de dentro, tal como o texto fica todo o tempo no interior para sugerir o lado de fora. Desse modo, o que na página do livro, em *O cobrador*, é discurso interior, na tela do cinema, em *Cobrador – in God we trust*, é transformado em pele, trazido para a superfície. O filme toma um outro caminho, o que lhe é próprio, para conduzir o espectador a uma sensação semelhante à que toma conta do leitor no final do texto de Fonseca (2004): a violência muda que na tela arrebenta o dentista que fala muito, uma vez sentida como cena de verdade, pode também ser compreendida como ação que se projetou só como um pesadelo de uma cabeça sem travesseiro.

As imagens que concluem o filme remetem o espectador de volta ao que ele viu no começo. No mesmo bar de paredes de um azul desbotado, no mesmo bar em que um menino se distrai com um carro brinquedo e uma mulher caminha para a vitrola mecânica, nesse mesmo bar, reencontramos o homem com o dente de trás doendo muito. Ele examina uma nota de um dólar, escreve alguma coisa em seu caderno, vai ao espelho ver o dente que dói, passa pela televisão do bar. A mulher que vai até a vitrola é ao mesmo tempo a que vimos na cena de abertura e, por um instante, outra: é também a fotógrafa argentina que o homem com dor de dente encontrou no México. A sugestão de que tudo pode ter acontecido de verdade ou ter sido apenas imaginado pelo cobrador é tão ligeira quanto a imagem em que a mulher ao

lado da vitrola mecânica aparece com o rosto da jovem argentina. Verdade ou imaginação, não importa. O que importa é a verdade da imaginação, a imagem. Imagem, o exterior da ação, nenhum discurso. A cena agride o discurso.

A agressão se desenha no que aparece à primeira vista: ferocidade muda, silêncio que rosna. O homem com dor de dente que não diz palavra ataca o dentista que fala sem parar. O que se faz de mudo ataca a fala – não há entendimento possível. O cobrador não fala, age: dá uma cotovelada na barriga da reprimenda, salta no pescoço do comentário sobre o mal estado dos dentes. A cotovelada pega firme no espectador.

Até certo ponto, o dentista, que não entende o que se passa, (*people suffer for no reason... I just don't get it*) pode ser visto como uma projeção do espectador (melhor: como projeção de metade do espectador). Como o dentista, ele não tem tempo de reagir à agressão desarticulada: o agressor agride sem motivo algum, sem objetivo algum: simplesmente agride. A metade-razão do espectador está com o dentista, que lamenta o estado dos dentes e diz o que recomenda o bom senso: o senhor já tem poucos dentes e se não fizer um tratamento rápido vai perder todos os outros. A resposta do cobrador, no livro, é uma ironia feroz: Só rindo. Esses caras são engraçados. A resposta, no filme é uma ferocidade feroz: cotovelada na barriga, golpe duro com as mãos fechadas na cabeça do dentista. A outra metade do espectador está com o agressor irracional e não com o agredido de bom senso, está homem com dor no dente, solidário com a vontade dele, arrebentar aquele discurso inútil com um golpe tão forte como o que ele usa para arrancar o dente dos fodidos.

Projetar-se, simultaneamente, nos dois personagens desse pesadelo é perturbador para um público habituado, pelo contato regular com a produção industrial mais amplamente difundida, a se posicionar ao lado do personagem dotado de razão e bom equilíbrio e a fazer dele o seu herói. Aqui, metade do espectador

agride a outra metade. Na plateia, ele se encontra numa cadeira incômoda (numa cadeira de dentista), metade com dor de dente, metade com o boticão do dentista. O quadro desloca o espectador de sua identidade, de seu lugar, de sua posição definida. O cinema de Leduc, não apenas nesse filme, desarticula a narrativa, recusa o discurso que, na aparência bem disciplinado, parece não apenas mostrar mas explicar o que se passa. Desconforto semelhante existe no conto de Fonseca – *O cobrador* –, na medida em que o leitor é levado a se projetar na cabeça do cobrador para, lá dentro, perdido no meio de um fluxo delirante, dar-se conta do que se passa. Assim, no texto, mais do que encontrar uma história, ou um modo de contar uma história, que queria transpor para o cinema, o diretor, talvez, teve a sensação de reencontrar, num texto, num fluxo de palavras, o que no cinema costuma fazer num fluxo de imagens quase sem palavra alguma: levar o espectador a ver, viver, presenciar, e não a entender, a cena.

A câmera de *Cobrador – in God we trust* parece se perder no meio da cena, como se, surpresa ela também, não entendesse o que se passa. Faz assim para, por exemplo, agredir não só o discurso do dentista, mas todo aquele que, falsamente organizado, finge ser a voz do bom senso – para agredir a razão aparente com ferocidade idêntica à do homem com o dente de trás doendo muito. Não se trata de levar o espectador a presenciar um crime violento e inexplicável: ver um homem atacar brutalmente o dentista que arrancou o dente de trás que estava doendo muito. O que o espectador vê é exatamente isto, mas é também, e principalmente, outra coisa. A ação visível, com toda a aparência de coisa verdadeira, é mais linguagem que registro, reconstituição ou documento. Embora diferente da do livro, a fúria do filme é em sua essência como a do livro. Uma e outra se referem a uma fúria ainda maior que a que se pode ver e ler. A fúria do filme é igual à do livro, ainda que (vale a pena dizer mais uma vez), por ser filme, diferente. No filme, quem nos dá a ver a raiva do ho-

mem com dor de dente é um cúmplice dele, um quase-ele. Mas não é ele. Ou é ele, mas então dotado daquela capacidade própria dos narradores de cinema, a capacidade de além de ser quem é ser também, em simultaneidade, diferente de quem é. Capaz de sair de dentro de si para se narrar de fora, sem dizer palavra.

Leduc faz como um leitor que depois de entrar no livro reproduz não exatamente o que leu, mas o fora de campo do que leu; conta não os fatos anotados no texto, mas o que sentiu e compreendeu na leitura, a memória afetiva da leitura. A câmera, o narrador do filme, parte da sensação de que o texto que gerou a vontade de filmar, na verdade, fala de uma condição trágica: falar não é mais possível, ou não tem mais serventia. O dente de trás dói tanto que o entendimento não é mais possível. No conto, discurso interior, *travelling*, plano sequência, a palavra nos diz que não existe mais lugar para palavra. Vai além de uma imagem verbal, parece imagem cinematográfica no papel. Por isso a estrutura do filme, mesmo sem se concentrar apenas nele, no conto *O cobrador*, parte dele. Parte dele e se realiza em fusão com a música de Tom Zé, em fusão com as quatro perguntas cantadas, em *Curiosidade*,[1] num quase sussurro:

> Quem é que está botando dinamite na cabeça do século?
> Quem é que está botando tanto piolho na cabeça do século?
> Quem é que está botando tanto grilo na cabeça do século?
> Quem é que arranja um travesseiro para a cabeça do século?

A canção pode ser vista como uma sinopse do filme. O que *Cobrador – in God we trust* conta por meio do personagem com uma dor que vem lá de trás está exatamente aí, nesta sequência de perguntas sem respostas. O espectador vê uma interrogação, vive a imagem sem que nada explique ou analise o que ele vê. O filme propõe uma conversa fora da palavra, antes da palavra. Ou talvez: uma conversa não anterior, mas posterior a toda e

1
A música Curiosidade foi gravada por Tom Zé especialmente para o filme. Tom Zé é o diretor musical de Cobrador In God We Trust.

qualquer palavra. Não antes da escrita, não antes da linguagem. Não antes: depois. Depois da falência da palavra. Não dentro de uma cabeça incapaz de se articular verbalmente, mas numa cabeça que se articula de outro modo. Não dez mil anos atrás, mas agora. Por onde passa, o superaquecimento global derrete o asfalto. Fala-se inglês, fala-se espanhol, fala-se português, mas a palavra não consegue dar conta da questão que o filme discute. Ou o que se discute é uma questão provocada por um desvio dela, pelo mau uso da palavra.

O personagem no livro fala todo o tempo, se revela pela raiva de sua fala interior:

> [...] estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. Tão me devendo colégio, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol. Estão me devendo xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta [...]. (FONSECA, 2004, p. 14)

O personagem no livro é só interior, discurso dentro da cabeça, palavra não pronunciada nem impressa. No filme, é cinema mudo: o cobrador que Lázaro Ramos interpreta para Paul Leduc é só imagem, não diz uma única palavra ao longo do filme. Nem na cena de abertura, quando salta com a boca sem o dente de trás para devorar o dentista, nem em nenhum outro momento do filme. Nada mais fiel ao texto de Rubem Fonseca, nada menos servil ao texto. O conto se estrutura na fronteira entre a fala e a impossibilidade da fala. O filme radicaliza essa fronteira. No livro, quando o personagem consegue realizar o que viu certa vez num filme asiático – *vou cortar a cabeça de alguém num golpe só, vi no cinema* –, quando imita o ritual de cortar a cabeça de um búfalo com um golpe único de facão e arranca a cabeça de um tipo de gravata borboleta com um golpe preciso – *brock!* – o cobrador grita um uivo comprido e forte para que todos os bichos tremessem e

saíssem da frente. No filme, sequer um uivo. A imagem emudece a cabeça, nega o travesseiro – piolho e dinamite, em vez de. No lugar da palavra, explosão do silêncio. Num silêncio cheio de raiva, o cobrador do filme caminha no meio da rua, como se o asfalto fosse a calçada. Um carro protesta com a buzina insistente e forte. O berro mecânico tem como resposta outro berro mecânico: o cobrador dá um tiro no capô. Ferido, soltando fumaça, o carro tenta recuar. Ele atira de novo, no para-brisa, no motorista, e segue o passeio. Como no livro: *onde eu passo o asfalto derrete*. Nenhuma palavra do motorista, nenhuma palavra do pedestre. A buzina, o tiro, outro tiro, outro mais, e a cena acaba. Nada que explique o gesto do motorista ou o do cobrador. Nada que acompanhe o resultado do gesto. No texto, a fala do cobrador parece fazer sentido – e o incômodo da leitura vem exatamente daí, do fato de uma raiva destituída de sentido se articular como um discurso dotado de lógica. O que não tem razão (ou ao contrário: o que tem razão?) parece cheio de razão (ou ao contrário: sem razão alguma?). O leitor atravessa a história conduzido não tanto pelo cobrador, embora só conheça as palavras dele, quanto por Ana Palindrômica, que sai de casa para morar com o cobrador e ensina:

"Nada de sair matando a esmo, sem objetivo definido, nada de não saber o que quer, nada de ódio desperdiçado. Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo." (FONSECA, 2004, p. 29)

No texto, narrativa palindrômica: Ana. O irracional como palíndromo do racional. O modo de articular os fatos que compõem a narrativa tem mais importância que os fatos narrados. No filme, uma igual e diferente Ana Palindrômica: cada imagem, cada pedaço de cena faz (e desfaz) sentido logo à primeira vista. É assim nas cenas de maior ferocidade, como a briga de vida e morte no consultório do dentista, e nas de maior quietude, como aquela em que o cobrador anota uma qualquer coisa no pequeno caderno que traz no bolso. É assim nas cenas de extrema

perversidade, como a do motorista que persegue e atropela a mulher na saída do mercado com uma brutalidade indiferente, e as de extrema suavidade, como a do samba por baixo da frase na parede da gafieira: *lembre-se que enquanto houver dança haverá esperança*. O sentido aparece logo e logo desaparece, porque o processo narrativo, o modo de articulação das imagens, segue a tradição da pintura. *Cobrador – in God we trust*, nasce de uma obra literária, mas, de um certo modo, dialoga mais com a pintura (relembremos a anotação de Paz: *Ninguna pintura puede contar porque ninguna transcurre*) que com a literatura (relembremos Paz: *una sucesión que comienza en un punto y acaba en otro*) para compor uma narrativa palindrômica: contar como um palíndromo do não contar.

Também em Reed, México insurgente, igualmente inspirado pela literatura, um livro de John Reed, Leduc libera a câmera da história que conta para contar também, ao mesmo tempo, uma segunda aventura que comenta aquela narrada nas ações registradas na primeira. A câmera não se contenta em seguir os personagens para ver o que eles dizem e fazem. Caminha mais ou menos independente, passeia em círculos em torno da ação. Deixa de lado um detalhe na aparência significativo para se fixar num gesto menos importante, talvez, mas que conduz a imaginação a perceber e analisar algo que não se mostrou diretamente ao olhar. E em *Frida, naturaleza viva* (1984), o cinema então inspirado pela pintura, Leduc libera a câmera da história que conta para compor um jogo de espelhos com a pintura de Frida Kahlo: em lugar de uma sequência mais ou menos cronológica de fatos para compor uma biografia da pintora, uma história contada tal como a pintura conta uma história – tal como Frida pintou a história de sua vida.

Com a imagem cinematográfica solicitada a agir com maior liberdade – não a serviço da cena diante dela, mas estimulada pela cena diante dela – talvez se possa dizer que, mais radicalmente, em

Cobrador – in God we trust a cena existe como suporte ou pretexto para as imagens. O que se tem a contar, conta-se nas imagens, não através delas. A imagem não ilustra o que foi pensado em termos literários: não reproduz, produz. Produz uma imagem em movimento que, como toda imagem cinematográfica, se refere também a algo que não está ali dentro dela, pelo menos não em primeiro plano. Por exemplo: não vemos propriamente a destruição das torres gêmeas de Nova York na imagem. Vemos numa televisão num canto da cena. O atentado às torres gêmeas não faz parte da história contada no filme, mas é também disso que se fala. As imagens não são só um meio de ver a ação que nelas se retrata: são a ação.

O homem que agride furiosamente o dentista não conclui nem dá início a uma história – não é uma parte, é um todo. A cena conta, através do que está ali visível, pelo particular modo de articular o visível, algo que não pode ser contado em palavras nem mesmo na direta visão da imagem que a retrata. A cena não é a ação fotografada, não é o que a fotografia em movimento apresenta como uma espécie de relatório do visível. Não é um registro das gentes, objetos, luzes e sons. A cena é a fotografia. A imagem não apresenta, representa. Uma criança com um carro de brinquedo, na mesa de um bar, imita o ruído do motor, um adulto no volante de um carro parado imita o ruído do motor. A imagem não diz que a criança brinca de viver como um adulto ou que o adulto regride ao tempo de criança. A imagem figura uma perturbadora sensação de que existe uma qualquer coisa quase infantil na brutalidade desumana do homem que sai para suas cobranças de carro, e que algo estranho permanece fora do quadro com o menino que brinca com o carro na mesa do bar. A imagem não conta a fúria assassina de um homem com dor de dente. Conta, por meio dessa que se vê, uma outra fúria: na cabeça do século sem travesseiro o dente de trás está doendo muito.

Nem tudo em *Cobrador – in God we trust* se resume ao cobrador que encontramos de boca aberta no dentista. Existem no filme personagens que brigam por palavras exatas, como a jovem argentina interpretada por Antonella Costa (*estoy podrida de que me hablen en abstracto*), ou que se escondem por trás de palavras imprecisas, como o americano interpretado por Peter Fonda (*we're not into gold anymore, we're into oil, gas, energy*). Nem tudo no filme é o cobrador, mas tudo passa por ele. O filme, na realidade, monta quatro contos de diferentes livros de Fonseca: *Passeio noturno* (de *Feliz ano novo*, 1975), *O cobrador* (do livro de mesmo nome, 1979), *Placebo* (de *O buraco na parede*, 1994) e *Cidade de Deus* (de *Histórias de amor*, 1995), mas não procura formar com eles uma só história. Guarda uma estrutura próxima daquela de um livro de contos – os relatos se relacionam entre si, pertencem ao mesmo universo, ao mesmo momento, mas mantêm o caráter de fragmento independente: embora partes de uma sequência não perdem a autonomia; embora dotadas de um sentido completo, ganham novos significados quando vistas lado a lado, uma em conflito com a outra. O espectador acompanha o filme como quem lê (leitura possível só no cinema) simultaneamente três ou quatro histórias de um livro de contos, passando mais ou menos aleatoriamente de uma página de um deles para uma página de outro.

Ver assim, como quem se desvia para a leitura de uma segunda história antes de terminar a leitura da primeira, é uma experiência semelhante à que o espectador viveu em *Guerra conjugal* (1974), de Joaquim Pedro de Andrade, adaptação de 16 contos (*Na pontinha da orelha; Chapeuzinho vermelho; As uvas; O roupão; A velha querida; O anjo da perdição; Cafezinho com sonho; Minha querida madrasta; Menino caçando passarinho; Os mil olhos do cego; Cena doméstica; Um sonho de velho; Alegrias de cego; Eis a primavera; Dia de matar porco e A sopa*) de seis livros de Dalton Trevisan (*Novelas nada exemplares, Desastres do amor,*

O vampiro de Curitiba, Cemitério de elefantes, O rei da terra e Guerra conjugal). Do que viveu também em duas adaptações de contos do livro *Primeiras estórias* de João Guimarães Rosa: *A terceira margem do rio* (1994) de Nelson Pereira dos Santos (que reúne *A menina de lá, Fatalidade, Sequência, Os irmãos Dagobé e A terceira margem do rio*) e *Outras estórias* (1998) de Pedro Bial (que reúne *Os irmãos Dagobé, Famigerado, Nada é a nossa condição, Substância, e Soroco, sua mãe, sua filha*). E ainda, do que viveu em *A erva do rato* (2008) de Júlio Bressane, adaptação de dois contos de Machado de Assis, *Um esqueleto* (publicado em outubro de 1875, no *Jornal das Famílias*, do Rio de Janeiro) e *A causa secreta* (publicado em agosto de 1878, na Gazeta de Notícias, do Rio de Janeiro).

Como Joaquim, como Nelson, como Bial, como Bressane, Leduc propõe um cinema à maneira de um livro de contos que embaralha as histórias que conta. A volta ao personagem com a cara fechada e a boca aberta no dentista serve de baliza para o constante movimento de vai-e-vem de um conto a outro e permite reconhecer que os demais personagens, cada um a seu modo, também são cobradores. O que não diz palavra, o que cobra a dor, o que se joga como uma fera sobre o dentista, resume exemplarmente as relações desse quadro social que derrete o asfalto: as relações entre as pessoas, as relações de trabalho, as relações políticas e econômicas, as relações familiares e as relações amorosas (se é que aqui elas existem) são redutíveis em última análise a uma atitude de cobrador.

Ana argentina, imagem cinematográfica da Ana Palindrômica do conto, cobra a identidade que estão lhe devendo (*Yo necesito saber quien soy yo*), cobra os pais que lhe estão devendo (*se a vos te dijeran que tus padres no son tus padres, que tus padres mataron tus padres*). O pedestre cobra a tiros o automóvel que lhe devem, o industrial cobra em passeios de automóvel o que toda gente lhe deve, o policial cobra o ouro que a gente da mina

cariada lhe deve, os trabalhadores cobram o que os políticos lhes devem. E a amante cobra de seu homem: ele deve ser o seu cobrador. Ela foi desconsiderada por uma qualquer, é preciso cobrar o respeito que lhe devem: matar um inocente, o filho dessa qualquer, menino de sete anos que não tem nada a ver com a desconsideração (*não precisa fazer o garoto sofrer muito*), mas com a morte dele, a qualquer vai sofrer muito.

No dentista, o homem com a dor lá de trás cobra não apenas o dente que perdeu: cobra. É o cobrador, isso é o que o espectador sabe dele. O poder exige que o devedor pague tudo o que não deve. O dente de trás dói muito, o cobrador está cansado de pagar. Não paga mais, cobra a vida que lhe devem. Os panfletos das últimas cenas, como legendas no pé da imagem, como notas de pé de página, repetem que a cabeça cheia de piolhos não repousa em nenhum travesseiro:

> *No somos guerrilleros ni terroristas, no somos ladrones ni narcotraficantes, pero nos deben mucho, nos deben todo.*
> Nos devem muito: namoradas, alegria, respeito, memória...têm muitas coisas para pagar.
> *Nos deben saber quiénes son nuestros padres.*
> Simplesmente estamos cobrando, enquanto estiverem nos devendo, nós continuaremos cobrando.

Enquanto isso, em outro contexto, a literatura continua a cobrar o que o cinema lhe deve e o cinema o que a literatura lhe deve, cobrança igual e ao mesmo tempo diferente, porque nela o cinema serve de travesseiro para a cabeça da literatura e essa de travesseiro para a cabeça do cinema.

Referências

ALMEIDA, Carlos Heli de. *Walter Salles*: uma entrevista. Edição do Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2002. p. 8.

COBRADOR, in God We Trust. Direção e roteiro de Paul Leduc. Produção: Bertha Navarro. Intérpretes: Lázaro Ramos, Peter Fonda, Antonella Costa, Milton Gonçalves, Dolores Heredia e Isela Vega. México, Espanha, Brasil, Argentina, França: Salamandra Produciones, 2006. Baseado em quatro contos de Rubem Fonseca: *O cobrador* (do livro do mesmo nome, de 1979) *Passeio noturno* (de *Feliz ano novo*, 1975), *Cidade de Deus* (de *Histórias de amor*, 1995) e *Placebo* (de *O buraco na parede*, 1994).

EISENSTEIN, Sergei. Bela esquece a tesoura. In: _____. *Au-delà dês étoiles*. Paris: Union Generale d'Editions, 1974. p. 157-167.

_____. Béla forgets the scissors. In: _____. *Eisenstein Writings* 1922-1934. Indianapolis: Indiana University Press, 1987. p.77- 81.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O cobrador*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 11-29.

_____. *O buraco na parede*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. Cinema e literatura. In: _____. *O romance morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 43-52.

PAZ, Octavio. *El mono gramático*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974. p. 11-112.

Diálogos literatura e cinema: aspectos da contemporaneidade na obra de Olney São Paulo

*Claudio Cledson Novaes**

Introdução

Ao analisarmos os diálogos entre os discursos literários e os cinematográficos, articulamos aspectos das teorias culturais contemporâneas e dos conceitos tradicionais da filosofia da linguagem, para mapear relações "secretas" do imaginário das narrativas e poéticas da literatura nas montagens cinematográficas. E no sentido inverso, também problematizamos os reflexos do olhar do cinema na transformação da linguagem literária moderna. Acionamos a noção de contemporaneidade neste diálogo e perspectivamos a temporalidade além da cronologia, flagrando o signo do mesmo no outro no movimento de adaptação de formas e conteúdos entre as escrituras.

*
Pós-doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ) e doutor em Teorias da Comunicação pela Universidade de São Paulo (ECA/USP). Professor Pleno da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), onde coordena o Núcleo de Estudos em Literatura e Cinema (NELCI) e atua nos programas de pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural (PPGLDC) e Desenho, Cultura e Interatividade (PPGDCI).

Portanto, a competência linguística do leitor contemporâneo mobiliza a leitura das imagens do mundo a partir de uma memória que inclui inexoravelmente o imaginário do cinema, como afirma Carrière (200, p. 46):

> Bastaram quatro gerações de frequentadores de cinema para que a linguagem ficasse gravada em nossa memória cultural, em nossos reflexos, talvez até em nossos genes. As sequencias cinematográficas que nos envolvem e nos inundam hoje em dia são tão numerosas e interligadas que se poderia dizer que elas constituem o que Milan Kundera chama de 'rio semântico'.

Agamben (2009, p. 59), ao propor respostas para "[...] o que significa ser contemporâneo", analisa dispositivos da constituição do ser da/na linguagem. Para ele, alguns autores conseguem estabelecer o distanciamento crítico necessário do seu tempo, evitando o anacronismo, pois, aqueles que "[...] coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela." (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Ao analisarmos as articulações entre a literatura e o cinema seguimos na direção deste conceito de contemporaneidade, enfocando os dispositivos que tornam os discursos contemporâneos, não pela convergência no tempo imediato, mas porque remetem ao presente, ao passado e ao futuro, simultaneamente, apesar do jogo da diferença entre o tempo e o espaço na diegese dos textos e das diferentes formas de representação e recepção dos conteúdos enunciados extradiegéticos na superfície das linguagens dos textos literários e cinematográficos. O conceito de contemporaneidade mira na potência discursiva do jogo tradição/traição, e no paradoxo da continuidade na ruptura, estabelecendo uma ponte clandestina entre a fonte e os seus desdobramentos em diferentes olhares e formas do texto de chegada.

Discutir estas estratégias de deslocamentos no diálogo contemporâneo entre a literatura e o cinema enriquece os estudos da adaptação literária no discurso cinematográfico e problematiza as interpretações das estratégias de fruição do discurso fílmico na forma da escrita da literatura. A "fidelidade" da aproximação de um discurso ao outro se potencializa na proporção em que os olhares são capazes de interpretar os significados e atualizá-los de uma obra para a outra, mantendo o distanciamento necessário para poder refletir o sentido singular contemporâneo de cada texto. Portanto, contemporâneos são os discursos que atualizam criticamente os signos tradicionais, criando um campo de tensão paradoxal no contraponto das teorias e práticas discursivas, dos conceitos e das categorias de linguagem, transformando o diálogo num jogo ético e estético que desloca por dentro a tradição, sem anular os significados do texto de origem e sem inibir a potência dos novos dispositivos contemporâneos nas imagens do texto de chegada.

A problemática da comparação entre textos adaptados da literatura ao cinema nos remete a interrogações do campo perceptivo: o que vemos na imagem? Questão potencializada na filosofia contemporânea a partir do instrumental simbólico e da tecnologia do cinema, desdobrando-se em outro questionamento: o que vemos na imagem cinematográfica?

Estas questões são respondidas por um pensamento de reversão: a imagem é reflexo puro de conjunção causal de cores, formas e linhas do objeto físico abstraído da realidade; mas também a imagem é ação sugestiva de interpretações sobre a realidade imaginada e representada. A duplicidade desta conjunção resvala no caráter narrativo e poético do cinema e torna-se problemática fundamental da contemporaneidade, para se pensar sobre o espelhamento da realidade nas imagens. A segunda resposta sobre o que é a imagem estilhaça o conceito objetivo da primeira, mas não prescinde totalmente dele para compor a ideia de representação,

mesmo que a presença da realidade pura seja representada pela escavação da imagem convencional ausente, pois ela já faz parte do imaginário e do estereótipo.

Investigar este processo, no diálogo entre a literatura e o cinema, é fundamental para discutir as formas de apropriação do texto literário no fílmico contemporaneamente, ou vice-versa, observando como o imaginário pré-concebido numa linguagem se reestabelece na outra como representação. O objetivo tradicional de buscar a semelhança entre o discurso fonte e o de chegada desloca-se para outras possibilidades de percepção do olhar contemporâneo, pois a fidelidade está para além da "coincidência" entre as imagens de um texto repetido no outro. O movimento de dobra estabelece na contemporaneidade uma equivalência convergente e divergente, ao mesmo tempo, independente das relações entre os discursos nos espaços físicos e na cronologia.

Neste artigo, problematizamos estas estratégias de leituras dos deslocamentos entre os significados das teorias tradicionais da linguagem e a possibilidade de novos conceitos nos estudos das adaptações do texto literário ao cinema. Discutimos também formas de observação do imaginário cinematográfico apropriado no discurso da literatura. Neste viés, observamos os padrões estéticos e éticos das obras como um jogo da contemporaneidade, que é caracterizado pela tensão entre o olhar cultural e as dobras estéticas da produção artística nacional. Isto nos permite mapear no diálogo intersemiótico entre o texto literário e o cinematográfico as formas suplementares da tradição e da ruptura no discurso cultural.

Para esse agenciamento crítico da noção de contemporaneidade no diálogo entre literatura e cinema, tomamos como *corpus* de análise aspectos da obra do cineasta e escritor baiano Olney São Paulo. Ele tem a sua trajetória ética marcada pelas contradições da história cultural brasileira, e a atuação estética crivada pelo contraponto entre a literatura e o cinema. O nosso interesse é

perceber como Olney reconstrói os paradigmas modernos do movimento entre as linguagens, seja como cineasta que se movimenta entre a adaptação e a reconstituição de significados de textos literários na sua cinematografia ficcional e documental; seja enquanto escritor de um gênero literário com marcas dos dispositivos cinematográficos, ao escrever narrativas literárias com traços implícitos do cinema, ou seus contos e novelas explicitamente identificáveis como roteiros fílmicos.

O objetivo central deste artigo é mobilizar as teorias contemporâneas das relações entre literatura e cinema, para observar os sentidos de uma obra no limiar do modernismo e do pós-modernismo, do cinemanovismo e do pós-cinema novo que caracterizam a produção discursiva da literatura e do cinema de Olney São Paulo. O nosso intuito é verificar nesta obra a tensão do contraponto entre a política cultural dos movimentos sociais dos anos 1950/60 e o projeto nacional-popular nascido do modernismo dos anos 1920. Esta tensão define a política dos autores deste período de transformação formal, ao tornar contemporâneo o discurso nacionalista tradicional moderno da literatura traduzida no cinema. Neste sentido, discutimos, através da obra de Olney, os conceitos contemporâneos de identidade nacional e as técnicas de composição de imagens da literatura e do cinema, tensionando a sua formação tradicional versus a produção de um discurso de vanguarda em sua obra.

Olney São Paulo reflete como poucos as condições e contradições do seu tempo. A sua formação intelectual é creditada à leitura dos romances modernistas de 1930, como ele declara em carta escrita a Jorge Amado. Assim como sua linguagem do cinema é declaradamente influenciada pelo discurso literário, enquanto escritor, ele se define, em outra carta para Alex Viany, como nascido para fazer cinema. (SÃO PAULO, 1956a,b) A biografia de Olney São Paulo indica suas inclinações para as linguagens do cinema e da literatura desde a sua juventude em Feira de Santana,

no interior da Bahia, onde aproveitou o contato com as gerações iniciadoras do cinema moderno no Brasil, participando de produções cinemanovistas de cineastas que desbravavam o sertão telúrico, ao mesmo tempo em que ele construía a sua formação intelectual nos manuais clássicos da história do cinema.

Este ambiente singular experimentado por Olney é biografado na dissertação de mestrado escrita e publicada pela jornalista José (1999), onde se desvela um esboço da vida cinematográfica no garoto sertanejo, que, desde cedo, declara sua vontade de fazer cinema tornando-se um marco do cinema nacional, ao produzir e dirigir com amigos o seu primeiro filme, que se torna advento cinematográfico realizado fora da capital do Estado por cineasta de dentro da região real e imaginária do sertão baiano. *Um crime na rua* (1955) é ficção com aspectos documentais dialogando com personagens da literatura modernista. O pano de fundo da narrativa de ação do filme é a feira-livre da cidade, à época, grande repositório público do imaginário sertanejo, sendo uma das maiores concentrações comerciais a céu-aberto do Nordeste brasileiro, por onde circulavam diversas tradições narrativas locais absorvidas nas imagens da locação.

Este filme não resistiu ao tempo e não pode mais ser visto, mas a sua memória do imaginário local na história do cinema de Olney permite afirmar que é fruto do entrelaçamento entre literatura e cinema numa narrativa sem hierarquias de linguagens, o que já espelha o devir da forma singular de adaptação na obra do autor. O cenário neorrealista e os personagens cotidianos, concebidos por atores não profissionais, são os elementos apreendidos da literatura moderna e fundidos aos elementos do cinema clássico de ação que confirmam a consciência criativa de Olney. Neste sentido, aspectos da literatura popular do cordel e da literatura erudita entram na constituição dos personagens, assim o cinema clássico de aventura assistido nas salas locais pelo jovem diretor confluem para os dispositivos dinamizadores das técnicas que

tornam contemporâneas as influências que marcam sua obra desde a primeira realização.

O desbravamento do cinema por Olney deu-se por estratégias diversas no campo da política cultural e da atuação artística. Ele teve formação intelectual autodidata nos manuais e nas primeiras histórias do cinema mundial, onde os primeiros ensaios de teorias da narrativa cinematográfica tomavam de empréstimos os suportes metodológicos da análise da literatura. Ele completava seu aprendizado em experiências artesanais no começo da sua história com o cinema, como ressalta em suas cartas endereçadas ao Rio de Janeiro para Alex Viany e Jorge Amado, junto aos quais procurava abrir seu caminho na arte nacional, estabelecendo um cruzamento definitivo na sua formação de cineasta-literário e de escritor que traduzia os dispositivos cinematográficos na forma da escrita. (SÃO PAULO, 1956a,b)

Olney atua na produção audiovisual desde o início dos anos 1960, quando cria a produtora Santana Filmes. Segundo ele, agência local para produzir filmes com a mesma competência que as produtoras no mercado do Sul do país. Desde o início, as condições políticas e econômicas demonstram que o capital da empresa era o entusiasmo de seu idealizador. Olney capta recursos para a sua primeira produção de longa-metragem através da Santana: filmar a história de Lucas da Feira, personagem emblemático do imaginário da literatura popular feirense, que se torna referência em várias outras narrativas populares e eruditas, dos livretos de cordel ao romance moderno, passando pela música e pelo teatro. O projeto nunca será realizado, o que simboliza o dilema que será a trajetória de Olney no cinema nacional: o constante abandono de projetos idealizados, devido à escassez de recursos, mas, após cada obstáculo, ao invés do colapso, mais ânimos e energias para viabilizar outras investidas no campo cinematográfico, simultaneamente aos projetos de escrita literária que traduziam para o gênero dos contos e novelas

os personagens e estruturas idealizadas para os filmes. (JOSÉ, 1999; SÃO PAULO, 1969)

O primeiro grande projeto cinematográfico se concretiza junto ao sócio Ciro de Matos. A realização do longa-metragem: *Grito da terra* (1964), que é sua iniciação no cinema nacional de longa-metragem através do diálogo com a literatura. O filme, na prática, não faz adaptação no sentido comum, mas funciona como coescritura do romance. Ele inclui personagens e traduz o enredo naturalista do livro para um olhar mais neorrealista. Esta adaptação é a gênese de uma contemporaneidade singular entre o discurso literário e fílmico, tanto na proximidade cronológica objetiva entre a escrita e a filmagem, quanto na subjetividade de dispositivos que refletem a fidelidade entre as obras no sentido de convergência simétrica e assimétrica. O filme altera o enredo do romance no processo de construção do argumento cinematográfico, tornando-se um caso sugestivo de fusão contemporânea entre as linguagens, ao passo em que as duas narrativas se constroem em processo simultâneo de escritura no ano de 1964. Ambas se articulam por aproximações em diferenças, inclusive com a criação de personagens no filme que não se encontram no livro, mas que refletem uma unidade discursiva entre os dois, produzindo um diálogo potencial no contexto tenso da cultura brasileira da época e descortinando a problemática da tradução da imagem naturalista para o neorrealismo.

Com *Grito da terra* (1964) Olney São Paulo se insere no redemoinho político da estética da fome do cinema novo. O filme apresenta tema e forma já abordados por obras emblemáticas do naturalismo e do neorrealismo literários, bem como do cinema clássico e do movimento cinemanovista: as narrativas da violência e as poéticas sertanejas.

O discurso moderno no cinema de Olney, em relação com a linhagem literária da sua formação dá-se na proporção em que ele, paradoxalmente, dialoga com a literatura modernista e com

o cinema novo, ao mesmo tempo em que será sequestrado da história da literatura brasileira e do inventário do cinemanovismo nacional. Esta confluência e dissidência de Olney em relação aos grupos modernos da sua época operam sobre a forma que ele dá ao seu diálogo entre literatura e o cinema, afirmando sua contemporaneidade no contexto e, ao mesmo tempo, demarcando o descompasso em suas adaptações e diálogos do cinema com a literatura. Por exemplo, as suas principais escolhas de obras literárias para adaptar traziam o desconforto para a crítica engajada, pois os escritores escolhidos não afinavam com o discurso de esquerda. Olney desconstruía por dentro a tradição cinemanovista, adaptando Ciro de Matos, Adonias Filho, Eurico Alves, por exemplo, mas buscando um discurso de vanguarda nestes autores literários considerados conservadores, o que reverte a intenção da crítica política de cunho nacional-popular.

O filme *Grito da terra* (1964) é homônimo do romance de Ciro de Carvalho, mas tem o acréscimo de sentidos à narrativa fílmica desde o título, que suprime o subtítulo do romance: *o sertão enfermo*, rasurando o sintagma da narrativa literária. O filme propõe outros sentidos também por acréscimo de imagens e introdução de personagens ao enredo, que passam a interferir na leitura da obra literária inspiradora. O diálogo torna-se nova categoria de escritura fílmica simultânea à escrita do romance, sugerindo traços concretos ou imaginários que acrescentam significados em ambas as narrativas e repercutem nas suas recepções, quase como única obra em dois formatos comunicativos. O filme chama atenção para o componente neorrealista que brota na linguagem do cinema brasileiro a partir de romance de tradição naturalista. Por outro lado, o livro passará a ser lido inexoravelmente em contraponto ao impacto das imagens do filme sobre a crítica cinematográfica nacional.

Vejamos o exemplo sintomático desta fusão num artigo de Neves (1964), que, à época, comentava o filme de Olney, mas o

alvo parece ser o argumento do livro, para atingir o escritor Ciro de Matos, facilmente alvejado pela artilharia do Centro Popular de Cultura (CPC) como escritor naturalista sensualista *dublé* de fazendeiro e intelectual. O CPC ditava as normas do realismo socialista engajado da época e o crítico imbuído desta orientação propõe no artigo que "[...] devia ser permitido a Olney uma nova experiência onde ele pudesse desenvolver um tema mais chegado às suas próprias idéias." (NEVES, 1964)

Consideramos que as "próprias ideias" de Olney na expectativa do crítico defensor do modelo do cinema novo já podem ser observadas neste filme, já que a crítica parece ser feita ao livro, segundo o caráter doutrinário do artigo. Portanto Olney São Paulo já instaura no primeiro filme o dilema do embate ético e estético dos movimentos cinematográficos no Brasil e no mundo.

