

"O CORVO" (1983) CURITIBANO DE VALÊNCIO XAVIER: UMA LEITURA POÉTICO-DOCUMENTAL

THE CURITIBA'S RAVEN (1983) BY VALÊNCIO XAVIER: A POETIC- DOCUMENTARY READING

*Helciclever Barros da Silva VITORIANO*¹

Resumo: este artigo procura realizar uma análise das intersecções entre cinema e poesia com base nas relações intermediárias e de mediação entre tais discursos artísticos e que se fazem sentir no documentário poético "O corvo" de Valêncio Xavier. A análise demonstrou que o artista se serviu das potencialidades das relações midiáticas envolvidas para traçar um novo e singular percurso tradutório do poema de Edgar Allan Poe para a tela, inclusive ao eleger como alternativa para compor seu filme uma tradução não literal e transgressora do texto poeano, não recorrendo às traduções canônicas de Machado de Assis, Fernando Pessoa ou Milton Amado. O resultado da análise também revela que o labor transmutacional de Valêncio Xavier na referido filme buscou inserir o texto poético de Poe em seu projeto fílmico, qual seja, resgatar memórias poético-documentais da cidade de Curitiba, revista a partir de suas ruínas, enfocando algumas similaridades entre as memórias do cineasta, a memória de suas leituras de "The Raven", assim como sua visão sobre o próprio Poe, resvalando nesse sentido, em um filme autobiográfico de Xavier, mas também servindo de poesia documental da tragédia e glória que foi a vida e a literatura de Poe, sintetizadas em seu poema mais venerado.

Palavras-chave: "O corvo"; Valêncio Xavier; documentário; poesia; intermedialidade.

¹ *Doutorando em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília – UnB. Pesquisador do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira – Inep. Membro do Grupo de Pesquisa em Dramaturgia e Cinema, da UNESP (Araraquara) e do Grupo de Pesquisa LIAME - Literatura, Artes e Mídias, da Universidade de Brasília. Email: helciclever@gmail.com.

Abstract: This article tries to make an analysis of the intersections between cinema and poetry based on the intermediatics and on the remediations relations between such artistic discourses that are felt in the poetic documentary “The Raven” of Valêncio Xavier. The analysis showed that the artist used the potential of the media relations involved to trace a new and unique translation of Edgar Allan Poe’s poem to the screen, including choosing as an alternative to compose his film a non-literal and transgressive translation of the Poe’s poetic text, not resorting to the canonical translations of Machado de Assis, Fernando Pessoa or Milton Amado. The result of the analysis also reveals that Valêncio Xavier’s transmutational work in this film sought to insert Poe’s poetic text into his film project, that is, to rescue poetic-documentary memories of the city of Curitiba, reviewed from its ruins, focusing some similarities between the filmmaker’s memories, the memory of his readings of “The Raven”, as well as his vision of Poe himself, slipping in that direction, in an autobiographical film by Xavier, but also serving as documentary poetry of the tragedy and glory that was life And Poe’s literature, synthesized in his most venerated poem.

Key-words: “The Raven”; Valêncio Xavier; documentary, poetry, intermediality.

Valêncio Xavier² compôs suas obras mesclando os discursos artísticos e midiáticos, realizando nesse processo uma crítica social dos *mass media* a partir de reutilização criativa desses próprios meios para exatamente criticá-los. A sua obra literária conjuga elementos da linguagem cinematográfica a ponto de alçar o leitor, em alguns casos, à condição de espectador cinematográfico. O discurso audiovisual debatido no filme de Xavier remete à linguagem documental, gênero que muito se prestou e ainda se presta ao retórico impositivo da verdade categórica. N’O *corvo*, ao enfatizar e recuperar da própria história do documentário as suas potencialidades poéticas, Xavier busca fugir do caráter “apelativo-midiático”³, muitas vezes imposto a esse gênero que o apresenta como registro ou documento histórico fidedigno, e que, portanto, estaria isento de subjetividades e ambiguidades ou mesmo interesses ideológicos específicos.

A natureza ideológica do cinema já está bem demarcada desde pelo menos o que foi pontificado pelos teóricos e estetas do cinema soviético, ou ainda antes, nos

2 Parte desse texto foi proferida em comunicação oral, sob o mesmo título, no Seminário *Liame – Literatura, Artes e Mídias* na Universidade de Brasília em junho de 2017.

3 No caso da literatura de Xavier, pode-se dizer que ocorre o contrário, ele tenta problematizar em suas narrativas a sua dimensão ficcional no entrecchoque com os discursos midiáticos de cunho realista, assim como com o uso recriativo de documentos históricos.



primórdios do cinema narrativo de Griffith (LEBEL, 1971). Nesse sentido, o filme de Xavier adiciona a já utilizada e até saturada fórmula que tem buscado evidenciar paralelos entre a biografia de Poe e seu poema “The Raven”, uma nova perspectiva ideológica situada: a exposição e discussão do contexto social desigual curitibano dos anos de 1980, em contraponto à ideia hegemônica de “cidade modelo”, que viria a ser ostentada pelo urbanista Jaime Lerner na década de 1990. Além disso, esse filme de Xavier dialoga fortemente com o seu livro *Curitiba, de Nós*, que em parceria com Poty Lazzarotto, produziu uma rememoração poético-ilustrada do passado de Curitiba, de forma que Xavier escreveu com base nas ilustrações de Poty, realizando uma *ekphrasis*, pois buscou captar nas imagens de Poty uma descrição verbal, ao mesmo tempo documental e poética da dita cidade.

Assim, há uma possibilidade interpretativa de se entender o filme como crítica da situação social da cidade, mas também é possível enveredar a discussão, compreendendo a retomada das imagens da parte antiga de Curitiba, como uma ode ao passado desse espaço de vivências do autor e berço de suas histórias. Porém, mesmo nessa perspectiva, fica patente a necessidade de se restaurar e valorizar a memória do lugar, das pessoas e de seus hábitos culturais. Como estamos vendo, o filme de Xavier comporta diversos olhares e isso garante a ele espaço suficiente para nossa reverência a Xavier como cineasta que merece maior destaque crítico em reconhecimento a suas qualidades estéticas, tanto literárias, quanto cinematográficas.

Vemos, portanto, que o discurso artístico de Xavier é aberto e os elementos retóricos e ideológicos presentes não se fecham em si mesmos e, formalmente, seus modos de criação pautam-se pelo uso da linguagem contemporânea do cinema e da literatura, dando ênfase aos processos pós-modernos, tais como a colagem e a reflexão crítica e autocrítica, sem deixar de recorrer à tradição artística, que no caso deste filme se verifica literariamente no diálogo com Poe e seu poema e, cinematograficamente, retomando aspectos do documentário poético dos anos de 1920, iniciado pelas vanguardas, e ressignificado por Marguerite Duras na segunda metade do século XX.