Neste mesmo contexto, Olney realiza um filme emblemático para a cultura brasileira partindo de um conto-roteiro escrito por ele em 1966. O projeto era realizar um filme coletivo engajado na política cultural da época, mas o objetivo não prosperou e encerrou-se na única parte realizada por ele, chamada *Manhã cinzenta* (1969). O filme torna-se uma obra completa, tanto pela complexidade como aborda a forma emblemática do diálogo com a literatura adaptada na película, quanto pelo diálogo contemporâneo da cultura política traduzida para a comunicação de massa do cinema. Este filme será um dos únicos casos nacionais em que, além de ser inteiramente censurado e sequestrado pela censura militar, culminará com a prisão do seu diretor, que responderá por subversão por obra fílmica interditada ao público, apesar da novela que lhe deu base ser publicada no livro *A antevéspera e o canto do sol* contemporaneamente ao processo militar enfrentado pela película, devido ao mesmo assunto, em 1969. Este acontecimento político espelha na vida e obra de Olney uma realidade virtual kafkiana que, aliás, é uma das fontes de

leitura para as informações literárias traduzidas em seu projeto cultural e artístico de representação da realidade.

Ao mesmo tempo em que Olney reconstrói a história social no discurso ficcional, tanto na narrativa literária quanto no filme homônimo, *Manhã cinzenta* (1969), o cunho fantástico e simbólico da alegoria existencialista e absurda reflete as tensões históricas na narrativa documental e ficcional à época. Os acontecimentos históricos e sociais subliminares não estão necessariamente mostrados na representação direta do texto literário e do tecido fílmico de *Manhã cinzenta* (1969), apesar das cenas documentais infiltradas no enredo. A narrativa ficcional desvia-se do imediato documental por meio dos diálogos com a tradição literária e fílmica, seja nas falas dos personagens que citam leituras de romances como *A peste*, de Camus (2009), seja nas imagens que sugerem as escolas cinematográficas das vanguardas, como o tom barroco e as técnicas do corte e montagem do expressionismo, que estilhaçam a memória do espectador, provocando uma forma de imagem contemporânea nas cenas que somente se identificam na narrativa num ato de leitura em silêncio e individual do espectador. O deslocamento dialógico entre literatura e cinema constrói no filme a contemporaneidade da história social como a memória de um narrador coletivo. Neste sentido, a releitura do discurso literário no filme de Olney preserva o movimento imediato e o pensamento cortante que tornam contemporâneas as fontes subjetivas do passado da atualidade objetiva do presente.

A partir da contextualização destas circunstâncias diacrônicas na sincronia da produção de sentidos da obra de Olney São Paulo, problematizamos a seguir outros aspectos destacados das relações entre literatura e cinema em sua obra, para identificarmos os graus de deslocamentos e rasuras no contraponto entre a tradição e a ruptura na montagem do discurso da modernidade brasileira na política cultural que marca a formulação de um

discurso de contemporaneidade na arte brasileira. Estes dilemas e contradições das décadas de 1950 a 1970 podem ser repensados através da obra deste autor, tanto a partir dos conteúdos literários "regionalistas", que ganham novas formas em narrativas cinematográficas das suas adaptações de romances da literatura brasileira no cinema; quanto ao olharmos as suas experiências de escritor que incorpora nas narrativas literárias dispositivos da linguagem do cinema.

No primeiro sentido, quase toda a sua obra cinematográfica se alimenta antropofagicamente da significação literária; no segundo caso, as formas narrativas dos seus textos literários do livro *A antevéspera e o canto do sol* (1969) espelham na literatura a tessitura formal e imaginária do cinema na maioria dos contos e novelas publicados. Um exemplo é o texto de *A antevéspera*, narrativa literária que exercita na forma marcas de falas dramatizadas e parágrafos sincopados, comum ao diálogo de personagens do cinema. Mas a percepção deste estilo só terá sentido cinematográfico na exploração crítica do conto literário, o que perfaz o jogo intersemiótico construtivista do signo. A narrativa literária do conto também pode ser compreendida por leitor desprovido da formação cinematográfica. Desta forma, o que a narrativa perde na leitura feita sem as articulações intrínsecas com o cinema na tessitura literária, ganha, na mesma leitura, na perspectiva de escrita imagética que se estrutura na técnica de montagem do cinema como traço natural do estilo literário do autor, mesmo que esta noção de montagem não seja associada pelo leitor ao procedimento técnico basilar da narrativa no cinema.

Há ainda em sua obra literária aspectos que vislumbram a incorporação dos traços descritivos próprios dos roteiros fílmicos em suas narrativas curtas na literatura, resultando textos literários híbridos como este citado acima, com fortes sugestões intersemióticas. Da mesma forma sua produção cinematográfica

pode ser cartografada como roteiro de leitura de um leitor profundamente comprometido com a tradição literária modernista fundida ao discurso de vanguarda concretista.

Para além das experiências no campo formal entre a literatura e o cinema, a obra de Olney possibilita um tensionamento das questões culturais e indenitárias que se estabelecem no jogo ético e estético das correntes modernistas e pós-modernistas da literatura nacional, em contraponto à tradição regionalista dos 1930 e do concretismo de aspectos neossimbolistas, em suas narrativas escritas entre os anos 1950-1960. Esta tradição da ruptura possibilita leituras nas margens da política autoral do nacionalismo popular brasileiro da época, que torna Olney uma imagem devorada pelas estruturas culturais do Brasil, levando Rocha (2004, p. 392) a defini-lo como mártir da cultura brasileira, ao homenageá-lo com o verbete intitulado *Paulo São Olney 78*, em seu livro sobre o cinema novo, jogando com a mitologia religiosa e o ano da morte do cineasta e escritor seu conterrâneo, afirmando: "Olney é a Metáfora de uma Alegorya." Esta observação glauberiana flagra o paradoxo da intensidade do mergulho de Olney na vanguarda cultural brasileira, que será a mesma intensidade do seu desaparecimento dos mapas ideológicos dos cinemanovistas e do imaginário oficial da cultura brasileira contemporânea.

Diante deste contexto, salientamos três movimentos principais da articulação teórica e crítica sobre o diálogo entre literatura e cinema no âmbito da cultura nacional na obra de Olney São Paulo: a) a leitura da contemporaneidade na adaptação fílmica de Olney, ao produzir os acréscimos à tradição do romance naturalista na realização do filme *Grito da terra* (1964); b) os emblemas do discurso ético e estético da adaptação de vanguarda dissidente do seu conto no filme *Manhã cinzenta* (1969); c) e, finalmente, concluiremos com a discussão sobre as mediações entre ficção e documentário nas imagens da etnografia cinematográfica de

Olney, discutindo os limites contemporâneos do "documento direto" e do "cinema verdade" com o discurso literário no filme *Os ditames de Rude Almajesto: sinais de chuva* (1976).

O filme documentário *Os ditames de Rude Almajesto: sinais de chuva* (1976) recorre à influência da crônica literária do escritor Eurico Alves, autor baiano como os demais. Olney adapta a narrativa da literatura no limite do discurso etnográfico e ficcional inspirando-se na concepção do cinema direto e do cine verdade. O resultado pode ser analisado no âmbito do sistema de relações entre linguagens onde se percebe na narrativa o sujeito identitário representado com características de verdades imaginárias e de documentos ficcionalizados. As estratégias discursivas problematizam o narrador do filme entre o aparentemente clássico e o deslocamento contemporâneo que fragmenta o discurso da identidade. A voz é precariamente ouvida em *off* ou *over* devido as condições técnicas precárias da câmera na mão e da captação de som rudimentar da época, instaurando um narrador simulacro das condições dos personagens sertanejos e dos seus mitos identitários, desvelando o paradoxo da riqueza cultural recalcada na carência social e econômica do sertão. O filme de Olney mostra a subjetividade sertaneja enunciada num devir metonimicamente marginal – mesmo sem nenhuma narração direta desta condição, mas no movimento da narrativa que adapta a tradição da imagem literária burguesa na forma de uma linguagem física e simbólica da cultura da falta, comungando com a precariedade vocabular e semântica da língua literária popular que se enriquece com a moderna desconstrução fonológica da/na/pela linguagem.

Portanto, *Os ditames de Rude Almajesto: sinais de chuva* (1976) parece síntese da dialética cinematográfica no diálogo da literatura com o cinema na obra do cineasta e escritor Olney São Paulo. Convergem para este pequeno filme a intensidade das condições técnicas da época e as contradições éticas e estéticas no jogo de identidades/alteridade nacional. O filme ressoa como foco nas

críticas à sua obra, respondendo à discussão sobre o naturalismo telúrico de *Grito da terra* (1964), e ao padrão ideológico dos críticos que não enxergaram a vanguarda estética do filme *Manhã cinzenta* (1969). *Os ditames de Rude Almajesto: sinais de chuva* (1976) narra de forma "natural" as condições precárias da vida do nordestino e documenta a poética da identidade resignada pela fé na redenção secular e na providência divina da natureza. Ele reinventa nesta película as imagens do tratado antropológico da crônica de Eurico Alves, traduzindo na imagem documental do cinema a visão cosmológica da complexa realidade narrada na crônica literária.

Para finalizar este artigo sobre a discussão do processo contemporâneo do diálogo entre literatura e cinema na obra de Olney São Paulo, recorremos como conclusão a uma das convenções mais habituais, ao se discutir sobre as adaptações literárias no cinema, a que enfoca a singularidade de cada linguagem. Desde a afirmação aparentemente fácil de Pudovkin (apud BAZIN, 1992), ao dizer que quem narra um filme é a câmera, que esta afirmativa é ponto de partida para os estudos mais sérios sobre a relação entre a literatura e o cinema. Portanto, o campo teórico/crítico delimitador desta problemática compreende a necessidade do pesquisador de se situar num lugar limite, fronteiriço e híbrido. Ele não precisa mais ser um especialista, mas também não se dispensa dele que possua conhecimentos fundamentais sobre as duas linguagens envolvidas no paradigma que marca o encontro entre duas formas de narrar: a literária e a cinematográfica.

Na literatura certas marcas do estilo, como a utilização da língua vernácula, são compreensíveis a todos os leitores alfabetizados, mas a identificação da gramática da linguagem literária é mais visível aos leitores mais preparados histórica, crítica e teoricamente no campo da literatura. Da mesma forma, para se reconstituir criticamente a singularidade da linguagem do cinema, buscando os seus artifícios gramaticais, é preciso definir também

as duas categorias de "leitores": os menos informados e os mais formados sobre a linguagem cinematográfica. No entanto, a imagem superficial do cinema está acessível para alfabetizados ou não. Isto institui um grau de similitude na diferenciação radical da comparação entre as duas linguagens. Neste sentido, as categorias da literatura e do cinema consideradas para o grande público ou para um público mais restrito são um falso dilema estético, pois o principal sentido da linguagem é efetivar a comunicação segundo o estágio de formação do leitor. Os sentidos vão se formando e se transformando em cada nível de leitura, sem haver a necessidade da exclusão à força de movimento suplementar que está no caráter secreto das linguagens.

As primeiras teorias das linguagens são indispensáveis para pensarmos sobre a história do primeiro cinema, até a constituição moderna da linguagem cinematográfica. De Pudovkin a Eiseinstein (2002a,b), de Bela Balazs a Bazin (1992), entre outros, estão os fundamentos singulares desta trajetória teórica e crítica que abarca também a problemática da relação entre o cinema e outras linguagens, como a literatura. Nas teorias mais clássicas, o principal recurso salientado no cinema é seu estatuto de apresentação visual da realidade, que camufla aos espectadores menos experientes os efeitos de montagem, de iluminação, os enquadramentos, os ruídos e outros recursos. Até hoje, grande parte do público, mesmo aquele acostumado com a linguagem do cinema, não percebe as interferências dos atos mecânicos na realização de um sentido na narrativa fílmica.

Na literatura, o processo de leitura aparentemente permite melhor aos leitores alfabetizados refletir sobre os artifícios formais da linguagem que traduzem os sentidos ficcionais dos conteúdos narrados. No entanto, não é prazerosa ao leitor comum a atitude de ler em falsete, parando para análise crítica do imaginário literário, assim como repetir um fragmento da leitura inúmeras vezes não garante que o leitor chegue a um

entendimento mais verdadeiro do aquele que ele teve no momento da primeira leitura. A prática da leitura do texto verbal ou visual estabelece um jogo de esclarecimento e ocultamento simultâneo, que se projeta para além da compreensão objetiva. Há na linguagem um jogo entre a reprodução da realidade pura, enquanto teleologia, e a precariedade fragmentária desta, como processo simultâneo da contemporaneidade na descrição de objetos reais ou ficcionais, aproximando, enquanto narrativas, o texto ficcional e o documentário.

Os teóricos, críticos e realizadores, ao assimilarem os dispositivos no processo da revolução do cinema moderno, perceberam na precariedade da linguagem da adaptação a potência da singularidade da narrativa fílmica em relação ao imaginário já sedimentado na literatura. O cinema se descola da verdade da imagem visível – mesmo sendo ela o elemento singular do discurso cinematográfico –, pois a transparência visual também é subjetiva, no sentido da ilusão de realidade pela objetiva da câmera. A herança da imagem-em-movimento é subvertida pelo cinema moderno para reverter o controle da massa de leitores do discurso da literatura naturalista clássica adaptada com sucesso de público no cinema clássico.

Esta percepção é a ponte crítica entre a ideia da "imagem-movimento" e da "imagem-tempo", conforme as categorias do discurso cinematográfico apresentadas por Deleuze (2007), ao discutir os trânsitos formais e, principalmente, os processos ontológicos da virada filosófica no auge do cinema clássico para a consolidação da alternativa do cinema moderno, no que se refere ao jogo físico e mental possibilitado pela projeção do imaginário cinematográfico. Um discurso não exclui o outro, mas sim promove um refinamento contemporâneo da perspectiva, ao vislumbrar um devir-linguagem inclassificável em termos absolutos do significado. No entanto, os desdobramentos destas diferenças sincrônicas e diacrônicas na história da cinematografia

possibilitam também um avanço das categorias teóricas e críticas do cinema em diálogo permanente com a literatura, a partir de outras identidades sinestésicas visuais e sonoras nas adaptações entre a imagem verbal e a visual. Como diz Deleuze (2007, p. 18) em sua reflexão "Para além da imagem-movimento":

> Em suma, as situações óticas e sonoras puras podem ter dois pólos, objetivo e subjetivo, real e imaginário, físico e mental. Mas elas dão lugar a opsignos e sonsignos, que estão fazendo com que os pólos se comuniquem, e num sentido ou noutro asseguram as passagens e as conversões, tendendo para um ponto de indiscernibilidade (e não de confusão).

Enfim, a aventura literária e cinematográfica de Olney São Paulo convergiu para um ponto em que literatura e cinema se fundiram, tanto nas adaptações dos temas, quanto na perlaboração das linguagens. Seus roteiros cinematográficos escritos na forma de gêneros literários, seus contos e novelas estruturados como movimentos de sequências fílmicas; enfim, seus filmes exemplificados acima assumem as condições éticas e estéticas ambíguas na cinematografia brasileira, ao bricolar a formação ficcional e documental calcada em movimentos clássicos com os olhares de vanguarda dos movimentos modernos, como é o caso da adaptação de *Manhã cinzenta* (1969) e das outras obras direta ou indiretamente marcadas por discursos cinematográficos com traços literários, e vice-versa.

A condição de "obra menor" aciona a formação tradicional e vanguardista de Olney. Sua produção traz a marca de autor maldito que altera códigos da literatura e do cinema, interferindo na cultura política da época, no embate entre os discursos cinemanovistas, mas, ao mesmo tempo, resistindo contra estes discursos de ruptura que já se tornavam tradição. Isto permite a comparação singular de Olney em semelhança e diferença ao movimento do cinema novo brasileiro. É certo que este tipo de

movimento reflexivo da linguagem não é um projeto estético premeditado pelo autor, o que se desvela são traços, marcas, ou, como diz Deleuze (2007), a "des-marca" da condição de gênese que se desenvolve no plano ético como ser-em-ação através do estético. Deleuze (2007, p. 47, grifos do autor), ao afirmar sobre a constituição de um signo desta natureza, conclui:

> A imagem-reflexão, que vai da ação à relação, se compõe quando a ação e a situação entram em relações indiretas: os signos são então figuras, de atração ou de inversão. E o signo genético é discursivo, quer dizer, uma situação ou uma ação de discurso, independentemente da questão: seria o próprio discurso efetuado numa linguagem? A imagem-relação, finalmente, refere o movimento ao todo que ele exprime, e faz variar o todo segundo a repartição do movimento: os dois signos de composição serão a marca, ou a circunstância, pela qual duas imagens são unidas segundo um hábito (relação 'natural'), e a des-marca, circunstância pela qual uma imagem é arrancada à sua relação ou séries naturais.

Tomamos a concepção deleuziana do signo para encerrar a reflexão sobre este espelhamento da condição precária da obra cinematográfica de Olney, destacando-se suas relações entre cinema e literatura nas quais os signos "originais" são apenas entrevistos, seja a mensagem da obra fonte na de chegada, seja a relação com a linguagem tradicional da literatura e do cinema num autor vanguardista. A sua *marca* é repetir com o traço contemporâneo, criando a imagem da *des-marca* que situa a obra de Olney à margem da ideologia da cultura oficial e da contracultura da sua época. Apenas este traço já remete sua produção para a condição simbólica do "signo de gênese", conforme definido por Deleuze (2007).

A obra de Olney São Paulo remete às novas categorias de diálogos, possibilitando agenciar estes conceitos do cinema e da literatura contemporâneos, principalmente quanto ao caráter

de "fidelidade" entre a obra inspiradora e o resultado fílmico de chegada. Apenas para exemplificar o contexto no qual estava envolvida a sua produção, dos dilemas da literatura cinematográfica aos contrapontos do cinema literário, trazemos a questão da fidelidade analisada por Bazin (1992) em *Diário de um pároco de aldeia*, ao refletir sobre o arrebatamento do filme exatamente pelo paradoxo da sensibilidade estilística do cineasta Bresson (apud BAZIN, 1992), ao equilibrar a inteligência natural e visual do romance no sistema estético do filme que dá a impressão de fidelidade. Para ele, o diretor suprime sem acrescentar, para não sacrificar a letra do romance de George Bernanos (apud BAZIN, 1992, p. 122):

> É este o efeito paradoxal da fidelidade textual no Diário. Enquanto as personagens do livro existem concretamente para o leitor e a brevidade eventual da sua evocação na pena do cura de Ambricourt não se sente de forma alguma como uma frustração, uma limitação à sua existência e ao conhecimento que dele temos, Bresson, ao mostrá-los, não deixa de os subtrair aos nossos olhares. Ao poder de evocação concreta do romancista, o filme contrapõe a incessante pobreza de uma imagem que se furta pelo simples facto de não se desenvolver.

O movimento do cinema moderno, como é o caso das obras de Olney São Paulo, realiza uma radical mudança de olhar em filmes do neorrealismo, da *nouvelle vague* e dos movimentos cinemanovistas. Para além de tratar a fonte de inspiração literária com fidelidade cega, enxergam os sentidos, ao dialogarem de igual para igual com as obras, e não apenas verterem o enredo literário no cenário cinematográfico. A transformação da forma de ver este diálogo na contemporaneidade confirma o pacto de desmistificar a linguagem ficcional, mostrando o processo de construção da linguagem dos filmes e desvendando o papel da câmera, do cenário, dos movimentos de luz, sombra e sons,

bem como explicitando a montagem mecânica dos filmes como o recurso da escrita literária na escritura cinematográfica. Este processo de deslocamento estético, que se apresenta como pacto ético do cineasta, indica que na tradução mais próxima entre as duas obras a fidelidade está no contraponto da capacidade de invenção, que cria a condição autoral do cinema e consolida a ascensão da linguagem cinematográfica na história cultural, alcançando para a teoria e crítica cinematográficas o patamar de arte configurada na autonomia dos recursos estilísticos manipulados pelo realizador e sua equipe.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*: uma introdução. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

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

_____. *A ponte clandestina*: teorias de cinema na América-Latina. Rio de Janeiro/São Paulo: EDUSP/34Letras, 1995.

BALOGH, Anna M. *Conjunção Disjunções Transmutações*: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 1996.

BAZIN, Andre. *O que é cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, 1992. (Horizonte do Cinema)

BERNANOS, Georges. *Diário de um pároco de aldeia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1964.

CABRERA, Julio. *O cinema pensa*: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CAMUS, Albert. *A peste*. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*: cinema II. São Paulo: Brasiliense, 2007.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002b.

GRITO da terra. Direção: Olney São Paulo. Produção: Ciro de Carvalho Leite. Intérpretes: Helena Ignês; Lucy Carvalho; João de Sordi; Lídio Silva. Feira de Santana: Santana Filmes, 1964. (80 min.) son., P&b, 35 mm.

JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo*: a peleja do cinema sertanejo. Rio de Janeiro: Quarteto, 1999.

MANHÃ Cinzenta. Direção: Olney São Paulo. Intérpretes: Janet Chermont; Maria Helena Saldanha; Sonélio Costa. Rio de Janeiro: [S. n.], 1969. (40 min.) son., P&b, 35 mm.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

NEVES, David E. O Sertão segundo Olney. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11 dez., 1964. Coluna Cinema - Glauber Rocha.

OLIVEIRA, Marinyze P. *E a tela invade a página*: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll. Salvador: SCT/FUNCEB, 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: SENAC, 2005.

_____. *Teoria contemporânea do cinema*: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: SENAC, 2005. v. II.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SÃO PAULO, Olney. *A antevéspera e o canto do sol*: contos e novelas. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1969.

SÃO PAULO, Olney. [Carta], 1956a, nov. 1, Feira de Santana – Bahia, [para] Jorge Amado. 1 f.

SÃO PAULO, Olney. [*Carta*], 1956b, out. 5, Feira de Santana – Bahia, [para] Alex Viany. 1 f.

SOB o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuva. Direção: Olney São Paulo. Intérpretes: Valdener São Paulo; Edgard Tolet; Roque. Riachão do Jacuípe: Pilar Filmes, 1976. (13 min.), colar., son.,16mm.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema*: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: UFMG, 2008. (Humanitas)

UM crime na rua. Direção: Olney São Paulo. C/M, 16mm, 10min, 1955.

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

_____. *Cinema brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Filme e Literatura *Cyberpunk*: Blade Runner[1]

*Décio Torres Cruz**

Introdução

Embora o conceito de pós-modernismo possua uma história recente, ele já possui diferentes gêneros e subgêneros. Um desses gêneros ou tendências pós-modernas é a ficção *cyberpunk* que, de acordo com Kellner (1995), envolve uma implosão das técnicas da ficção moderna e pós-moderna, o gênero de ficção científica, códigos genéricos populares, com estilos e figuras do movimento *punk* e outras sub-culturas urbanas conflitantes. Kellner (1995) considera o *cyberpunk* a expressão literária paradigmática da visão pós-moderna que dissemina os seus *insights* de volta na cultura contemporânea, da qual esse gênero derivou sua energia e sua força expressiva.

1 Recorte da minha tese de doutorado *Postmodern Metanarratives: Literature in the Age of Image. Scott's Blade Runner and Puig's Novels*, originalmente escrita em inglês e defendida em 1997.

* Doutor em Literatura Comparada pela *State University of New York*. Professor Titular da Universidade Estadual da Bahia (UNEB) e professor Associado da Universidade Federal Bahia (UFBA), onde atua no programa de pós-graduação em Letras. Realizou pesquisa de pós-doutorado sobre sexualidade e gênero nas representações fílmicas de obras shakesperianas na *Leeds Metropolitan University*, na Inglaterra. É autor dos livros: *Idea Factory; O pop: literatura, mídia e outras artes; Inglês. com.textos para informática; Inglês para Hotelaria e Turismo; Inglês para Administração e Economia e English online: Inglês instrumental para Informática* (no prelo).

O termo *cyberpunk* foi cunhado por Bethke (1983), como título do conto *Cyberpunk*. Refere-se à ciência avançada, como tecnologia da informação e cibernética, e aos danos ou mudanças radicais na ordem social impostos pelo mau uso dessas novas tecnologias e conhecimento científico.

Segundo Kellner (1995), o termo *cyber*, com seu radical grego que significa "controle", tem sido disseminado nos conceitos de cibernética e *cyborg* [ciborgue] e geralmente significa experiência e artefatos de tecnologia de ponta. Cibernética refere-se a um sistema de sistemas de controle *high-tech*, combinando computadores, novas tecnologias e realidades artificiais com estratégias de controle e manutenção de sistemas.

Cyborg descreve novas sínteses de humanos e máquinas. É um organismo cibernético, composto de partes mecânicas e orgânicas e dotado de tecnologia artificial com fins de aperfeiçoar desempenho e capacidade. O termo *cyborg* foi criado por Manfred E Clynes e Nathan S. Kline em 1960, através da junção das palavras inglesas *cyber(netics)* e *organism*, ou seja, "organismo cibernético" e referia-se a um ser humano melhorado que poderia sobreviver no espaço sideral. A ideia surgiu durante o período da exploração espacial a partir da discussão da relação mais íntima entre a máquina e os seres humanos e foi desenvolvida na introdução de Clynes para o livro *Cyborg: evolution of the superman* (1965), de Halacy, na qual ele menciona uma nova fronteira não espacial que relaciona mente e matéria, "espaço interior" e o "espaço exterior".

A ficção científica vem explorando a figura dos ciborgues como uma síntese de partes artificiais e orgânicas através de comparações entre o ser humano e a máquina. Nessas representações, surgem discussões filosóficas sobre temas como livre-arbítrio, moralidade, sentimentos e emoções, etc. Suas representações variam de seres visivelmente mecânicos a seres quase idênticos aos humanos. No primeiro caso, temos como exemplo,

os *cybermen* de *Doctor Who?*(série televisiva de 1963-1089, filme em 1996, e série relançada em 2005), os *borgs* [borgues] em *Star Trek* [*Jornada nas Estrelas*], e os *cylons* [silônios] da série *Battlesatr Galactica* (1978/1980 e 2003-2006). No segundo caso, aparecem os andróides de *Blade Runner* (1982) e suas cópias posteriores, como os exterminadores de *Exterminador do Futuro*. Essas obras sobre ciborgues retratam a desconfiança da sociedade em relação ao desenvolvimento tecnológico, suas implicações bélicas e ameaçadoras ao livre-arbítrio. Existem também representações de ciborgues reais, pessoas que usam tecnologia cibernética com o intuito de superar deficiências físicas e mentais em seus corpos. Nesse caso, enquadrassem tanto pessoas que possuem um membro mecânico como o personagem conhecido como o "homem biônico" da série televisiva *O homem de seis bilhões de dólares* da década de 1970.

O termo *punk* é derivado do movimento de rock *punk* e de todas as suas implicações: a dura vida urbana, sexo, drogas, violência e rebelião antiautoritária em estilos de vida, moda e cultura pop. Ao se juntarem, os termos se referem ao casamento da subcultura de alta tecnologia com as culturas da vida das ruas, ou com a tecnoconsciência e cultura que fundem tecnologia de ponta com a alteração dos sentidos, da mente, e dos estilos de vida associados às subculturas boêmias. (KELLNER, 1995)

Timothy Leary também encontra uma conexão entre a palavra cibernética e o termo grego *kubernetes* que significa piloto. Ele interpreta o *cyberpunk* como um reflexo da descentralização do poder no qual as pessoas tornaram-se autogovernadas e suficientemente independentes para "pilotarem" suas próprias vidas. (LEARY apud KELLNER, 1995)

Tanto Kellner (1995) quanto McCaffery (1991) percebem a relação entre *cyberpunk* e a teoria e cultura pós-moderna na resposta à evolução e proliferação da tecnologia e cultura de massa, incorporados em seu estilo e assunto. Embora Kellner

(1995) faça uma distinção entre a teoria pós-moderna ("a primeira teoria social *high-tech*") e a ficção *cyberpunk* ("nova literatura *high-tech* para os saturados habitantes da era do computador e da mídia"), ele conclui que são produtos do mesmo ambiente *high-tech* e que ambas servem para mapear o pós-moderno e iluminá-lo. William Burroughs, Philip K. Dick, J.G. Ballard, Thomas Pynchon, e William Gibson são considerados os melhores representantes do *cyberpunk*. Outros autores são Neal Stephenson, Bruce Sterling, Pat Cadigan, Rudy Rucker e John Shirley. Contudo, as raízes do *cyberpunk* podem ser encontradas no século XIX no romance *Frankenstein* de Shelley (1983), que aborda os perigos de uma nova tecnologia totalmente fora de controle.

Há uma grande relação da atmosfera desse gênero com aquela encontrada em *film noir* e ficção policial-detetivesca. Os enredos de temática *cyberpunk* geralmente abordam conflitos entre *hackers*, inteligências artificiais, e megacorporações. A vida cotidiana é descrita em um planeta Terra localizado em um futuro próximo, totalmente modificado pelas mudanças tecnológicas que adicionam formas de controle intrusivas e onipresentes e informações computadorizadas. Esse tempo contrapõe-se às representações de um futuro distante ou do cenário de paisagens galácticas, como as encontradas em alguns escritos de ficção científica, nos romances de Isaac Asimov (*Foundation*, por exemplo) ou em *Duna*, de Frank Herbert. Os cenários *cyberpunk* geralmente descrevem distopias pós-industriais, embora caracterizadas por uma grande efervescência cultural aliada a um uso exacerbado de tecnologias nunca antes concebidas por seus criadores. Os personagens *cyberpunk* também se assemelham àqueles da estética *noir*: são seres solitários, geralmente alienados, vivendo à margem da sociedade. A diferença concentra-se no tempo, pois esses vivem em futuros distópicos, onde até mesmo o corpo humano é passível de ser modificado por formas

invasivas, e câmaras vigiam e controlam os passos de todos.

O filme *Blade Runner: o caçador de andróides* (a partir de agora denominado *BR*), de Ridley Scott, é um dos melhores exemplos do gênero *cyberpunk* pós-moderno que tenta diluir fronteiras genéricas entre filme e literatura, constituindo-se em uma narrativa que alude tanto à tradição literária e fílmica quanto aos textos pós-modernos por trás dele. Essa colagem textual em um meio fílmico demonstra diversos aspectos de nossa condição pós-moderna, na qual a intertextualidade da criação artística é ampliada para mostrar a influência mútua de um meio sobre outro. O apagamento das diferenças entre humano e androide aparece como um tropo característico do pós-moderno, no qual a distinção entre original e cópia e entre falso e real são obliterados.

A literatura, por sua vez, desenvolveu sua própria técnica para refletir uma das características de nossa condição pós-moderna: a imagem. Com a reprodução mecânica, a obra de arte perdeu a sua aura, de acordo com Walter Benjamin. A literatura busca a sua própria sobrevivência numa era onde a imagem visual é privilegiada, recorrendo a outras técnicas fora do seu meio. A fim de se preservar, ela toma de empréstimo discursos das diversas fontes disponíveis. Portanto, os aspectos de pastiche, paródia, colagem, ironia, e a carnavalização de discursos são predominantes nesse novo fazer literário.

A relação entre o aparecimento da imagem reproduzida mecanicamente e a ideia da perda de autenticidade é fundamental para o entendimento das obras pós-modernas. Ela justifica a predominância de técnicas tomadas de empréstimo de diversas fontes, os efeitos multimídia criados, e o empréstimo da tradição, que é reutilizada com novos significados através da colagem. O apagamento das diferenças entre original e cópia explica a mesclagem de realidade e ficção, como encontramos nas obras

de Manuel Puig,[2] por exemplo, e a substituição do real pelo falso na alegoria de nossa sociedade pós-moderna em *BR*.

A imagem possui um imenso poder sobre nossos sentidos. Devido às suas características cativantes e anestesiantes e aos efeitos mágicos dos filmes, além do seu fator ritualístico alienante, não existe nenhuma possibilidade de se acabar com a sua disseminação, seja no cinema ou na televisão. A nossa era caracteriza-se pela imagem, e como tal, a arte vai refletir essa característica, não somente a incluindo em sua temática como também a incorporando em sua própria estrutura. A arte contemporânea desprovê a mitologia urbana criada pelos meios de comunicação do seu fator alienante. Em um ato de roubo, conforme propôs Barthes, em *Mythologies* (1987), essa nova arte se utiliza do conteúdo artificial do mito urbano contra ele próprio para anular o seu efeito alienante. Este ato pode ser interpretado como uma tentativa de autopreservação da literatura nessa nova era.

Certos críticos consideram a literatura uma arte temporal, enquanto que o cinema é concebido como uma arte espacial. Para Balázs (1992), "[...] filmes não possuem tempos verbais", um fato corroborado por Robbe-Grillet (1969) que considera a presentificação a característica essencial da imagem. Entretanto, como observa Frank (apud BEJA, 1979), a literatura mudou em direção a uma espacialidade em um momento do tempo. Além disso, os filmes vêm tentando resolver as barreiras da temporalidade.

Ao lado dos argumentos a favor da associação das duas formas, a teoria pós-moderna em relação à mesclagem dos gêneros pode ser aplicada à fusão dos meios. O filme *BR* de Ridley Scott ilustra essa característica da invasão das fronteiras nas artes, consolidando a ruptura dos limites dos meios.

Do mesmo modo que a literatura toma de empréstimo discursos de outros meios, especialmente do cinema, filmes também tomam de empréstimo técnicas e estratégias literárias. *BR*

2
Analisadas sob esta perspectiva na segunda parte da minha tese. (CRUZ, 1997)

não é simplesmente uma adaptação livre fílmica do romance de Philip Dick (1996) *Do Androids Dream of Electric Sheep?* É uma descrição literária em filme das diferentes obras literárias através do uso de metáforas traduzidas para aquele meio. Pode ser considerado não somente literatura em filme, mas também literatura em um formato diferente de um livro. Os efeitos literários em *BR* são atingidos através de sua imagética lírica aliada ao seu efeito de sinestesia. O efeito sinestésico é alcançado através de um empréstimo de técnicas literárias e figuras de linguagem (ou seja, ambiguidade, alegoria, metáfora, etc.) e através de diferentes alusões não somente à literatura, sob a forma de narrativa e poesia, mas também através de recursos a outros meios, tais como ao próprio cinema e às artes visuais (pintura, fotografia, escultura). O filme reflete a experiência literária do roteirista bem como o envolvimento do diretor com arte.[3]

Embora *BR* combine as convenções de *film noir*, ficção científica, aventura e ação, o filme transcende esses gêneros através da complexidade com a qual delineia seu *leitmotiv*. A literatura já havia ilustrado os perigos da tecnologia ou em seu frenesi destrutivo ou em sua tentativa de simular os humanos em obras como *Frankenstein* de Shelley (1983), *The Bell Tower*, de Melville (1961) e *O homem de areia* de Hoffmann (1982). O cinema já havia também mostrado a relação perigosa entre homem e máquina em filmes como as diversas versões de *Frankenstein* por diferentes diretores desde 1910, *Metrópolis* de Fritz Lang, ou em *2001, uma odisséia no espaço*, de Stanley Kubrick. Entretanto, em *BR* essa relação adquire um status muito mais complexo do que aquele apresentado nesses filmes. O sujeito se confronta com o Outro, um outro-máquina que, em sua angústia de se tornar humano e de prolongar sua vida, torna-se mais humano do que os humanos.

Diferentemente dos quadros anteriores, a questão ontológica daquilo que constitui um ser (*ousia*) vem à luz, os modelos platônicos e cartesianos são desconstruídos e as diferenças entre

3 Deve-se notar que foi o filme *Blade Runner*, e não o romance que serviu de fonte para o filme, que gerou uma continuidade textual em dois livros escritos por Jeter (1995, 1996), um amigo de Dick. Contudo, essas sequências não foram ainda adaptadas para a tela, o que é uma ruptura com a tradição normal. Este fato é analisado mais detalhadamente no capítulo final da minha tese de doutorado. (CRUZ, 1997)

um ser humano e um ser não-humano são apagadas. Tudo o que resta é uma fenda, uma falta, a falta pré-ontológica lacaniana, o *manque-à-être*, o vazio criado pelo desejo de se tornar o Outro e sua impossibilidade de realização. Para Lacan, esta falta é circunscrita através da linguagem. É através da linguagem que o sujeito luta para convocar a presença do Outro ausente ou o objeto do desejo.

Em *BR*, a linguagem verbal aparece em sua forma metafórica em poesia e filosofia. Se a poesia é considerada a mais alta expressão da subjetividade humana, é intrigante que essa poesia venha até nós através da voz de Roy, um androide, um ser não-humano que é apresentado como um poeta em algumas cenas. A linguagem, o elemento que estabelece a fronteira entre o ser humano e os outros seres (uma vez que a Linguística considera a capacidade do homem de articular a linguagem a característica que separa as línguas humanas dos outros tipos de linguagem) torna-se inútil como um fator diferenciador. No filme de Scott, os androides não somente possuem a linguagem, como também são capazes de articulá-la e usá-la metaforicamente, uma habilidade que faltava às máquinas.

BR não é somente uma colagem de textos literários. Ele é também composto de tomadas poéticas nas quais o lirismo de suas imagens se mescla com o texto.[4] Roy Batty, o líder dos androides rebeldes (desempenhado por Rutger Hauer), é apresentado como um poeta em diversas cenas. Quando encontra Chew (James Hong), o fabricante de seus olhos, ele cita versos adaptados do poema *America, a Prophecy, plate 11*, de Blake (1966, p. 116): "Ardentes os anjos se levantaram, e enquanto se levantavam, um profundo trovão rolou/pelas suas fronteiras, queimando indignado com os fogos de Orc."

O uso da linguagem pelos androides não é mecânico e automático através da simples memorização e repetição. Os versos de Blake (1966) que o personagem Roy recita são aplicados a um

4
Em uma entrevista com Sammon (1996), Hampton Fancher afirma que antes de ser convidado para escrever o *script de BR*, ele se interessava por poesia e literatura de qualidade. Ridley Scott tem formação em arte pela *Royal College of Art e* trabalhou como designer antes de se tornar um cineasta.

momento específico, o qual ele analisa como sendo apropriado para conter o significado das palavras recitadas. Este fato mostra que ele adquiriu a habilidade humana de interpretar. Roy não recita os versos simplesmente como se os tivesse memorizado. É capaz de transformá-los ao substituir palavras opostas (*fell* [caíram] em vez de *rose* [levantaram]), adaptando-as à sua necessidade em uma determinada situação e mostrando a sua criatividade, um traço que os linguistas consideram como sendo especificamente humano: "Ardentes os anjos caíram. Um profundo trovão rolou pelas suas fronteiras, queimando indignado com os fogos de Orc."[5]

Quando descobre que Chew fez os seus olhos, ele apela para uma resposta ao mesmo tempo cínica e lírica ("Chew, se pelo menos você pudesse ver o que eu vi com os seus olhos"),[6] que assume um tom tanto poético quanto filosófico. Antes de morrer, a linguagem que ele usa em seu comentário final para Deckard revela o lirismo da cena:

> Vi coisas que as pessoas não acreditariam. Navios de ataque em chamas para além do rebordo de Orion. Assisti raios C brilhantes no escuro, próximo ao portão Tannhauser. Todos esses momentos se perderão no tempo, como lágrimas na chuva. Hora de morrer (BR).[7]

Contudo, a poesia não se faz presente somente na linguagem verbal do filme.[8] Além da linguagem poética usada por Roy, o lirismo desta cena é ampliado pelo desempenho do ator, pela câmara de Scott mostrando a chuva caindo sobre o personagem, sua transformação de um ser animado em uma estátua, e o contexto, o fato de Roy estar morrendo após ter salvado o homem que queria matá-lo. O foco da câmara na eterna chuva caindo sobre Roy enquanto ele recita seu epitáfio final ["Todos esses momentos se perderão no tempo como lágrimas na chuva"][9] é

5
"Fiery the angels fell. Deep thunder roll'd around their shores, burning with the fires of Orc." (*BR*)

6
"Chew, if only you could see what I've seen with your eyes." (*BR*)

7
"I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glittering in the dark near the Tannhauser gate. All those moments will be lost in time, like tears in the rain. Time to die." (*BR*). Frase poética escrita pelo próprio ator Rutger Hauer, que interpreta Roy Batty. Hauer a improvisou durante as filmagens, e Scott decidiu mantê-la. A ideia da pomba também foi dele. (SAMMON, 1996, p. 385)

8
Aqui usado em ambos os sentidos da palavra, como descrito por Stauffer: a) para se referir a um grupo de poemas ou todos os poemas em conjunto, b) para descrever o espírito ou humor, que encontra expressão em um poema, uma pintura, uma música, etc. (STAUFFER, 1964)

9
"All those moments will be lost in time like tears in the rain." (*BR*)

um momento lírico que aproxima o androide de seu perseguidor, o homem, da máquina.

A poesia também aparece nos *close-ups* do desespero de Rachael (Sean Young) quando ela descobre que não é humana, e se repete nas tomadas de seu rosto arrumando o cabelo para ficar parecida com as mulheres das fotografias do apartamento de Rick Deckard (Harrison Ford) em uma tentativa pungente de ser humana, e ainda no *close-up* de suas mãos tocando piano. O efeito lírico criado pela câmara reaparece no sonho/lembrança de Deckard de um unicórnio (na versão do diretor), e na cena seguinte à morte de Roy, quando ele solta a pomba branca que voa para o céu. Além disso, o *close-up* enigmático do olho refletindo bolas de fogo na cena de abertura pode ser interpretado como um poema sem palavras sobre lágrimas de fogo subindo pelos olhos, o que pode ser contrastado com a alusão de Roy às "lágrimas na chuva" na sua recitação final.

Os *close-ups* de Ridley Scott confirmam a definição de Balázs (1992, p. 186) desta técnica como "as fotografias expressando a sensibilidade poética do diretor."[10] As expressões nos rostos são "significantes porque elas são expressões refletidas de nosso sentimento subconsciente."[11] Segundo Balázs (1992, p. 186, tradução nossa):

> [...] bons close-ups irradiam uma atitude humana na contemplação das coisas ocultas, uma delicada solicitude, um gentil debruçar-se sobre as intimidades da vida-em miniatura, uma sensibilidade acolhedora. Bons *close-ups* são líricos; é o coração, não o olho, que os percebem. *Close-ups* são geralmente revelações dramáticas do que realmente está acontecendo sob a superfície das aparências.[12]

Scott transmite esta sensibilidade para os espectadores através do uso da câmara e através das expressões dos atores.

10 "[...] the pictures expressing the poetic sensibility of the director."

11 "[...] significant because they are reflected expressions of our own subconscious feeling."

12 "[...] good close-ups radiate a tender human attitude in the contemplation of hidden things, a delicate solicitude, a gentle bending over the intimacies of life-in-the-miniature, a warm sensibility. Good close-ups are lyrical; it is the heart, not the eye, that has perceived them. Close-ups are often dramatic revelations of what is really happening under the surface of appearances".

Além da linguagem, a visão também se torna um instrumento não diferenciador. A ênfase no olho revela um dos principais temas do filme: o olho, humano ou mecânico, observa tudo e é a fonte de revelação. Ele observa e é observado, tornando-se ao mesmo tempo sujeito e objeto. É através do olho que as emoções são mostradas e é através do olho que o *blade runner* detecta se um ser é androide ou humano. Em um mundo onde as palavras se reduzem ao essencial (com exceção do uso poético das palavras por Tyrell quando Roy o confronta ["A luz que brilha o dobro brilha pela metade[...] e você tem brilhado tanto, tanto."][13] e por Roy, que fora criado à semelhança de Tyrell), o olho permanece como o meio mais eficiente de comunicação. Este fato torna-se explícito no livro *Do androids dream of electric sheep?* de Dick (1996, p. 48, tradução nossa) através da voz de Rachael:

> 'E obviamente', disse Raquel com ar distante, 'minhas respostas verbais não contarão. É somente o músculo ocular e a reação capilar que você usará como índices. Mas responderei; Quero passar por isso' – ela interrompeu. 'Vá em frente, sr. Deckard.'[14]

A atmosfera de luz e escuridão do filme evoca não somente uma técnica de pintura (*chiaroscuro*), bastante explorada em *film noir*, como alude aos símbolos de luz e escuridão da tradição bíblica na luta entre o bem e o mal. A cinematografia de Jordan Cronenweth criou um sentimento de claustrofobia e caos ubíquo misturado ao romantismo do *film noir*.[15] Warner (1991) argumenta que é o fundo escuro do filme que torna possíveis as luzes brilhantes, criando o sentimento de uma cidade ao mesmo tempo vasta e claustrofobicamente enclausurada. Para ela, a cidade torna-se uma metáfora da mente humana ou talvez da alma, da alma de Rick Deckard. Ao bombardear o espectador com detalhes até o ponto em que eles não podem mais ser assimilados, o filme também discorreria sobre a entropia, sobre a

13
"The light that burns twice as bright burns half as long [...] and you have burnt so very, very brightly". (*BR*)

14
'And of course,' Rachael said distantly, 'my verbal responses won't count. It's solely the eye-muscle and capillary reaction that you'll use as indices. But I'll answer; I want to go through this –' She broke off. 'Go ahead, Mr. Deckard.'

15
Scott revela em uma entrevista a Sammon (1996) que uma das razões para a constante chuva e tomadas noturnas de BR foi para esconder o cenário, para evitar que a platéia identificasse que o filme tinha sido rodado em uma área fora do estúdio,

decadência de uma cidade em escombros, de replicantes como luzes que brilham rapidamente e que não conseguem durar por muito tempo, e sobre personagens humanos que estão se desintegrando de um modo ou de outro.

O espaço caótico e descentrado da cidade em *BR* é mais semelhante ao de Nova York do que ao de Los Angeles. Evoca um depósito de dejetos, onde a interferência da cultura via indústria e tecnologia eliminou qualquer traço de um ambiente natural. A paisagem *high-tech* e *cyberpunk* é atrozmente urbana, com uma preponderância da mídia e diferentes formas de tecnologia e informação. Funciona como uma crítica de nosso tempo ao criar uma irrealidade hipnótica, um universo do espetáculo, cuja função é se espelhar infinitamente.

A cidade torna-se uma metáfora da condição pós-moderna em sua fusão de estilos novos e velhos – o formato piramidal maia da Tyrell Corporation contrasta com as tecnologias de ponta – através do processo de reciclagem, de *retrofitting*[16] e através do desaparecimento das fronteiras entre espaço público e privado. A presença constante de holofotes e enormes painéis eletrônicos funciona como a invasão do espaço privado. Esses elementos monitoram persistentemente as vidas das pessoas e exercem um tipo de controle ubíquio sem uma origem ou centro, como um olho gigantesco que tudo vê, semelhante àquele descrito por Orwell (1983) em *1984*.

Bukatman (1997) também interpreta o implante de falsas lembranças nas mentes dos replicantes como a dissolução do espaço pessoal, quando os territórios privados da mente se tornam vulneráveis ao ataque. A subjetividade tradicional é assim substituída por uma forma computadorizada de sujeito, que dissolve noções de subjetividade e individualidade. Esta nova forma de identidade, que Bukatman (1997) chamou de identidade terminal, é o epítome do ser pós-moderno. O implante de falsas memórias constrói a história pessoal dos

16
De acordo com o Oxford English Dictionary (1989, p. 797), retrofit significa "alterar de forma a incorporar as mudanças feitas nos produtos posteriores do mesmo tipo ou modelo."

androides. A história torna-se uma ficção totalmente dependente de uma forma de representação: a fotografia. O filme leva os espectadores a questionarem se a memória continua "[...] o resíduo de algo agora ausente" ou se ela é "[...] somente uma simulação, uma falsa presença." (BUKATMAN, 1997, p. 45-57) Como observa Charney (apud BUKATMAN, 1997, p. 57, tradução nossa), "[...] se o presente desaparece, e assim anula-se a presença, essa mudança também anula o sujeito que constrói essa presença."[17] Embora Scott, por razões orçamentárias, inicialmente não estivesse preocupado com as questões morais implícitas em seu filme, como ele revela em entrevista a Sammon (1996), a sua obra aborda problemas éticos independentemente de sua intenção consciente. Em sua apresentação de questões insolvidas, o que deixa muito espaço para dúvida e incerteza, *BR* reivindica uma ética para o pós-moderno, uma ética que questione os benefícios de uma sociedade distópica, onde os indivíduos são dissolvidos em formas espetaculares, guiados pela tecnologia e pela mídia.

17 "[...] if the present disappears, and thereby hollows out presence, this shift also hollows out the subject who constructs that presence."

O filme começa com um som que lembra tanto uma explosão e uma porta sendo aberta, enquanto o título e os créditos são mostrados, seguidos por cinco vezes consecutivas de sons semelhantes, sendo o primeiro mais forte do que os outros. Estes sons são acompanhados da trilha musical, acrescentando um clima de horror, e lembram gemidos emitidos por almas sofredoras condenadas à danação: sons pungentes e sombrios de espíritos em eterna dor. A pungência destes lamentos se acentua no final, quando Roy vê o cadáver de Pris (Daryl Hannah). Depois de usar seu sangue para besuntar o rosto, como um guerreiro se preparando para uma batalha, ele profere sons lupinos excruciantes, semelhantes aos emitidos por um animal ferido. Seus gritos de angústia com a morte de Pris tornam-se não apenas a sua elegia para ela, mas também o seu canto de guerra.

Os sons, recorrentes ao longo do filme, evocam também sons de línguas asiáticas. Muito do cenário retrata personagens

e povos asiáticos, mesmo em *outdoors* eletrônicos gigantescos, mostrando uma gueixa. Pode-se detectar, nessa predominância de tipos e línguas asiáticos nas tomadas de rua, a leitura de Scott sobre o futuro do mundo como sendo dominado pela cultura oriental através da superpopulação, o que sugere a queda do mundo ocidental.

Stiller (1991) vê os glissandos e sons do filme como algo que evoca disparos de artilharia, como indicativo de algo ameaçador que está para acontecer por trás do pano de fundo negro impenetrável, através do qual os créditos rolam. Ele descreve alguns destes sons como sendo uma melodia pungente e assustadora. Para Stiller (1991), a forte reverberação cria um clima de mistério e paranoia através de uma opressão oral, e classifica o tom emocional predominante em *BR* como quase uma nostalgia opressiva, o filme como um longo lamento pela inocência perdida. Ele afirma ainda que alguns trechos de música popular da época são em estilo japonês e eles podem ser trechos reais de músicas japonesas (STILLER, 1991), o que é confirmado pelo site *Blade Runner FAQ*.[18]

A presença da palavra escrita como parte da narrativa aparece desde o início do filme. Tomando de empréstimo uma convenção herdada do cinema mudo, o filme introduz a história a se desenrolar com um prólogo que vai se deslocando de baixo para cima imediatamente após os créditos terem aparecido. Este prólogo é um resumo de como replicantes, "um ser praticamente idêntico a um ser humano" (BR), foram criados e como eles se tornaram ilegais na Terra "no início do século 21":

> No início do século 21, a Tyrell Corporation avançou na evolução dos robôs para a fase NEXUS – um ser praticamente idêntico a um ser humano –conhecido como Replicante. Os Replicantes Nexus 6 eram superiores em força e agilidade, e pelo menos iguais em inteligência aos engenheiros genéticos que os criaram. Os replicantes foram utilizadas em colônias

18
De acordo com este site na Internet, os vocais japoneses associados ao Blimp são de Japan: Traditional Vocal and Instrumental Music, Shakuhachi [flute], Biwa [lute], Koto [harp], Shamisen [ukulele] e as letras falam da trágica e absoluta destruição de um clã japonês por outro. Isso sugere o destino dos andróides, o que também explicaria a tonalidade trágica desses sons. (BLADE RUNNER, 2012)

> Off-World [Fora do Mundo] como trabalho escravo, na exploração de risco e colonização de outros planetas. Após um motim sangrento por uma equipe de combate Nexus 6, em uma colônia Off-World, os replicantes foram declarados ilegais na Terra – sob pena de morte. Esquadrões especiais de polícia – UNIDADES BLADE RUNNER – tinham ordens de atirar para matar, após a detecção, qualquer replicante invasor. Isto não era chamado execução. Era chamado de aposentadoria. (BR)[19]

Após o texto em movimento, uma outra explosão é ouvida, misturada a um som metálico, como que para confirmar a abertura de um enorme portão. Outro "cartão" textual situa o local do filme e tempo: Los Angeles, novembro de 2019. Em seguida, somos apresentados à primeira imagem, uma foto aérea da cidade, retratando topo de edifícios, que lembram chaminés contorcidas, envolvidas por névoa escura. Ela cria a ilusão de um pântano gasoso, vulcânico, de cujas entranhas explodem bolas de fogo no ar, sugerindo a ideia clichê do futuro como um retorno a um estado primitivo. Essa imagem é depois negada pela presença de alta tecnologia. Um veículo voador reminiscente de um carro cruza o espaço, e uma explosão é seguida por uma enorme bola de fogo. Um outro objeto voador passa voando, a tela é preenchida por um *close-up* de um olho azul (cuja íris reflete as bolas de fogo), e um veículo voador chega a um prédio inclinado. Outro *close-up* do olho (mais uma vez ocupando toda a tela) mostra nuvens de fumaça e fogo em movimento ascendente. Essa bola descreve o canto esquerdo da íris, como uma lágrima de fogo subindo ao invés de descendo, em uma tomada artística que evoca a pintura *Le faux miroir* (O Espelho Falso) de René Magritte. A nave aterrissa no topo de um edifício. Um corte para uma visão externa do prédio é imediatamente seguido por um outro corte para o interior, onde podemos ver um ventilador girando sobre uma figura envolta em semiescuridão e fumaça. Uma tomada vertical mostra um homem fumando e

19
"Early in the 21st Century, THE TYRELL CORPORATION advanced Robot evolution into the NEXUS phase--a being virtually identical to a human--known as a Replicant. / The NEXUS 6 Replicants were superior in strength and agility, and at least equal in intelligence, to the genetic engineers who created them. / Replicants were used Off-world as slave labor, in the hazardous exploration and colonization of other planets. / After a bloody mutiny by a NEXUS 6 combat team in an Off-world colony, Replicants were declared illegal on earth - under penalty of death. /Special police squads--BLADE RUNNER UNITS--had orders to shoot to kill, upon detection, any trespassing Replicant. / This was not called execution. It was called retirement." (BR)

olhando para uma abertura superior que serve como uma janela, a mesma que aparecia no cenário anterior, apenas um pouco mais detalhada. Todas estas sequências acontecem sem palavras, só ouvidas pela primeira vez através de um alto-falante que anuncia a entrada do próximo sujeito a ser testado.

Essas imagens e sons introdutórios estão cheios de alusões literárias em uma releitura pós-moderna de Scott do passado e da tradição literária bíblica da coletânea de poemas de Blake, *Paraíso Perdido* de Milton (1975), *O Inferno* de Dante (1980), da queda do homem, sua expulsão do Paraiso e sua descida ao inferno. As referências a Blake aparecem ao longo do filme, não só nestas imagens iniciais, mas também através das citações de versos adaptados de um de seus poemas, e em seu tema. Blake foi influenciado por Milton e Dante, cujos livros, ele também ilustrou. *Édipo Rex* de Sóphocles (1959), e o conto de Hoffmann (1982), *O homem de areia* também possuem alusões no filme. Assim, a presença da tradição através da alusão e intertextualidade já se faz sentir nessas obras apropriadas.

O filme de Scott é uma narrativa que remete não só à tradição literária mas também aos textos pós-moderno por trás dele: *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Phillip K. Dick; *Blade Runner, a Movie*, de William Burroughs, do qual o título foi retirado; e *The Blade Runner*, de Alan E. Nourse, que influenciou o título de Burroughs. Além disso, o filme não teve ainda continuação fílmica, mas teve continuação em dois livros escritos por K. W. Jetter, amigo de Dick: *Blade Runner 2: The Edge of Human* e *Blade Runner: Replicant Night*. E o livro de Dick (1996) (depois do sucesso do filme em vídeo e do lançamento posterior em DVD e em formato de jogos) foi relançado com o título modificado para *Blade Runner*, num jogo intertextual entre diferentes meios, onde a literatura influencia o cinema e vice-versa, e ambos saem da área artística para atingir até mesmo o campo dos entretenimentos lúdicos.

Como uma mistura de textos diferentes, tanto da tradição literária quanto da tradição pós-moderna, essa colagem textual em um meio fílmico retrata vários aspectos da nossa condição pós-moderna. Portanto, a intertextualidade da criação artística é levada em conta para mostrar a influência recíproca de um meio sobre o outro. Além disso, o filme aborda o apagamento das diferenças entre humanos e andróides como um tropo, característica do pós-moderno, em que as distinções entre original e cópia, e entre falso e verdadeiro são destruídas.[20]

Para concluir, todas as diferenças entre humano e máquina se desintegram no filme, e o centro perde o seu controle. Em *BR*, o homem já não é considerado o centro do universo dominando sobre os outros seres. Os androides Nexus são seres que não sabem que eles não são humanos, da mesma forma que os humanos não conhecem a si mesmos. Se Deckard é visto como um verdadeiro ser humano, a crítica do filme à desumanização do homem contemporâneo se torna ainda mais explícita. Não importa se Deckard é ou não um replicante também sem o seu conhecimento (uma diferença que aparece entre duas das versões do filme, a versão do diretor em VHS e DVD e uma das que foram lançadas nos cinemas). As ambiguidades do filme nos fazem refletir sobre a forma como flutuamos pela vida, sem respostas para perguntas básicas que vêm nos assombrando desde o início de nossa existência. *BR* faz-nos enfrentar a nós mesmos na nossa incapacidade de ir além de nossos limites, revelando a nossa ignorância e nossa incapacidade de chegar ao Outro.

O filme de Scott não só critica a sociedade pós-moderna pela nossa transformação em seres mais insensíveis e menos humanos do que uma máquina, mas nos obriga a enfrentar nossas próprias incertezas e reconhecer que os preconceitos que tomamos como verdade durante toda a nossa vida podem ser uma falácia. Forçando-nos a enfrentar essas incertezas, o filme sugere que devemos estar cientes de nossas próprias ações e assumirmos a

20
Essas relações intertextuais são analisadas em maior profundidade, na minha tese de doutorado, aqui referida.

responsabilidade por nossos atos, uma vez que o que fazemos para o outro pode ser feito a nós. Por estarmos presos em nossas falsas certezas de subjetividade, e por não saber o que nós não sabemos, o filme sugere que não só Deckard, mas todos nós podemos ser androides que não sabem o que ou quem realmente somos, pois podemos apenas ser um produto de um sonho de um Outro.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *The divine comedy*: Inferno. Princenton: Princenton University Press, 1980.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. New York: Hill and Wang, 1987.

BALÁZS, Béla. The Close-Up. In: MAST, G.; COHEN, Marshall; BRAUDY, Leo (Org.). *Film theory and criticism*. 4. ed. Oxford: Oxford Press, 1992.

BEJA, Morris. *Film and literature, an introduction*. New York: Longman, 1979.

BEST, Steven; KELLNER, Douglas. *Postmodern theory*: critical interrogations. New York: The Guilford Press, 1991.

BETHKE, Bruce. Cyberpunk: uma história curta, [19--] Disponível em: <http://www.infinityplus.co.uk/stories/cpunk.htm>. Acesso em: 8 jun. 2013.

BETHKE, Bruce. Cyberpunk. *Amazing science fiction stories*, Hillsboro, v. 57, n. 4, nov., 1983.

BLADE Runner. Direção: Ridley Scott. Intérpretes: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos, Daryl Hannah e outros. Warner Bros,1982. 122min.

BLADE Runner. *Internet FAQ Archives*: online education, 2012 Disponível em: <http://www.faqs.org/faqs/movies/bladerunner-faq/>. Acesso em: 8 jun. 2013.

BLAKE, William. *Complete writings*. London: Oxford Press, 1966.

BUKATMAN, Scott. *Blade runner.* London: British Film Institute, 1997.

CRUZ, Décio Torres. *Postmodern metanarratives*: literature in the age of image. Scott's Blade Runner and Puig's novels. 303f. 1997. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - State University of New York, Buffalo, 1997.

DICK, Philip K. *Do androids dream of electric sheep?* New York: Ballantine, 1996.

HALACY, Daniel S. *Cyborg*: evolution of the superman. New York: Harper and Row, 1965.

HELDRETH, Leonard G. The Cutting Edges of Blade Runner. In: KERMAN, Judith B. (Ed.). *Retrofitting Blade Runner*: issues in ridley Scott's blade runner and Philip K. Dick's Do androids dream of electric sheep? Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1991.

HOFFMANN, Ernest. The sandman. In: HOFFMANN, Ernest et al. *Tales of Hoffmann*. London: Penguin, 1982.

JETER, K. W. *Blade Runner 2*: the edge of human. New York: Bantam, 1995.

_____. *Blade Runner 3*: replicant night. New York: Bantam Books, 1996.

KELLNER, Douglas. *Media culture*: cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern. London: Routledge, 1995.

KERMAN, Judith B (Ed.). *Retrofitting Blade Runner*: issues in ridley Scott's blade runner and Philip K. Dick's Do androids dream of electric sheep? Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1991.

KOLB, W. M. *Blade Runner*: an annotated bibliography. *Literature Film Quarterly*, Salisbury, v. 18, n. 1, p. 2-10, p. 1990.

MCCAFFERY, Larry (Ed.). *Storming the reality studio*: a casebook of cyberpunk and postmodern fiction. Durham: Duke Press, 1991.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Intérpretes: Brigitte Helm; Alfred Abel e outros. [S. l.: s. n.], 1926. (153 min.) PB

MELVILLE, Herman. The Bell Tower. In:_____. *Billy Bud and other tales*. New York: Penguin, 1961.

MILTON, John. *Paradise Lost*. New York: Norton, 1975.

ORWELL, George. *1984*. New York: New American Library, 1983.

RETROFIT. In: OXFORD English Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 1989.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance francês*. São Paulo: Documentos, 1969.

SAMMON, Paul. *Future noir*: the making of blade runner. New York: Harper Paperbacks, 1996.

SCOTT, Ridley. *Blade Runner: The Director's Cut*. With Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos, and Daryl Hannah. Warner Home Video, 1993. 117 min. Special Wide Screen Edition. Based on Philip K. Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?*

SHELLEY, Mary. *Frankenstein or the modern Prometheus*. New York: Penguin, 1983.

SÓPHOCLES. O edipus the king. In: EURIPIDES; GRENE, David; LATTIMORE, Richmond (Ed.) *The complete greek tragedies*: Aeschylus II: The Suppliant Maidens and The Persians, Seven against Thebes and Prometheus Bound. Chicago: The University of Chicago Press, 1959. v. 2

STAUFFER, Donald A. *The nature of poetry*. New York: Norton & Company, 1964.

STILLER, Andrew. The Music in *Blade Runner*. In: KERMAN, Judith B (Ed.). *Retrofitting Blade Runner*: issues in ridley Scott's blade runner and Philip K. Dick's Do androids dream of electric sheep? Ohio Bowling Green: State University Popular Press, 1991.

WARNER, Rebecca. A Silver-Paper Unicorn. In: KERMAN, Judith B (Ed.). Retrofitting Blade Runner: issues in ridley Scott's blade runner and Philip K. Dick's Do androids dream of electric sheep? Ohio Bowling: Green State University Popular Press, 1991.

2001, uma odisseia no espaço. Direção: Stanley Kubrik. Intérpretes: Keir Dullea; Gary Lockwood; William Sylvester e outros. [S. l.]: Warner, 1968. (141min.) colo., son.

Na órbita de Madame Bovary: Augustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira em passeio pelo Vale Abraão

*Maria Theresa Abelha Alves**

A migração de uma obra em outra: uma estratéia de tradução.

Traduzir é uma tarefa difícil, impossível quase, se não vem acompanhada de traição. Aquele que traduz permanece "[...]dividido entre o desejo de dar vez e voz ao outro, ao autor do original, e o esforço próprio necessário à acumulação de múltiplos saberes [...] para cumprir sua tarefa." (LAGES apud GAGNEBIN, 2002, p. 14) Informado por conhecimentos vários – linguísticos, históricos, culturais, psicológicos – o tradutor só pode e deve ser um traidor, já que não lhe é possível ser transparente, ou invisível em sua tradução, e isso é salutar, é bom que assim seja. Toda tradução, quer de uma língua para outra, quer de um sistema semiótico

*
Pós-doutora pela Universidade Nova de Lisboa e doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora de Literatura Portuguesa aposentada da UFRJ. É pesquisadora do CNPq e autora de livros e artigos publicados no Brasil e no exterior.

para outro, implica a dialética que comporta, em simultâneo e em oposição, o reconhecimento do outro e a categórica afirmação de si mesmo. Só através dessa dialética uma tradução se mantém no mesmo patamar da obra traduzida. Em tradução, não é a fidelidade, mas seu contrário, que constitui absoluto valor.

O binômio tradução/transformação, segundo Derrida (1987), demarca o território dos câmbios estéticos como espaço intervalar, voz múltipla de um refazer eterno. Já Bloom (1983), para dar conta dessa relação ambígua de deferência e diferença que uma obra mantém com aquela que lhe antecede e que a nova obra traduz ou recria, num processo incessante de nomeação e transgressão, dá o nome de "desleitura" a essa tarefa inesgotável de adaptação. Todo tradutor lê o texto, deslendo-o, porque para traduzir é necessário interpretar, e o tradutor e intérprete, em sua tarefa, aciona seus próprios desejos, suas particulares experiências, e suas pessoais circunstâncias e não desejos, experiências e circunstâncias do autor do original. A tradução traz à cena o contexto histórico-cultural do tradutor. Assim, uma "tradução" que realmente mereça ser equiparada ao original é aquela que se torna autônoma, outra, criativa e interpretativa.

Alguma espécie de violência é inerente ao processo de interpretação, pois, de um lado, ela tende a privilegiar um aspecto em detrimento de outros possíveis e, de outro, constitui-se em alteridade linguística, semiótica ou cultural. Há que esquecer a origem, como Barthes (1980) propõe, no quinto capítulo de *S/Z*.

Por isso toda obra que parte de outra nunca será igual ao modelo, mesmo que o quisesse intencionalmente copiar, porque sempre se desviaria do mesmo, sempre perderia a rota, sempre deslocaria, sempre esqueceria o que está na origem, lição que Pierre Ménard (apud BORGES, 1972), personagem de Jorge Luís Borges, passou a conhecer, quando quis reescrever o *D. Quixote*, de Cervantes.

O Desejo triangular: uma estratégia de mediação literária

Cada nova época procura encontrar novas soluções para antigos problemas, colocando as velhas questões em novas chaves, é certo. Com base nessa premissa, penso responder às questões seguintes: 1) como *Madame Bovary*, de Flaubert (1970), retoma o tópico da imaginação sonhadora, como desejo triangular, presente no *Dom Quixote*, de Cervantes?, 2) como, dando prosseguimento ao elenco de personalidades melancólicas e imaginadoras, em virtude da triangulação do desejo por mediação principalmente literária, mas não só, Bessa-Luís (2004) engendra uma nova Ema, no romance *Vale Abraão*?, 3) como, a partir deste romance, Manoel de Oliveira compôs o filme homônimo *Vale Abraão* (1993)?

Girard (1961a) analisou o desejo das personagens de Cervantes, Flaubert, Stendhal e Dostoievsky, e chegou à conclusão de que tal desejo é mediado por figuras ou textos modelares. D. Quixote, por exemplo, renunciou a favor de Amadis a prerrogativa fundamental do indivíduo: a escolha. Ele, a partir da leitura do *Amadis de Gaula*, não escolhe mais os objetos de seu desejo. Amadis escolhe por ele. A personagem de Cervantes precipita-se em direção aos objetos que Amadis supostamente desejaria, pois, para Quixote, ele é o seu modelo de perfeito cavaleiro. Se Amadis é o modelo de D. Quixote, o desejo deste é mediado pelo desejo daquele. Já Sancho Pança possui desejos simples, sempre com a finalidade de preencher seu estômago, ele é sujeito também de outros desejos que lhe são sugeridos por D. Quixote, como o de se tornar dono de uma ilha e governá-la, como o de adquirir o título de duquesa para a filha.

Partindo, pois, dos dois personagens de Cervantes, Girard (1961) verificou que há um desejo simples, espontâneo, que é binário: parte do sujeito que deseja ao objeto desejado. É o desejo de Sancho de preencher o estômago. Este desejo binário pode ser

satisfeito plenamente. Há outro tipo de desejo que é mediado e, portanto, provocado por um terceiro. Esse desejo é triangular, pois parte do sujeito que deseja ao objeto desejado, através do modelo que o sujeito segue, esse desejo precisa de um mediador. A mediação pode ser literária e/ou oral. Amadis é o mediador literário de D. Quixote. D. Quixote, por sua vez, é o mediador oral de Sancho Pança. Quando o objeto desejado é mediado, ele pode cambiar sem aniquilar a triangulação. Assim, D. Quixote, desejando copiar a paixão de Amadis pelas lutas próprias do cavaleiro, investe contra o prato de barbeiro, ou contra os moinhos de vento, ou contra as marionetes, mas ele jamais tomaria o simples prato de barbeiro pelo casco de um animal, ou um moinho de vento por hostes inimigas, se não copiasse seu mediador. O objeto é trocado a cada aventura, mas o desejo triangular, que se define segundo o outro, permanece, e permanece também uma não realização plena do desejo.

Os romances do século XIX privilegiaram a mediação literária do desejo. Analisando Flaubert (1970), Girard (1961) chegou à conclusão de que o desejo segundo o outro é o elemento seminal da literatura. É assim que Emma Bovary deseja, através das heroínas dos livros românticos que lia. Esta maneira de estar no desejo, por meio da imaginação acionada por modelos literários, tão típica da protagonista de Flaubert (1970), tornou-se tão explorada pelos autores do XIX que deu origem ao vocábulo "bovarismo", para traduzir o estado de eterno desejo nunca satisfeito e, por conseguinte, estado de melancolia. O que define o bovarismo dessas personagens é uma mesma inconsistência, uma mesma ausência de reação individual, o que as destina a obedecer às sugestões do meio exterior. À falta de uma autossugestão, elas se tornam cópias por imitação, por vaidade, por orgulho.

Não conseguindo buscar seus desejos no seu foro íntimo, Emma Bovary os busca no desejo de outra personagem de ficção, a que confere certo prestígio. Ela deseja ser protagonista

de um amor tão intenso e inesgotável como o das heroínas dos romances, por isso confunde o cínico Rodolfo com um príncipe encantado, por isso deseja sair de seu espaço rural para o citadino por pensar que nas cidades é que os grandes romances acontecem. Nesse afã de copiar, deixa os braços de Charles, o marido, pelos de Rodolfo e os deste pelos de Léon, sem jamais se sentir plena e definitivamente satisfeita, sem jamais deixar de experimentar o travo amargo da melancolia.

Se no princípio, por decoro, tentou resistir ao apelo de seu desejo triangular, bastou-lhe, por exemplo, que Léon, que a queria levar a um passeio numa carruagem fechada para poder tê-la em seus braços, lhe dissesse que isso era moda em Paris, para que ela se deixasse levar. A partir daí, estremecia ao ouvir o ruído dos passos do amante,

> [...] em depois, à sua presença, ia-se a emoção e nada mais lhe ficava que um grande espanto terminado em tristeza.[...] Então, a concupiscência, a avidez do dinheiro, as melancolias da paixão, confundiam-se tudo no mesmo sofrimento; e, em lugar de desviar do pensamento essa dor, mais e mais se agarrava a ela, torturando-se e aproveitando todas as ocasiões que se lhe ofereciam. [...] deplorava-se pelo veludo que não tinha, pelo sossego que lhe faltava, pelos seus sonhos demasiadamente altos, pela sua casa demasiadamente acanhada. (FLAUBERT, 1970, p. 85-86)

Toda essa gama de sentimentos lhe ocorria por querer copiar os modelos das grandes heroínas românticas parisienses. Deseja se vestir, possuir utensílios luxuosos, enfeitar a casa, presentear os amantes, tal como se vestiam, presenteavam e se cercavam de luxo as heroínas dos romances que lera, e é por isso que se endivida, tornando-se refém de Mr. L'Heureux.

Os mediadores literários de Emma estão mais próximos dela, porque são as heroínas dos romances românticos que são também do século XIX. Para Girard (1961), o mediador, estando

mais próximo do sujeito, faz com que o desejo a este torture, faz com que a posse o decepcione, faz com que ele se intoxique de ciúme, faz com que ele atravesse a existência de desejo em desejo, metamorfoseando amores em abstrações, tais como vaidade, nobreza, dinheiro, poder, renome.

O paradigma burguês de nossa sociedade submete os corpos e as mentes à opressão dos estereótipos. Uma velada imposição, mas não menos rígida, obriga as personagens a repetirem os estereótipos consagrados, o que sugere solidão, falência, apagamento, silêncio e vazio, como as linhas de força da míngua diária que as acompanha, e da rotina de ninharias que lhes condiciona a negatividade, encaminhando-as para a melancolia, para o silêncio, para a morte real ou simbólica. Se as personagens repetem os modelos que lhes são impostos, negam-se a si mesmas. É o que ocorre no bovarismo.

Em *Luto e melancolia*, Freud (1976) observava que o afeto melancólico e o luto se aproximam, pois são reações subjetivas à perda, e se manifestam por traços semelhantes: desânimo profundo, desinteresse, inibição da vontade de amar. Emma é vítima da melancolia quando foi abandonada por Rodolfo, quando Léon não lhe consegue o dinheiro para o pagamento das notas promissórias, quando também Rodolfo não lhe empresta o capital de que precisa. A consciência melancólica da solidão, da penúria e do desamparo e a certeza de não haver quem consiga minorar-lhe o sofrimento destroem qualquer possibilidade de esperança, restando-lhe somente a trágica morte.