O registro fotográfico, ilustrado ou cinematográfico da cidade “baixa” de Curitiba, vista em sua fase “pré-moderna”, remete-nos à ideia barthesiana de que a imagem fotográfica é própria para a captação do passado e dos mortos. Nesse sentido, o filme de Xavier recupera uma cidade já morta ou que apresenta em sua constituição uma porção do passado entendida pela maioria como morta, embora se faça ainda presente. Em paralelo a isso, a dar nova vida à Lenora, o filme cria o paralelo de duas entidades mortas que reassumem seus lugares no plano existencial: a cidade de Curitiba e Lenora, nua, e nesta compreensão, Curitiba também passa a ser vista em sua nudez, sem os disfarces ou adereços de modernidade, que



pretensamente a fariam “modelo”. Tanto é assim, que há no filme de Xavier o uso recorrente da montagem paralela que destaca visual e narrativamente dois eixos: Lenora e a cidade curitibana.

Notamos nesse horizonte que a obra de Valêncio Xavier, fundador da cinemateca de Curitiba, é plural, tendo produzido obras literárias e cinematográficas de boa envergadura estética, mas ainda é pouco debatida no cenário acadêmico, embora nas duas últimas décadas tenha havido um crescimento no interesse por suas obras, redundando numa ampliação dos estudos, ainda que não no ritmo esperado para fazer justiça a tal autor. Dessa maneira, dado o peso de sua construção cinematográfica e seus apontamentos críticos sobre cinema, há certamente lacunas críticas a serem preenchidas. Nessa seção temos a pretensão de colaborar nesse horizonte. Explora-se nesse tópico também a relação tradutória, tendo em vista que o realizador filmico optou por usar como texto a ser lido por Autran em voz *off* uma tradução inovadora do texto poético de Poe realizada por Jardim e Silveira.

Valêncio Xavier é um artista multimídia que teve pulsante contribuição nos campos do cinema, como cineasta e roteirista, além de desenvolver trabalhos como quadrinista, artista visual e escritor, de modo que sua atuação como roteirista realiza a ponte imagético-verbal entre estes campos artísticos. Entre as produções literárias de Valêncio Xavier, destacam-se *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido*, *Remem-branças da Menina de Rua Morta Nua*, *Crimes à Moda Antiga*, *O Mez da Grippe*, *Poty: Trilhos, Trilhas e Traços*, *Curitiba, de Nós*, *Meu 7º Dia* e *O Mistério da Prostituta Japonesa*. Os títulos de imediato nos remetem imediatamente a dois universos que se cruzam: Curitiba e suas ruas e personagens e atmosfera do mórbido e do misterioso bem ao gosto de Poe. Sua obra literária tem sido tratada como uma das portas inaugurais do experimentalismo literário no Brasil, assim como tem sido vista na qualidade de uma produção fortemente ligada às mídias (SILVA, 2009: 13).

Dessa maneira, o procedimento criativo de Xavier, tanto o literário quanto o cinematográfico, é o mesmo: mesclar gêneros, discursos artísticos, mídias, memórias, temporalidades, narrativas ficcionais e documentais⁴, sejam estas advindas de jornais, revistas, documentos públicos ou outras referências históricas. A sua poética traduz-se, portanto, nesse simulacro de perspectivas e orientações, que de forma sintética são recuperadas e perceptíveis no seu filme “experimental” “O corvo” de 1983. A dimensão memorialista das narrativas literárias e fílmicas de Valêncio Xavier é uma tônica bastante notável e dessas memórias, Curitiba e Poe parecem ser centrais.

4 Sobre a tensão entre as narrativas ficcionais e históricas em Valêncio Xavier, Cf. Bentivoglio (2004).



Nessa dinâmica, Poe parece ser evocado de suas próprias lembranças, conformando a sua visão do autor americano e de seu poema, de maneira que sua leitura cinematográfica do texto poético é atomizada e reconstituída com base em suas memórias de sujeito histórico e artista brasileiro radicado em Curitiba, e, para isso, utilizou também o diálogo com uma tradução que revelasse esse seu Poe e esse seu corvo particular, que, no entanto, conversa em essência com o texto poeano. Também não é exagero lembrar que essa orientação memorialista da produção artística de Xavier está em uníssono ao poema “The Raven”, visto ser esse também um sobrevoou pelas profundas e insondáveis lembranças do eu lírico, que rememora lânguida, soturna e perenemente as imagens vivas e vívidas de sua amante que o barqueiro lhe roubou.

Nessa seara, cumpre salientar ainda que o filme “O corvo” de Valêncio Xavier traz marcas contundentes de intercâmbios com as próprias narrativas literárias de Xavier, que têm como tripé as seguintes instâncias temáticas: crime e mistério, mulher e doença, mãe e morte. Qualquer semelhança com Poe não é mera coincidência.

Assim, a construção poético-fílmica de Xavier “O corvo” (1983)⁵ é uma obra que dialoga com outros filmes e vídeos nos quais se tentou realizar uma leitura dramática do poema de Poe, algumas delas protagonizadas pelo inesquecível Vincent Price, além de dialogar com sua própria trajetória cinematográfica e literária. Apesar de candente, a produção literária de Xavier ainda merece maior atenção de crítica literária⁶. Não para rivalizar com este ator do mais elevado quilate, mas para somar a esta *tradição-tradução*, Xavier convocou para ler o poema maior de Poe nada menos que Paulo Autran, ator que se notabilizou no teatro brasileiro, na TV, e também por suas performances inigualáveis ao ler, dramatizar, declamar textos poéticos de Carlos Drummond e Fernando Pessoa, por exemplo.

Assim, o ator brasileiro tinha todas as credenciais artísticas para fazer a voz *off* do curta-metragem de Xavier. O cineasta informa na abertura do filme que este será “falado” por Paulo Autran, uso um tanto inusitado, mas que combina com o tom “despojado” que se buscou vislumbrar nesse filme. Mais do que uma

5 Borba (2009: 208), entretanto, trabalha com a informação de que o filme é de 1975 e tem 25 min. de duração. Essa informação é controversa e não encontra correspondência com outras bases de dados que informam o filme ser de 1983 e com duração de 12 min.