Em artigo denominado *Os fantasmas de Eros*, Agamben (2007) se reporta a um fenômeno que ocorria nas clausuras dos mosteiros e que a Patrística denominou de "acídia", e cujos traços são similares àqueles que acompanham, no discurso freudiano, os melancólicos: a tristeza, a abulia, o tédio, o desespero, traços estes que poderiam sintetizar a trajetória de Emma. Mergulhada num torpor, Madame Bovary, como sujeito da acídia e da melancolia,

não consegue sair da frustrante situação em que se abisma, porque seus desejos não a satisfazem integralmente e porque não encontra, nos amantes, respaldo para sua falência financeira, porque ela, dando asas à sua imaginação sonhadora e a seu romantismo, esquecera que as notas promissórias que assinara por caução das dívidas contraídas eram realisticamente concretas. Diante de seu drama de insatisfação e insegurança, como recurso final, só lhe resta abraçar o suicídio.

De Bovary à Bovarinha: uma estratégia de cópia e subversão

O romance de Bessa-Luís (2004), *Vale Abraão*, se estrutura na senda de *Madame Bovary*, guardando da história seminal de Flaubert (1970), algumas características, tais como o nome de algumas personagens. A protagonista se chama também Ema, também é órfã de mãe, também vivia com o pai e também se casa com um médico viúvo chamado Carlos, a quem conhecera ainda casado, que, tal como o Charles do romance original, é um simplório que se deixa vencer pelo sono em reuniões sociais e que ama, sem reservas, a nova esposa que o acha ridículo e que o trai. Do ponto de vista das duas Emas, a francesa e a portuguesa, os dois Carlos têm uma comum qualidade: dentes bonitos, certos e brancos.

Tal como a protagonista francesa, a portuguesa possui imaginação sonhadora com traços de melancolia. Tal como a heroína francesa, a portuguesa se inspira em modelos de mediação externa que tornam triangular o seu desejo, feito de sonhos sempre maiores que a concretização e, portanto, desejo sempre insatisfeito. O vocábulo "desejo" é um dos mais reiterados no romance *Vale Abraão* e todas as relações humanas nele apresentadas (não só as protagonizadas por Ema) giram em torno do desejo.

Como Emma Bovary, Ema, apelidada de "Bovarinha", vai a um baile com vestido cor de açafrão, realçado por ramos de rosas, constituindo-se este baile a cena inaugural de seus desejos extraconjugais. Em *Vale Abraão*, a rosa é símbolo recorrente como imagem de beleza efêmera. A longa digressão apresentada sobre a origem do nome rosa – a balouçante – sublinha o significado de prenúncio da morte já inscrita na própria vida. É a ideia do balouço que conforma a personagem sempre num estar entre opostos: bela e manca; angelical e diabólica; amante e frustrada; feminina ao extremo e dotada de comportamento masculino.

Como a personagem de Flaubert (1970), a de Agustina também não é um modelo exemplar de mãe, uma vez que coloca seus desejos acima de quaisquer possíveis deveres. Como a heroína flaubertiana, a do romance português se deixa seduzir pelo luxo e contrai imensas dívidas para vestir-se e transformar sua casa. Como Emma Bovary, Ema Paiva é também detentora de grande beleza, possuidoras ambas de longos e brilhantes cabelos e olhos escuros com reflexos azulados.

Se há inegáveis semelhanças entre um e outro romance no que tange à caracterização de personagens, há semelhanças igualmente na questão do espaço romanesco. Emma Bovary vivia numa pequena propriedade rural, mais ou menos isolada, na herdade dos Bertaux, Charles vivia em Tostes de onde se muda com a mulher para Yonville, um povoado um pouco maior. A casa familiar de Ema, onde vivera sua infância e sua juventude, era igualmente uma propriedade rural, o Romesal, de onde ela sai casada para habitar Vale Abraão, um vilarejo. Se Yonville-l'Abbaye é um pequeno burgo no vale do Rieule, pequeno afluente do rio Andelle, e distante algumas léguas da cidade de Ruão, na região da Normandia, norte da França, Vale Abraão é também um pequenino povoado num vale do rio Douro, e distante algumas léguas da cidade da Régua, no norte de Portugal. Porém tais similaridades, deferência ao original, são acompanhadas

de muitos estranhamentos, de muitos desvios, de diferença e salutar traição ao livro de Flaubert (1970).

O romance, *Madame Bovary*, inicia-se com a narração da infância de Charles, criado livremente por um pai liberal, e por uma mãe que lhe contava histórias. Menino de temperamento sossegado, só vai para a escola depois de ter feito a Primeira Comunhão, pois as primeiras letras lhe foram ensinadas pela mãe. Emma, pelo contrário, fora educada em um colégio de freiras, assumindo nesta época um temperamento místico. Já o romance *Vale Abraão* se inicia com a narração da infância e adolescência de Ema, criada por um pai austero e por uma tia religiosa e puritana. Ema só sai de casa depois da Primeira Comunhão, mas a austeridade do pai e da tia não conseguiu moldar-lhe o temperamento, já que, paralelamente aos dois, Ema era formada e informada pela licenciosidade das criadas que discutiam namoros e sexo. Da infância de Carlos, o romance de Agustina não trata.

Quando se deu a primeira visita de Charles à herdade dos Bertaux, para cuidar da perna quebrada do proprietário, Emma o tratou muito bem, oferecendo-lhe um bom vinho, ao passo que a primeira visita de Carlos ao Romesal se deu de modo bem diferente. Ele não vai para lá para prestar cuidados médicos a alguém, e sim porque quer rever Ema, que ele conhecera algum tempo antes, numa festa da aldeia, e por quem se quedara interessado, mas camufla este intento, com o pretexto de adquirir uma boa garrafa de vinho, daqueles vinhos ainda feitos de modo artesanal pelos pequenos vinicultores. Bem recebido por Cardeano, pai de Ema, Carlos foi, no entanto, muito mal recebido por esta, que à sugestão do pai para servir alguma coisa ao visitante diz: "Não há bolachas nenhumas". Esse desdém, ela o usa como arma de sedução.

Se em *Madame Bovary* o pai de Emma tem a perna quebrada e o ajudante de cavalariça é coxo, em *Vale Abraão* é Ema que tem um defeito na perna que a faz claudicar, sem, no entanto,

diminuir sua beleza. A perna manca e o andar coxo da protagonista são ressaltados em importantes passagens do romance que definem sua trajetória de desejante obstinada. Ao mudar-se para Yonville, Charles padece uns tempos sem clientela e, depois, se firma, mas comete um erro médico numa cirurgia que compromete a perna coxa do ajudante de cavalariça, a ponto de ter que a amputar, retornando então aos dias difíceis. Empobrecido, sonha em conseguir algumas economias para comprar ações e, com o lucro delas advindo, ser capaz de sustentar, futuramente, a filha na escola. Em contrapartida, Carlos Paiva goza de uma boa clientela que lhe permite desfrutar de certo conforto e jogar na Bolsa, sendo bem sucedido, de modo a poder arcar com as dívidas, cada vez maiores, contraídas pela insaciável esposa.

No baile do marquês de Vaubyessard, Emma ouve alguém falando sobre a Itália e, particularmente, sobre o vulcão Vesúvio, mas na obra de Bessa-Luís (2004), Vesúvio é o nome da propriedade do primeiro amante da protagonista, Fernando Osório. Esse baile é uma das ocasiões em que o coxear de Ema é decisivo para o prosseguimento da trama. Como Bulger (1994) o demonstrou,[1] pois foi porque tropeçou em virtude de seu claudicar que Fernando Osório, o proprietário do Vesúvio, conviva dos Luminares, a cingiu, impedindo que caísse, e a levou pelos salões, despertando-lhe o desejo e despertando também a inveja das outras mulheres. Cingindo-a, Fernando Osório aprisionou-a na sua sedução.

1 "Para Ema, a vida iria mudar com um passo quase em falso, dado enquanto dançava no baile das Jacas, a Casa de família dos Luminares." (BULGER, 1994, p.183)

É no baile do marquês que Madame Bovary escuta extasiada os acordes de um violino, já na obra portuguesa, o violinista a quem Ema Paiva escuta tocar é um de seus futuros amantes, o jovem Narciso Semblano. No baile do marquês, a heroína francesa encontra uma charuteira de veludo, que foi perdida, e a guarda consigo, ela não sabe a quem pertencia o objeto encontrado e fantasia que poderia ser do Visconde. No baile que era o similar português do baile de Vaubyessard, e para o qual Ema

fora convidada, na propriedade denominada Jacas, pertencente a Pedro Luminares, ela rouba a charuteira, agora transformada em depósito já não mais de charutos, mas de cigarrilha, que Osório, com quem valsara, esquecera. Ema sabe a quem a charuteira pertencia e a rouba, transformando-a em fetiche com que pode, simbolicamente, aproximar-se do homem com quem dançou, que a livrou da queda, e por quem já se sentia atraída.

Charles Bovary leva a mulher à ópera, como uma possível medicina para entretê-la na convalescença da febre cerebral de que fora acometida após a derrocada de seu romance com Rodolfo Boulanger, mas em *Vale Abraão* é Fernando Osório que convida um afamado cantor de ópera para um sarau no Vesúvio, com a finalidade de impressionar Ema a quem queria por amante. Estas alterações feitas por Agustina na obra que lhe serviu de inspiração são fruto de transposições, substituições ou pequenos acréscimos, outras há que são impostas pelo tempo, pela cultura e pela ideologia.

Em Yonville, por exemplo, os jantares e saraus são acompanhados das conversas científicas do farmacêutico, Hormais, ou de suas diatribes com o pároco, pois o romance se passa nos tempos finais da monarquia francesa, quando uma classe burguesa, anticlerical e informada pelos avanços da ciência, começava a se fazer notar. Escreventes, notários, comerciantes e agiotas fazem parte dessa burguesia emergente. Em *Valle Abraão*, os jantares e saraus são acompanhados de conversas filosóficas e literárias ou de conversas políticas conservadoras, como discurso possível de uma aristocracia rural decadente, pós-Revolução dos Cravos. A classe emergente é outra: a dos camponeses e a de assalariados que já agora sabem a diferença entre um comportamento progressista e um comportamento fascista, ou a dos emigrados para a Europa além Pirineus, mais desenvolvida que a Península Ibérica, e que mais tarde regressam ricos a Portugal, como o mordomo Caires.

A Bovarinha vive mais tempo que a Bovary, talvez por isso, ou pelo fato de o romance ser coerente com a estrutura familiar do norte de Portugal, ela tem três filhos que vê crescerem: duas meninas e um menino, ao passo que Emma tem uma única filha que deixa órfã em tenra idade. Os trânsitos entre Yonville e Ruão são feitos a cavalo, em charrete particular, ou então na "Andorinha", uma carruagem que serve de transporte coletivo. Como os tempos são outros, os trânsitos em Vale Abraão se fazem por trem, ou por automóvel.

Em *Madame Bovary* e em *Vale Abraão*, os discursos das personagens, cada qual no seu contexto sócio-político-cultural, ora camuflam ora revelam a falta inerente ao ato de desejar. As protagonistas de ambos os romances tomam como modelo personagens igualmente ficcionais, oscilando entre ideal e realidade ao se verem também como personagens de romance. Relacionam-se ambas com sucessivos amantes e, de um amor ao outro, parecem expor o caráter substitutivo do amor triangular, bem como a existência de uma falta jamais preenchida.

A heroína de *Vale Abraão* começa bem cedo sua carreira de desejosa que se manifesta como apelo ao olhar do outro. Gosta de ficar na varanda do Romesal, onde sua beleza entontece os motoristas que por ali passam, provocando acidentes. Exercita sua sexualidade infanto-juvenil com os filhos da Mabília, uma parenta. Compraz-se em provocar a primeira briga de um casal recém-casado, quando, na estação de águas, prende pelo olhar o recém-consorte, causando imenso ciúme na mulher dele. Há nela uma perversidade gozosa, irônica e engraçada. Sua carreira de desejosa leva-a a querer sucesso e evolução na escala social, junto à aristocracia rural portuguesa.

A psicologia da Bovarinha é marcada por faltas constitutivas: a primeira é a da mãe a cujo velório em lembrança constantemente regressa. Essa falta, imagem do narcisismo primário e da primeira frustração do desejo, é a cena inicial que explica todo o

seu comportamento: "Tinha os olhos rasos. – A mãe foi para o céu – [...] Ema achou que era impossível. E que, como isso, tudo era impossível. O amor também." (BESSA-LUÍS, 2004, p. 236)

A segunda falta resulta do defeito físico, contraído aos cinco anos de idade. A terceira é decorrente da licenciosa educação que recebera das empregadas. Por conta dessas faltas constituintes, Ema Paiva convive com seu "infinito poço de desejo", lidando melhor que Emma com as frustrações do amor.

Em viés psicanalítico, o amor refere-se menos ao outro que é o objeto do desejo que à falta que o sujeito desejoso sente e observa em si próprio. (DUARTE, 2009, p. 187) Por estar mais familiarizada com a falta, a relação da Bovarinha com o desejo é mais avançada, pois sabe que o desejo é um significante vazio que pode ser substituído, porque todo desejo amoroso traz consigo a semente de sua própria contradição, de sua impossibilidade. Emma Bovary também substitui os amantes, mas o faz por contingência, enquanto Ema Paiva o faz por sapiência, pois lida melhor que a heroína de Flaubert (1970) com a relação significante/significado, tanto no que concerne à palavra oral – o modelo de sabedoria e requinte social que seu admirador e interlocutor, Pedro Luminares, lhe fornece, quanto no que tange à escrita, os livros que leu, entre os quais *A dama das camélias* e *Madame Bovary* e também com o modelo das musas cinematográficas cuja conduta tenta imitar.

Ela demonstra ter consciência da mediação, por isso relaciona-se bem com o marido e com os sucessivos amantes, num clima de permissividade consentida. Joga melhor o jogo do amor e conserva sua enigmática personalidade onde bem e mal convivem em simultaneidade e harmonia. Subsiste a tudo e a todos pelo riso perverso e gracioso e pela ironia e humor com que enfrenta as situações. Subtrai-se ao poder masculino, quer driblando o casamento com o insípido marido, Carlos, quer reelaborando as ausências do amante, com o criado Fortunato, ou com o

mordomo Caires, de quem aceita a corte, mas a quem não concede intimidades, como um jogo sádico e, por isso mesmo, perversamente gozoso, quer assumindo um comportamento masculino em que desejo e poder se consorciam.

Ema Paiva joga com sagacidade e humor até com as possíveis rivais, como o são Simona, a mulher de Luminares, ou a secretária de Fernando Osório, ou Maria, a escritora do lugar, esposa de Semblano, que sempre convoca Carlos para a sua companhia, com o pretexto de que ele lhe poderia corrigir a redação dos "Contos da Caverneira" que anda a escrever, porque o novo acordo ortográfico a confundia. Ema tem a coragem lúdica e lúcida de reelaborar constantemente as significações estereotipadas de seu mundo, por meio de dúvidas abertas à reflexão e, sem perder sua magia feminina, apresenta um comportamento andrógino: age como agem os homens do meio em que vive, tem atitudes de Dom Juan. Assim se diferencia substancialmente de Maria Semblano, a mais respeitada mulher daquele povoado, a guardiã dos valores de classe. Assim se diferencia de Simona, ousando falar no espaço em que o silêncio é reservado às mulheres. Mas porque se diferencia da austera e honrada Maria e da silenciosa e apagada Simona, subvertendo-lhes os falsos valores, é que Ema Paiva se lhes torna soberana.

Como seu maior desejo era ascender socialmente à aristocracia rural, Ema, na derradeira visita ao Vesúvio, símbolo máximo dessa classe social, deu-se conta da frustração de seu objetivo. Viu o abandono e a decadência da propriedade, metáfora da decadência da classe aristocrata e de seus valores, no novo regime político de Portugal, quando os antigos ricos foram substituídos pelos "Tigres da concorrência e Leões do mercado" (BESSA-LUÍS, 2004, p. 244), os empresários agressivos que despontavam no país. Sabendo que o Vesúvio seria vendido, para transformar-se, possivelmente, em hotel de "turismo de habitação", destino presente de muitas propriedades belas e

abastadas do passado, ela avança para a própria morte, pisando em falso nas tábuas podres do cais que evidenciavam o estado decadente da propriedade. Afoga-se então nas águas do Douro que testemunhara seus amores com Osório e Fortunato e seu jogo de sedução com o mordomo e com o carteiro. Bovarinha fora outrora avisada por Fortunato do perigo de um passo em falso sobre aquelas mesmas tábuas. Ela dera o anunciado passo em falso:

> Ao saltar para a embarcação, sentiu, debaixo dos pés, o ruído aziago das pranchas podres. Estavam a ceder e ameaçavam abrir sob o peso de alguém. Como Ema era leve, elas apenas gemeram e pareceram resistir. Mas, subitamente, esboroaram-se como cogumelos negros, dos que crescem nas árvores e anunciam a sua morte. Ema não teve tempo de agarrar a beira do barco, o lodo fez-lhe fugir das mãos o casco, que ficou a balançar suavemente, sem ruído. Ela afundou-se rapidamente, arrastada pelo peso das botas que se tinham enchido de água. Por último traço de orgulho, não se debateu nem chamou por socorro. (BESSA-LUÍS, 2004, p. 267)

O acidente-suicídio de Ema Paiva é um ato friamente pensado, ato de orgulho, e está longe da tristeza e tragédia do suicídio de Emma Bovary, que é fruto do desespero.

Esta mesma e outra história Bessa-Luís (2004) a conta com recursos próprios de sua particular arte de escrita, que é rica em digressões sobre pormenores etnográficos e questões familiares, como ocorre no capítulo inicial sobre o ancestral dos Paiva e a origem da povoação de Vale Abraão; que é pródiga em pressupostos hierárquicos econômicos e sociais, como todo o discurso acerca do proprietário do Vesúvio; rica também em reiterações que deslocam a linearidade da narrativa, uma vez que algumas cenas são retomadas constantemente, como memória fantasmática onipresente, tal como aquela do velório da mãe, "[...] amortalhada com o vestido de noiva, que lhe ficava

apertado, apesar de ela parecer tão sumida debaixo das pregas de renda" (BESSA-LUÍS, 2004, p. 15), em frente ao oratório barroco, ou rica em acontecimentos que se narram na ordem inversa da em que ocorreram.

Esta versão outra da antiga história se conta por meio de sentenças e situações, aparentemente aleatórias, mas que se apresentam como índices de acontecimentos futuros, o que é típico de Agustina, como a alusão aos mistérios de Elêusis ou a visita de Ema às irmãs Mellos, no dia de sua Primeira Comunhão, quando a beleza da jovem "[...] era tão manifesta que as senhoras Mellos, da directa linguagem dos Mellos de Ataíde, do célebre marquês, se endireitara nas cadeiras como se recebessem uma visita ameaçadora." (BESSA-LUÍS, 2004, p. 17) Há ainda a inserção de aforismos sibilinos na trama diegética, que visam apresentar a vida como um enigma e a arte como possibilidade de penetrar na profundidade enigmática da alma.

Todos esses procedimentos comuns ao estilo da escritora se misturam ao questionamento hermenêutico e filosófico sobre a constante imbricação da morte no interior da vida e da vida no âmago da morte; ou mesmo, do reconhecimento da mediocridade e da pequenez da condição existencial humana; da constatação da complexidade do real em que bem e mal são inseparáveis; e ainda a inquirição teórica sobre o próprio jogo artístico, suas técnicas de composição, seus temas e seus recursos de estilo.

Tudo isso conjugado torna a Bovarinha muito diferente da Bovary, torna-a uma feliz tradução-traição a ponto de o próprio texto reconhecer a diferença, em inúmeras passagens, e Ema Paiva questionar o apelido que lhe deram de Bovarinha, uma vez que não se reconhece na heroína de Flaubert (1970): "Por que me chamaram a Bovarinha?" (BESSA-LUÍS, 2004, p. 256), pergunta ela que já lera várias vezes o romance Madame Bovary e não se reconhecia na personagem francesa.

Do texto à tela: uma estratégia de economia

Manoel de Oliveira baseia seu filme no romance de Bessa-Luís (2004), traduzindo em imagens a narrativa do romance. Aliás, o romance nasceu de uma encomenda do cineasta à escritora para que ela fizesse uma versão portuguesa da personagem de Flaubert (1970). Embora se note a filiação ao texto, embora o próprio filme acentue nos créditos tal filiação, a obra cinematográfica é autônoma e tem inegavelmente a marca de seu realizador. O romance de Agustina, como é próprio de sua peculiar escrita, não é linear, faz-se por anacronismos, numa narrativa que, em meio a digressões de toda ordem, evolui num vai-e-vem temporal, ora pela duração interior e psicológica das personagens, ora por analepses e prolepses que subvertem o contínuo temporal. Manoel de Oliveira não respeitou tal anacronismo e selecionou as cenas do romance de modo a dar-lhes linearidade.

Do livro foram selecionadas as passagens que poderiam constituir-se em possíveis cenas, por isso há exclusões e acrescentamentos, por isso há ampliações. Algumas dessas passagens, que no romance não passam de referência, foram ampliadas com novas intenções. Quando da Primeira Comunhão da protagonista, Cardeano, o pai, dá-lhe um cordão de ouro que pertencera a sua falecida mulher. Agustina com isso ratifica um costume do norte de Portugal de presentear as meninas com um fio de ouro na Primeira Eucaristia para iniciar as "arrecadas" que elas, posteriormente, haveriam de levar como dote para o casamento. Manoel de Oliveira, além deste, fornece outro significado, explorando a sensualidade de Ema e seu emergente gosto do luxo. Não é por acaso que, ao manusear a joia que ganhara, olhando-a com prazer e encantamento, quando sentada com as pernas entreabertas, ao mesmo tempo requisitando e impedindo os olhares, Ema desperta a volúpia dos trabalhadores das vinhas.

O livro de Agustina não se demora a relatar a visita de Ema às Mellos, mas Oliveira a esta visita dedica uma sequência longa.

Faz Ema parar diante do espelho e se reconhecer bonita e poderosa, de modo que a ameaça que as duas senhoras sentiram com a presença dela decorresse de sua beleza enigmática, entre a perfeição e a imperfeição, e de seu riso sarcástico, riso com que Ema parece querer morder as duas senhoras que a olhavam. Manoel de Oliveira enquadra Ema em frente às Mellos como se, reciprocamente, medissem forças, o que antecipa toda a relação que aquela, mais tarde, terá com as grandes senhoras da região, no seu afã de ascender socialmente.

Agustina focaliza a inquirição que Ema faz do significado de rosa para indiciar a morte da personagem. Manoel de Oliveira usa a rosa como imagem da sexualidade feminina. Numa cena altamente simbólica e carregada de erotismo, Ema, adolescente, explora com seu polegar o interior da rosa, de modo a sugerir o despertar dos imperativos do corpo. É a esse temperamento erótico de Ema que Oliveira vai atribuir atenção, uma vez que o tema do desejo feminino é um dos mais recorrentes em sua obra. Para o cineasta, o desejo amoroso das personagens, ainda que porventura levado aos corpos, jamais se realiza e essa negatividade é gêmea da morte.

O romance de Agustina alerta para o tipo de comportamento masculino de Ema quanto ao desejo. Como transformar isso em cinema? Manoel de Oliveira recorre ao guarda-roupa, fazendo Ema, progressivamente, usar calças compridas e botas. O cineasta recorre também a minúcias de comportamento, como o jeito de fumar e beber, como a pouca ou nenhuma importância dada às filhas, e resolve, definitivamente, a questão, fazendo Ema tomar a iniciativa no jogo sexual. É por isso que a surpreende constantemente em cenas em que ela atiça o fogo da lareira, ou acende castiçais. É ainda por isso que a faz vestir roupas em que o vermelho ou o alaranjado – cores das labaredas – estão sempre presentes. Vesúvio é o espaço dos amores de Ema e Fernando Osório, de Ema e Fortunato, mas é ela a personagem vulcânica,

labareda e magma. Nesse filme Manoel de Oliveira joga, simbolicamente, com a cor muito apropriadamente.

Duas cenas demonstram muito bem esse erotismo de Ema, responsável por fazê-la tomar a dianteira sobre seu parceiro: a primeira é a do casamento. O romance alude ao casamento, mas não se detém na cerimônia do mesmo, que é o que faz Manoel de Oliveira, porque, como em outros filmes seus, o cineasta procura subverter pela ironia, o casamento enquanto instituição. A câmera perscruta os rostos dos convivas. Há certa ironia em sublinhar o discurso de fidelidade, proferido por Carlos e por Ema, como promessa que ambos se fazem, tal como reza o cerimonial religioso, e as palavras da noiva, ditas a uma das empregadas, quando se vestia para a cerimônia: "Vou-me casar e nem sequer gosto dele", que já é indício da infidelidade futura, como o é também a queda da aliança no chão, na hora do casamento. Quando este termina, é Ema que, com movimento dos olhos e das pálpebras, convoca o noivo a beijá-la. A outra cena é aquela em que ela se olha ao espelho, acende os castiçais e vai ao encontro de Carlos para dormir com ele. O corredor escuro e a vela acesa funcionam como metáforas eróticas. Aliás, este filme não tem uma única cena de sexo explícito, no entanto é de um profundo erotismo, por conta do simbolismo das imagens, das cores e da trilha sonora que o cineasta explora muito bem.

No romance, a camisola que Ema usava na noite de núpcias era de cetim cor-de-rosa, enfeitada com rendas. O filme não se fixa na noite de núpcias, mas é com a camisola cor-de-rosa que Manoel de Oliveira focaliza Ema caminhando para o quarto do marido, cheia de desejo, depois de ter encontrado em seu toucador a charuteira de Fernando Osório, que roubara nas Jacas. Com semelhante alteração do que foi narrado por Agustina, o cineasta consegue, com êxito, marcar a questão da triangulação do desejo que pode mudar de objeto, permanecendo o mesmo.

O desejo de Ema Paiva é, tanto na obra escrita quanto na obra cinematográfica, associado ao desejo de ascensão social. O cineasta traduz tal desejo de modo singular e com uma economia de imagens que é simplesmente extraordinária. Quando Cardeano, no dia do velório da irmã, chama Carlos Paiva a sua casa para atender a empregada que padecia por causa de um aborto, põe em foco um rosto de mulher e um rosto de homem que estão enfeitando a parede perto da porta. Não são pinturas nem sequer retratos, são rostos retirados de alguma publicação. Mais tarde, quando Ema passa a frequentar a casa dos ricos, os Solanos, os Luminares, os Osórios – aristocratas com ancestrais famosos que lhes garantem a estirpe – os rostos de homens ou de mulheres que estão nas paredes são os destes ancestrais. A Bovarinha não provém de antepassados ilustres e é a genealogia que garante o lugar que ela tanto almeja na aristocracia. Assim, mediante os retratos, a questão basilar da aristocracia – ter ou não ter origem fidalga – se coloca como um complicador para o desejo de Ema de ascensão social.

No Vesúvio, o rosto da matriarca, que soube amealhar haveres e amantes e deu início à titularidade da família Osório, parece ainda dominar a propriedade e simpatizar com Ema, mantendo com ela fantástico diálogo. A Bovarinha gostaria de a ela se identificar, porque a matriarca também não provinha de fidalgos, também tivera amantes ricos, mas tivera a inteligência de transformá-los em sucessivos maridos e tivera ainda um talento invulgar para multiplicar as finanças, assim dera origem a uma nova estirpe aristocrata.

Ema passa a frequentar a aristocracia. É mais ou menos aceita por ela. Algumas imagens se tornam importantes para tal. Quando Carlos vai visitar o pai de Ema pela primeira vez, ela está usando um agasalho de lã de pescador. No sarau, em casa de Luminares, seu agasalho já é de boa lã, e finalmente, quando se despede de Ritinha, para ir, pela derradeira vez, ao Vesúvio,

seu casaco é de visom. Com o recurso cinematográfico do guarda-roupa, o cineasta promove a compreensão da ascensão social de Ema. Além disso, para insistir nessa ascensão, usa o *insert* nas joias da protagonista: do primitivo fio de ouro que recebera do pai no dia da Primeira Comunhão ao grosso colar *Cartier*, incrustado de brilhantes, com que se orna numa das últimas reuniões sociais, longa foi a escalada da protagonista.

Um recurso mais, que cumpre duas funções: a de ratificar a ascensão de Ema e, ao mesmo tempo seu latente fogo erótico, é a atenção dada aos gatos. Os gatos, simbolicamente, sempre traduziram o erotismo e o enigma. O primeiro gato que aparece no filme é da época em que a heroína vivia no Romesal: é um gatinho preto sem raça definida, que ela acaricia. Mais tarde, depois de as filhas estarem crescidas, ao receber a visita de Pedro Dossém, é um belíssimo espécime da raça Sagrado da Birmânia, que a protagonista afaga. Ela acaricia o animal de um modo tão enigmático, desafiador e lascivo, enquanto conversa com Dossém, que Carlos, num ímpeto de cólera e ciúme, tira-lhe o gato do colo e o joga longe. A associação que se faz entre Ema e o gato, seja pelo enigma, seja pelo incontrolável cio, traduz-se pela semelhança de cor e formato dos olhos. Tal como os olhos do gato a que ela acaricia, Ema tem felinos olhos azuis.

Outro recurso cinematográfico para figurar o lugar social das personagens é a atenção devotada às escadarias, portanto um detalhe de *décor*. Quem está no topo da escada é quem detém o poder. Quanto a isso é interessante a sequencia em que Ema, no Vesúvio, relembrando o tempo de juventude em contato com as empregadas, está limpando o pátio, quando chega o carteiro. Caires, o mordomo, está no topo da escadaria. O recém-chegado pensa que Ema é a empregada e que Caires é o patrão, invertendo as categorias sociais pela posição que cada um ocupa em relação à escada. Por julgá-la uma sua igual, o carteiro inicia um jogo de sedução que Ema incentiva e de que, perversamente, se ri.

Ema, que desde jovem reclamava para si os olhares masculinos, no romance é a responsável pelo desentendimento de um casal que estava em lua-de-mel na estação de águas. O filme não focaliza as águas termais, no entanto, numa das reuniões da aristocracia em que Ema está presente, presente também está um jovem casal. O marido olha insistentemente para Ema e a mulher insistentemente olha para o marido e para Ema que lhe roubou a atenção dele. A referida sequencia exibe o desejo triangular, a proximidade do mediador e a consequente tortura psicológica que se expõe pelo ciúme.

Manoel de Oliveira cria situações novas que não se encontravam no livro de Agustina, como, por exemplo, a despedida de Ema da criada Ritinha, a muda, quando sai de casa para ir à última visita ao Vesúvio. Se Ema se comparava com a rosa – a balouçante – isto é, o excesso de vida face ao iminente fim, a personagem arranca de uma roseira uma flor com que presenteia a fiel lavadeira, como símbolo de seu futuro suicídio. No romance há espaço para a dúvida quanto à morte da protagonista, fruto de um descuido acidental que a levou ao suicídio por orgulho. Com a cena da despedida, o cineasta não deixa margem a dúvidas: a personagem premeditou sua morte, calma e racionalmente. Antes mesmo que o suicídio aconteça, a expressão desconsolada de Ritinha ao receber a rosa e ao abraçar Ema já antecipa a iminente tragédia.

Na obra escrita, a mãe da protagonista é enterrada com o vestido de noiva. Manoel de Oliveira não focaliza o velório da mãe, lembrança constante de Ema. Focaliza, no entanto, o velório da tia beata, amortalhando-a com uma veste branca com uma faixa azul na cintura, tal como o vestido de casamento de Ema. Na obra escrita, Ema morre vestida com um casaco de couro forrado de lã de carneiro e calçando botas de cano alto que se enchem de água e a fazem submergir. Antes de chegar ao fatídico cais, a personagem passeia por entre as parreiras em que os cachos

das uvas negras ainda não tinham atingido a plena maturação. No filme, a protagonista usa um leve vestido branco, com uma faixa azul na cintura, similar ao vestido que usara no seu casamento, seu vestido de noiva, e sapatos também azuis, os mesmos com que casara. É essa vestimenta que lhe serve de mortalha, como a da tia. Se esta parecia uma imagem jacente de Nossa Senhora de Lourdes, a sobrinha escolhera para morrer uma indumentária que, hipoteticamente, lhe devolvia a pureza nupcial. Em vez de caminhar entre cachos de uvas, caminha sob um laranjal plenamente maturado. As flores de laranjeira são símbolo do casamento, mas o fruto maduro representa a inocência definitivamente perdida. Mais uma vez, Oliveira, numa estratégia de economia cinematográfica, por meio do *décor* e do guarda-roupa, sugere a ambiguidade da enigmática figura de Ema, onde bem e mal, inocência e experiência, verdade e mentira, seriedade melancólica e cinismo se contaminam.

No romance, Ema é mãe de duas meninas e um menino. Com este, ela faz uma viagem a Marrocos como parte da vida luxuosa que então vivia. Manoel de Oliveira, entre outras omissões, descarta a viagem de Ema a Marrocos, assim concebe a Bovarinha mãe apenas das duas filhas, às quais não dá a devida atenção.

A triangulação do desejo também é sublinhada por Manoel de Oliveira, sua câmera surpreende as personagens envolvidas sempre em três. Sintomática é a cena em que a personagem Simona, com ciúmes pela atenção que Luminares, seu marido, confere a Ema, resolve insinuar-se para Carlos e se deita, languidamente, no chão, ao pé do sofá onde ele estava. Ema, também enciumada de Simona, bruscamente convoca o marido, Carlos, a deixar o recinto. Vários são os triângulos possíveis: Ema, Carlos, Osório; Ema, Caires, Fortunato; Ema, Carlos, Simona; Ema, Carlos, Maria Semblano; Ema, Luminares, Simona; Ema, Dossém, Lolota; Ema, Luisona, Narciso.

A imaginação sonhadora que provoca a triangulação é intensificada, por vezes, pela trilha sonora. Quando a personagem, romanticamente fantasia, ouve-se a *Sonata ao Luar*, de Beethoven. Quando castigada pelo imperativo desejo, os acordes ouvidos são de *Clair de Lune*, de Debussy. Quando desiludida, triste e com pensamentos fúnebres, a música que acompanha seus melancólicos sentimentos é de um dos *Noturnos* de Chopin. Para salientar os aspectos soturnos do desejo, Manoel de Oliveira recorreu aos compositores de melodias ao luar: Debussy, Beethoven, Scumann, Chopin, Fauré.

Esta mesma e outra história, Manoel de Oliveira a conta com os recursos que fizeram de seu cinema um cinema de autor, pelo olhar muito próprio que lança ao plano e à duração, para surpreender o teatro do mundo. É interessante observar as sequencias em que aparecem cerimônias religiosas. Os que dela fazem parte o fazem por mera convenção social, daí o falso interesse demonstrado por uns ou o flagrante desinteresse demonstrado por outros, como na missa dominical na capela da família Semblano. A utilização preferencial da câmera fixa (os movimentos de câmera em Manoel de Oliveira são sutis: ou servem para mostrar um objeto, como a aliança que Carlos deixa cair na hora do casamento, prenúncio de um casamento infeliz, no chão, já à partida, ou servem para surpreender os movimentos de um ator, como o longo plano em que Ritinha deixa a casa de vale Abraão, levando sobre a cabeça uma pequena trouxa de roupa, ou como as idas de Ema para o Vesúvio), a lentidão com que se desenrola a ação (como a longa e lenta sequência em que Ema sai de seu quarto e se dirige para o de Carlos), a importância conferida às palavras sobre os atos, ou a não vinculação das palavras às imagens (como na cena inicial, que mostra um comboio passando junto aos vinhedos das margens do Douro e uma voz narrativa, em *off*, conta o início da povoação de Vale Abraão), a utilização da imagem refletida nos espelhos (muitos são os espelhos em

que Ema se vê, admira-se e questiona-se no filme, muitos são os reflexos especulares nas águas do rio, é através dos espelhos que o realizador promove a escavação dos sentimentos recônditos da personagem) ou a utilização de imagens parcialmente escondidas (como as de Ema e parceiros no Vesúvio, imagens estas que são camufladas, veladas pelo cortinado), são recursos típicos do cineasta que ajudam a criar essa ideia de um mundo teatral. Cena interessante e paradigmática disso é esta: depois de Ema passear de barco com Fortunato e usar a velocidade do barco para excitá-lo, Fortunato a chama para entrar com ele num quarto de baixo da propriedade, possivelmente seu quarto de empregado. Ema o segue. Entram os dois no quarto. A câmera fixa de Manoel de Oliveira permanece como estava, isto é, continua fixa, não entra no quarto com os amantes. O espectador supõe o que está acontecendo dentro do quarto, mas não vê. No romance de Agustina não há rivalidade manifesta entre o mordomo Caires e o sobrinho Fortunato. O cineasta, no entanto, faz Caíres sentir ciúmes de Fortunato pela atenção que Ema devotava ao moço e que não lhe devotava, negando-se sempre a ele. Assim, por essa autonomia com relação à obra matriz, Manoel de Oliveira ressalta a triangulação do desejo.

Em *Vale Abraão* (1993), como em geral acontece nos filmes de Manoel de Oliveira, o tempo possui uma riqueza ambígua que liga princípio e fim, não está preso à rigidez do *contínuum*. Para ele há uma equivalência entre o tempo, o movimento, e o espaço. O rio Douro, com a pluralidade de sentidos simbólicos que carrega: fator vital, benigno e fecundo, e perigo mortal, sintetiza tal equivalência. Daí a atenção ao trabalho da vinha, daí a atenção aos socalcos onde as uvas são plantadas, daí a premonição da morte na velocidade perigosa com que Ema conduz a lancha sobre as águas durienses. Para o centenário cineasta, a região banhada e fertilizada pelo Douro é um espaço fechado sobre si mesmo, fora do tempo. A imagem inicial e final do filme o

confirma: um comboio, como símbolo do *uróboro*, cobra que morde sua própria cauda, que se fecha em si mesma. Assim o rio Douro, a serpentear por entre as montanhas, sublinha o encarceramento tanto espacial quanto temporal, isto é, concretiza-se em imagem um lugar fechado, uma duração lenta, um tempo que não passa e que, por si só, já é prenúncio da morte.

Essa ideia de espaço fechado, de mundo enclausurado em si mesmo, é ressaltada pela grande quantidade de locações internas, dentro do espaço fechado das casas. Ema se sente prisioneira dos espaços, daí a importância concedida por Manoel de Oliveira aos limiares, como as portas, as janelas, a varanda. Estes espaços de abertura são símbolos de seu desejo de evasão e liberdade. Uma cena bem representativa disso é aquela em que, na varanda, Ema se emociona com o canto do passarinho engaiolado. Ela se sente engaiolada como ele. O filme exibe muitas saídas e entradas. Ema sai de um espaço para outro, sai ao encontro dos amantes, mas sempre encontra espaços fechados. Maior prova são suas saídas para o Vesúvio cuja ambientação externa é também fechada pelas montanhas que se assemelham ao vulcão que dá nome ao lugar e pelas águas do Douro que parecem escuras e estagnadas, como as de um perigoso e mortífero lago, e onde até as plantações (como as do laranjal) parecem prender a personagem entre as suas ramas.

A concepção do desejo em *Vale Abraão* também obedece a uma particular intenção que se verifica também em outros filmes do realizador: esse desejo é o desejo de desejar, desejo feminino que explode e ao mesmo tempo sucumbe perante a impotente e involuntária incompreensão dos homens. O apolíneo e o dionisíaco se harmonizam nesse desejo e disso dão prova o caráter dúbio de Ema, assim como a seriedade falsa de Maria Semblano. Esse desejo se questiona em discussões filosóficas, tais as conversas de Ema com Luminares e, muitas vezes, em cenas de mesa, configurando atualizações do *Banquete*, de Platão, como a cena do jantar de Natal

e as cenas de chá, a que não falta nem a alusão ao mito do andrógino, postulado pela referida obra platônica, mediante a voz culta de Pedro Dossém e que os comportamentos endossam. Andrógino é o comportamento de Ema, andrógino é o corpo adolescente de Narciso, andróginos são os discursos de Luminares e Dossém, e é certa androgenia que passa pela austeridade de Maria Semblano. É assim que, com recursos que são seus, o cineasta faz de seu *Vale Abraão* uma obra que se mantém autônoma com relação àquela que adaptou. É assim que traindo Agustina, a traduziu, como se deve. "Desleu", violentou, esqueceu a origem, e então, na diferença, engendrou a mais categórica e feliz deferência.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Os fantasmas de Eros. In: _____. *Estâncias*: A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1980.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Vale Abraão*. São Paulo: Planeta, 2004.

BLOOM, Harold. A angústia da influência: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Ménard, autor do Quixote. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Abril Cultural, 1972. p.47-58.

BULGER, Laura F. Configurações e transfigurações em Vale Abraão de Agustina Bessa-Luís. *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, n. 131, p.178-190, jan./mar., 1994.

DERRIDA, Jacques. Des tours de Babel. In: DERRIDA, Jacques; KAMUF, Peggy; ROTTENBERF, Elizabeth (Org.). *Psyché*: Inventions de l'Autre. Paris: Galilée, 1987. v. 1.

DUARTE, Lélia P. Amor, humor e ironia em *Madame Bovary*, de Flaubert e *Vale Abraão* de Agustina Bessa-Luís. In: LEÃO, Isabel P. (Org.). *Estudos Agustinianos.* Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2009. p. 187-192.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

FREUD, Sigmund. *Edição Standart das Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 15.

GAGNEBIN, Jeanne M. Prefácio. In: LAGES, Susana K. *Benjamin*: tradução e melancolia. São Paulo: EDUSP, 2002.

GIRARD, René. Le désir triangulaire. In: _____. *Mensonge romantique et verité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, 1961a. p. 11-57.

GIRARD, René. Les metamophoses du désir. In: _____. *Mensonge romantique et verité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, 1961b. p. 89-143.

VALE Abraão. Direção: Manoel de Oliveira. Intérpretes: Leonor Silveira; Luís Miguel Cintra; Cecile Sanz de Alba e outros. Lisboa: Madragoa Filmes, 1993. (187min), 35 mm.

Vá dizer a ela que Romeu e Julieta estão lá na favela

*Elizabeth Ramos**

Em 2007, foi lançado, no Brasil, o filme *Maré - Nossa História de Amor*, com direção, argumento e produção de Lúcia Murat. O *trailler*, os *teasers* na Internet e as chamadas em jornais anunciavam, na época, "Um outro Romeu. Uma outra Julieta. Uma outra história", ou ainda, "O Romeu e Julieta de Lúcia Murat". Os anúncios deixam clara, portanto, a condição da adaptação como apenas um dos vários jogos possíveis resultantes da interpretação de uma ideia de origem, compreendendo que o processo de tradução resulta de um trabalho de reescrita, a partir de outro lugar de fala.

*
Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora da mesma Universidade, atuando nos cursos de graduação e pós-graduação do Instituto de Letras. Desenvolve pesquisa sobre traduções e ressignificações da obra de Shakespeare no cinema contemporâneo.

A (re)criação da cineasta Lúcia Murat, ex-jornalista, militante política no período da ditadura brasileira, formada em *ballet* clássico no final da adolescência, desloca os amantes shakespeareanos para a favela da Maré, no Rio de Janeiro do século XXI, e reinscreve o conflito entre os Montecchio e os Capuleto, na guerra entre duas facções que dominam o tráfico de drogas na comunidade. Analídia, a "outra Julieta", é filha de um dos chefes do tráfico, que se encontra preso, e Jonathan, o seu "Romeu", é irmão do líder da facção rival. Separados pelo ambiente de extrema violência, os enamorados encontram, no grupo de dança da comunidade favelada, refúgio para o sonho, o amor, a arte e a possibilidade de uma vida digna e distante do crime. O filme desloca a peça elizabetana para o gênero musical, fazendo com que a dança se torne a única possibilidade de leveza, encantamento e liberdade não apenas para os enamorados, mas para jovens dessa Maré ficcionalizada. Além disso, a escolha do gênero musical remete ao próprio teatro shakespeariano, que não raro inseria música e dança ao final, ou no desenrolar das *perfomances*, como é o caso da própria peça *Romeu e Julieta*, que traz na Cena V do Ato Quarto, os personagens do primeiro, segundo e terceiro músicos.

> Quando o pesar pungente o coração nos fere
> Triste depressão a mente nos oprime
> A música, então, com seu som de prata...[...]
> A música então com seu som de prata,
> Ráida ajuda traz que acalma o sofrimento.[1]
> (SHAKESPEARE, 1995, p. 343-344)

1 Modifiquei a expressão "som argentino", usado no texto traduzido, por "som de prata".

Logo ao início do filme, no decorrer dos longos sete minutos da abertura, Vinicius D'Black, ator que interpreta o protagonista Jonathan, canta o sucesso *hip-hop* de Marcelo Falcão, *Favela*. Ao tempo em que as imagens passeiam pela Maré, através dos

movimentos do grupo de dança, em diferentes espaços, a letra da canção traz ícones do samba brasileiro – Sinhô, Candeia, Noel, Cartola – e o refrão: "Vá dizer a ela, que o Rio de Janeiro é todo, uma favela". "Vá dizer a ela, que o som que eu faço vem lá da favela".

Anuncia-se, claramente, a deselitização e a transposição da obra shakespeareana feita, agora, num espaço marginalizado. A sacralização do mito de autoria não se prende unicamente à fonte inglesa. É dividida com reconhecidos nomes da cultura de recepção, numa relação não colonizadora com um centro absoluto e uno, no caso, Shakespeare. Lúcia Murat apropria-se do texto anterior, desloca-o e o re-significa em novos personagens, inseridos em outro tempo, espaço, língua e linguagem, permeados por outros valores, desacoplando a obra anterior do valor tradicional. Utiliza a cultura e a problemática conhecidas para acessar o desconhecido cânone.

Numa das tomadas seguintes, ainda na abertura, a câmera passa por um muro pichado, onde se lê a inscrição: "Arte é aquilo em que o mundo se transformará. Não aquilo que o mundo é." Aqui, reflexão e criatividade se mesclam na palavra transformação, remetendo o espectador à ressignificação da obra quinhentista e à possibilidade futura da transformação social, através da arte. De fato, apesar das fortes cenas de violência, o filme, aos poucos, constrói no espectador a esperança de que a juventude das favelas, com seus impulsos de vida traduzidos pela dança, possa triunfar sobre o governo da morte, que avassala o cotidiano das grandes cidades brasileiras. Contribuem para essa construção, discursos como o de Analídia ao recusar-se a visitar o pai na penitenciária – "Eu não sou obrigada a visitar bandido na cadeia" – ou ao recusar unir-se a um criminoso – "Não quero casar com bandido. Não vou casar com bandido" – posicionamentos que rompem com a autoridade paterna do século XVI revelada em *Romeu e Julieta*.

Embora o lócus dramático da tragédia romântica de Shakespeare seja a italiana Verona, é bom lembrar que, ao contrário da determinação expressa por Analídia à mãe, os filhos, na Inglaterra quinhentista, "[...] eram educados para, acima de tudo, demonstrar respeito, falar quando lhes era dirigida a palavra, e aceitar o que lhes era dito pelos mais velhos e melhores. Uma criança referia-se aos pais como 'senhor' e 'senhora', e se punha de pé diante de sua presença."[2] (SIM, 2010, p. 15, tradução nossa)

2
Tudor children were brought up above all things to show respect, to speak when they were spoken to and accept what they were told by their elders and betters. A Tudor child would refer to its parents as 'Sir' and 'Madam' and would stand up when they came into a room.

A voz feminina vem, ainda, ressignificar a proibição da mulher nos palcos elizabetanos, dando lugar à nova Julieta Capuleto, cuja integridade, determinação e dignidade são demonstradas, também, através dos movimentos fortes da dança, exibida nas vielas estreitas e escuras da favela, por onde transitam rapazes jovens armados de fuzis e pistolas. Aqui, a autoridade paterna renascentista é deslocada para a lei imposta pela facção vermelha do tráfico, que luta pelo controle das ações na favela, definindo o que é aceito e o que é proibido. Romeu Montecchio desloca-se para Jonathan, MC da comunidade cujo sonho é gravar um CD. Dividido entre os irmãos mais velhos – Paulo, sujeito idealista, trabalhador e amante do samba e Dudu, irmão adotado, chefe da facção azul que também luta pelo comando do tráfico na favela – ele vive o dilema de aceitar ou não a ajuda do irmão transgressor, que promete financiar sua carreira com o dinheiro do tráfico.

Assim, a migração de signos e recursos canônicos, reconfigurados para a cultura de massa, em *Maré, nossa história de amor* (2007), aproxima os temas de *Romeu e Julieta* da percepção do espectador, suplementa e revitaliza a obra canônica, na medida em que apresenta à plateia, um universo mais próximo do seu cotidiano. "E está aí o sagrado. Ele se entrega à tradução que se doa a ele. Ele não seria nada sem ela, ela não aconteceria sem ele, um e outro são inseparáveis." (DERRIDA, 2006, p. 71) Dessa forma, o excluído dos grandes espetáculos, que têm lugar nos suntuosos teatros, assume-se como sujeito cosmopolita,

em contato com releituras de expressões artísticas do cânone, antes restritas apenas ao cosmopolita rico e academicamente bem formado.

A mudança de percepção gera um novo posicionamento com relação às obras traduzidas, conduzindo-nos à compreensão de que se uma obra de arte faz parte da tradição, ela está viva e é extremamente transformável através das diferentes interpretações e dos diferentes diálogos intertextuais que expandem as múltiplas leituras. Num movimento paradoxal, o tradutor despe a obra de arte do seu manto sagrado e a populariza, embora a destituição se dê, exatamente, em face do reconhecimento da aura de sacralização.

Aqui, percebemos que a produção artística deve e pode ser usufruída por um grande público não privilegiado, e deve ser "[...]entregue ao consumidor contemporâneo na sua contemporaneidade." (SANTIAGO, 2004, p. 116)

> A obra de arte no momento em que passa a ser produzida e reproduzida tecnicamente perde algo, mas ganha, como conseqüência, os infinitos lugares e contextos da sua reprodução. E, se perde o valor de culto, também se refuncionaliza passando a ter uma práxis social leiga [...]. (SANTIAGO, 2004, p. 114)

Maré, nossa história de amor (2007) mantém o vínculo temático com a obra que lhe deu origem, trazendo para o presente, marcas dessa anterioridade, embora, simultaneamente, apagando-as, num claro exemplo do conceito derridiano de *differànce*, que aqui expando para marcar a simultaneidade do jogo entre a prática da semelhança na diferença, revivência e regeneração, movimentos tão próprios do exercício da tradução, que assim cumpre sua promessa de reconciliação das linguagens. A obra de arte, dessa forma, se protege pela repetição, pelo rastro, pela *differànce*, e não pela unicidade.

Shakespeare (1995) inicia a seu *Romeu e Julieta* construindo, através da linguagem e com grande maestria, imagens de cunho obsceno. Embora Murat não faça uso da sutileza shakespeareana, nem dos desafiadores jogos de palavras, eufemismos, indiretas espirituosas, metáforas ou alusões, insere em *Maré* uma linguagem chula e de cunho obsceno, negando a tendência, herdada dos séculos XVIII e XIX, de se suprimir ou negar a sexualidade na linguagem do dramaturgo, evitando determinados termos e imagens considerados obscenos e indecentes. Na época, os idólatras de Shakespeare defendiam que o emprego da linguagem de conotação explicitamente obscena devia-se ao desejo do dramaturgo de agradar as classes menos privilegiadas e de gosto menos apurado, havendo, pois, necessidade de eliminá-las num texto que se tornara canônico. A linguagem obscena utilizada por Murat, ao contrário de estar associada à condição reducionista de pornografia, deve ser compreendida como reflexo do deslocamento de ambiente, tempo e condição social em que a cineasta insere a nova obra, trazendo à tona o abandono e a desilusão de uma camada da sociedade brasileira.

Murat confirma, com sua releitura cinematográfica, a pluralidade do sentido da produção cultural. Possibilita a constatação de que não há o decantado sentido único e autoritário que os grupos legitimadores, a exemplo da crítica, procuram conceder a obras de arte canônicas. A propósito, em entrevista, a cineasta afirma:

> [...] é inegável que o rigor do conjunto trabalhado pela técnica do clássico sempre me encantou. Um rigor que a vida mostrou poder ser igualmente encontrado na bateria da Mocidade Independente,[3] num espetáculo da Broadway ou num bom Lago do Cisne. (MURAT, [2007], nota nossa)

3
Escola de Samba no Carnaval do Rio de Janeiro.

Assim, a cineasta desacopla os conceitos de originalidade e qualidade da obra de arte, e confirma que as demandas da crítica e de outros grupos legitimadores da cultura, com relação ao

texto artístico, são pautadas na subserviência e no apagamento do ponto de vista do tradutor – no caso a diretora do filme – diante da "pureza" e da "verdade" do "inatingível" texto "original". Tais expressões denunciam a desigualdade cultural e, concomitantemente, a subalternidade da tradução. O rechaço às adaptações de obras canônicas, portanto, reflete um resquício do pensamento corrente do século XVI, quando a unidade mínima de interpretação era a semelhança, a ideia de origem acoplada à verdade, ignorando o fato de que o começo resulta de uma eleição, de uma escolha do intérprete, em vista da característica de inacabado do ato da interpretação, característica essa que levou, também, o canônico William Shakespeare a adaptar. A sua *Romeu e Julieta* tem raízes na Grécia do século III, continua na Renascença italiana, e chega ao poeta inglês Arthur Brooke, no poema *The tragical history of Romeo and Juliet*, com a intenção de advertir os jovens para que controlem seus desejos e não se deixem levar pelas paixões. (SHAKESPEARE, 1995)

Remetendo-nos a Deleuze (2006), em *Platão e o simulacro*, a anterioridade da obra, na sua condição de original, não lhe confere o estatuto de fundamento. O caráter de unicidade da obra-fonte também o será no texto reproduzido, uma vez que cada um fará a sua reprodução. O modelo estabelecido pela obra anterior não poderá jamais ser copiado, uma vez que a tradução/recriação se construirá em outro lugar de recepção e de produção. Na condição de falso pretendente, terá que matar o modelo, para que possa sobreviver e, por ser criminosa, jamais se revestirá da aura de sacralização do original, o eterno modelo, a verdade, a origem, a perfeição. A obra traduzida não quer aura, não pretende ser cópia fiel. Seu valor está em ser outra obra de arte, recriada num processo de mergulho crítico naquela que a antecedeu, inserida num outro espaço e, algumas vezes, em outro meio. No caso da sua releitura de *Romeu e Julieta*, a própria Lúcia Murat ([2007]) confirma que "[...] tentar apenas copiar o rigor da cultura

de bom tom teria fatalmente como resultado – ainda mais para quem gosta e conhece dança – o ridículo." Assim, despindo a anterioridade de sua aura de texto inatingível ao leitor monolíngue e excluído, a tradução retira do original a sua condição de verdade suprema e única, para entregá-la com outra roupagem, a todos que com ela quiserem ter. No entanto, faz isso, sem romper totalmente com o texto que a antecedeu. Haverá sempre um vínculo maior ou menor entre o texto traduzido e o anterior. Nos casos de traduções interlínguas de textos literários, por exemplo, o vínculo entre a obra de partida e a tradução é bem maior, do que nas traduções intersemióticas de textos literários para o cinema.

A tarefa do tradutor é escrita, assim, sobre um palimpsesto, ou seja, é riscada de novo sobre os rastros de um manuscrito raspado ou lavado, e cada tradução será sempre original, única. Os temas de violência e morte não estão presentes apenas em *Maré, nossa história de amor* (2007). Permeiam, também, a peça *Romeu e Julieta*. A violência de Maré é aparentemente maior, porque faz parte do nosso cotidiano e não apenas do nosso imaginário. "Antigamente se matava na espada. Hoje em dia se mata na bala", diz um dos jovens integrantes do grupo de dança da favela, depois de assistir ao *ballet* Romeu e Julieta, em DVD, ao som de Prokofiev.

Terminada a longa apresentação, que situa a plateia no tempo, no espaço e na cultura de chegada, o coro de *rappers* anuncia, então, o prólogo, desestruturando a peça shakespeareana. "A nossa história de amor começa no baile *funk* [...] amores eternos que nascem num instante [...] Acreditando na imortalidade do ator. Acreditando na imortalidade do amor."

Os traços de eternidade e imortalidade do amor, anunciados pelos rappers, reconfiguram a tragédia anunciada pelo coro, no prólogo shakespeareano:

> Na bela Verona, onde situamos nossa cena, duas famílias iguais na dignidade, levadas por antigos rancores, desencadeiam novos distúrbios, nos quais o sangue civil tinge mãos cidadãs. Da entranha fatal desses dois inimigos ganharam vida, sob adversa estrela, dois amantes, cuja desventura e lastimoso fim enterram, com sua morte, a constante sanha de seus pais. Os terríveis momentos de seu amor mortal e a obstinação do ódio das famílias, que somente a morte de seus filhos pôde acalmar, serão, durante duas horas, o assunto de nossa representação. Se a escutardes com atenção benévola, procuraremos remir-nos com nosso zelo das faltas que houver. (SHAKESPEARE, 1995, p. 289)

Em seguida ao anúncio do novo coro, em meio a uma plateia, que dança ao som de uma funkeira grávida, encontram-se rapazes que erguem armas, como se segurassem copos de refrigerante. Nesse cenário, Jonathan, o DJ da noite, avista Analídia na pista de dança. Encantado, desce do seu posto, para dançar com a moça. Alheios ao ambiente e à música, giram, entreolhando-se, em estado de profundo encantamento. A cena de paixão aparece na tela em suspensão sobre a cena anterior. Só o silêncio e o encantamento envolvem os enamorados, que de repente são separados por membros armados das duas facções, num misto de movimentos de *street dance*, capoeira e artes marciais. Segundo Murat ([2007]) em entrevista,

> Não queríamos um filme folclórico. Se quisesse, filmava o jongo, a folia de reis, o samba... Queríamos essa contemporaneidade que mescla tudo. O *hip-hop* tem origem nos Estados Unidos, mas no Brasil ele se modifica, se mescla, tem muito mais molejo, muito mais ginga do que o dele [...].

A sacada, espaço bem diferente do shakespeareano jardim dos Capuleto, onde se reconfigura a famosa cena do balcão, quando os dois se encontram após o baile, é semelhante a um puxadinho, no segundo piso de uma pequena e tosca construção de alvena-

ria. Analídia rompe o cerco de controle, e desce ao encontro de Jonathan. O coro de *rappers* anuncia, então, que os dois "vivem entre o medo e o desejo de amar", traduzindo as palavras do coro, no prólogo do Ato Segundo do texto dramático.

> [...] Agora, Romeu é amado e ama, igualmente encantados ambos pelo feitiço dos olhares. Mas, deve ele queixar-se à sua suposta inimiga e ela preservar de terríveis anzóis a isca do amor. Sendo inimigo, não pode dela aproximar-se para alentá-la com aquelas promessas que os amantes trocam entre si. Ela, do mesmo modo apaixonada, conta ainda com menos meios para encontrar-se em algum lugar com seu novo amor. Mas a paixão lhes dá força e meios, o tempo para se encontrarem, temperando tais extremidades com extrema doçura. (SHAKESPEARE, 1995, p. 305)

Na releitura fílmica, o meio que os dois amantes têm para se encontrarem é o grupo de dança instalado num galpão da favela, pela professora Fernanda, uma bailarina clássica, que vem do asfalto, isto é, da urbana zona sul do Rio de Janeiro. Murat (2008) revela

> Não queria fazer um musical exclusivamente de *hip-hop*, que é dominante hoje nas comunidades de onde vem a maior parte dos bailarinos. Queria que o filme refletisse todas as experimentações de dança que existem nas comunidades, capoeira, samba, dança de salão, ballet clássico [...].

Assim, o filme reconfigura a tragédia de Shakespeare contrapondo o manto da criminalidade, do tráfico de drogas, da violência urbana que envolve as grandes metrópoles brasileiras, a um corpo de baile construído a partir dos vários grupos de dança do Rio de Janeiro, trabalhando a diversidade étnica e cultural brasileira.

Inscreve-se, na nova obra, o traço de exclusão através da separação entre dois mundos: o universo urbano legal e organizado *versus*

o universo transgressor e entrópico da favela. O rompimento de tal separação, com a constituição do grupo de dança, gera estranhamento em ambas as partes, tornando a tradução entre os discursos, quase impossível. Fernanda, a professora de *ballet*, que acredita na possibilidade de resgatar a paz e a dignidade através da dança, não consegue dialogar com Dudu, seu "protetor", morador da favela da Maré e chefe da facção azul. Ao mesmo tempo, o envolvimento de Fernanda com a comunidade da favela é rejeitado pela amiga bailarina, também oriunda da zona sul do Rio de Janeiro, quando afirma: "Você sempre teve um gosto marginal". À afirmação, Fernanda responde: "Um *bom* gosto marginal". Mais uma vez, o texto fílmico desvincula a crítica estética dos centros legitimadores da qualidade artística.

O casamento de Analídia e Jonathan é realizado por Fernanda, num barracão de fantasias e adereços de escola de samba. Ali, confessam seu amor mútuo diante da professora, que os abençoa tal como fez o Frei Lourenço shakespeareano. Sobre um amontoado de papel prateado picado – numa alusão à estrela da má sorte que cruzou o caminho dos amantes – o casal se ama, tendo como pano de fundo a música de Prokofiev para o *ballet Romeu e Julieta.*

A união dos dois amantes é traduzida pelo *pas-de-deux* que executam sob o olhar atento dos demais integrantes do grupo de dança e da professora Fernanda. Suas qualidades de dançarinos resultam na possibilidade de serem premiados com uma bolsa de estudo para o exterior, possibilidade essa peremptoriamente negada por Dudu, irmão de Jonathan e líder da facção azul. O rapaz é proibido de deixar os limites da favela da Maré. Remetendo-se a *Hamlet*, o coro de *rappers* mais uma vez anuncia: "O amor nos coloca em cada situação. Enfrentar ou não enfrentar, eis a questão."

Para que não seja negada aos jovens bailarinos enamorados a oportunidade do crescimento através da dança, a professora

planeja a fuga de Jonathan num caixão, simulando sua morte. O rapaz, encarregado de levar a mensagem avisando a Analídia de que se tratava de uma encenação, é interceptado. A única informação chega erroneamente aos ouvidos da moça, através de companheiras do grupo de dança. Jonathan estava morto.

Ao som do *Romeu e Julieta* de Prokofiev, Analídia corre para ver o corpo do marido, e é morta ao atravessar o fogo cruzado entre as duas facções. Enquanto isso, Dudu, ao ser avisado de que o irmão está morto, é tomado de revolta e indignação. Desconhecendo que o ataúde guarda seu irmão vivo, Dudu desfere contra ele, uma sequência de tiros. Ao som de Prokofiev, o espectador observa, então, o filete de sangue escorrendo pela fresta do caixão.

A câmera passeia em seguida, em plano geral, pelas construções desordenadas em tijolo aparente da favela, onde se vê, entre elas, a bandeira do time do Vasco da Gama tremulando. Nesse momento, em *voice-over*, o espectador escuta: "Encerramos a programação da nossa rádio. A Rádio Comunitária da Maré". A imagem de um galo solitário, que provavelmente iniciará o tecimento de novas manhãs, associa-se ao que se acabou de ouvir. Tal como as palavras do príncipe, no encerramento do texto dramático shakespeareano:

> Uma lúgubre paz acompanha essa alvorada. O sol não mostrará seu rosto por causa do nosso luto. Saiamos daqui para falarmos mais demoradamente sobre estes tristes acontecimentos. Uns serão perdoados e outros punidos, pois nunca houve história mais triste do que esta de Julieta e Romeu. (SHAKESPEARE, 1995, p. 352)

Termina, pois, essa outra história de um outro Romeu e uma outra Julieta, ou "o Romeu e Julieta de Lúcia Murat", analisada não sob o viés da crítica cinematográfica, mas da tradução intersemiótica que se contrapõe às escritas canônicas, consi-

deradas a únicas produções legítimas. Aqui, acredita-se que "[...] os espetáculos dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, 'incapazes' de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos" (GARCIA CANCLINI, 2008, p. 205) podem, de alguma forma, auxiliar na formação do cidadão de boa vontade dos nossos dias. Afinal, como nos lembra Santiago (2004), num país periférico como o Brasil, não será pela mera e espinhosa alfabetização fonética que o analfabeto e o excluído contemporâneos irão incorporar a informação e valerem-se dela na compreensão da sociedade e do mundo onde vivem.

A tradução chega ao público através do cinema, da televisão, dos desenhos animados, das histórias em quadrinhos, dos livros, não como outro modelo, mas como produtora de instabilidade que fala por si, é infiel, não se submete ao fundamento da origem, instaura a sua própria lógica. E é através desta própria lógica que poderá popularizar a arte e trazer o mundo de fora para mais perto do sujeito contemporâneo, num país onde uma grande massa de indivíduos culturalmente excluídos não tem acesso ao espetáculo ao vivo ou ao texto escrito em língua estrangeira.

Referências

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. 4. ed. São Paulo: EDUNESP, 2008.

MARÉ. Nossa História de Amor. Direção: Lucia Murat., Produção: Branca Murat, Daniel Lion, Luís Vidal. Roteiro: Lúcia Murat, Paulo Lins. Intérpretes: Cristina Lago; Vinícius D'Black; Marisa Orth; Flávio Bauraqui. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2007. (105 min.)

MURAT, Lucia. Argumento. *Taiga Filme*, Rio de Janeiro, [2007]. Disponível em: <http://www.taigafilmes.com/euprefiroamare/home.txt>. Acesso em: 15 jul. 2013.

_____. Maré, nossa história de amor: entrevista com Lucia Murat (diretora). *Academia Brasileira de Cinema*, Rio de Janeiro, 15 maio 2008. Disponível em: <http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=608&Itemid=377&limit=1&limitstart=2>. Acesso em: 15 jul. 2013.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SHAKESPEARE, William. *Tragédias e comédias sombrias*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006

SHAKESPEARE, William. Romeu e Julieta. In _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. v. 1.

SIM, Alison. *The Tudor housewife*. Gloucestershire: The History Press, 2010.

A Capitu do Cinema Novo: Aproximações entre literatura, cinema e história

*Maria do Socorro Carvalho**

No célebre manifesto "Estética da fome", Glauber Rocha (1981) define a importância do Cinema Novo por seu compromisso fundamental com a verdade e pelo salto político dado em relação à literatura brasileira da década de 1930. O "miserabilismo" escrito como denúncia social pelos romancistas estava sendo fotografado pelo cinema dos anos 1960 como problema político, afirma o cineasta. A partir desse texto-manifesto das concepções da fase inicial do movimento, escrito em 1965, percebe-se a literatura como referência estética para o Cinema Novo, que se caracteriza pelo interesse no debate político acerca da sociedade brasileira, esta quase sempre tratada nos filmes em perspectiva histórica.

*
Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professora Titular da Universidade do Estado da Bahia, é docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL/UNEB).

Além da menção à produção literária regionalista dos anos 1930 como textos fundadores, a literatura foi valiosa para repensar a filmografia cinemanovista após o golpe militar de 1964, sobretudo no período 1967-68, quando o regime se fecha cada vez mais, culminando com a decretação do Ato Institucional número 5 (AI–5), em dezembro de 1968, que impõe censura prévia às diversas expressões artísticas e culturais no Brasil. Diante da nova conjuntura política, que inviabilizaria o projeto estético da fome e da violência das primeiras produções do Cinema Novo, a literatura deixava de ser uma plataforma para a fotografia política do que antes fora escrito como denúncia social, tornando-se base para reflexão/revelação possível da realidade social do país, uma espécie de estratégia para que os jovens cineastas pudessem continuar a realizar seus filmes. E a adaptação cinematográfica de romances foi usada para a abordagem de temas que não seriam aceitos pela censura sem o suporte de livros já consagrados.

São vários os exemplos cinemanovistas dessa saída pela literatura: Leon Hirszman dirige *A falecida* (1965), filme baseado na peça de Nelson Rodrigues; Joaquim Pedro de Andrade filma *O padre e a moça* (1966), a partir do poema de Carlos Drummond de Andrade, e *Macunaíma* (1969), a célebre adaptação de romance de Mário de Andrade (1928); David Neves realiza *Memória de Helena* (1969) inspirado no *best-seller* mineiro *Minha vida de menina* (1942), de Helena Morley; e Paulo César Saraceni faz uma releitura do clássico *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1899), ao realizar *Capitu* (1968), objeto deste artigo.

Buscando aproximar literatura, cinema e história no Cinema Novo, discuto aspectos dessa adaptação cinematográfica de Paulo César Saraceni para a citada obra machadiana, realizada entre 1967 e 1968. Para isso, estabeleço um diálogo entre o filme de Saraceni, a adaptação livre do romance *Dom Casmurro*, *Capitu* (1993), escrita por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes, e o ensaio *Duas Meninas* (1997), de Roberto Schwarz,

que trata da famosa personagem de Machado de Assis e de Helena Morley. Interessa-me questionar o personagem Capitu, não diretamente a partir da obra original, e sim da análise do crítico literário, da recriação dos adaptadores do romance e, em especial, daquela jovem mulher "materializada" pelas imagens do cineasta.[1]

Como essa adaptação cinematográfica do romance machadiano reduziu sua narrativa a cerca de oito anos da fase adulta dos personagens, período do casamento de Capitu e Bentinho, institui-se uma relação de quase complementaridade com o ensaio do crítico literário Schwarz, que privilegia a infância do casal como chave para o entendimento de importantes críticas à sociedade brasileira do final do século XIX presentes em Machado de Assis. Desse modo, a menina de Schwarz ajudaria a iluminar a jovem mulher de Saraceni.

Em linhas gerais, *Dom Casmurro* compõe-se de duas partes distintas, uma dominada pela menina Capitu, outra pelo advogado proprietário Bento Santiago. Na primeira, mostrada no filme apenas como ecos da memória de Bentinho, o jovem casal de namorados luta contra a superstição e o preconceito social. Por medo de perdê-lo no parto, a mãe de Bentinho havia feito uma promessa de torná-lo padre. Por outro lado, Capitu é filha de vizinhos pobres, dependentes da rica família Santiago, representante da aristocracia rural do Brasil do Segundo Império. Capitu dirige a luta contra esses dois fortes obstáculos com clareza mental e firmeza, qualidades ausentes em Bentinho. Suas manobras são bem sucedidas, e o amor dos dois vence, levando-os ao casamento.

A segunda parte do romance, aquela escolhida como foco principal pelos roteiristas do filme, começa com a felicidade conjugal. O único senão é a falta de um filho, que acaba chegando quatro anos depois. Ezequiel é um garoto esperto, dado a fazer imitações. Capitu e Bentinho são íntimos do jovem casal Sancha e Escobar, pais da pequena Capituzinha, ela amiga de infância

1
Em sua autobiografia, Paulo César Saraceni afirma ter deixado de lado a adaptação do romance e filmado conforme a inspiração do momento ["E aí eu esqueço tudo que li sobre Capitu e Dom Casmurro, esqueço também nosso belo roteiro. Deixo-me levar pela extraordinária possibilidade da luz de Mário [Carneiro] ..."

(SARACENI, 1993, p. 229)]. Nos créditos do filme, Lygia Fagundes Telles aparece como autora dos diálogos; Paulo César Saraceni, Paulo Emílio Salles Gomes e Lygia Fagundes Telles são os autores da adaptação; enquanto o próprio diretor é também produtor e roteirista de *Capitu*.

dos dois e ele, também um ex-seminarista, amigo de Bentinho da época do seminário. Os dois casais divertem-se juntos em constantes visitas, passeios e festas, e Sancha e Bentinho pensam que seus filhos poderão um dia vir a casar-se.

À medida que o tempo passa, o ciúme de Bentinho em relação a Capitu ganha proporções sempre maiores, até imaginar que Ezequiel não é seu filho, e sim de Escobar. A cada dia, Bentinho vê mais semelhanças entre o menino e seu amigo, o que transforma sua vida em um inferno. A morte acidental de Escobar aumenta suas desconfianças. No velório, ao notar lágrimas nos olhos da mulher diante do amigo morto, fica desesperado. Depois do enterro, assistindo a *Otelo* no teatro, projeta a si e Capitu nos personagens da peça, e imagina-se Otelo matando Capitu/Desdêmona. Dominado completamente pelo ciúme, decide matar-se. No momento em que vai tomar veneno, Bentinho é impedido pela entrada de Ezequiel. Oferece-o então à criança, desistindo de completar o ato no último instante. Capitu chega e, ao interpelar o marido sobre o que estava acontecendo, ouve suas suspeitas de adultério. Ofendida com tal acusação, Capitu sabe que nada pode fazer, restando-lhe pedir a separação.

Para Roberto Schwarz (1997, p. 10), o romance *Dom Casmurro* pede três leituras sucessivas: uma, romanesca, quando se acompanha a formação e decomposição de um amor; outra, de tom patriarcal e policial, em busca de prenúncios e evidências de adultério, dado como incontestável; e a terceira, menos evidente, cujo suspeito e logo réu é o próprio Bento Santiago, na sua ânsia de convencer a si e ao leitor da culpa da mulher. Vale notar que o processo de criação do roteiro e principalmente seu reflexo na tela, através do filme, conseguiram, ao seu modo, preservar essa rica pluralidade da obra clássica de Machado de Assis. E o tema da destruição do amor, levando as pessoas a atos extremos, bem como o do triângulo amoroso formado a partir de determinada

realidade social já estava presente nos dois primeiros filmes de Paulo César Saraceni, *Porto das Caixas* (1963) e *O desafio* (1965).[2]

O roteiro ou adaptação livre – "como classificá-lo?", perguntava Lygia Fagundes Telles – buscou manter cenas, situações e diálogos importantes da trama, tentando ser criativo sem trair o romance, inclusive em sua complexidade narrativa. A autora fala das dificuldades desse trabalho de adaptação cinematográfica diante da necessidade de metamorfosear um quase monólogo meditativo em imagem. Ao final da elaboração do roteiro que embasa o filme, vigorava o pretendido "foco-narrador", sem a cumplicidade dos adaptadores, conforme afirmação da autora: "Não havia nem culpados nem inocentes mas apenas aquele espaço-tempo (Rio de Janeiro, ano de 1865) fluindo na ardente narrativa do moço Bentinho antes de se transformar no pacato Dom Casmurro da maturidade anunciada. A verdade? Ora, a verdade era aquele mar, o misterioso mar com suas ondas espumejantes arrebentando nas pedras" (TELLES; GOMES, 1993, p. 13), brincava Lygia Fagundes Telles com o famoso "enigma de Capitu" e os ciúmes de Bentinho.

Diante de bem sucedidas soluções narrativas encontradas pelos roteiristas, e mais tarde pelos realizadores do filme, diferentemente da estrutura do romance, *Capitu* não é um *flashback* narrado por Dom Casmurro, mas a história daquele casamento contada sob o ponto de vista de Bentinho ou do doutor Bento Santiago. A intenção era usar a câmera para fazer com que o espectador participasse de suas neuroses, mas se conservasse distante de Capitu, isentando-se de julgamentos apressados quanto à traição ou não da mulher.