6 Nesse sentido, há que se lamentar a venda de sua obra literária e fílmica aos sebos de Curitiba, posto que o mais adequado seria sua preservação em espaço próprio para tal. Essa pulverização de sua obra em sebos trará certamente consequências negativas para os estudos literários e cinematográficos sobre o autor. Sobre a venda do acervo, Cf. Reportagem do Jornal *Folha de São Paulo*, disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0904201126.htm>. Acesso em: 23 out. 2016.



tradução fílmica brasileira do poema, Valêncio operou uma tradução curitibana para o texto poético, visto que sua câmera-*flâneur* é absorvida pela vida e submundo da capital do Paraná, mostrando suas contradições sociais e econômicas, um lado da cidade obscuro e frequentemente escondido em face da tradicional visão de “capital modelo” do país (na mesma perspectiva, Cf. ARAÚJO, 2012). Neste espaço, os desvalidos estão em foco, o sujo, o feio, elementos que recuperam o panorama poético da modernidade de Baudelaire.

Embora o poema seja o eixo narrativo, o curta mostra o centro histórico de Curitiba como ambiente principal, sobretudo as antigas edificações localizadas no Largo da Ordem. E também seus protagonistas antes de serem o corvo e o narrador do poema, são os habitantes curitibanos. Xavier captou imagens de moradores de rua, pessoas com deficiências, indigentes, revelando uma cidade diferente do modelo urbanístico construído pelo prefeito Jaime Lerner. Primeiramente porque *O corvo* apresenta uma cidade a partir de seus moradores marginais, e segundo porque a Curitiba mostrada neste curta não é um exemplo de urbanismo contemporâneo, mas sim uma cidade marcada por uma arquitetura antiga e decadente. (ARAÚJO, 2012: 56).

A proposta de Xavier em sua interpretação poético-visual de “O corvo” se concentra numa visada erotizante da figura feminina, notadamente de Lenora, a imagem-síntese da preocupação do eu poético deste poema e que também metaforiza a angustiante relação de Poe com as mulheres que atravessaram sua vida. Uma estética do cinema que também parece ter guarida, voluntária ou não com o filme de Xavier, o que pouco importa, é o cinema de Marguerite Duras, especialmente pelo caráter “documental” subjacente no filme de Xavier, insinuada pela pouca intervenção na moldura fotográfica do filme e o descompromisso com a linearidade narrativa, que somente se sustenta pela própria narrativa dada pelo poema declamado em *off* por Autran.

Duras busca, portanto, um cinema que saia do espetacular, recusando todas as convenções do cinema narrativo industrial. A recusa mais sensível diz respeito à ficção e a seus artifícios. Duras nem pensa em manipular os lugares filmados; ela concebe não tocar no local como uma oposição vívida ao decorativo, ao cenário fabricado. Filmes como *Les mains négatives* (1978) ou *Césarée* (1978), filmados em Paris, respectivamente nos grandes bulevares e entre as Tulherias e a praça de la Concorde, são feitos de planos longos, “documentais”, cujo valor e cujo sentido são estabelecidos por sua relação dialética com um texto dito em *off*. (AUMONT, 2008: 81).

Outra semelhança com o cinema durasiano refere-se à forma de filmar e conduzir o papel dos atores no filme. N’*O corvo* de Xavier, somente há uma atriz e que apenas transita nas imagens, como se a vagar, errante, visto que se trata de uma defunta, perdida no mundo “real” simbolizado pela Curitiba vista em uma



perspectiva decadente. No caso de Duras, Aumont (2008) informa-nos que o “desempenho do ator é um caso bem diferente; ele não tem o caráter natural de seu corpo e, portanto, deve ser, ao contrário, estritamente vigiado e até refreado pelo cineasta. Para Duras, é essencial impedir a fusão ou a confusão entre ator, o papel, o personagem, a pessoa e a ideia de pessoa”. (AUMONT, 2008: 82).

Para que esse processo ocorra, é preciso “desprender o ator de si mesmo, de uma aderência demasiado grande à condição pró-filmica. Por exemplo, em *India Song*, as vozes em *off* destinam-se a opor-se ao “realismo inevitável do direto e ao logro que isso represente (DURAS, 1987: 80)”. (AUMONT, 2008: 82). Tal conduta também se apresenta no filme de Xavier, posto que há nítido “choque” entre a força realista que as imagens evocam em detrimento da leitura dramática operada pela voz de Autran em *off*.

Um ponto bem marcado em Duras e que também nos faz lembrar Poe e pode ser percebido também em Xavier, diz respeito à economia de uso do meio literário ou cinematográfico, servindo-se para tal projeto de várias ferramentas de composição disponíveis e conhecidas pelos referidos artistas. Assim, a economia narrativa de Poe se apresenta em Duras e Xavier como economia da própria linguagem cinematográfica utilizada para compor seus filmes: “Quando faço cinema [...] estou em uma relação de assassinato com o cinema (DURAS, 1987: 92-3 *apud* AUMONT, 2008: 83).

Como síntese do filme de Xavier, diríamos que se trata de um documentário poético híbrido, pois poetiza, ou mais acertadamente, *despoetiza* a cidade de Curitiba e esta passa a ser a moldura, o palco que “despoetizará” ou repoeetizará a imagem funérea de Leonor (Lenora), à semelhança de uma musa indígena brasileira. O foco inicial do filme concentra-se em Leonor que se encontra em um casarão antigo e decadente. A imagem do corvo de Poe surge em planos brevíssimos que o trazem a partir das releituras ilustrativas de Gustave Doré. No poema de Poe, Lenora é sempre evocada, sem nunca ressurgir presencialmente ainda que em *flashback*, ao passo que sua lembrança nos é sugerida tanto pelas imagens do eu poético quanto da presença sombria do corvo.

Já no filme de Xavier, Lenora ocupa o centro do filme enquanto presença, e não apenas na condição de espírito ou alma evocada, mas como presença carnal e erótica. Assim, no poema de Poe, Lenora é poeticamente virtualizada e no filme de Xavier, ela é poética e visualmente presentificada, “reencarnada”, imageticamente, como uma possível resposta fílmica de Lenora ao chamamento insistente e constante do eu poético oriundo do poema de Poe que lamenta e chora a sua partida.



Por seu turno, as cenas externas ao casarão remetem justamente às “ruínas” da cidade. Nesse ambiente aberto da cidade, há até uma referência a Poe como um dos cidadãos do povo em face da utilização de seu retrato mais conhecido, em comparação à figura de um homem que transita nas ruas de Curitiba e que com este retrato guarda relativa semelhança, como veremos em breve. Dessa maneira, o primeiro plano do filme de Xavier é uma imagem inicialmente pouco reconhecível, mas que se revelará no decorrer do texto filmico o umbigo (em *close*) de uma mulher, Leonor.