Saraceni consegue recriar o romance na linguagem fílmica mantendo sua característica de unilateralidade narrativa, pois não se veem os outros personagens, Capitu particularmente, senão a partir do ponto de vista de Bentinho. Ele é quem dirige o olhar do espectador em todo o filme – nossa visão da história

2
O desafio faz quase uma história imediata pós-golpe militar de 1964, no Rio de Janeiro, ao mostrar os conflitos de um jovem intelectual que tem sua vida, tanto pessoal quanto pública, transformada pela violência imposta pelo fim da democracia no Brasil. Por sua vez, *Porto das Caixas*, com argumento do escritor Lúcio Cardoso, era um "ensaio intimista sobre a necessidade humana de liberdade", segundo o realizador, a partir da história de uma mulher que precisa matar o marido para escapar da vida estéril da cidade estagnada. O crítico Paulo Emílio Salles Gomes (1962) viu nessa mulher "[...]uma Emma Bovary transportada da burguesia provincial francesa do século 19 para o subdesenvolvimento atual, ou de uma Capitu situada em subúrbios ou nas regiões economicamente decompostas do estado do Rio."

é mediada, primeiro, pelo homem apaixonado e, em seguida, pelo marido tomado de forma crescente pelo ciúme. Aqui, vale lembrar a análise de Roberto Schwarz acerca dos ciúmes do protagonista, uma confusão sentimental de primeiro plano que oculta "interesses sociais, ligados à organização e à crise de ordem paternalista". Assim, afirma o crítico, "os ciúmes condensam uma problemática social ampla, historicamente específica, e funciona como convulsões da sociedade patriarcal em crise." (SCHWARZ, 1997, p. 11)

A partir dessa leitura, não restaria o indivíduo solitário por trás da melancolia do narrador casmurro, mas o proprietário, na acepção brasileira do termo, o figurão desobrigado de prestar contas. Por isso, ainda para Roberto Schwarz (1997, p. 31), "[...] embora o tópico ostensivo do romance seja a infidelidade de Capitu", seu tema de fundo está na "[...] desinclinação [do casmurro] pela relação entre iguais, hipótese ou tentação moderna – se o termo de comparação for a ordem patriarcal – que o ceticismo escarninho deve desbancar."

No caso do filme, e de sua época, pode-se imaginar essa exploração do tema do ciúme também de forma vertical, hierárquica, isto é, partindo de alguém que detém o poder econômico e a autoridade familiar como "condensação" (para usar o termo do crítico) do regime militar vigente e de sua censura cada vez mais restritiva à liberdade de expressão, tanto artística quanto dos valores e comportamentos em plena ebulição na década de 1960. Nesse sentido, aplica-se ao filme a classificação de Schwarz (1997) das duas partes do romance por meio de seus protagonistas: Capitu, como o espírito esclarecido, a face moderna da nossa realidade social; Bentinho, como signo do obscurantismo, a permanência da sociedade patriarcal brasileira, representada então pela ditadura.

Ressaltem-se dois momentos de *Capitu* como ilustrativos dessa ideia de algum modo "fora de lugar", no tempo e no espaço.

O primeiro, na sequência inicial do filme – a da noite de núpcias –, em que se vê uma legenda sobre imagem dos noivos (ela vestida como uma santa), que proclama:

> As mulheres sejam sujeitas a seus maridos [...] Não seja o adorno delas os cabelos eriçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração. Do mesmo modo, vós, maridos, coabitai com elas, tratando-as com honra, como a vasos mais fracos e herdeiras convosco da graça da vida.(ASSIS, 1997)

Esses versículos da epístola de São Pedro, lembrados pelo narrador do romance, servem como casta e culta metáfora para falar da primeira relação sexual do jovem casal, fato de ordem celestial, indescritível, pois "[...] nem a língua humana possui formas idôneas para isso", proferia o Casmurro. (ASSIS, 1997, p. 171) Na abertura do filme, contudo, essas palavras escritas na tela ganham um sentido crítico de descompasso com as conquistas feministas ao longo do século XX, sobretudo naqueles revolucionários anos sessenta.

O segundo momento a ser destacado, próximo ao final do filme, aparece na sequência em que Bentinho está no teatro assistindo à representação de *Otelo*. Do palco, ouve-se o seguinte texto (inexistente no romance), sem relação aparente com o desenvolvimento da trama:

> De um dito, de um olhar se ofende o Estado
> E a justiça tem sempre ar de vingança.
> ***
> E roubaram ao povo a liberdade
> E, fingindo deixar-lhe seus direitos,
> Só para si o mundo reservaram. (ASSIS, 1997)

Nos dois exemplos, explicitam-se no presente da realização do filme, respectivamente, denúncias da permanência da condição de objeto vivida pela mulher no Brasil, sua sujeição aos homens, os maridos em particular; e de uma sociedade ainda dominada pelo sistema patriarcal, atualizado por um regime militar que então submetia politicamente o país, vigiando a todos, cerceando as liberdades, restringindo os direitos civis da população.

Em entrevistas à época do lançamento do filme, em agosto de 1968, Paulo César Saraceni fala da concepção de *Capitu* em várias linhas de interpretação, talvez na tentativa de atingir um grande público, não ter problemas com a censura e, ao mesmo tempo, não trair a dimensão política do projeto estético do Cinema Novo. Ele dizia querer fazer de *Capitu* "um filme de mistério e de suspense", bem como "pintar a decadência de uma aristocracia rural, o fim do segundo império, a aproximação da república, e a abolição da escravatura, como está no *Dom Casmurro* e em Machado de Assis."

O cineasta acreditava haver ainda em *Capitu* a preocupação com questões políticas, como em seus outros filmes. Ela estaria menos evidenciada, talvez camuflada pelo fato de a ação ocorrer no século XIX, mas poderia ser encontrada na possibilidade de ir às raízes do atraso da burguesia brasileira, de "fazer uma espécie de documentário de um nascimento já condenado à morte", conforme depoimento de Saraceni ao crítico Alex Viany (1968). Afirmando procurar sempre voltar-se às questões humanas, sociais e políticas de uma época, ou de um lugar, por meio das personagens, Saraceni (VIANY, 1968) lembrava suas abordagens anteriores entre "[...] mulher-marido-amante em *Porto das Caixas*, mulher-amante-marido em *O Desafio* e agora na relação Capitu-Bentinho-Escobar."

No momento em que o regime militar preparava o chamado "golpe dentro do golpe", a decisão de levar às telas uma adaptação de obra clássica da literatura brasileira do século XIX, além de

evitar o risco da Censura, apontava para evidentes necessidades mercadológicas do Cinema Novo. *Capitu* seria o primeiro filme de Saraceni com pretensão de atingir mais de cem mil espectadores. Para isso, aproximava-se da ideia de entretenimento, com um filme plasticamente bonito, sem complicações narrativas, mas retratando aspectos relevantes da sociedade brasileira.

Sua recepção entre os críticos, de modo geral, foi negativa. A mais recorrente restrição ao filme, mesmo entre aqueles que o elogiaram, reconhecendo a habilidade e o esforço dos realizadores para encontrar um *modus vivendi* com o romance, foi ser Isabela a (má) intérprete de Capitu, a enigmática mulher de "olhos oblíquos".[3] Considerou-se positiva a superação da falta de recursos cenográficos na feliz opção pelo cinema de câmera, preso aos personagens, às suas dúvidas, um cinema de *close-up* e plano médio, intimista e fechado, próximo inclusive do estilo literário de Machado de Assis.

Uma crítica em particular, escrita por Borges (1968), vai ao encontro da expectativa do cineasta em relação a seu filme. Como pretendia o realizador, Borges (1968) afirmava ter visto *Capitu* pelos olhos de Bentinho, daí o significado da presença de Isabela, coerente mesmo nos erros cometidos em sua atuação. Para o crítico, Saraceni teria liberado nas imagens o fetichismo machadiano, realizado na adoração de Bentinho pelos cabelos, braços, roupas, pés e, em particular, olhos da mulher, nos quais queria adivinhar seus segredos. Sob essa luz, o filme ganharia uma beleza inédita no cinema brasileiro, com vestuário, decoração, iconografia, bem como o uso de camafeus, botas, chapéus, rendas servindo como rico material visual para o tônus erótico do ciumento marido, cujo amor por Capitu seria fortalecido por sua própria dúvida. Enfim, a habilidade artesanal do diretor evidenciava-se na adaptação de um clássico do século XIX, enquanto falava das angústias de seu próprio tempo.[4] (BORGES, 1968)

3
Um dado curioso é a referência que Rubem Braga (1968) faz ao filme apenas para concordar com a maioria – Isabela não fora uma boa escolha para o papel, que precisaria de alguém "capaz de viver o mistério e a fascinação de Capitu". A eleita pelo cronista seria Leila Diniz, segundo ele, uma atriz bastante expressiva, ainda que não fosse "convencionalmente bonita", pois era quem teria "aquele *pathos* de mulherzinha de classe média que é um perigo", além dos necessários encantos físicos. "Fora do cinema, diz ainda Rubem Braga, conheço duas mulheres com olhos de Capitu: Regina Bergalo e Regina Rosemburgo. Mas nenhuma é atriz, e uma está em Paris e outra no Tahiti [...]."

4
Já em 1993, Paulo César Saraceni afirmaria que "[...] a crítica que amei e me surpreendeu muito foi a de Miguel Borges. O artigo saiu na *Tribuna da Imprensa e na Revista Civilização Brasileira*, números 21 e 22, de setembro e dezembro de 1968. Miguel sacou o que eu quis realmente fazer e me deu uma imensa alegria, pois na ocasião eu estava bastante afastado dele." (SARACENI, 1993, p. 244)

Essa percepção do filme será a mais valorizada quando Paulo César Saraceni tratar de *Capitu* em sua autobiografia, publicada em 1993. Ele afirmará a projeção do seu próprio ciúme no personagem Bentinho (vivido pelo ator Othon Bastos), por conta da tumultuada relação amorosa que mantinha com a atriz Isabela, com casamento desfeito, idas e vindas, relações com outros parceiros, tudo regado a muito ciúme (algo indesejado na revolução comportamental em voga). Além disso, ao narrar os acontecimentos de maio de 1968 vividos na Itália e na França – onde iria apresentar o filme nos festivais de Pesaro e Cannes, que naquele ano nem chegaram a acontecer – Saraceni (1993) vê em *Capitu* o anúncio das mudanças de comportamento e valores que emergiram na década de 1960, culminando nas revoltas dos estudantes em 1968, não somente na Europa, mas também no Brasil.

Outro episódio marcante para o universo do cineasta será também incorporado ao seu imaginário da criação do filme: uma festa do *réveillon* de 1967, descrita por Zuenir Ventura (1988) em *1968: O ano que não terminou*; a aventura de uma geração. A primeira sequência de *Capitu*, a da lua-de-mel na Tijuca, foi a última a ser rodada, já no final de dezembro, em uma fazenda perto do Rio de Janeiro, onde, por causa de um temporal, a equipe fica presa durante três dias. Precisamente no dia 31, conseguindo vencer as barreiras da estrada, o grupo chega à cidade e vai direto ao "*reveillon* mais famoso da cultura brasileira", conforme definição de Saraceni (1993, p. 233), quando teria sentido que havia "filmado o filme certo", ao constatar os vários casamentos desfeitos naquele "*reveillon* premonitório."

Nesse sentido, a Capitu do cineasta seria uma espécie de avó de Isabela, e de tantas outras mulheres, presentes ou não àquela festa. Não por acaso, portanto, enquanto empreendia a aventura de levar *Dom Casmurro* para o cinema, segundo suas próprias palavras, ainda apaixonado por Isabela, Saraceni (1993) experimentou em São Paulo, graças a Machado de Assis e o enigma de

Capitu, a revolução de Reich e a revolução pelo lazer e prazer de Marcuse, sabendo que Isabela/Capitu também estaria vivendo em outro lugar essa mesma revolução.

A última sequência do filme sintetizará esse processo de transformação em curso, apontando para o surgimento de uma nova mulher e de novos casais, com modelos diversos de relação amorosa, já esboçados ao longo da década de 1960. Diferentemente do romance e de seu roteiro adaptado, o filme não termina com um amargo Bentinho desejando que a "terra seja leve" tanto para o defunto Escobar como para os outros mortos, Ezequiel, Capitu e ele próprio. Rompendo a unilateralidade de sua narrativa, Paulo César Saraceni não apenas dá voz à mulher – é ela quem primeiro propõe a inevitável separação do casal –, mas principalmente conclui o filme com uma altiva Capitu andando na rua, à luz do dia, de cabeça erguida, levando o filho pela mão. Livre do jugo do marido, de um casamento opressor e ainda daquele olhar obsessivo da câmera-Bentinho.

Esse final obrigaria o espectador a repensar o dito grande enigma da literatura brasileira – Capitu traiu ou não Bentinho? Um falso mistério no entendimento do filme, pois sua importância não estaria em desvendá-lo, e sim na possibilidade de sua existência, no espaço aberto para a transgressão da mulher, dando-lhe inclusive a liberdade da traição, se assim o desejasse. E nesse ponto, a Capitu de Paulo César Saraceni seria de fato a mulher anunciada por aquela menina determinada, de mente clara e posições firmes vislumbradas por Roberto Schwarz (1997). Ou seja, o prenúncio de novas e modernas relações sociais no Brasil do século XX.

Referências

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

BORGES, Miguel. A libertação fetichista em *Capitu*. *Tribuna da Imprensa*, São Paulo, 23 ago. 1968.

BRAGA, Rubem. Capitu, Celestino. *Diário de Notícias*, São Paulo, 25 ago. 1968.

CAPITU. Direção e roteiro: Paulo César Saraceni. Intérpretes: Isabella; Othon Bastos; Raul Cortez; Rodolfo Arena e outros. Rio de Janeiro: Difilm, 1968. (105 min.), son., color., 35 mm. (Baseado no romance Dom Casmurro de Machado de Assis).BORGES, Miguel. A libertação fetichista em *Capitu*. *Tribuna da Imprensa*, São Paulo, 23 ago. 1968.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema* Novo. Rio de Janeiro: Alhambra: Embrafilmes, 1981. p. 28-33.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Crimes que compensam. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 nov. 1962.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do cinema novo*: minha viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SARACENI, Paulo C. Capitu. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1968.

TELLES, Lygia Fagundes; GOMES, Paulo Emílio Salles. *Capitu*: adaptação livre para um roteiro baseado no romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis. São Paulo: Siciliano, 1993.

VENURA, Zuenir. *1968*: O ano que não terminou: a aventura de uma geração. 26. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VIANY, Alex. Conversa com Saraceni: *Capitu* no Cinema Novo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 ago.1968.

Veredas de um diálogo: literatura, cinema e contexto sociocultural

*Marinyze Prates de Oliveira**
*Maurício Matos dos Santos Pereira***

Introdução

O vasto intercâmbio entre cinema e literatura, que se instituiu quase simultaneamente à invenção da imagem em movimento, já possui uma rica história, que pode ser contada a partir tanto do entusiasmo perante a fértil hibridização de linguagens, exacerbada na contemporaneidade, quanto mesmo da repulsa à "impureza" e à diluição das fronteiras demarcatórias de espaços amplamente consagrados, frutos da rígida hierarquização de valores há séculos vigente na sociedade ocidental.

No largo espectro dessa história, várias outras, relativas a territórios peculiares, foram ganhando campo e possibilitando a emergência de alguns casos emblemáticos, envolvendo autores literários cuja obra tem-se constituído, simultaneamente, em objeto de fascínio e desafio para o campo cinematográfico, por guardarem em comum intensa elaboração formal e

*
Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Professora do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Mílton Santos (IHAC-UFBA) e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da mesma Instituição. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Cultura e Subalternidades e pesquisadora das relações entre cinema e literatura no Brasil. Autora dos livros *E a tela invade a página*: laços entre literatura e cinema em João Gilberto Noll e *Olhares roubados*: cinema, literatura e nacionalidade.

**
Doutor em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC) e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graudação em Cultura e Sociedade/ UFBA. Vice-coordenador do Grupo de Pesquisa em Cultura e Subalternidades e autor do livro *Significações da violência no cinema brasileiro.*

temática. Shakeaspeare, Proust, Kafka, Machado de Assis, Virginia Woolf, James Joyce, Mário de Andrade, Guimarães Rosa poderiam ser alguns desses nomes.

Na maioria das vezes, na base de tais polêmicas, encontra-se justamente a ausência de uma compreensão – alicerçada em uma perspectiva mais contemporânea – do processo de adaptação como forma de tradução – inter semiótica, no caso – capaz de permitir amplas possibilidades de recriação do texto matricial. Nesse sentido, como afirma Paz (1990, p. 13), "[...] todos os textos são originais porque cada tradução é diferente. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único." Os recortes, supressões e acréscimos resultantes desse processo de transmutação do texto literário para o cinema correspondem, portanto, a iniciativas capazes de dotar seus realizadores do *status* de coautores da obra-matricial ou mesmo de "leitores" imbuídos da possibilidade de interferir, rasurar, deslocar ou até mesmo transgredir trechos ou passagens, no processo de traduzir em imagens, conteúdos inicialmente codificados por meio de palavras. Nesse sentido, observa Stam (2008, p. 21):

> O tropo da adaptação como uma 'leitura' do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da 'fidelidade'. (STAM, 2008, p. 21)

Justamente pelo fato de cada adaptação de uma obra literária para os meios audiovisuais corresponder a uma leitura particular de um romance, conto, poema, é que esses produtos artísticos derivados equivalem a elementos privilegiados para análise de muitos

aspectos, dentre os quais as possíveis interferências do contexto sócio histórico – ou, dito de outra forma: de forças políticas, ideológicas e culturais – no processo de recriação da obra primeira.

No tocante às controvérsias geradas pela apropriação de obras literárias pelo cinema no Brasil, especificamente, talvez o caso mais relevante seja o da adaptação das obras de João Guimarães Rosa. Graças ao alto nível de experimentalismo da linguagem por meio da qual o autor tece sua obra ficcional – associada a uma complexidade metafísica cujas possibilidades de interpretação parecem inesgotáveis e surpreendentes a cada nova leitura – a produção literária rosiana sempre constituiu objeto de encantamento para cineastas de várias gerações. Rocha (apud RESENDE, 1997, p. 141-77), por exemplo, embora nunca tenha realizado adaptações de obras literárias para o cinema, jamais deixou de admitir a profunda ressonância do universo literário do escritor mineiro sobre sua cinematografia, notadamente no tocante a *Deus e o diabo na terra do sol*: "A linguagem literária do filme é fundamentada numa tradição literária própria do nordeste [...] e isso é encontrado desde Euclides da Cunha até José Lins do Rego, até Guimarães Rosa."

Ainda mais evidentes e diretas são as evocações presentes em *O cinema falado*, dirigido por Caetano Veloso (1986), filme que se constrói como uma homenagem ao poder de inauguralidade e estranhamento instaurado por meio da palavra na obra de Rosa (1985), correspondendo, em seu experimentalismo, a uma obra cinematográfica cuja fruição coloca o ato – e a necessidade – de ouvir em patamar equivalente ou superior à obrigatoriedade de olhar, comumente esperada dos espectadores de um filme.

Diálogos nas Veredas

Publicado em 1956, *Grande sertão*: veredas traz para as páginas da literatura um sertão que "[...] não é do Nordeste,

do Polígono das Secas. É outro, bem menos conhecido e explorado artisticamente, seja pela literatura, seja pelo cinema: é o sertão do Estado de Minas Gerais", segundo alerta Galvão (2000, p. 29). Lançado após dois livros constituídos por narrativas curtas – *Sagarana* (1945) e *Corpo de baile* (1956), o romance do escritor mineiro teve uma repercussão que pode bem ser dimensionada a partir do comentário entusiasmado de Bosi (1994, p. 429): "A alquimia, operada por João Guimarães Rosa, tem sido o grande tema da nossa crítica desde o aparecimento dessa obra espantosa que é *Grande sertão*: *veredas*."

Já em 1965, esse romance ganharia uma versão para o cinema através do trabalho a quatro mãos dos diretores Geraldo e Renato Santos Pereira. Coincidentemente, nesse mesmo ano, o cineasta Roberto Santos adaptou a novela *A hora e a vez de Augusto Matraga* e, a partir de então, vários outros diretores se sentiram encorajados a *enveredar* pelos emaranhados poético-transcendentais do escritor mineiro. Seguiram-se, a tais investidas, *Sagarana, o duelo* (1973), filmado por Paulo Thiago, em 1973; *Noites do sertão*, dirigido por Carlos Alberto Prates Correia, em 1984; *A terceira margem do rio*, realizado por Nélson Pereira dos Santos, em 1994; *Outras histórias*, filmado por Pedro Bial, em 1999, e o recente *Mutum* (2007), de Sandra Kogut, baseado na novela *Campo geral* do livro *Manuelzão e Miguilim*.

No caso específico de *Grande sertão: veredas*, dentre os muitos elementos que poderiam ser contemplados – a eterna disputa entre o bem e o mal ou, em outros termos, entre Deus e o Diabo; a incansável busca de sentido para a existência humana; a necessidade de autotransformação e transcendência, etc. – os irmãos Santos Pereira decidiram centrar sua atenção, prioritariamente, na guerra infinda entre bandos de jagunços determinados a exercer o controle sobre o sertão-mundo. Desta forma, o filme é transformado em uma espécie de *western* à brasileira, escolha que já se evidencia na abertura, por meio da epígrafe, extraída

do romance: "Sertão, o senhor sabe, é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!"

No filme dos irmãos Santos Pereira, o sertão que se exibe – por meio de uma câmera descritiva que, em planos gerais e movimentos panorâmicos, desbrava incessantemente a paisagem – difere tanto das pradarias da costa-oeste americana, quanto da terra ressequida exposta à exaustão pelo Cinema Novo, em cumprimento de seu projeto ideológico de denúncia da miséria e exclusão, do qual *Vidas Secas*, de Nélson Pereira dos Santos, talvez seja o exemplar mais evocativo. O que se vê, reiteradamente, nesse *Grande sertão*, cortado pelas águas abundantes do Rio São Francisco, conforme sugere o próprio escritor no romance, é uma paisagem embelezada por viçosos buritis e povoada por homens fortes e destemidos, que consideram o dever de lutar o cumprimento de uma sina.

Entretanto, ainda que a capa do livro seja exibida na tela com o intuito de deixar patente a vinculação do filme ao romance, nem tudo na adaptação dos irmãos Santos Pereira encontra correspondência na obra de Rosa (1985). Por um lado, em que pese a impossibilidade de contabilizar o valor do filme por sua duração, surpreende positivamente o espectador contemporâneo a liberdade e ousadia que os cineastas se concederam na transcriação desse romance "auratizado" para o cinema, ao suprimir, alterar ou mesmo condensar várias passagens, de modo a transformar uma narrativa de quase 600 páginas em um filme de 90 minutos. Por outro, intriga o espectador familiarizado com o romance rosiano a maneira como os realizadores lidam com um dos aspectos mais complexos da obra: o relacionamento ambíguo entre os jagunços Riobaldo e Reinaldo/Diadorim.

Na visão de Hoisel (1998, p. 212),

> Diadorim é o signo mais enigmático para Riobaldo, porque nele se encontram signos diversos, antagônicos. Desde o corpo físico de Diadorim, mu-

lher travestida em homem, até as suas ações, sentimentos, tudo é plural e, paradoxalmente, singular.

No romance, a trama é tecida de modo a manter o enigma Diadorim em aberto, retardando ao máximo sua decifração, estratégia que alimenta a curiosidade do leitor para a grande revelação, emocionada (e emocionante), nas últimas páginas do livro, quando o velho jagunço relata, finalmente, a morte de Diadorim:

> Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor [...] Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita[...] Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa [...].
> Eu estendi a mão para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos [...]. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos [...]. E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:
> – 'Meu amor! [...]' (ROSA, 1985, p. 560)

Do olhar à descoberta do corpo

No filme, todavia, a atração ambígua entre Riobaldo e Reinaldo/Diadorim se instala logo no início, mais precisamente, quando os olhares de ambos se cruzam pela primeira vez, por ocasião da hospedagem do bando de Joca Ramiro em casa do padrinho de Riobaldo, gesto que é reforçado pela confissão deste, após a partida do grupo, de que "pensava primeiro naquele moço que me perturbava". Uma cena, em especial, merece ser aqui recuperada, dada sua relevância para as análises que desejamos empreender. Logo que Riobaldo se junta ao bando de Joca Ramiro, trava-se uma luta envolvendo os jagunços e uma milícia que vem em seu encalço. Em meio ao conflito, Reinaldo/Diadorim leva um tiro no ombro e dirige-se a cavalo para o rio,

quando é seguido por Riobaldo, que vai a seu socorro. Assim, ao tomar o companheiro nos braços e abrir-lhe a camisa para verificar a extensão do ferimento, Riobaldo descobre que se trata de uma mulher, que lhe revela, inclusive, ser filha de Joca Ramiro. Nesse momento, fazendo uso da câmera subjetiva, os diretores promovem uma identificação do olhar do espectador com o de Hermógenes, que flagra o enlevo entre Riobaldo e Reinaldo, propiciando, tanto ao antagonista, quanto aos espectadores, apossarem-se precocemente do segredo dos dois jagunços.

No filme dos irmãos Santos Pereira, Riobaldo exerce a função de intérprete do enigma que reveste o personagem Reinaldo/Diadorim, e o encantamento com o corpo feminino descoberto por ele se mescla com a força de atração do olhar de Reinaldo. O disfarce que habita Diadorim fragmenta, portanto, as relações convencionais de gênero, há muito habitadas, sobretudo nos sertões do Brasil, por fortes conteúdos morais e tradicionalistas.

Entre estas duas figuras – Reinaldo versus Diadorim – o personagem situa-se no além de uma individualidade estabilizada, revestindo-se da forma de um duplo devir. Como devir-jagunço-olho, fragiliza a ordem masculina através de um amor culturalmente não consentido entre dois homens; como devir-mulher-corpo infiltrado fragmenta esta ordem pela demarcação de uma posição minoritária no bando de jagunços. Bhabha (1998, p. 20) define esse trânsito entre posições de gênero parciais e precárias na constituição do personagem, como um "entre-lugar", auxiliando-nos a situar o personagem principal do filme *Grande sertão: veredas*, segundo os objetivos analíticos aqui propostos:

> O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses 'entre-lugares' fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos

> signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade. (BAHBA, 1998, p. 20)

Retomando a questão do enigma, é possível identificar dois fluxos no personagem Reinaldo/Diadorim. Não se trata de vislumbrar no final da narrativa, após a revelação do corpo de mulher, uma identidade feminina estabilizada, anulando o deslocamento de gênero decorrente do uso estratégico do disfarce. Da mesma forma, não significa ver no disfarce uma lógica exterior à constituição do enigma assinalado por Hoisel (1998), mas constatar como este personagem é plural, múltiplo. De um lado, existe o registro do disfarce e/ou do amor interditado entre Reinaldo e Riobaldo; do outro, a descoberta do corpo de mulher em Diadorim, que recoloca em foco a potência da atração de Riobaldo, numa transfiguração do seu afeto que repercute na configuração das relações de gênero. Lógicas distintas se hibridizam. Logo, não há oposição, mas diferentes processos de construção da subjetividade.

No filme dos irmãos Santos Pereira, é visível um tempo de identidades precárias e simultâneas, além do destaque, em primeiro plano, da relação proibida em detrimento do amor entre homem e mulher, alinhado a modelos instituídos. Sobre o primeiro aspecto, a dor de Riobaldo, em decorrência do tiro que Reinaldo levou no combate com a milícia, não é apagada pela sua surpresa ao descobrir o corpo de mulher do companheiro de luta. Reinaldo se torna, deste modo, simultâneo a Diadorim.

Jogo de luz e sombra

Assim é que, enquanto no romance a ênfase é dada ao retardamento do enigma em torno da subjetividade do personagem Reinaldo/Diadorim, no filme *Grande Sertão: veredas*, a construção da narrativa se efetua pela antecipação da suposta solução

do enigma que envolve esse personagem. É necessário acentuar, porém, que o termo enigma não se traduz pela incapacidade de o leitor discernir se o personagem é "finalmente" homem ou mulher. O objetivo não é detectar a identidade verdadeira do puro disfarce e que, nesta medida, deve ser descartado à semelhança da motivação platônica de seleção das cópias bem-fundadas. (DELEUZE, 1974) Enigma aqui está associado à constituição do simulacro, a saber, à construção da subjetividade no além da oposição entre o registro de sentido da troca de olhares entre os jagunços e o registro instaurado pelo toque de Riobaldo no corpo de Diadorim disfarçada de jagunço.

O complexo Reinaldo/Diadorim que se instaura nas suas relações com a identidade de gênero torna-se assim um enigma, uma passagem ou uma cópia mal fundada, pelo fato de incorporar a disparidade em si mesmo. É impossível falar em Reinaldo sem mencionar Diadorim. O que interessa por em relevo, portanto, é o fluxo, a passagem entre a encenação do disfarce Reinaldo e a constituição cindida do devir-mulher no jagunço, a partir das relações entre os personagens propostas no interior desta lógica do disfarce.

A descoberta do corpo de mulher não implica ruptura nos acontecimentos nem anulação no afeto de Riobaldo, mas, como estopim de um processo fragmentado, ela somente ocorre a partir do enquadramento proposto pela construção do "amor proibido" entre os dois homens. Para evidenciar tal relação de forma mais aplicada à crítica do filme, é importante resgatarmos o sentido do gesto de socorro de Riobaldo, quando Reinaldo é ferido. Neste momento, é visível o estopim para a construção da subjetividade de acordo com o registro do amor socialmente condenável. O signo da troca do primeiro olhar entre ambos, ao mesmo tempo em que fornece o gatilho para um amor, uma relação ou uma ligação entre os dois homens, prenuncia a motivação de Riobaldo em socorrer seu companheiro que se fere na

luta. Da mesma forma, o gesto de socorro torna-se significativo, na medida em que promove a passagem do registro proibido ao amor de um homem por uma mulher – não só permitido, como adequado e desejável, em consonância com lugares culturalmente instituídos.

Portanto, para compreender o sentido do gesto de socorro de Riobaldo a Reinaldo/Diadorim após o personagem ser baleado, é dispensável focalizar a invenção da mulher no interior do personagem Reinaldo/Diadorim, já que o jagunço que o socorre não tinha conhecimento desse fato. Tampouco se pode associar o gesto de Riobaldo à solidariedade que ele teria com qualquer outro jagunço, como forma de garantir a coesão do grupo do qual ele tinha se tornado membro. O foco do gesto de Riobaldo é direcionado para Reinaldo, ou seja, para o devir-jagunço presente na construção da subjetividade Reinaldo/Diadorim. Em qualquer outra situação, possivelmente seu comportamento não teria sido o mesmo.

Atendo-nos a essas duas passagens como momentos privilegiados do filme para a análise de distintos processos precários de subjetivação, que se hibridizam ao longo da narrativa, o que significa então este deslocamento da política de retardamento do enigma Reinaldo/Diadorim, atualizado pelo texto fílmico, em contraposição ao processo de construção dos personagens no romance? Considerando que a construção hibridizada do personagem obedece a diferentes lógicas simultâneas de construção da subjetividade – tanto no romance quanto no filme – o processo que é ativado no audiovisual não equivale a uma eliminação ou anulação do enigma, mas ao deslocamento de um registro manifesto, que agora se torna oculto, e à transferência do que estava em segundo plano, na obra matricial, para o primeiro plano do filme, provavelmente, em função das circunstâncias contextuais em que é produzido.

Se, no romance, havia o interesse em postergar a decifração do enigma, enfatizando-se reiteradamente a relação proibida, a partir da troca de olhares entre os jagunços, no filme o momento da descoberta do corpo de mulher, outrora ocultado em Reinaldo, é antecipado. Tal fato, porém, não significa que o enigma tenha se desfeito e que a narrativa fílmica tenha falhado, sob esse aspecto, em relação à complexidade da obra que lhe serviu de referência. Do romance para o filme, ao mesmo tempo em que uma série de ajustes é possível – ou até mesmo necessária – em decorrência da transformação de uma linguagem escrita em um suporte audiovisual, é o todo que, fragmentado, se move no que diz respeito aos processos de subjetivação acionados na construção do complexo Reinaldo/Diadorim.

Meios diferentes, forças diversas

A esta altura, é pertinente introduzirmos aqui mais uma indagação. Como se pode compreender, por um lado, a manutenção no romance de Rosa (1985), publicado em 1956, do jogo de luz e sombra em torno da atração sexual entre dois jagunços; e, por outro, a adoção no filme realizado em 1965, de lógicas fragmentadas de construção da subjetividade, que apagam, já nas primeiras cenas, a ambiguidade do relacionamento entre os dois personagens?

Não se pode deixar de levar em conta o fato de que o romance de Rosa (1985), detentor de uma ousada experimentação linguística e de um conteúdo denso e sofisticado, destinou-se não apenas a um público adulto, como também intelectualizado. Para tanto, basta lembrar a quem Riobaldo relata sua história: um homem culto da cidade, que ouve e anota o depoimento do velho jagunço.

Em relação ao filme, todavia, configura-se uma situação diferente. O cuidado dos diretores em esclarecer precocemente o

espectador sobre a sexualidade de Diadorim demonstra o quanto os produtos simbólicos podem trazer, em suas textualidades, resíduos que falam o momento em que são produzidos e, consequentemente, as crenças e valores que plasmaram os olhares de seus realizadores. Ao abrirem mão de um possível hermetismo e elegerem um viés mercadológico-comercial como temática central do filme – investindo prioritariamente na ação e em um ritmo hollywoodianamente ágil – os diretores deslocam o sistema de retardamento do enigma presente no romance em torno do personagem Reinaldo/Diadorim, trazendo para o primeiro plano o devir-mulher em Reinaldo através da antecipação da descoberta do corpo de Diadorim por Riobaldo. Em contrapartida, por meio de tal estratégia, o filme torna-se mais aberto à fruição de plateias formadas por diferentes camadas sociais e públicos de diversas faixas etárias – como é comum aos produtos midiáticos.

Dois são os aspectos contextuais que podem justificar a transformação da relação entre Riobaldo e Reinaldo/Diadorim no filme dos irmãos Santos Pereira. Em princípio, não se pode deixar de levar em consideração o fato de que a adaptação de *Grande sertão: veredas* deu-se em plena vigência do golpe militar, ocorrido no Brasil em 1964, o qual, por sua vez, soube se aproveitar de valores morais tradicionalistas presentes na sociedade brasileira para tornar possível a construção da legitimidade (REZENDE, 2001) do sistema autoritário. Valores como Deus, Pátria e Família eram professados como universais, tornando difícil a manifestação em primeiro plano da "relação homoerótica" entre Riobaldo e o devir-jagunço presente no personagem Reinaldo/Diadorim. Como observa Ortiz (1998, p. 89), durante o período 64-80,

> [...] a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema,

> ou a indústria editorial. O ato repressor atinge a especificidade da obra mas não a generalidade de sua produção. O movimento cultural pós-64 se caracteriza por dois momentos que não são na verdade contraditórios; por um lado ele é um período da história onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais, por outro ele se define por uma repressão ideológica e política intensa. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada.

Para fugir à ação implacável da repressão política, os artistas tiveram de recorrer a estratégias as mais diversas, que foram desde a recorrência a artificiosas metáforas camufladoras de mensagens que não podiam ser explicitadas, até a adoção de uma autocensura prévia já por si tão rígida que antecipadamente garantia a liberação de suas produções pelas forças totalitárias. Não se pode, deste modo, descartar a possibilidade de tal espírito de precaução ter influenciado também os irmãos Santos Pereira nas escolhas feitas ao adaptarem o romance rosiano para o cinema.

O segundo aspecto deriva do primeiro e expõe ao mesmo tempo uma contradição do governo militar com os valores decorrentes da modernização da economia brasileira, processo que já vinha acontecendo desde os anos 1950 – com a mentalidade desenvolvimentista – e que, após 1964, encontrou condições adequadas para se fortalecer, graças ao pacto dos militares com os grandes conglomerados da indústria cultural internacional, interessada em abocanhar o mercado nacional de bens simbólicos. A contradição, nesse caso, é uma consequência do tradicionalismo perceptível na estratégia de permanência no poder adotada pelos militares diante dos valores economicistas pressupostos pelos grandes conglomerados estrangeiros. O modo como a narrativa fílmica de *Grande sertão: veredas* é construída se aproxima mais firmemente da lógica cultural dominante, manifestada pelas diretrizes comerciais que animam o processo de consolidação da indústria cultural no Brasil. Tal aspecto torna-se evidente em

especial pela construção de uma narrativa mais palatável, consubstanciada em valores já enraizados na sociedade, como o culto da família e a redução conservadora da discussão de gênero em torno do homem e da mulher como duas posições estabilizadas.