Xavier explora inicialmente, num diálogo com a tradição cinematográfica que transmutou o poema maior de Poe, a imagem do próprio pássaro negro, símbolo-síntese da própria trajetória pessoal e artística de Poe. Quanto à escolha por sucessivos planos em *close* e em detalhe, há que se relevar a importância histórica desse procedimento atrelado à ideia de intensificação dramática, tradição filmica essa que foi inaugurada por Griffith. Além disso, esse tipo de plano marca um destaque de significante visual, pois “o uso do primeiro plano deu-se em função de uma necessidade denotativa – dar uma informação indispensável para o andamento da narrativa” (XAVIER, 2005: 31).

Contudo, há no filme de Valêncio Xavier notória inserção de planos que instauram continuidade e rupturas, tendo em conta os princípios da decupagem clássica, pois esta busca, ao cabo, a ilusão de realidade por meio de procedimentos de continuidade narrativo-imagética, intentando-se anular as marcas de presença da montagem. Os planos que abrem o filme de Valêncio Xavier, entretanto, não respeitam algumas regras de continuidade, próprias da rotina de decupagem clássica, tais como a escolha de planos que guardem relativa correlação plástica entre si, por exemplo.

Ao contrário, o choque de imagens de semântica distintas denota uma escolha por uma tensão entre os planos que passam a figurar como quadros isolados, aptos a mostrar núcleos de significados particulares, somente reconstituíveis no todo da representação filmica criada. Esse procedimento de narrativa filmica ambígua nos parece típica de documentários poéticos, pois enfatiza a realidade ao mesmo tempo em que a desconstrói, sinalizando novas realidades: a fusão de realidades com ficcionalidades.

O mesmo se opera em poemas, visto que as palavras dos textos poéticos em geral e no caso de “The Raven” em particular, comportam-se como significantes que chamaríamos do tipo A, se lidas isoladamente, do tipo B em contraste com as demais palavras próximas contidas no interior do verso, do tipo C quando se pensa na leitura e semiose da palavra dentro de uma estrofe, e do tipo D no todo



significante poemático. Em geral, poemas permitem leituras cruzadas e não lineares dessas dimensões. No texto fílmico de Valêncio Xavier, essa experiência estética imersiva não linear também é notável.

A mais radical retomada é a apresentação da Lenora sob os auspícios da erotização, que para preservar algo de angelical em sua imagem, Valêncio Xavier buscou na trilha sonora o tom e temas sacros. A Lenora (Leonor na tradução utilizada pelo cineasta) de Xavier nós é aproximada justamente pela ideia de justaposição entre a imagem negra típica do corvo e a imagem em *close* de uma vagina com volumosos pelos negros, que pelo desenho formado por esses pelos se traduz numa imagem de continuidade de um corvo de asas abertas do plano anterior. A erotização da figura de Leonor também contribui para desfazer-se o processo de idealização romântica da musa contida no texto de Poe.

Esse afastamento provoca no espectador certo estranhamento, mas indicia que a proposta recreativa de Xavier irá frustrar expectativas de fidelidade ou mesmo de espelhamento entre os textos de partida (poema) e de chegada (filme), sobretudo em relação ao texto poético de Poe em inglês ou às traduções brasileiras mais canônicas⁷. Nota-se que o princípio transgressivo do filme de Valêncio Xavier iniciou-se com a escolha de uma tradução igualmente inovadora e ousada do texto de Poe. Por outro lado, a representação de musas nuas também pode ser lida como um retorno romântico ou mesmo nu clássico, se entendermos essa nudez como ressemiotização da “pureza” da mulher clássica, perspectiva que perpassa a fisionomia compositiva da Lenora do poema de Poe.

De fato, Leonor transita no casarão como um fantasma que é. A nudez na perspectiva física pode representar o erótico, mas no plano espiritual pode remeter à divinização do ser, seu desapego ao mundo dos vivos e às suas vestes mundanas, visto que o nu perde seu caráter erotizante, um retorno às origens edênicas e evênicas e ao paraíso. A representação do nu nas artes pictóricas da Renascença atesta essa perspectiva.

Nesse sentido, não se pode perder de vista as referências cristãs contidas no poema de Poe, de forma que Lenora assume vez ou outra a condição angelical. O *Paraíso Perdido* de John Milton também foi uma referência literária de apreço para Poe e pode compor o quadro explicativo da recriação fílmica de Lenora feita por Xavier, pois a rebelião dos anjos comandada por Lúcifer, poetizada por Milton guarda alguma conexão com o procedimento fílmico de Xavier, em razão de este

7 Acerca dessas traduções, Cf. Barroso (1998).



ter optado por construir uma Lenora híbrida, angelical e erótica. Seria a forma de se criar uma Lenora divinamente carnal. Nessa direção, a expressão haroldiana “transluciferação” apresenta-se como ideal para descrever a ousadia filmica de Xavier em compor sua visão original da Lenora de Poe.

O processo de justaposição, imagens em associação, portanto, imagens-montagem, também concorre nas linguagens poética e cinematográfica, conforme Bordwell e Thompson (1995), e segundo estes autores, o que fixa a natureza poética e cinematográfica da justaposição seria justamente a beleza, elemento também advogado por Poe para se firmar a linguagem poética:

Este proceso es en cierto modo comparable a las técnicas metafóricas y paralelísticas que utiliza la poesía. Cuando el poeta Robert Burns dice «Mi amor es como una rosa roja, roja», no llegamos a la conclusión de que su amor tenga espinas, sea rojo brillante o vulnerable a los áfidos. Más bien buscamos los posibles vínculos conceptuales: el motivo de la comparación es, con más probabilidad, la belleza. Un proceso similar tiene lugar en las filmes narrativas. Aquí las imágenes y las conexiones metafóricas que la poesía comunica mediante el lenguaje se presentan de forma más directa. Un cineasta podría filmar a la mujer que ama en un jardín y sugerir mediante una yuxtaposición visual que es como las flores que la rodean. (BORDWELL; THOMPSON, 1995: 128).

Esse filme, que tem elementos da linguagem documental e experimental, foi concebido em preto e branco, elemento cromático que também o religa à extensa filmografia mundial realizada com base em “The Raven”. Logo após a supracitada cena breve que serve de introito ao filme (planos em *close* de um umbigo e de uma vagina em associação à imagem de um corvo), dá-se à vista do espectador um homem que vira alguns espetinhos de churrasco, aparentemente um vendedor de espetinhos⁸ que se encontra na calçada de uma rua. O plano é breve, mas fica bem marcada uma razoável semelhança física deste vendedor com Poe.

No decorrer do filme, à medida que a voz *off* de Paulo Autran recita o poema, ressurge a imagem deste Poe das vielas populares de Curitiba, e essa aparição ocorre justamente quando da exposição explícita da voz do eu poético, tentando configurar imageticamente o eu poético na pessoa do próprio Poe diegético.

8 Essa nossa leitura é corroborada por Severo *apud* Carminati (2011): “Que seria assim: o imaginário do Edgar Allan Poe se ele fosse um vendedor de churrasquinhos em Curitiba naquela época. Porque ele achou um vendedor de churrasquinhos que era idêntico ao escritor. Era a reencarnação do Edgar Allan Poe. Lembrando que Edgar Allan Poe era um cara alcoólatra que rolou pelas ruas e pelas sarjetas. Era um cara também com vivência de rua. O corvo dele andou sobrevoando Curitiba, com certeza! E o Valêncio captou o trajeto desse voo e colocou maravilhosamente bem nesse filme, que é um dos tesouros do cinema experimental brasileiro de todos os tempos”. (SEVERO, *apud* CARMINATI, 2011). Essa citação está disponível na dissertação de mestrado de Regina Célia da Cruz *Do texto à tela - nunca encontrarei uma resposta que me satisfaça* (2014).



Esse é um dos momentos do filme em que se buscam equivalências entre o texto poético e a imagem fílmica, havendo outros de semelhante perspectiva, embora haja vários outros planos que não se apresentam com tais equivalências.

Cabe ainda mencionar a representação direta ou visualização de processos psicológicos do personagem ou seus sentimentos, que seria, segundo Ismail Xavier (2005), “o equivalente visual, apto a denotar o processo psicológico em questão” (XAVIER, 2005: 35) (neste caso, lembrança da amada, medo, incerteza, angústia e desespero), algo que, também neste contexto fílmico, se refere o eu poético, no tocante ao texto literário, e às representações deste e de Leonor no filme, pois Valêncio Xavier enfatizou equivalências entre as passagens poéticas que destacam o “estado d’alma” do eu poético, interpretando filmicamente este estado a seu modo e de acordo com a tradução transgressora eleita para compor o seu filme.

A leitura do poema feita por Paulo Autran se inicia à medida que os planos vão se desenrolando. A câmera perambula pelas ruas da cidade enquanto Autran realiza a leitura, e nesse percurso, surgem pessoas, velhos e também mulheres que nos induzem a pensar ser a Leonor, que o poema insiste em afirmar estar para sempre perdida.

Nesse aspecto, o filme retoma a ideia de “poesia das ruas” (XAVIER, 2005: 71) de Louis Delluc e sua teoria da fotogenia e do neorrealismo italiano, o que neste último caso, aumenta a complexidade e até ambiguidades de referências estéticas cinematográficas perceptíveis no filme de Valêncio Xavier. Ismail Xavier (2005) resolve esta aparente antinomia do cinema poético em seu diálogo com a realidade, dizendo que este é “compatível com os diversos “ismos” da vanguarda” e isso “implica em trabalhar contra a reprodução “natural” e contra a ideia de mimese no próprio terreno onde tal naturalidade de tal perfeição mimética parece estar inscritas no próprio instrumento e na própria técnica de base” (XAVIER, 2005: 100). Ou mais enfaticamente:

Para que a “objetividade” da imagem seja compatível com o “cinema poético” é preciso que ela se organize de modo a explorar as “revelações” vindas de cada relação câmera/objeto. É preciso abrir guerra contra o encadeamento dos eventos a partir de seus efeitos práticos, pois a narração os explora em sua “exterioridade” e não em sua “interioridade”. (XAVIER, 2005: 104).

Há nesse ponto uma retomada do plano em *close* da vagina mencionada. A metáfora da vagina como algo ameaçador ou mesmo a ideia de que o órgão sexual, símbolo da fertilidade, irá gerar uma nova Leonor ou então irá servir para dessacralizar a pureza, a castidade de uma Lenora romântica, musa inalcançável. Final-



mente o rosto de Leonor nos é apresentado e lembra em verdade as figuras das índias do romantismo brasileiro, entre as quais *Moema* (1866) de Victor Meirelles e *Marabá* (1882) de Rodolpho Amoêdo. A câmera da Xavier também se concentra em investigar toda a extensão do corpo de Leonor, realizando *closes* dos mamilos, umbigo (em várias passagens do filme), vagina, olhos (realçando um olhar distante e vazio, à semelhança do olhar da *Marabá* de Rodolfo Amoêdo).

Em diálogo com a linguagem dos filmes documentais, esse curta-metragem de Xavier explora a paisagem urbana de Curitiba e seus transeuntes. A única palavra que, no poema, ecoa do corvo é transferida para um homem com problemas mentais, que aparentemente não sabe sequer o significado de *nevermore* em português. Em realidade, essa escolha do cineasta demonstra de forma radical que ninguém sabe ao certo o sentido último do *nevermore* poeano. Estamos sempre em busca desse tipo de resposta e que nunca vem em definitivo e isso realça a fragilidade do pensamento humano e a consequente produção de sentidos. Atrela-se, desse modo, o *nevermore* a uma espiral de loucura e de incertezas.

Numa perspectiva de diálogo com a clássica cena da subida de *Nosferatu* (1922) (Murnau), também explorada por Burton em *Vincent*, Xavier inverte o sentido e faz Leonor descer as escadas, nua, projetando sua sombra na parede. Aliás, os movimentos de Leonor lembram sobremaneira os gestos de autômato de *Nosferatu*, o que sugere uma influência também expressionista na leitura fílmica que realizou de “The Raven”.

Ao longo do filme, o diretor também explora a justaposição de cenas e planos aparentemente antagônicos, imagens de pinturas, estátuas de orientação ligada à antiguidade clássica e a feição e rostos de pessoas comuns e velhas, “feias”, expressando uma visão baudelaireana do belo. Segundo Eisenstein (2002), a justaposição de dois planos cria um novo conceito, imagem ou ideia qualitativamente diferente das representações que as imagens dos planos evocam separadamente. (EISENSTEIN, 2002: 16). Para o cineasta russo, é importante nessa relação buscar o “princípio unificador” que determinaria o conteúdo do plano e também o conteúdo dos planos justapostos (EISENSTEIN, 2002: 17). Nesse caso, há uma concorrência entre os binômios de conteúdo feiura-beleza e velho e novo e ainda alegria-tristeza, redundando numa nova imagem de fé, esperança, ou, inversamente, em melancolia.

O diretor busca aproximar a “feiura” do eu poético, representada no filme, por exemplo, pela imagem de um velho em contraste à imagem de um jovem es-



tudante⁹, como se fez no poema, justaposta em contraplanos de uma imagem de uma mulher angelical, porém fria, que parece simular uma estátua, provavelmente em mármore, que simboliza a sua amada Leonor, aparentemente próxima, e, ao mesmo tempo, inatingível.