O aspecto conservador dos valores no contexto de construção da legitimidade do sistema da ditadura militar, por sua vez, serviu como matéria-prima para a elaboração daquilo que Rezende (2001) designa de estratégia psicossocial, cujo objetivo era o de garantir a permanência do sistema por um longo período. Deste modo, o culto de valores já existentes faz parte de uma lógica de produção, e sempre esteve presente como marca na/da sociedade brasileira, mesmo antes de os militares assumirem o comando do país. Como afirma Louro (2003, p. 44), a

> [...] posição central é considerada a posição não-problemática; todas as outras posições-de-sujeito estão de algum modo ligadas — e subordinadas — a ela. Tudo ganha sentido no interior desta lógica que estabelece o centro e o excêntrico; ou, se quisermos dizer de outro modo, o centro e suas margens. Ao conceito de centro vinculam-se, frequentemente, noções de universalidade, de unidade e de estabilidade. Os sujeitos e as práticas culturais que não ocupam esse lugar recebem as marcas da particularidade, da diversidade e da instabilidade.

A título de reforço de argumentação, vale reportar, ainda que brevemente, à minissérie produzida pela Rede Globo, em 1985, sob a direção de Walter Avancini e igualmente baseada no romance de Rosa (1985). Não obstante Diadorim seja representada, nessa produção, por Bruna Lombardi, a ambiguidade da atração entre a personagem e Riobaldo é mantida. Afinal, o fato de uma atriz viver o papel de um homem nas realizações audiovisuais como cinema ou televisão, não chega a ser novidade, nem garante que se trata de uma personagem pertencente ao sexo feminino. Obedecendo à ordem em que os acontecimentos são narrados

no romance, a minissérie da Globo, somente no final, traz a confirmação de que Diadorim é mulher, mas há de se convir que o contexto sociocultural e as forças políticas atuantes no Brasil, na década de 1980, já não são os mesmos de quando o filme foi realizado.

A oportunidade de refletirmos sobre as interferências adotadas pelos irmãos Santos Pereira na diluição da ambiguidade que ronda a paixão entre Riobaldo e Reinaldo/Diadorim, bem como sobre as possíveis forças histórico-culturais que atuaram nesse processo, impele-nos a pensar, adicionalmente, nos valores que hoje orientam nossas vidas, a sociedade em que vivemos e o momento histórico no qual nos encontramos inseridos. Afinal, em que medida, nos quarenta e seis anos que separam esse filme do presente, tornamo-nos aptos a encarar a multiplicidade como um fator positivo e a suspeitar de códigos que, embora se pretendam universais e atemporais, são construções discursivas tecidas em espaços e momentos localizáveis, nas quais é possível divisar nossa grande dificuldade em lidar com as diferenças?

Referências

A TERCEIRA margem do rio. Diretor: Nelson Pereira dos Santos. Roteirista: J. Guimarães Rosa Nelson Pereira dos Santos. Intérpretes: Lavoiser Albernaz; Denise Alvarez; Barbara Brandt. Rigina filmes, 1994. color. (98 min.) color, 35mm.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: EDUFMG, 1998.

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

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*: ensaios e teoria e crítica literária São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 31-48.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha e Walter Lima Junior. Intérpretes: Geraldo

Del Rey, Yoná Magalhães, Maurício do Valle, Othon Bastos. Copacabana Filmes, do Renato dos Santos Pereira. Rio de janeiro: Cabanas, 1964. PB, 35mm.

GALVÃO, Walnice N. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

GRANDE sertão veredas. Direção: Geraldo Santos Pereira, Renato Santos Pereira. Intérpretes: Graça Mello; Jofre Soares; Luigi Picci. São Paulo: Vila Rica Cinematográfica, 1965. color, 35mm.

HOISEL, Evelina. Autobiografia e biografia: no espaço do Grande Sertão. *Estudos linguístcos e literários*, Salvador, n. 21-22, jun./dez., p. 207-224, 1998.

LOURO, Guacira L. Currículo, gênero e sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes; NECKEL, Jane F.; GOELLNER, Silvana V. (Org.). *Corpo, gênero, sexualidade*: um debate contemporâneo na educação Petrópolis: Vozes, 2003.

MUTUM. Direção: Sandra Kogut. Roteiro: Ana Luiza Martins Costa, Sandra Kogut. Produção: Flávio R. Tambellini, Isabelle Pragier, Laurent Lavolé. Intérpretes: Brenda Luana Rodrigues Lima; Izadora Fernandes; João Miguel. 2007. color., 35mm.

O CINEMA falado. Direção: Caetano Veloso. Intérpretes: Regina Casé; Paula Lavigne; Chico Diaz. Rio de Janeiro: Elipse Produções, 1986. (110min), color., son. 35mm.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

OUTRAS histórias. Direção: Pedro Bial. Roteiro: Pedro Bial e Alcione Araújo. Produção: Vânia Catani, Theo Filmes Ltda Produções, Pedro Bial e Vania Catani. Intérpretes: Paulo José; Giulia Gam; Marieta Severo. Riofilme, 1999. (114 min.)

PAZ, Octavio. *Traduccion*: literatura y literalidad. Barcelona: Tusquets, 1990.

RESENDE, Beatriz. Parceiros do imaginário. *Cinemais*, n. 6, p.127-148, jul./ago. 1997.

REZENDE, Maria José de. *A ditadura militar no Brasil*: repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984. Londrina: Ed. UEL, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão*: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SAGARANA: o duelo. Direção, produção e roteiro: Paulo Thiago. Intérpretes: Joel Barcellos; Milton Morais; Ítala Nandi. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1973. (98min.) color., 35mm.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema*: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

VIDAS secas. Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luis Carlos Barreto, Herbert Richers Nelson Pereira dos Santos e Danilo Trelles. Intérpretes: Átila Iório; Genivaldo Lima; Gilvan Lima. Rio de Janeiro: Riofilme, 1963. (103 min.) PB, 35mm.

NOITES do sertão. Direção: Carlos Alberto Prates Correia. Produção: Tarcísio Vidigal, Helvécio Ratton. Intérpretes: Cristina Aché; Debora Bloch; Sura Berditchevsky. Rio de Janneiro: Grupo Novo de Cinema, 1984. color., 35mm.

Cadeia: Ninguém conhece a moradia da verdade

*Denise Carrascosa**

O desespero de não ter perspectivas de liberdade criava um espaço vazio, um buraco negro na mente da gente. Nesse espaço ecoava um grito de pavor que ficava sem resposta.
(MENDES, 2005, p. 411)

Era uma vez um monstro

O monstro é um arremedo muito visível da forma; um suplemento que atrai tanto o olhar para sua fabricação, que tende à elisão do fabricado. Traz, em seu fundamento, um vazio tão denso de possibilidade de reconhecimento que, pela expectativa da enorme distância a percorrer, carrega a potência de afetar-nos fortemente. Mediante o legado do curso Os *anormais,*

* Doutora em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora do Instituto de Letras da UFBA, pesquisadora na intersecção entre estudos literários e subalternistas e instrutora de Tai Chi Chuan na Penitenciária Lemos de Brito.

Foucault (2010, p. 285) colabora com a densitometria desse vazio, com o percurso dessa distância, contando-nos que "[...] a grande família indefinida e confusa dos 'anormais', que amedrontará o fim do século XIX" (dentre os quais: o monstro humano, o indivíduo a corrigir e o onanista) chega a nós através de um aparato extremamente complexo de mecanismos de distribuição espacial, organização familiar, internação, vigilância, construção de domínios de saber (médico-psiquiátrico; biológico-jurídico), funcionando como um conjunto de modernas técnicas de disciplinamento.

Esfumaçando as bordas do desenho foucaultiano, interessa-me pensar o internamento prisional como força motriz de investimentos tecnológicos de fabricação de monstros-incorrigíveis – corpos que não merecem/podem ser vistos, corpos que não pesam, corpos cujas mortes, se não diretamente desejadas, não precisam ser *pranteadas*.[1]

1 Referência ao livro de Judith Butler (1993) – *Bodies that matter (Corpos que pesam,* como tem sido usualmente traduzido entre nós)

Nesse diapasão, os corpos encarcerados são braços para fora de grades, são muralhas cinzentas em bairros periféricos, são notícias de crimes de jornais, impressos, televisionados, virtuais. Os corpos encarcerados que nos chegam são os silêncios dos seus parentes envergonhados, são as notícias de rebeliões sufocadas, são as ligações de telefones celulares que corremos o risco de, por eventual azar, atender. São imagens chapadas.

Tal conjunto de dispositivos mediadores realiza uma diferenciação fabricadora de sujeitos monstruosos. Pelo cinturão de isolamento geográfico, pelos acoplamentos técnicos às suas subjetivações e circulações (e não) de suas imagens nos circuitos socioculturais, os sujeitos encarcerados são monstros – arremedos muito visíveis da forma; suplementos que atraem tanto o olhar para sua fabricação, que tendem à elisão do fabricado. Trazem, em seu fundamento, um vazio tão denso de possibilidade de reconhecimento que, pela expectativa da enorme distância a percorrer, carregam a potência de afetar-nos fortemente.

Uns dizem que fui eu, mas não viram. Outros dizem que viram que eu não fui[2]

O filme *Carandiru* (2003) teve um enorme sucesso de bilheteria – 4,6 milhões de espectadores em mais de 30 semanas consecutivas em cartaz. (BUTCHER, 2005) Com direção de Hector Babenco, roteirizado em parceria com Fernando Bonassi, com a consultoria do escritor/ex-presidiário Luiz Alberto Mendes, operou seus efeitos de recepção na trilha temático-imagética forjada, tanto por antecessores peso-pesado, como Pixote, os filmes *Cidade de Deus* (2002) e *Ônibus 174* (2002), quanto pelo evento midiático "Massacre do Carandiru", engendrado em 1992, pelo genocídio, por mãos e metralhadoras de policiais militares, de 111 homens que estavam presos na Casa de Detenção do Complexo Penitenciário do Carandiru em São Paulo, hoje desativado. Esse complexo de mediações espaço-temporais, de produções de autoria difusa e diversidade de circulações culturais ainda inclui o livro escrito pelo médico, escritor, prestador de serviço voluntário na Casa de Detenção por mais de 10 anos, Drauzio Varella. O livro *Estação Carandiru*, publicado em 1999, constitui a base, declarada em tela de abertura, de reinscrição do acontecimento "Massacre do Carandiru".

O funcionamento narrativo dessa reinscrição tende, na organização interna de algumas cenas (execução do hino nacional em uma final de partida de futebol dentro do presídio) e no aumento gradativo da intensidade do fluxo entre elas (a sequência do genocídio dos presos logo após o jogo e, então, a disposição de centenas de corpos nus dos sobreviventes no pátio da Casa de Detenção), a uma demanda épica e à sua potente reverberação na memória do público, acoplada à discussão crítica de uma questão de biopoder extremamente violento de Estado e violenta marginalização social.

Para além dessa encruzilhada, as transações dialógicas/intersemióticas de tal reescritura ocorrem em outras esquinas, cujas produtividades, aqui e agora, interessam-me explorar.

2
Fala do personagem Barba, ao ser instado pelo médico a justificar a sua condição de preso, no filme *Carandiru*.

Jocimar, preso encarregado-geral da faxina de um dos pavilhões da Casa de Detenção, assume posição discursiva a que o livro *Estação Carandiru* nomeia como "espinha dorsal da cadeia". A faxina "paga a boia" (distribui, cela por cela, as três refeições diárias); cuida da limpeza geral e sua cúpula é fundamental para a manutenção da ordem – funções seminais na rotina carcerária. (VARELLA, 2003, p. 99)

Um dos integrantes dessa cúpula, Jocimar, funciona na orla de tensão entre o diretor de disciplina e os presos do pavilhão que gerencia. Certa feita, em um inverno, o diretor recebeu queixas de que os faxinas do pavilhão cinco cobravam proteção para estupradores e dívidas de droga diretamente às visitas dos envolvidos. Jocimar teria se justificado assim ao seu Luís: "– Acho que informaram mal ao senhor. Mais a mais não é todas as ocorrências que eu consigo segurar." (VARELLA, 2003, p. 164)

Essa conversa indicial antecipa um motim de presos que envolvia dois integrantes da faxina, sob a autoridade de Jocimar. Resultado: o diretor transfere o encarregado-geral para a Penitenciária do Estado e com o vácuo de poder gerado, rapidamente, organiza sua rede de informantes, com ramificações por toda a cadeia, a fim de garantir a substituição da liderança, arregimentando descontentes e aqueles sobre os quais a diretoria tinha ascendência.

No filme *Carandiru*, a composição do personagem-chefe-da-faxina funciona por aglutinação com outro perfil, o do personagem que aparece no livro sob a insígnia Nego-Preto. Acoplado ao nome de batismo – Moacir – o nome de guerra Nego-Preto designa o corpo negro daquele que, em dirigindo a função-faxina e a cozinha de um dos pavilhões, concentra o poder de fazer morrer e deixar viver em seu território. A sua autoridade, jurídico-moral no livro, é também corporal no filme, mediante a interferência suplementar de sua voz, seu olhar, a gestualidade do seu corpo

onipresente e o modo como funciona toda uma integridade cênica do ator Ivan de Almeida.

Ao sentar-se na enfermaria, diante do interlocutor-médico, Drauzio Varella, para ter esse mesmo corpo examinado e diagnosticado, Jocimar/Negro-Preto/Moacir, agenciado a confessar a nudez da sua culpa, vai descascando a multiplicidade dos seus nomes, em nomes de amigos, enredos de "assaltos bonitos", atos desconectados de suas intencionalidades, esposa, filho; afetos tão diversos que efetuam uma rede narrativa de desvios espaço-temporais da captura anunciada – a pergunta do médico, a pergunta de todos nós: o que você fez? Tantas coisas [...] reverberam múltiplas as respostas de Nego-Preto, que não se deixa hipnotizar pelo risco de giz, assim como a galinha.[3]

Aos poucos, a sua narrativa vai desenrodilhando a imagem compacta, temível, tensa que nos fora didaticamente apresentada no livro e que, continuará sendo, ao longo do filme, em regime de repetição diferencial – Jocimar/Nego-Preto é autoridade sem patente e é também pai cuidadoso de um filho e esposo amoroso de uma mulher.

E assim desfilam, olhando em direção à câmera-médico-narrador-leitor-expectador, mais de uma dezena de personagens-confessantes de suas aventuras, suas histórias, seus amores, suas vinganças, seus atos dermatológicos, com sangue e sem culpa.

São *rappers*, como Sabotage,[4] atores globais,[5] figurantes desconhecidos, emprestando seus rostos e falas ao mecanismo complexo de aglutinação-dispersão, engendrado para operar o procedimento de tradução e reescritura na construção dos personagens do livro para a tela. Alguns nomes: Seu Chico-Jeremias; Peixeira; Sem Chance-Matias; Lady Di-Dirceu; Ezequiel-Alfinete; Majestade-Zé-da-Casa-Verde que, a partir da ancoragem sobre uma base de inscrição mais ou menos permanente – corpos alcunhados por mais de um rótulo – vão operando a dicção de subjetividades que ocorrem em um

3
Sobre o pálido criminoso, falava Zaratustra: "Sempre se viu apenas, desde então, como o autor de um único ato. Eu chamo isso loucura, o que para ele era exceção converteu-se em essência [...] Um risco de giz hipnotiza a galinha. O ato praticado hipnotizou sua pobre razão." (NIETZSCHE, 2005, p. 41-42)

4
Jovem negro, músico de periferia, morto durante o período de montagem do filme.

5
A empresa Globo Filmes (braço da rede de televisão homônima) funciona como uma das agentes da produção de *Estação Carandiru*, agregando uma grande potência de marketing à realização fílmica, inclusive por conta da presença de atores como Milton Gonçalves, Maria Luísa Mendonça, Rodrigo Santoro e Caio Blat.

espiralar de narrativas que não se permitem capturar sob a égide de um valor monádico.

Política de uma tradução

No fluxo dessa ponte aérea livro-filme, mediados por fatores de produção e circulação desses produtos culturais, agencia-se um espaço de autoria difusa – constituído de pontos de menor e maior visibilidade, inclusive cegos – no qual executam papéis ativos, os presos cujas histórias foram auscultadas por Dráuzio Varella, o médico-escritor, seu processo de escritura etnográfica, o diretor Hector Babenco, suas escolhas estéticas e éticas[6], seus parceiros de roteiro, as oficinas de preparação de atores em convívio com os presos do Carandiru, os espaços cenográficos produzidos dentro desta prisão, onde foram realizadas muitas das gravações e as oficinas, sem contar todo o aparato profissional, operacional e técnico necessário à construção e edição das imagens.

Trato desses pormenores a fim de fazer com que colaborem com um dos meus argumentos, que quer entender esse espaço de autoria difusa como um território, paradoxalmente desterritorializador, em que pode o subalterno falar. Aqui não falo do subalterno em sentido *spivakiano*, aquele constituído pelos "[...] modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política legal e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante." (SPIVAK, 2010, p. 12) Não falo, pois, do subalterno enquanto sujeito-corpo aprisionado. Este, talvez, possa falar quando lhe põem uma câmera na mão,[7] ou uma editora como a Companhia das Letras à disposição.[8] Falo do subalterno como *modus operandi* complexo de uma produção cultural que envolve, como um dos seus estratos, a tradução intersemiótica entre livro e filme e, como uma de suas reverberações, a instalação de vazamentos nos circuitos subalternizantes.

6
Enquanto Dráuzio Varella escrevia o livro, enviava, por fax, as páginas ao diretor Hector Babenco, que relata (no áudio de seus comentários) o modo como esse processo o foi afetando e suas escolhas em relação ao material que recebia.

7
Refiro-me ao filme dirigido por Paulo Sacramento (2004) *O prisioneiro da grade de ferro.*

8
Aqui, a referência são os dois livros autobiográficos de Mendes (2005, 2001) – *Memórias de um sobrevivente* e *Às cegas*.

Concentro-me em analisar tal tradução menos como releitura de conglomerados semióticos e mais como colaboração narrativa na dicção diferencial, alternativa, de subjetividades marginais, cujas possibilidades têm, historicamente, operado sob a razão do monstruoso na fatura de uma "violência performativa", "uma força de lei".

A (des)narrativa filosófica de Derrida (2007, p. 46), tirando proveito e força do que lhe convém na filosofia jurídica moderna, colabora conosco montando o flagrante do "[...] silêncio murado na estrutura violenta do ato fundador. Murado, emparedado, porque esse silêncio não é exterior à linguagem." O fazer a lei constitui um "golpe de força", "momento de fundação" jamais inscrito no tecido homogêneo de uma história, na medida em que "o rasga por uma decisão." (DERRIDA, 2007, p. 24-25)

O funcionamento contemporâneo do dispositivo "monstro-incorrigível" acoplado a subjetividades encarceradas parece-se com tal golpe de força. O fundamento de sua autoridade parece tão onipresente, talvez pela distância e apagamento das inscrições discursivas de sua história (que as pesquisas foucaultinas, por exemplo, fazem reacender). Talvez pelo efeito de vazio que gera esse apagamento – um vazio místico e mudo.

Mas outras estratégias também têm funcionado na contemporaneidade das nossas produções culturais, construtoras de dinâmicas outras, menos visivelmente descontrutoras e mais operacionalmente tensionadoras dos modos hegemônicos de fazer, de subalternizar.

É nessa fissura que gosto de pensar um flagrante do entre-evento *Estação Carandiru-Carandiru* na sua interlocução com narrativas e subjetividades de presos, como ranhura suplementar de um pensamento intelectual (ainda que problematizador de uma filosofia ocidental moderna) que, entretanto, não me abstenho de usar em zona de contaminação com as questões, demandas e posições discursivas dos sujeitos aprisionados.

Os rostos dos presos que aparecem em *close* no filme, como releitura de um outro conjunto de relatos diversamente dispostos no livro, fazendo vazar histórias, desviando o golpe da lei cuja vontade de força tende à paralisia de suas posições discursivas, pode ser pensado esteticamente na chave do conceito *deleuziano* de "rostidade", na medida de suas potências para nos afetar.

Partindo da definição bergsoniana de afecto, acoplada ao seu pensamento sobre o cinema e a partir do cinema, Deleuze (2009, p. 138) define um rosto como uma "superfície refletora imóvel" em conjunto com "movimentos intensos expressivos" – a forma de um afeto, inseparável do que se chama *desejo*:

> E de cada vez que descobrirmos em qualquer coisa esses dois pólos, superfície reflectora e micro-movimentos intensivos, poderemos dizer: esta coisa foi tratada como um rosto, foi 'encarada' ou antes 'rostizada', e por sua vez encara-nos, olha para nós [...] mesmo que não se pareça com um rosto.

Ao dizer que o grande plano é sempre um rosto, um afeto, chama-lhe "imagem-afecção". Esse conceito pode nos ajudar a pensar o recorte no qual insisto da intersecção *Estação Carandiru-Carandiru* – o conjunto de rostos e nomes em close a contar suas histórias.

Essas sequências, por sua potência em afetar as nossas sensibilidades, marcar as nossas memórias, agenciar os nossos desejos em tensão com a categoria "monstro-incorrigível", merecem ser pensadas como possibilidades de "placas receptivas de inscrição" – rostos – plugadas em "séries espirais intensivas" – narrativas, que exercitam linhas de fuga dos braços para fora de grades, das muralhas cinzentas em bairros periféricos e das notícias de crimes de jornais, impressos, televisionados, virtuais.

Algumas das narrativas que aparecem no livro[9] funcionam anexadas aos *closes* nos personagens em dois regimes fílmicos: o primeiro bloco de histórias nos é apresentado apenas pela fala

9 Narrativas que não penso sob o estatuto de primeiras ou originais, na medida em que o próprio escritor revela, em prefácio, algumas das operações de reescritura dos relatos que ouvia, uma das quais o intercâmbio entre nomes de presos – um modo de posicionamento ético para com eles.

do personagem que encara a câmera; o segundo bloco, e mais predominante dos dois, entremeia os *closes* com *flashback*s que funcionam como contra planos à monocromia predominante do espaço fechado em que a história está sendo contada – a enfermaria do presídio. Em contraposição à escala que desliza do cinza ao bege e aos espaços herméticos da penitenciária, muitas das narrativas dos sujeitos presos nos levam a lugares abertos e multicromáticos – parques; estradas; rios e à perspectiva panorâmica de uma laje em uma favela paulista.

O primeiro bloco trabalha com o rosto do preso em primeiro plano contra o fundo da enfermaria. Este posicionamento funciona como um primeiro movimento estratégico no tabuleiro – um indício narrativo de que o que importam são esses sujeitos e suas histórias. Ali, o uso do *close* nos permite dizer que a "rostização" é do rosto mesmo – primeira aproximação entre nós e os personagens presos. Isca para o nosso desejo.

No segundo bloco, a "rostidade" funciona em mecanismo narrativa e cinematograficamente mais complexo e, por isso mesmo, mais sedutor. O *flashback*, para além do uso de locações mais amplas e cores mais diversas, ainda oferece uma materialidade de imagem para a *diferência* espacial e temporal que se conecta ao rosto de que se tem memória como o narrador. Funciona como recurso técnico-estético na densificação do personagem, via construção de uma espiral com inúmeras linhas de fuga, tensionadoras da posição chapada em que somos agenciados a enquadrar um sujeito preso.

Nosso imaginário é interpelado, ainda, por um fator de mediação que Jesús Martin-Barbero lê como marca distintiva das produções socioculturais latino-americanas (em especial na televisão): a cotidianidade familiar – "âmbito de conflitos e fortes tensões", seria, ao mesmo tempo, "[...] um dos poucos lugares onde os indivíduos se confrontam como pessoas e onde

encontram alguma possibilidade de manifestar suas ânsias e frustrações." (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 305)

A grande maioria das histórias a nós contadas no livro, traduzidas para o quadro estético da "imagem-afecção", engendram dramas de afeição reconhecidamente familiares: são casos de amor, casamento, filhos, traições e vinganças. Muito embora Martín-Barbero (2003) isole o cinema da utilização dessa mediação em sua resultante prática – uma simulação de contato entre a imagem e seus expectadores – penso que é exatamente isso que funciona como potência nos quadros de narrativas de *Carandiru*, catalisadores da força dos relatos entrecortados de *Estação Carandiru*.

Essas imagens-afecção nos aproximam dos sujeitos postos em close, e de suas histórias. Permitem-nos suplementar os efeitos de vazio acachapantes de suas imagens com suas narrativas próprias. Permitem-nos pôr em suspenso o que ecoa, em nossos espaços, como gritos de pavor. Essas imagens são "rostos", na medida de sua força em afetar-nos nas nossas possibilidades responsivas de compreensão e compressão das distâncias histórica e misticamente executadas entre eles e nós.

Eles e nós

É a busca de tensionamento desse hiato que me move a escrever sobre as minhas impressões, com um certo *ethos* teórico, mas também com vontade de uso de um lugar discursivo – analista-crítica cultural – para agregar valor a fluxos de produção/consumo cultural que me permitem, para além do pensamento crítico, uma aproximação diferencialmente crítica, uma aproximação sensível, com sujeitos que estão vivendo, neste momento, a duríssima tecnologia da "monstrificação".

Gostaria de sinalizar que o valor que desejo flagrar foi rasgado por Luiz Alberto Mendes, via e-mail. Um dos consultores do filme

para a composição do roteiro sobre as filigranas das relações de poder dentro do Carandiru, tendo sido inclusive removido de lá junto a outros presos para que as filmagens ocorressem, o escritor, preso por mais de 30 anos, agora em liberdade, detestou *Carandiru* – o filme. Gosta muito e respeita, do ponto de vista ético, o médico e amigo Dráuzio Varella. Sobre suas motivações, podemos ler seus livros, seu *blog*, ouvir suas palestras. Pois o seu lugar é o seu lugar e, em cadeia, ninguém conhece a moradia da verdade.

Referências

CARANDIRU. Direção e produção: Hector Babenco. Intérpretes: Rodrigo Santoro, Milton Gonçalves e outros. Rio de Janeiro: HB Filmes, 2003. (147 min.), son., color. 35mm.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles. Intérpretes: Douglas Silva; Jefechander Suplino; Alice Braga e outros. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2002. (130min), color., son., 35mm.

BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter*: on the discursive limits of "sex". New York, London: Routledge, 1993.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*: cinema 1. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DERRIDA, Jacques. *Força de lei*: o "fundamento místico da autoridade". São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MENDES, Luiz A. *Às cegas*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

_____ . *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

MARTÍN BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. 2. ed. São Paulo: Escala, 2005.

ÔNIBUS 174. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha; Marcos Prado e outros. Intérpretes: Sandro do Nascimento; Geisa Gonçalves. Rio de Janeiro: Zazen, 2002. (150min), son., color., 35mm.

O PRISIONEIRO da grade de ferro: auto-retratos. Direção: Paulo Nascimento. Intérpretes: Adeir Cupertino; Celso Ferreira de Albuquerque; Cláudio Fabiano e outros. São Paulo: Olhos de Cão, 2004. (123min), son., color., 35mm.

PIXOTE. Direção e Produção: Hector Babenco. Intérpretes: Marília Pêra; Jardel Filho; Rubens de Falco e outros. São Paulo: Embrafilme, 1980. (125min) son., color., 35mm.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

VARELLA, Dráuzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

O realismo brutal: da palavra à imagem em *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*

*Lícia Soares de Souza**

Introdução

Na cultura brasileira contemporânea, produto de uma era pós-ditadura, o *bandido*, geralmente um traficante de drogas, habitante das *neofavelas*,[1] torna-se o *outro* dos sistemas hegemônicos. A narrativização desse herói não tem deixado de levantar inúmeras questões acerca da natureza das novas relações entre a arte e a sociedade. Deve a arte contemporânea refletir essa *nova* realidade de violência? Quando a arte toma partido por representar os males da violência urbana, estará ela banalizando os problemas sociais, em busca de mercado? Se não, pode esse *novo herói* identificar o perfil da sociedade brasileira, assim como o índio, na era pós-independência, ou o sertanejo, durante o século XX?

*
Pós-doutora pela Universität Kassel e doutora em Semiótica pela Université du Quebec à Montréal. Professora Titular da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e pesquisadora do CNPq.

1
São favelas menos pobres, com cem mil habitantes aproximadamente. São minicidades, com escolas, posto de saúde, água encanada. Têm seu próprio jornal. Emissora de rádio e de TV.

Origens da violência brasileira

Os dois textos que temos em mira, *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*,[2] sintetizam uma História, e refletem um tempo presente. É uma história de conflitos que se configura na atualidade com uma face de terror, terror urbano peculiar aos morros do Rio de Janeiro, mas que se expande a outras capitais e cidades menores do interior do país. O terror narrativizado, batizado como realismo feroz (Antonio Cândido) e como hipermímese (Alfredo Bosi), tem características naturalistas, regionalistas (banditismo social), realista maravilhoso (rituais mágicos de macumba, espíritas, e outros); traz pinceladas do gótico (medo e mutilações corporais) e do *roman noir*.[3]

Com efeito, a matéria para este terror pode ser retirada da História do Brasil, capaz de indicar uma cartografia da violência no país. Segundo Miranda e Lage (2007) é no tempo de D. João VI que nasce uma polícia autoritária que amedronta a população. Era preciso acomodar na cidade do Rio de janeiro o príncipe regente com seu séquito de 12 a 15 mil pessoas. Com amplos poderes, o primeiro intendente de polícia, Paulo Fernandes Viana, desalojou muitas pessoas de suas casas, tendo sido responsável pela manutenção do espaço urbano (limpeza, salubridade, iluminação, água) e da ordem (deter e punir os desordeiros: escravos fugidos, capoeiras, ciganos, aventureiros). Até 1821, o intendente organizou a Guarda real de Polícia da Corte, integrada pelo famoso major Vidigal que foi imortalizado em *Memórias de um sargento de milícias*. (ALMEIDA, 1996) A ação violenta e arbitrária da polícia nessa época já era contada por contemporâneos.

Ao final do século XIX, outro fato contribuiu para agravar a situação. A abolição da escravatura pôs literalmente nas ruas uma massa de homens e mulheres, sem posse de terras e sem meios de sobrevivência. Muitos deles enveredaram pelo caminho da marginalidade, enquanto muitos outros integraram as milícias privadas de senhores de terra, latifundiários e oligarcas.

2
Vamos designar *Cidade de Deus*, como *CD*. Designaremos como *ET*, o livro *Elite da Tropa* e o filme *Tropa de Elite: TE*.

3
O *roman noir* se distingue do romance policial pelo caminho que leva o leitor do crime ao assassino. O romance policial clássico começa com um crime e o leitor busca conhecer a identidade do criminoso. O roman noir começa por uma situação na qual um criminoso evolui até o crime. Lida-se com um cotidiano de lugares mal afamados e cheio de bandidos e enfrenta-se a hostilidade da polícia oficial. Um clássico do gênero é *Les mystères de Paris* de Eugène Sue.

A República, encontrando um país desigual, dividido entre classes hegemônicas e classes subalternas, excluídas do modelo positivista de desenvolvimento, buscou sufocar as irrupções sociais com força. O mandato de Floriano Peixoto, o Marechal de Ferro, é emblemático nessa função de impor ordem com autoritarismo, como é descrito em *Triste fim de Policarpo Quaresma* e *Os sertões*. Euclides da Cunha (2009) inclusive mostra que a guerra de Canudos refletia as múltiplas convulsões sociais, que ocorriam no país, tratadas a ferro pela República que deveria ter a feição de um regime progressista e democrático.

A partir de Euclides, a arte brasileira retratou a vida de indivíduos de "alta periculosidade", jagunços bandidos e jagunços conselheiristas (lutando contra a República), cangaceiros e matadores, buscando, muitas vezes, revelar a engrenagem política que favorecia suas vidas errantes e marginais.

A ditadura dos anos 1960, defendendo um milagre econômico de concentração de renda, em proveito das elites econômicas (banqueiros e empresários), situada do lado dos Estados Unidos, na Guerra Fria, desenvolveu estratégias políticas e sociais, aptas a agravar o isolamento social das classes dominadas. A tendência de manter uma polícia autoritária e arbitrária criada na época do Império foi ampliada. Os opositores ao regime se inscreveram no movimento universal de formação de guerrilhas e partiram para a luta armada. Configurou-se então uma cenografia de conflitos entre militares e milícias paramilitares, com amplos poderes, inclusive os de torturar e de matar, e militantes guerrilheiros imbuídos da ideologia marxista. Criaram-se novamente modelos de guerreiros a defender o "lar invadido", como Euclides da Cunha descreveu na ação dos jagunços conselheiristas.

No plano literário, autores como Callado, por exemplo, põem em cena personagens retratando o jaguncismo guerrilheiro, fusão ideológica de conselherista, sertanista e cubanista. Outros autores voltam-se para o realismo feroz da urbanidade que

aponta para a existência de personagens, vindos de origem diversas, do meio rural ou urbano, confinados nas favelas e que passam a se chamar *quadrilheiro*.

O *quadrilheiro* tem uma filiação direta com o guerrilheiro, segundo Amorim (2004), e a violência do Estado sofre uma mutação essencial. Em um livro dedicado a Tim Lopes, Amorim (2004) mostra como os guerrilheiros passaram informações táticas de preparação das ações de sequestros e assaltos aos presos comuns. Nas experiências de convivência entre presos políticos, os bandidos se aliavam aos grupos mais ativos.

> Os quadros das organizações de esquerda tentavam formar um grupo diferenciado dentro da cadeia, mantendo as características das estruturas de militância que trouxeram da rua. Ou seja: tinham secretários, dirigentes, tarefas internas, obrigações políticas. A idéia era reproduzir dentro do presídio, o modo de vida típico do revolucionário, sustentando a tradição que vinha desde o 'ano vermelho' de 1917. (AMORIM, 2004, p. 85)

> [...] Tudo isso (a experiência da luta armada) foi 'ensinado' aos presos comuns dentro das penitenciárias, nas longuíssimas conversas de quem não tem nada a fazer, a não ser matar o tempo> De certo modo, o que os bandidos comuns fazem hoje é uma paródia das técnicas da guerrilha urbana. (AMORIM, 2004, p. 88)

Nesse contexto, o crime organizado, que já era uma realidade incipiente, conseguiu se estruturar de forma cada vez mais sólida e ganhar espaço na mídia. Com o fim da ditadura, se fortaleceu esse crime organizado que foi igualmente tornando-se matéria do realismo feroz que engloba a arte brasileira contemporânea. O convívio de prisioneiros oriundos de territórios diferenciados, nos anos 1930, cujos ideais e objetivos são distintos, já havia sido descrito na obra póstuma de Graciliano Ramos (1984), *Memórias do Cárcere*, de 1953, filmada por Nelson Pereira dos Santos,

em 1983. Em 2004, o filme *Quase dois irmãos* (2004), dirigido por Lúcia Murat, aborda o encontro de presos políticos e presos comuns, na Penitenciária da Ilha Grande, na costa do Rio de Janeiro, durante a ditadura dos anos 1960, momento em que nasce o Comando Vermelho (CV). A formação do CV é retomada como temática principal do filme *400 contra 1: Uma história do crime organizado* (2010), dirigido por Caco Sousa.

Como a cara da "nova" violência começava a se delinear, no Rio de Janeiro, desde o final de 1979, e, em São Paulo, a partir dos anos 1980, ela passou a ser matéria-prima para a literatura e o cinema. Pereira (2006) discorre sobre a ausência do favelado no período das reivindicações políticas das esquerdas e sobre sua insurgência na cena representativa brasileira como o "outro" que enuncia atualmente um discurso contra a política discriminatória brasileira: "O traficante é o outro da resistência". Ele encarna a violência que ficou depois que a ditadura acabou e é, por isso, que o cinema político atual não faz mais abstração dele.[4] Enquanto habitante da favela (fenômeno recente e típico da era industrial e da periferia do capitalismo) o traficante é hoje, para a literatura urbana brasileira, esse *outro*, como um local textual da manifestação de pulsões e tensões sociais.

4 Vejamos outras produções: Meu nome não é Johnny (2007), Maré, nossa história de amor (2007).

A tematização da favela

Cidade de Deus é o romance de estreia de Lins (2002) que morou durante vinte anos na favela carioca do mesmo nome, onde viu a expansão da criminalidade. O autor valeu-se assim de sua experiência pessoal e da pesquisa *Crime e criminalidade nas classes populares*, coordenada pela antropóloga Zaluar (1998), de quem o escritor foi assistente durante oito anos. Para a escrita da obra, o autor utilizou também artigos publicados nos jornais *O Globo, Jornal do Brasil* e *O Dia*.

Na trama narrativa, Cidade de Deus é um conjunto habitacional, na zona oeste do Rio, que foi cedido a desabrigados de enchentes, sobreviventes de outras favelas e bairros populares, nos anos 1960.

O romance de Lins (2002) é dividido em três partes, seguindo uma evolução temporal, correspondendo, respectivamente, aos anos 1960, 1970 e 1980 (1. A história de Inferninho; 2. A história de Pardalzinho; 3. A história de Zé Miúdo). Ele conta a passagem de uma favela a uma neofavela, onde o bucolismo, a camaradagem, a memória da infância com suas festas e brincadeiras cedem lugar a uma poderosa guerra do narcotráfico, com toda sua composição semântica em torno da existência de material bélico.

Sousa (2008) traz à baila o debate sobre o estatuto literário da obra de Lins (2002), seja pelo fato de se aparentar a um documento, seja pelo fato de utilizar a língua falada por pessoas da favela, afastando o texto do padrão da língua nacional. Ora, este parece um debate que já cercou *Os sertões* quanto ao valor estético de um texto com a feição de documento, embora nunca tenha pairado dúvidas sobre o valor linguístico de uma obra que dialoga com inúmeros textos científicos.