Outro recurso alusivo usado por Xavier diz respeito à focalização da fachada de uma casa seguida de um homem vestido de preto, dando a ideia de que se trata de uma conversão do corvo em figura humana. Há também uso recreativo de gravuras que Gustave Doré fez incursões também na obra de Poe e no seu corvo. A música utilizada no filme é *Nisi Dominus*, de Vivaldi. Tal gênero musical assumiu na história do cinema o tom grandiloquente e foi frequentemente explorado em filmes de orientação épica e bíblica.

No filme de Xavier, essa opção revela a recuperação do tom solene do texto de Poe perdida na tradução em português utilizada no filme, assim como pelas imagens do filme, que apenas mantêm em termos de tonalidade com o texto fonte de Poe, o lúgubre, o melancólico, porém em face da representação de outro contexto histórico-social, a miséria em uma grande cidade brasileira. Essa peça musical de Vivaldi contribui, portanto, para acionar no espectador uma adesão ao contexto de beleza e de tristeza contidos tanto no texto poético de Poe, quanto no texto filmico de Valêncio Xavier, corroborando a instauração de um filme elegíaco, tumular, “epitáfico”.

Quanto ao processo de transposição do texto poético, há que se relevar também que a tradução do poema feita por Reinaldo Jardim e por Marilú Silveira também imprime um novo olhar sobre o que se espera tradicionalmente desse poema de Poe, lido e visto normalmente como um texto solene, etéreo a discutir ontologicamente a relação amor-morte. Na versão desses tradutores, há também uma dessacralização dessa perspectiva tradicional. O corvo é inclusive chamado pelo eu poético, em desespero, de “seu urubu, filho da puta” e “urubu chato”.

O curta-metragem encerra-se passeando novamente a câmera em volta de olhares de pessoas comuns das ruas de Curitiba. Trata-se de uma obra completamente original e que evidencia mais uma vez a profusão de possibilidades estéticas que “The Raven” de Poe ofereceu ao cinema. Essa orientação de câmera que perambula pelas ruas registrando os olhares, fisionomias e gestos, além de cara uma leitura baudelaireana da realidade, também dialoga com a proposta de cinema de

⁹ Ainda que no poema não se descrevam em minúcia as feições do estudante, supõe-se que este seja mais vigoroso e belo que a imagem do velho delineada no filme de Xavier.



poesia de Pasolini (PASOLINI; RHOMER, 1970), pois pessoas e coisas falam por sua mera presença.

Assim, a tradução de Reinaldo Jardim e Marilú Silveira também suscitou debates e análises em face de seu caráter transgressor, sem compromisso com fidelidade ao texto-fonte, algo que somente em dias recentes as teorias sobre adaptação do texto literário ao cinema superaram: “Eles [os tradutores] operaram revelando o dom “transluciferativo”, conforme Haroldo de Campos, recriando os versos, sem se preocuparem com a fidelidade ao sentido literal ou à forma original.” (GUIMARÃES, 1988 *apud* VIEIRA, 1999: 812).

Denise Guimarães (1988), ainda de forma mais enfática, defende a tradução de Reinaldo Jardim e Marilú Silveira:

Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo não é piedosa nem memorial, ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei “Transluciferação”. Os tradutores, portanto, operaram uma profunda transmutação em certas passagens do poema, recriando os versos, sem se preocuparem com a fidelidade ao sentido literal ou à forma original. Com rigor buscaram a produção de efeitos análogos com meios diferentes, “desmemória” parricida? (GUIMARÃES, 1988 *apud* VIEIRA, 1999: 837).

Note-se que Xavier “encomendou” uma nova tradução do poema *O corvo* para nisso também inovar em sua proposta fílmica:

Apresentaram a tradução do poema *O Corvo*, solicitada por Valêncio Xavier para o filme homônimo, produzido por este escritor. Os tradutores, segundo Valêncio Xavier, conseguiram fidelidade ao ritmo, tornando-o possível de ser falado em “brasiliês”. (GUIMARÃES, 1988 *apud* VIEIRA, 1999: 811).

Essa tradução foi publicada pela revista cultural *O Nicolau* em 1987 e contou com ilustrações de Poty Lazzarotto. O poema traduzido por Jardim e Silveira, tem diversas passagens inusitadas e transgressoras, e que se entremeiam a outras estrofes mais “fieis” ao tom solene do texto poeano:

É meia noite.
Tenebrosa meia-noite.
Em funda melancolia eu penso
sobre um fascinante livro de ciências ocultas.
Minha cabeça exausta cambaleia.
Subitamente,
um ruído.

É assim como se alguém
de leve
tocasse levemente em minha porta.
- É algum chato
que bate levemente à minha porta.
Apenas isso, nada mais.
[...]

Ah, esse desgraçado, certamente, aprendeu com
seu dono infeliz a quem desastre após desastre,
tanto encheu de desenganos e desesperanças
que a única coisa que dizia - em mau inglês -
era, never, never, never môr.
Tanto ouviu o Corvo essa expressão que aprendeu
unicamente a falar never, never, never môr.
(SILVEIRA; JARDIM, 1987)10.

Em razão de esse texto ser uma tradução brasileira ousada do poema “The Raven” e por ela ter sido escolhida para a leitura dramática *off* de Paulo Autran no filme de Valêncio Xavier, é importante destacar mais alguns aspectos analíticos sobre essa tradução, que se configura mesmo como um “quase-outro-poema”, segundo nosso sentir e análise. Percebemos que ao escolher esta tradução para compor sua obra filmica, Xavier buscou inovar num movimento de aproximação e afastamento em relação ao poema de Poe, algo normal em traduções de textos poéticos e bem sintomático e recorrente em algumas traduções de “The Raven”, embora haja várias experiências de recriação desse poema em nível de tradução poética também. Entretanto, é corrente, mesmo entre especialistas da tradução, a ideia de se julgar a tradução de textos poéticos com base na ideia de “fidelidade” ao poema-fonte, de maneira muito similar ao que ocorrera com o cinema, ao transpor para a tela obras literárias.

A tradução literária em seu percurso tradicional não admitia que se fizesse profundo afastamento em relação ao texto-fonte, isto é, em geral, os tradutores de poesia tentavam se alinhar ao máximo ao tom, métrica e forma contidos no texto de origem, embora essa tendência majoritária esteja arrefecendo paulatinamente para uma perspectiva de maior liberdade recriativa em relação ao texto de partida em direção a uma obra de chegada com mais impulso tradutório autoral, a postura tradicional ainda é mais frequente. É nessa tendência mais autoral que a tradução feita por Silveira e Jardim se assume como outro texto que não se vê e não se quer ver como literal ao texto de Poe. Esse proceder é, em síntese, uma aceitação estética da utopia contida na ideia de tradução literal, o que recoloca o tradutor

10 Disponível em <http://www.elsonfroes.com.br/framepoe.htm>. Acesso em 12 jun. 2016.

como autor, como artista dos contextos linguístico-culturais que se verificam no processo tradutório.

Feita essa breve digressão necessária, não resta dúvida de que o tom jocoso eleito pela tradução em apreço, expresso, por exemplo, nos versos “Um pássaro negro pousado sobre a porta da sala/ dizendo que se chama never môr./ Tive muitos amigos./Todos já bateram asas.” (SILVEIRA; JARDIM, 1987) dialoga com as demais experiências satíricas ou cômicas de “The Raven”, em especial com as cinematográficas, que, em alguma medida autorizaram tamanha radicalidade na proposta tradutória brasileira por serem inaugurais nesse tipo de transfiguração textual e operística.

Em face da existência de outras traduções feitas por grandes escritores brasileiros e portugueses, já consagradas do poema de Poe, não parecia interessante manter o mesmo foco translativo solene, almejando a recuperação total do tom, ritmo e rimas originais, algo que numa última análise é sempre discutível e no máximo parcialmente atingido, embora existam, no caso específico do poema de Poe, realmente excelentes traduções com este tipo de orientação. A opção dos tradutores foi pelo emprego misto de linguagem coloquial e mesmo chula com inserção de palavras e outra com viés mais erudito. Não houve preocupação, por isso com a manutenção da métrica e tom originais do texto de Poe, embora em termos de versos a aproximação seja bem razoável (112 versos em contraste aos 108 do texto fonte).

A aura exaltada constantemente na palavra *nevermore* por muitos leitores e tradutores do texto de Poe se converte numa súplica irônica de que chega desse “Chega desse chato never môr” (SILVEIRA; JARDIM, 1987), o que implica um diálogo implícito bem humorado entre a tradução de Silveira e Jardim e o poema de Poe, bem como com toda a tradição literária que este texto já carrega. Pode-se nesse sentido dizer que a tradução em tela levou em consideração aspectos linguístico-culturais brasileiros para sua composição.

Nesse sentido, a imagem e tom que foram construídos para o corvo pelos tradutores assemelham-se à figura da personagem Zé carioca, iconização caricatural do malandro brasileiro, criado pelos estúdios Disney (SANTOS, 2008). A passagem que nos remete a essa ideia é: “E o corvo, na maior: /Ah, never môr” (SILVEIRA; JARDIM, 1987). Também fica patente uma amplificação da orientação (já contida no corvo original) ligada à tradição cristã nessa tradução, o que dialoga com a hegemonia dessa perspectiva religiosa no Brasil. De fato houve diálogo entre o corvo de Poe e a personagem Zé carioca.



Zé carioca era um papagaio e estes pássaros, como todos sabemos aprendem certos sons e os reproduzem. O eu poético composto para essa tradução, inclusive em perspectiva de explicitação do caráter metatradutor do texto em análise, nos informa que o corvo, aprendeu com seu dono, por sinal, mal falante do inglês, apenas uma palavra e a reproduzia incessantemente de forma macarrônica:

Ah, esse desgraçado, certamente, aprendeu com seu dono infeliz a quem desastre após desastre, tanto encheu de desenganos e desesperanças que a única coisa que dizia - em mau inglês - era, never, never, never môr. Tanto ouviu o Corvo essa expressão que aprendeu unicamente a falar never, never, never môr. (SILVEIRA; JARDIM, 1987).

A última estrofe muda um pouco de tom em relação ao restante do texto e retorna a um aspecto mais solene, inclusive pela seleção vocabular, sinalizando que a carnavalização do texto fonte, ao que parece, acabara. Há, assim, um reconhecimento pela própria via linguística de que se trata de um texto diferente do “The Raven” de outrora. A tradução de nevermore para never môr indica uma acentuação dada pelo adjetivo -môr (escrita arcaica de maior), ou seja, é o nunca mais-môr (maior), “nunca maior” ou “maior nunca”. A ideia de repetição está estreitamente ligada ao estribilho ou refrão do poema e, segundo Bordwell e Thompson (1995), também faz parte da forma fílmica: “Al igual que los compases en la música y la métrica en la poesía, la repetición de la A en nuestro esquema creaba y satisfacía expectativas formales. La similitud y la repetición, entonces, son importantes principios de la forma fílmica”. (BORDWELL, THOMPSON, 1995, p. 56). E de modo ainda mais contundente os mesmos autores desenvolvem a ideia de que a repetição no filme:

es básica para nuestra comprensión de cualquier filme. Por ejemplo, tenemos que ser capaces de recordar e identificar a los personajes vlos decorados cada vez que reaparecen. Más sutilmente, a lo largo de cualquier filme podemos observar repeticiones de todos los elementos, desde las frases del diálogo y fragmentos musicales hasta las posiciones de la cámara, el comportamiento de los personajes y la acción de la historia. (BORDWELL, THOMPSON, 1995: 56-57).

No campo da estética da poesia, cabe relembrar as precisas palavras de Ortega y Gasset (1963) acerca da natureza da repetição como construtora de desenvolvimento de personagens e de sentido poético:

La nubécula poética en que nos llegan envueltos los personajes, las acciones, las cosas mentadas por Azorín, emana siempre de que, al presentársenos, nos dejan ver, como en una galería de espejos, repetida indefinidamente su fisono-



mía. Este placer estético de la mera repetición que aquí toma un contenido más sutil y complicado, es el mismo que creó las estelas orientales, donde una larguísima hilera de ángeles-toros multiplica la misma postura. Ningún personaje de Azorín, ninguna acción, ningún objeto tienen valor por sí mismos. Sólo cobran interés cuando percibimos que cada uno de ellos es sólo el cabo de una serie ilimitada compuesta de elementos idénticos. No ser lo que son, sino meramente ser igual a otros cien y a otros mil, y a otros sin número, les presta poder sugestivo. El propio origen tiene la suave gracia de las alamedas; no nos importa cada árbol, sino el que, siendo muchos, parezcan uno mismo, repitiéndose en serie. (ORTEGA Y GASSET, 1963: 176-177).

Portanto, o filme de Valêncio Xavier conectou-se com a tradução de Silveira e Jardim em prol de uma obra filmica que pode ser encarada como “transluciferativa” e “viso-poemática” aos moldes do que criticou Haroldo de Campos (1992) acerca da tradução textual em questão. Nesse sentido, o filme de Xavier se destaca por sua leitura singular do texto de Poe e ao mesmo tempo por sua acomodação desse poema a uma circunscrição espaço-temporal, Brasil, Curitiba dos anos de 1980. A tradução de Silveira e Jardim, no entanto, mantém uma dicção mais ampla no que se refere ao espaço-tempo, embora a marcação de brasilidade na tradução também seja inegável.