O romance *CD* precisou da legitimação de críticos como Schwarz (apud SOUSA, 2008) que reconheceu o valor da obra, saudando-a como uma "aventura estética fora do comum", para que pudesse ser aclamada pela crítica. Viu-se então que, para além do que há de documental a respeito da criminalidade e exclusão social, o texto de Lins (2002) é uma teia discursiva permitindo que a história contemporânea da sociedade brasileira seja desdobrada em consonância com os referenciais imediatos da vida cotidiana.

O uso da linguagem da população favelada transcriada, em isomorfia com as ideias de exclusão, produz efeitos relacionais entre expressão e significado. Justamente, *CD* rompe convenções de expressão e significado, subverte o simbolismo habitual da língua e literatura nacionais, instaura uma polifonia

de discursos sociais, através de experimentos linguísticos de classes populares. Por esse prisma, a iconicidade da narrativa problematiza igualmente a política governamental do país e os modos de existência das instituições da sociedade em geral: a polícia, a escola, a família, a mídia.

No seio de toda essa problematização institucional, Lins (2002) mostra como uma favela vai se transformando em neofavela. A favela constitui um tecido da metrópole-mundo que se torna um centro de habitabilidade labiríntico em contraste com o centro de habitabilidade dos bairros ditos nobres das cidades. Em *Cidade de Deus*, a passagem à neofavela pode ser considerada como um trecho literário emblemático da construção de um corpo grotesco de metrópole-mundo, composto de vários indivíduos que se desterritorializam para se reterritorializarem em um novo local arranjado para eles, ou invadido por eles, como acontece na maioria das cidades brasileiras.

> Os novos moradores levaram lixos, latas, cães vira-latas, exus e pomba-giras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, resto de raivas de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, revólveres, frango de despacho, samba de enredo e sincopado, jogo do bicho, raiva, traição, mortes [...]. (LINS, 2006, p. 16)

Eis que a reterritorialização da neofavela se efetua, a partir da errância dos moradores, que já vêm de um universo deslocado e móvel, dominado por lutas e mortes. Essa errância, que transporta os resquícios do precário, tem seu papel ao abrir o ciclo de vida que se desenrolará no novo território, onde cada um viverá sua violenta peregrinação passando do trabalho informal ao crime ligado ao tráfico de drogas, responsável pela destituição subjetiva que só termina na morte.

Para fazer um paralelo com o romance *Elite da Tropa*, devemos ressaltar imediatamente que o livro se transformou

em best-seller em 2007. Foi apontado como o primeiro livro, no Brasil, a mostrar a guerra urbana do ponto de vista do policial, com seus hábitos, medos e desafios. Dizem os autores, no Prefácio, que eles sonham com o dia em que vão celebrar, na cidade do Rio, a reconciliação entre a sociedade e as instituições policiais, entre os membros de cada comunidade e os policiais. Contrariamente a *Cidade de Deus*, não existe narração bucólica da formação das favelas. A primeira parte do livro, *Diário da Guerra*, com 23 estórias, traz, na segunda estória, *Mil e uma noites*, uma viatura chegando à favela do Jacaré "[...] cheia de amor pra dar, mas dá de cara com dois viciados [...]." (SOARES, 2006, p. 22) No filme *Tropa de Elite*,[5] o capitão Nascimento é o narrador principal e anuncia imediatamente, com voz em *off*, que o Rio de Janeiro vive em guerra. Em *Elite da Tropa* (SOARES, 2006, p. 83), Caveira, o narrador declara: "O Rio é a capital da violência".

A cidade aparece pela escuridão dos atalhos dos morros que os soldados do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE) sobem, matando os cachorros, cujos latidos deveriam alertar os traficantes. É a chamada "trilha sonora" da operação de "guerra" que, do ponto de vista visual, é caracterizada como uma visão de túnel que focaliza um alvo determinado. Numa dessas subidas, ocorre um encontro com o sobrenatural, pois uma velha desconhecida aparece para dar um aviso, evitando que o pelotão do BOPE seja surpreendido pelos traficantes, desaparecendo, em seguida: "Na visão de túnel, tudo é possível: encontros inusitados de terceiro grau com personagens irreais ou até mesmo delírios." (SOARES, 2006, p. 44)

Voltando a *Cidade de Deus*, percebemos que a descrição dos garotos, com suas brigas e jogos, permite mostrar a formação dos elos subjetivos e sociais da nova comunidade que se constrói na neofavela: "[...] amizades, rixas e romances nessas pessoas reunidas pelo destino." (LINS, 2003, p. 31) Nessa primeira parte, a focalização desliza para os personagens Barbantinho e Busca-pé,

5
Tropa de Elite ganhou o urso de ouro no Festival de Berlin de 2007. Como o filme foi considerado fascista por uma grande parte da intelectualidade brasileira, Nelson Pereira dos Santos declarou sua intenção de escrever a Costa Gravas, presidente do júri, para perguntar como esta estética do cinema que fala da eliminação dos marginais pôde seduzi-lo. (LE MONDE, 2008)

cujos sonhos de ascensão social e mudança de vida são enfatizados. Busca-pé torna-se um personagem relevante à medida que seu sonho de ser fotógrafo transforma-o em refletor da vida da sua comunidade, através do qual se pode criar um jogo de referentes e contra referentes para o repensar os seres narrativos. Passando a ser um personagem que coloca seu próprio problema de personagem, Busca-Pé é eleito um operador de iconicidade, tão bem que age como narrador principal no filme, com o recurso da voz em *off* em primeira pessoa. Ou seja, ele passa a ser, com sua câmera fotográfica, o narrador metafictício que põe a nu o mecanismo criador que dá origem aos seres ficcionais do texto fílmico.

Em *Elite da Tropa*, a construção de cenografias comunicativas autoriza o discurso metafictício, que cumpre mesmo o papel de embreante de metaficção historiográfica. Em Mil e uma noites, o soldado dialoga com seu leitor virtual:

> Estamos com gana de invadir favela, um puta tesão. Desculpe falar assim, mas é pra contar a verdade ou não é? Você vai logo descobrir que sou um cara bem formado, com uma educação que pouca gente tem no Brasil. Talvez você até se espante quando souber que estudo na PUC, falo inglês e li Foucault [...] Se você está esperando um depoimento bem educadinho, pode esquecer. Melhor fechar o livro agora mesmo. Desculpe, mas me irrito com as pessoas que querem ao mesmo tempo a verdade e um discurso de cavalheiro. [...] E como é a sua vida também, com toda certeza. Entre fique à vontade. A casa é sua. (SOARES, 2006, p. 21)

Em *TE*, sabemos que o narrador de primeira pessoa é o capitão Nascimento (Wagner Moura), enquanto em *Elite da Tropa*, o narrador é identificado como um oficial do BOPE, sendo que o segundo narrador da segunda parte o identifica como o namorado de Alice. (SOARES, 2006) Este tem um perfil desfuncionalizador, discutindo com o leitor sobre sua própria configuração, e mostrando-lhe que, para este tipo de referencial, o uso da

linguagem padrão não é conveniente. O narrador soldado propõe uma narrativa sobre a guerra urbana e reflete sobre a forma de iconizar as referências dessa guerra.

Essa postura narrativa fornece elementos de tradução para a composição do capitão Nascimento que discute sobre algumas temáticas levantadas em *Elite da Tropa*. Essa guerra urbana é a vida de cada leitor e de cada espectador. Cada um é atingido por ela. Cada consumidor de droga é responsável por ela. Uma narrativa sobre essa vida, em livro ou cinema, é a "casa" de cada um. Eis então o diagrama metafórico que marca a metaficção historiográfica que põe em xeque o próprio narrar e os seus elos com a História recente do país, capaz de mostrar que o modelo político de capitalismo de periferia faliu.

Formas e expressões da guerra urbana

Mostrando a arborescência do modelo político que fracassou, surge toda uma geração de escritores que põe em cena um realismo metahistórico capaz de focalizar os territórios da guerrilha de favela que descentra os discursos institucionais. A guerra urbana reflete ainda o enfrentamento de milícias e guerrilheiros que, desta vez, não se apresentam imbuídos de ideologias políticas codificadas, mas representam, frequentemente, os líderes messiânicos da comunidade.

A formação do tal "governo paralelo" que lidera a favela tem sido muito debatida em artigos, simpósios, livros e mídia, mas a verdade é que as comunidades de favelas vivem, ou sob o jugo dos traficantes, ou sob o jugo das milícias, compostas por membros do estado e agentes da segurança pública que expulsam o trafico das comunidades, mas depois passam a vender segurança e explorar serviços como TV a cabo e transporte alternativo. Foi muito significativa a telenovela da Globo. *Duas caras*, cuja favela *Portelinha* era uma verdadeira favela de milícias, comandada por

Juvenal Antena e seu grupo. A Globo anunciou, em seu site, que se inspirou em uma favela real, *Rio das Pedras*, em Jacarepaguá.[6]

Em *Cidade de Deus*, os segmentos narrativos iniciais mostram como os quadrilheiros vão se reunindo, após assaltos e ações de bandidagem que lhe conferem autoridade. O carpinteiro Luis Cândido é um marxista-leninista, que acredita na luta armada e na força do povo. Faz uma cadeira de engraxate para Inho que, juntamente com Pardalzinho e Cabelo Calmo, passa a assaltar os engraxados. Na favela, os grupos de jovens dos apartamentos se põem a brigar com os jovens das casas por causa de pipa, bola de gude, futebol, namoradas e posteriormente pelo controle das bocas-de-fumo.

Com efeito, a textualidade dinâmica da formação das quadrilhas se encaminha para uma apreensão icônica do cotidiano da favela que cria muitas possibilidades de significado da estrutura contextual. As razões do engendramento da pobreza e da miséria se espelham e indicam como elas conduzem ao crime organizado. No filme, é enfocada a formação do Trio Ternura, quadrilha que parte para assaltar a cidade acompanhada do garoto Dadinho, que se transforma em Zé Pequeno, o Miúdo do livro.

O foco em Miúdo/Zé Pequeno aponta para a representação da trajetória de um herói traficante. Existe igualmente uma representação da deriva social com uma trajetória dinâmica, relativa ao vaivém dos personagens pelos becos das neofavelas, com uma linguagem viva, imitando a oralidade cotidiana. Configuram-se assim os paradoxos de uma estética pós-moderna, em cujo centro se encontra um sujeito descrente da história e do desenrolar de grandes narrações. Ressalta-se então a natureza instável de uma ficção de linha interrompida, com suas palavras ambíguas, que podem, assim mesmo, interrogar as especificidades desse universo deslocado, móvel e precário que conduz os indivíduos aos caminhos tortuosos dos labirintos dos espaços da favela. Nos labirintos de uma ficção da marginalidade, a solidão dos

6
Para a construção da cidade cinematográfica, a equipe da Rede Globo realizou dezenas de visitas à comunidade. Mas quando um plano geral da Portelinha é exibido, o que está sendo visto verdadeiramente é a favela de Rio das Pedras. A cidade cenográfica ocupa uma área de 6 mil metros e possui oito ruas, nas quais se construiu 120 casas, uma igreja, a escola de samba da comunidade e 30 lojas que servem de cenário para a gravação da maior parte das cenas da produção. A escolha do nome da favela fictícia é uma homenagem à escola de samba Portela que renderia posteriormente ao diretor Wolf Maia um "troféu Águia de Ouro", criado especialmente pelo carnavalesco Cahê Rodrigues para agradecer a homenagem.

destinos que se cruzam, nessa sociedade da precariedade, parece como insolúvel. E é uma ficção que insiste em refletir a respeito do movimento intenso de indivíduos no ritmo descompassado dos lugares da sociedade de consumo, cujos meandros só podem transformar cada um em besta violenta e levá-lo à morte.

Nesse contexto, o percurso institucional da polícia não se apresenta como dos mais positivos: são matadores frios de bandidos que *desovam* corpos pela cidade e, longe de proteger os cidadãos, acabam por aumentar a violência: "Para o morador comum da favela este era um medo a mais com o qual tinha de conviver. A polícia de um lado, o bandido do outro, ambos causando temor e pondo em risco a vida." (LINS, 2002, p. 379)

É a razão pela qual *ET* tenta inverter pontos de vista, mostrando o BOPE, apesar de todo o treinamento animalesco, para tornarem-se "cães selvagens", como um batalhão que resiste à corrupção, permanecendo como uma "[...] ilha de excelência e de credibilidade." (SOARES, 2006, p. 51) Voltaremos à imagem policial mais adiante. Vejamos ainda na qualificação dos quadrilheiros, a formação da malha identitária dessa figura mítica que vem ocupando as páginas da literatura brasileira atual.

> O dono dos apês volta e meia andava lá em cima, sempre acompanhado de seus quadrilheiros, procurava saber quem estava traficando... (LINS 2002, p. 188) Também houve casos em que os futuros quadrilheiros não tinham crime algum para vingar, contudo entravam na guerra porque a coragem, aliada à disposição para matar exibida pelos bandidos, lhes conferia um certo charme aos olhos de algumas garotas. (LINS 2002, p. 350) As lágrimas saltaram dos olhos, o corpo tremia. Os quadrilheiros também em silêncio do lado de fora e aquela oração triste e muda lá dentro. (Quando Bonito ferido recebe a visita de sua mãe). (LINS 2002, p. 372) Os quadrilheiros olhavam em silêncio o caminhão se afastar. (LINS 2002, p. 373)

A palavra *quadrilheiro* existe na língua portuguesa, significando um integrante de quadrilhas, geralmente de ladrões. Nesse espaço de barbárie humana, o outro lado da civilização urbana, que é a neofavela, assiste-se à epifania dos personagens marginais que encarnam múltiplas facetas, até – e inclusive – suas paradoxais convergências nos seus códigos de solidariedade e fidelidade. O heroísmo guerreiro desses homens fortes é assim valorizado pela designação do ser *quadrilheiro* e seus valores de bravura são manifestados claramente no apogeu dramático das narrativas. Os *quadrilheiros* choram, se emocionam, bebem nos bares, vão a festas, traficam, matam etc. Ao lado de uma série de ações humanas e ordinárias, eles são capazes de efetuar ações criminosas, pois o código de existência e de sociabilidade das favelas é instituído por um chefe de quadrilha, neste caso, Miúdo/Zé Pequeno.

É fundamental observar que, já em *Elite da Tropa*, o marginal quadrilheiro é tratado como vagabundo:

> O que quero dizer é que não me envergonho de não me envergonhar de ter dado muita porrada em vagabundo Primeiro, porque só bati em vagabundo, só matei vagabundo. (SOARES, 2006, p. 35) Os vagabundos se deram conta de que estavam lidando com o BOPE e fugiram. (SOARES, 2006, p. 72)
> Como porco, filho-da-puta: Puxamos o porco ladeira abaixo, sem fazer nenhum esforço para poupar o filho-da-puta. (SOARES, 2006, p. 73)
> Como molecada: Com o BOPE fungando no cangote, a molecada não seria doida de brincar com fogo. (SOARES, 2006, p. 75)
> Como bandido: O bandido parecia zonzo, não sabia se a mise-en-scène era a sério. (SOARES, 2006, p. 50)

Sob esse aspecto, podemos comparar a predicação atributiva dos seres narrativos nos dois textos, e verificar o que pode se configurar como uma axiologia sígnica. Em *CD*, o quadrilheiro

e sua narrativa acabam se constituindo numa forma de manifestação de uma formação discursiva que indica o despontar de uma verdadeira comunidade, com suas regras de fala e seus contratos comunitários. Em *ET*, o *quadrilheiro* passa por uma desintegração atributiva e vai sendo apresentado como uma presa animal que sofre as seções de tortura realizadas pelo BOPE. De certa forma, os *porcos bandidos* não se apresentam em comunidade, com memórias de infância, em festividades, mas, geralmente, como corpos mutilados e esfacelados pela caveira do BOPE.

O chefe Miúdo/Zé Pequeno, em *CD*, possui todo o poder de comandar a quadrilha. Proíbe assaltos na própria favela e pune, com a morte, aqueles que desobedecem. Comporta-se como um verdadeiro asceta do crime, sem amores, nem família; como um chefe nazista, distraindo-se em matar companheiros quadrilheiros e inimigos; e, paradoxalmente, como o amigo da infância de Pardalzinho/Bené, o único por quem nutre um sentimento sólido de afeição, sofrendo bastante quando de sua morte.

O trabalho de narração, que se cumpre no espaço da escritura do realismo brutal, implica inicialmente no trânsito do autor ao narrador. Cerqueira (2007) trabalha o diálogo explícito de Lins (2002), por exemplo, com Lins do Rego, Jorge Amado, Dostoievski e Rubem Fonseca.[7] O mundo decadente dos engenhos de açúcar de *Fogo Morto* é projetado na neofavela. Zé Miúdo é caracterizado como uma espécie de coronel urbano, com um comportamento que se assemelha ao dos velhos coronéis, dando ordens, protegendo seus subordinados, e mandando matar quando contrariados. Por outro lado, o ciclo exclusão/violência/extermínio, dos contos de Rubem Fonseca, está presente, continua Cerqueira (2007), nos romances do realismo brutal, testemunhando o processo intertextual que autoriza os trânsitos das vozes autorais e narrativas.

No filme *Tropa de Elite*, o chefe da quadrilha é Baiano que possui atributos semelhantes aos de Miúdo na crueldade

7
"Eu reescrevi *Fogo Morto* inteiro. Aquele romance de José Lins do Rego é maravilhoso, me deixou louco com o sentimento pela linguagem [...] Recomendo aqui assim: antes de ler o *Cidade de Deus*, leia *Fogo Morto*." (LINS, 1997 apud CERQUEIRA, 2007, p. 82)

com companheiros e inimigos, mas que não é mostrado em vida comunitária.

Outro núcleo semântico catalizador dos programas narrativos é a chamada *guerra urbana*, quando as quadrilhas se enfrentam pelo controle das *bocas*. Os segmentos narrativos mostram a passagem da favela controlada por um só chefe, vivendo uma relativa paz, à neofavela assediada por combates diários. "Traficar, era isso que estava na onda, isso que estava dando dinheiro" (LINS, 2002 p. 208) é uma sentença que abre os sintagmas narrativos, tanto literário, como fílmico, concernentes aos conflitos. Estes sintagmas são dinamizados pelos verbos de ação, referentes a combates e enumeram as habilidades bélicas de cada quadrilha.

> Duas horas de tiroteio nas vielas de Lá de Cima. Miúdo matou mais um aliado de Bonito. Agora eram cinqüenta homens atirando contra trinta e cinco recuados dentro do mato. A superioridade em armas da quadrilha de Miúdo tornou-se ainda maior com a quadrilha da Treze a seu lado, seus homens combatiam com dois revólveres cada. Calmo com uma metralhadora, Miúdo com o fuzil e cinco escopetas nas mãos dos principais soldados. No mato, alguns dos integrantes da quadrilha de Bonito revezavam um único revólver. Até mesmo Bonito bateu em retirada. O único morto levou quase cem tiros num ataque soviético que Miúdo tanto gostava de realizar: a quadrilha toda se posicionava ao redor do corpo e atirava duas vezes simultaneamente. (LINS, 2002, p. 329)

Mas como a vida dos *quadrilheiros* encontra-se recheada de casos e estórias de bravura (um elo literário com a vida dos estivadores e capoeiras de Jorge Amado), aparece uma estória, durante a guerra das quadrilhas, relativa à participação de um empresário Luís Prateado. Este teria mandado muitas armas para a quadrilha de Bonito (Mané Galinha no filme). Em conluio com o governo, deixaria a guerra continuar para remover a favela do local e construir ali residências de classe média, pois uma região

entre a Barra da Tijuca e Jacarépaguá tinha ganhado valores imobiliários nos últimos anos.

Miúdo é preso e vai cumprir pena no presídio Milton Dias Moreira. Após pagamento aos líderes do presídio para continuar vivo, consegue ser liberado. Aprende a ler e a dirigir, passa a viver só de assaltos, mas prepara um ataque à neofavela e sua volta como chefe de quadrilha. Pensa e reflete sobre suas qualidades de líder quadrilheiro.

> Tinha o poder de trazer à tona a violência do fundo dos homens e multiplicá-la a seu bel-prazer. [...] Era ele senhor de seu desengano, dono da ruindade de nunca perdoar, de aniquilar o que não coubesse nos liames de sua compreensão bandida, de inventar coisas que o outro não tinha feito por ter motivos para exercer a sua crueldade. (LINS, 2002, p. 399)

Miúdo morre na entrada de mais um Ano Novo, com um tiro no peito, dado pelos novos chefes quadrilheiros que não aceitavam lhe dar o comando da boca-de-fumo de Cidade de Deus.

O filme *Cidade de Deus* joga com todas essas sequências narrativas em sintagmas alternantes e frequentativos[8] que imprimem à narrativa um ritmo acelerado. O cineasta transforma um almoço festivo, colhido já no meio do livro, em sintagma alternante relevante para o início e o fechamento do filme. Nele, o galo (no filme, passa a ser uma *galinha*, mesmo que o roteiro conserve a palavra *galo*) escapa e os quadrilheiros saem correndo atrás, dando tiros com suas armas, sem afinal conseguir pegá-lo.

No livro, trata-se de "[...] um galo de favela, arisco como um cão, que entrava e saía das vielas." (LINS, 2002, p. 259) Esse *galo* de favela permite a fluidez característica do movimento, captado das páginas do livro através dos tempos verbais que engendram as metáforas temporais. E é como um índice que o galo possui qualidades existenciais próprias que fazem dele uma forma otimizada para configurar a vida da favela, com música,

8 Sintagmas alternantes, na terminologia de Metz (1973), é uma Sequência de ação, que se apresenta, de forma alternada no filme. Já o sintagma frequentativo, embora possa ser também alternante, ele concentra todos os elementos do drama central da trama. O cinema pós-moderno usa bastante os sintagmas alternantes, muitas vezes em *flashbacks* e *flashforwards*.

cantos, festas, almoços, vivacidade e dinamismo, mesmo em meio da "guerra".

O galo tem seu temperamento macho e não dava chance às galinhas. Ele pensa: "Mas ao ver, de relance, a faca sendo sustentada por aquele que durante toda sua vida acreditara ser seu amigo, certificou-se de que tudo ali concorria para o seu falecimento." (LINS, 2002, p. 259) O galo age em consequência e escapa da quadrilha que o persegue gargalhando.

> A quadrilha gargalhava enquanto perseguia o almoço. O galo, ágil como uma onça, fingia que ia e não ia, fingia que ia e ia, corria agachadinho para não ser percebido de longe, nas esquinas das esquinas botava só meio rosto à vista para ver se tudo estava limpeza, vez por outra alçava vôos de quinze a vinte metros, corria desesperadamente para os Blocos Novos, dificultava a sua captura. [...] O galo voou por sobre o braço esquerdo do rio enquanto seus ouvidos zuniam tiros que esburacavam o chão. [...] Nunca se ouviram tantos tiros nos Apês. (LINS, 2002, p. 259)

Interessa captar nesse movimento do discurso literário as proposições indiciais do galo, como existente, e as relações icônicas que se projetam atribuindo-lhe qualidades humanas, como a de pensar e de sentir. Inicialmente, canaliza os signos de festança, semantizando o ambiente cultural brasileiro, com pandeiros e danças. Em seguida, passa para o 1º plano, com seus voos rápidos que o livram do cruzamento de balas, que caracteriza a alegria dos quadrilheiros, em 2º plano.

A relação tradutora do filme ou adaptação, busca nessa isomorfia de movimentos entre a fuga do galo e a corrida da quadrilha oferecer uma experiência visualmente dinâmica. Pela conjunção entre os princípios da montagem expressiva e da montagem narrativa, retalha um trecho literário, trabalhando-o paradigmaticamente, privilegiando o espaço cultural; e retalha a temporalidade narrativa para tornar o trecho literário o primeiro

sintagma fílmico, interrompido por *flashback*, e retomado no final para sintetizar as formações axiológicas da narrativa.

O importante é que a narração de Busca-pé, em voz em *off*, intervém para começar a contar a formação da quadrilha do Trio Ternura e sintagmas do passado em *flashback* se desdobram. No final, voltam à cena do galo, que se encontra no meio, entre a quadrilha de Zé Pequeno e a polícia. Novo tiroteio se inicia e o galo se salva de novo.

Ao termo da guerra das quadrilhas, Zé Pequeno é preso, mas paga aos policiais para ser liberado. Uma nova quadrilha, formada de crianças, se aproxima, mata Zé Pequeno e assume o controle da neofavela. Tudo isso sob a câmera de Busca-pé.

A fotografia e o diário de guerra: a metaficção

Busca-pé, jovem, negro e pobre, cresce amedrontado com a possibilidade de se tornar um quadrilheiro. Seu talento de fotógrafo permite-lhe que siga carreira na profissão. É um personagem-chave na narração do filme, configurando-se mesmo como personagem-texto. Ele embute diacronicamente a configuração icônica do dia-a-dia da favela. A significação simbólica de seu ato narrativo está explicitada no ato de documentar e de criar a história da comunidade, na forma de operar a câmera face essa história.

Nesse ato metanarrativo, busca-se explorar a ideia de se pensar a montagem expressiva e a montagem narrativa, desarticulando o visual contínuo do espaço narrativo convencional. Quanto à Busca-pé, ele é o centro icônico do filme, um ponto de partida e um ponto de chegada: tudo se origina dele e tudo retorna a ele como criador do universo fictício do filme *Cidade de Deus*: funciona como um verdadeiro personagem-texto, pois se representando se apresenta, revelando nesse autoproduzir-se o caráter

meta-histórico das novas narrativas sobre violência urbana.

As imagens que ele capta da corrida do galo configuram um amálgama de efeitos sinestésicos e estão aptas a permitir o fluxo contínuo entre o real e o imaginado, ou mesmo o idealizado de uma vida comunitária na favela. Finalmente, ele capta a tensão das forças ao fotografar Zé Pequeno sendo extorquido pelos policiais para não ser levado preso, e sendo morto pela nova quadrilha de Cidade de Deus. É a representação do movimento narrativo da dinâmica da favela; qualidades icônicas capturadas na fotografia, mostrando as forças em crescimento, decadência e resistência, ou simplesmente em tensão orgânica que aponta para a existência desse *outro* da história brasileira.

Voltando a *ET1*, veja-se, por exemplo, as manifestações meta-fictícias do narrador que instaura uma cadeia comunicativa com o leitor para propor não apenas uma visão referencial da *guerra*, mas sobretudo um mundo visto como complexo de fenômenos e possibilidade de diálogos. O capitão do BOPE se forma enquanto personagem narrador do *Diário de Guerra*, quando tem que justificar a necessidade de usar a linguagem de baixo calão do morro, mostrando que estuda na Pontifícia Universidade Católica (PUC), fala inglês e leu Foucault.

É importante observar igualmente que, quando o personagem-narrador é identificado, na parte "Dois anos depois" (SOARES, 2006, p. 259), como "o namorado de Alice", o segundo narrador do *Diário de Guerra*, mostra uma problematização sígnica de escrever sobre o mundo do BOPE e do crime organizado, que é uma textualização do personagem. O capitão já é estranho ao que escreveu, ele não se reconhece mais como o autor do *Diário de Guerra*, tendo em vista que sua percepção do BOPE já se modificou. "Eis a oportunidade para que se perceba o protagonismo do BOPE de outra perspectiva." (SOARES, 2006, p.151) Mais adiante, o narrador afirma: "O namorado de Alice tem-se descoberto, aliás, a cada dia, mais estudante de Direito

e menos caveira, menos caveira cega." (SOARES, 2006, p. 258)

Dessa forma, acreditamos que o exame dessas duas narrativas sobre a violência urbana atual é, sobretudo, uma denúncia de uma crise do narrar: das narrativas oficiais, das narrativas midiáticas, do excesso de informação sobre uma situação que atemoriza a todos, mas que é atravessada de silêncios. A nova estética da violência descortina um modo de ver o quotidiano de horror que se instalou na sociedade brasileira moderna. Seus textos, produto de uma organicidade da linguagem e do sentido, apresentam espaços implosivos de vazios e omissões que mostram a carência da comunicação com suas ausências de conceituação e de explicação sobre todo esse universo agressivo que tem se instalado nas cidades brasileiras.

A nossa posição é que essa "nova" arte da violência, longe de ser apenas uma *cosmética*, deslancha novas formas do bizarro, afirmando o poder de uma estética da desrazão que irrompe na arte do horror. O que deveria ser evitado é a criação de narrativas banais que naturalizam a temática do crime organizado, sem relações com a história do Brasil. Nesse caso, sabemos bem que não é impossível que a indústria da cultura possa produzir *bang-bangs* excêntricos para comercializar tal fenômeno social.

Referências

AMORIM, Carlos. *CV-PCC a irmandade do crime*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ALMEIDA, Manuel A. de. *Memórias de um sargento de milícias*. 25. ed. São Paulo: Ática, 1996.

AZEVEDO, Reinaldo. Capitão Nascimento bate no bonde do Foucault. *Revista VEJA*, São Paulo, v. 40, n. 41, p. 90-91,17-10-2007.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura*: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2003.

BENTES, Ivana. Estéticas da violência no cinema. *Semiosfera especial*, Rio de Janeiro, v. 3, nº espec., dez., 2003. Disponível em: <http://www.semiosfera.eco.ufrj.br/anteriores/especial2003/conteudo_ibentes.htm>. Acesso: 20 jun. 2013.

BOSCOV, Isabela. Abaixo a mitologia da bandidagem. *Revista VEJA*, São Paulo, v. 40, n. 41, ed. 2030, p. 84-86, 2007. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/171007/p_084.shtml>. Acesso em: 20 jun. 2013.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* 34. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.

CERQUEIRA, Patrícia. Os assaltos literários de Paulo Lins. In: NOVAES, Claudio; SOUZA, Marcos. *Seis passeios por Cidade de Deus*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana 2007. p. 81-91.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles. Intérpretes: Douglas Silva; Jefechander Suplino; Alice Braga. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2002. 35mm, color., son., (130min)..

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões.* 3. ed. São Paulo: Ediouro, 2009.

FERREIRA, Tailze M. Nas teias da mídia: uma leitura da violência em Cidade de Deus, de Paulo Lins. *Revista Complexus*, Cel Fabriciano, v. 1, n. 1, out./dez., 2003. Disponível em: <http://www.unilestemg.br/revistacomplexus/01edicao/volume01.html>. Acesso em: 16 jul. 2013.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MARÉ. Nossa História de Amor. Direção: Lucia Murat., Produção: Branca Murat, Daniel Lion, Luís Vidal. Roteiro: Lúcia Murat, Paulo Lins. Intérpretes: Cristina Lago; Vinícius D'Black; Marisa Orth; Flávio Bauraqui. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2007. (105 min.)

METZ, Christian. A grande sintagmática do filme narrativo. In:

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 201-208.

LE MONDE, Paris, 18 de março de 2008.

MEU nome não é Jonny. Direção: Mauro Lima. Intérpretes: Selton Mello; Cléo Pires; Júlia Lemmertz e outros. Rio de Janeiro: Atitudes Produções, 2002. (128min), son., color., 35mm.

MIRANDA A. P., LAGE L., Da polícia do rei à polícia do cidadão. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 25, p. 44-47, out., 2007.

PEREIRA, Maurício M. S. Violência, cinema e processo democrático no Brasil. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 2., 2006, Salvador. *Anais...* Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador, 2006.

POLICARPO Quaresma. Direção: Paulo Thiago. Roteiro: ARAÚJO, Alcione; Intérpretes: Antônio Callone; Bete Coelho; Giulia Gam e outros. Cinematográficas, 1998. (123 min.)

PROJETO MEMÓRIA DAS ORGANIZAÇÕES GLOBO. Dicionário da TV Globo. volume 1: programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. v. 1

QUASE dois irmão. Direção e Produção: Lucia Murat. Caco Ciocler; Flavio Bauraqui; Werner Schünemann e outros. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2004. (102min), son., color., 35mm.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*.17. ed. São Paulo: Record, 1984.

SOARES, Luis E. *Elite da Tropa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

SOUSA, Germana P. Représentation de la réalité dans le roman Cidade de Deus de Paulo Lins. In: COLLOQUE ÉCHANGES BRASIL/QUEBEC, 2008. Québec. *Anais...* Montréal, 2008. (CD)

SOUZA, Licia S. de. *Introdução às teorias semióticas*. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. A influência centenária de uma fundação: Os Sertões como a grande narrativa histórica do Brasil. *Revista da ANPOLL*, Brasília, n. 16, p. 147-182, jan./jun., 2004.

SOUZA, Licia S. de. *Televisão e cultura*: análise semiótica da ficção seriada. Salvador: SCT, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2003.

TROPA de Elite. Direção: José Padilha; Produção: Marcos Prado. Intérpretes: Wagner Moura; Caio Junqueira; André Ramiro e outros. Rio de Janeiro: Zazen, 2007. (118min), color., son., 35mm.

ZALUAR, Alba. Crime e criminalidade nas classes populares. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Org.) *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

400 CONTRA 1: uma história do crime organizado. Direção: Caco Souza. Produção: Nelson Duarte. Interpretes: Daniel de Oliveira; Fabrício Boliveira; Daniela Escobar e outros. São Paulo: Destiny Internacional Comunicações, 2010. (95min), son., color., 35mm.

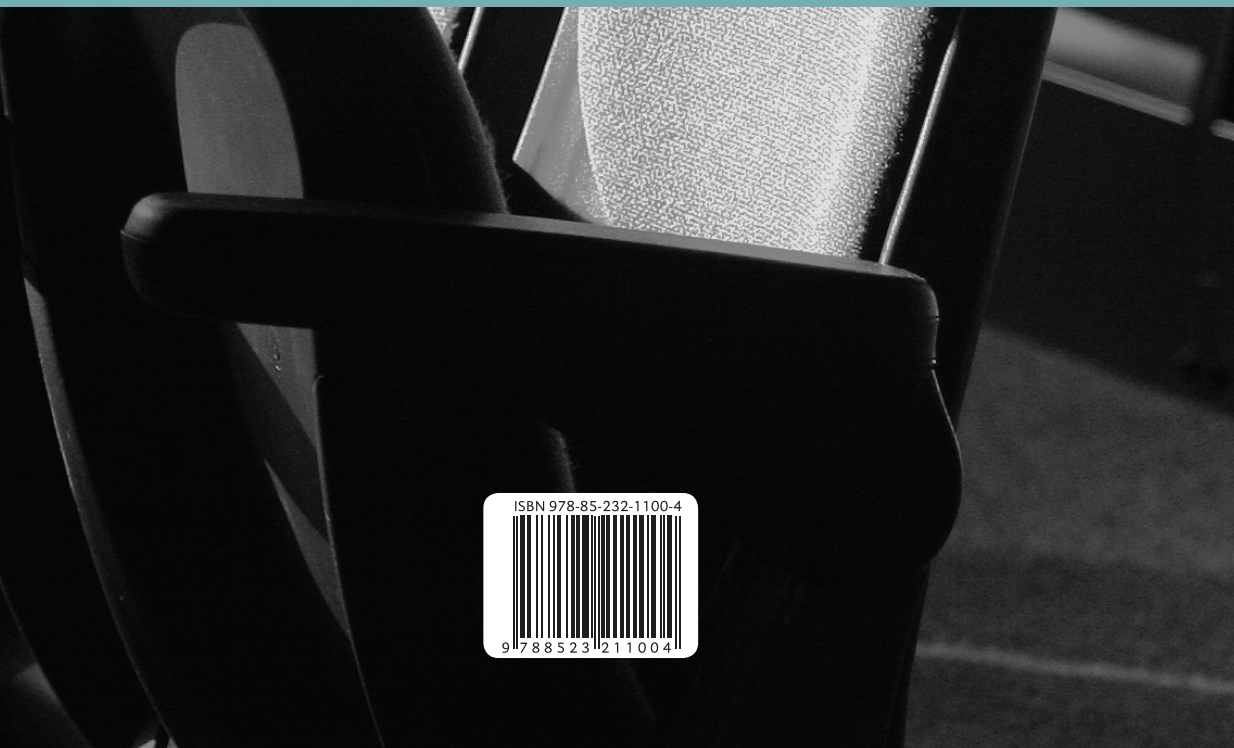
Este livro foi composto na EDUFBA por Ana Carolina Matos. O projeto gráfico deste livro foi desenvolvido no Estúdio Quimera por Iansã Negrão com o auxílio de Inara Negrão para a EDUFBA, em Salvador. Sua impressão foi feita no setor de Reprografia da EDUFBA. A capa e o acabamento foram feitos na Cian Gráfica.

A fonte de texto é DTL Documenta. As legendas foram compostas em DTL Documenta Sans, família tipográfica projetada por Frank Blokland.

O papel é Alcalino 75 g/m².

Cada texto exibe um corpus de estudo, inter-relaciona obras de arte tomadas à literatura e ao cinema e enuncia uma proposta específica e pessoal de leitura para, em seguida, fazê-la. O ensaísta se preparou para desenvolver a leitura com o cuidado teórico e a atenção expositiva que artistas e obras merecem. Cada um dos autores é especialista na massa em que põe a mão e, por isso, a espicha com destreza pelas vinte e poucas páginas que lhe foram oferecidas. Nelas borda figuras inteligíveis e convincentes do saber artístico que acumulou durante anos de estudo e de docência. E, página após página, transmite com empenho sua experiência ao leitor.

Silviano Santiago



ISBN 978-85-232-1100-4

9 788523 211004