Como dissemos, neste filme de Valêncio Xavier, um dos gêneros cinematográficos escolhidos para mediar o poema e a proposta filmica é o documental, que normalmente serve mais a filmes transparentes, mas nesse exemplo, o substrato poético de Poe e a condução filmica de orientação poética de imagens de tons realista típicas de documentários reforçam a hipermediacidade (BOLTER; DRUSIN, 2000) do filme, gerando uma aparente antinomia estética, mas que sugere um novo gênero que remediou elementos de outras artes: o documentário-poético surgido no início do século XX em sintonia com as vanguardas artísticas: “A experimentação poética no cinema origina-se, sobretudo do cruzamento do cinema com as diversas vanguardas modernistas do século XX. Essa dimensão poética desempenha papel fundamental no surgimento de uma voz do documentário”. (NICHOLS, 2005: 123), gênero esse que posteriormente se reconfigurou com os trabalhos de Duras, até chegarmos a Valêncio Xavier.

A vanguarda floresceu na Europa e na Rússia na década de 1920. Sua ênfase em ver as coisas de uma outra maneira, pelos olhos do artista ou cineasta, teve um imenso potencial libertador. Ela livrou o cinema da reprodução daquilo que aparecia diante da câmera, para prestar uma homenagem à maneira pela qual “aquilo” poderia tomar-se a matéria-prima não só do cinema narrativo, mas também de um cinema poético. Esse espaço além do cinema convencional se tornou o campo de provas das vozes que falavam com os espectadores em linguagens diferentes da do longa-metragem de ficção. (NICHOLS, 2005: 126).



Tal gênero se centra em narrativas não lineares, em dispersão ou diluição espaço-temporal e focalização em detalhes como rostos e objetos e na exploração do ambíguo. (NICHOLS, 2005). Além disso, o ritmo de “mostração” das imagens costuma ser mais lento e detido. Por outro lado, filmes documentais não poéticos, tendem a um discurso retórico, ao passo que o poético no documentário enfatiza a própria linguagem, portanto é mais opaco, ou como diz Nichols (2005): “A retórica também difere do discurso poético ou narrativo, que visa menos nos convencer de uma questão social do que nos oferecer uma experiência estética ou o envolvimento num mundo imaginário” (NICHOLS, 2005: 43-4).

Nichols (2005) chama essas formas de documentário de “modos” e assim os subdividem: “poético”: “ênfatisa associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal”; “expositivo”: “ênfatisa o comentário verbal e uma lógica argumentativa”; “observativo”: “ênfatisa o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta”; “participativo”: “ênfatisa a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto”; “reflexivo”: “chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário. Aguça nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme” e “performativo”: “ênfatisa o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento”. (NICHOLS, 2005: 62-63). Provavelmente há interações entre esses modos, categorizados apenas por questões metodológicas e expositivas.

Essas interações devem sofrer influência dos processos de remediação, conforme o próprio Nichols (2005) sugere: “Cada modo pode surgir, em parte, como reação às limitações percebidas em outros modos, como reação às possibilidades tecnológicas e como reação a um contexto social em mudança. Entretanto, uma vez estabelecidos, os modos superpõem-se e misturam-se”. (NICHOLS, 2005, p. 62-3). No caso de “O corvo” de Xavier, a mescla dos modos é patente, pois a *voz off*, que normalmente é usada no modo expositivo, o mais comum no meio televisivo (NICHOLS, 2005: 63), neste filme funciona como a voz poética oralizada que se harmoniza com a voz poética construída pelas imagens fílmicas, a introdução do texto poético verbalizado por Paulo Autran, além de ter evidente vínculo com os modos “observativo” e “reflexivo”, tal qual são conceituados por Nichols (2005).

Outro ponto crucial conceituado por Epstein e ligado ao poético cinematográfico e aos processos de remediação é debatido por Nichols (2005): a fotogenia: “A fotogenia refere-se àquilo que a imagem cinematográfica oferece para complementar o que é representado ou que é diferente do que é representado”



(NICHOLS, 2005: 124-5). Isso possibilitou, juntamente com o desenvolvimento da montagem, segundo Nichols (2005), que “a voz do cineasta passasse para o primeiro plano”. (idem: 125). Então, a fotogenia, a montagem, ambas ligadas ao discurso poético e à forma de representar a realidade, contribuíram para a formação do olhar autoral do cineasta e isso somente foi possível pelos processos de mediação entre as mídias envolvidas e recursos técnicos e tecnológicos atrelados aos meios de filmagem, processamento e finalização das imagens fílmicas. Assim, esse fenômeno da fotogenia é justamente a complexidade do jogo entre transparência e opacidade, especialmente em filmes documentais poéticos:

Uma reprodução automática, regulada por máquina, do que aparece diante da câmera se torna secundária em relação à mágica operada pela própria imagem. Detalhes da realidade podem ficar maravilhosos quando projetados numa tela. A imagem tem um ritmo cativante e uma mágica sedutora todos seus. A experiência de assistir a um filme difere da de olhar para a realidade de maneira que as palavras só conseguiriam explicar imperfeitamente. (NICHOLS, 2005: 124-125).

Há na ponderação de Nichols (2005) uma supervalorização do potencial da imagem fílmica em detrimento do potencial da imagem escrita, notadamente a poética, de forma que outras perspectivas de acomodação do poético ao cinematográfico alegam justamente o contrário: a dificuldade ou a impossibilidade de traduzir o poético verbal em imagens fílmicas, algo, contudo, que normalmente se resolve filmicamente por meio de equivalências ou mesmo por meio de dupla relação poética no filme, uma de natureza linguística e outra cinematográfica, não equivalentes, mas reconhecíveis como sendo uma postulação ou enquadramento poético.

No filme de Xavier, em algumas passagens, especialmente nas imagens externas a casa onde Lenora surge, é perceptível esse afastamento ou disjunção do poético literário em relação ao poético fílmico, alimentando o discurso ambíguo e complexo do filme. Dessa maneira, somos da opinião da equivalência e da interpenetração dos discursos e das mídias, a serviço da elevação estética da obra de arte. De toda forma, a orientação de Nichols (2005) é coerente quando alude acerca da capacidade do cinema de capturar “detalhes da realidade”, algo próprio também do discurso poético. Nesse sentido, poderíamos chamar esse procedimento tanto no filme documental poético quanto na poesia de “zoom poético” da realidade.

Ao comentar acerca da vanguarda cinematográfica poética francesa, com base na qual vemos um apontamento crítico bastante aderente ao que estamos discutindo no filme de Valêncio Xavier, Ismail Xavier (2005) defende que para os vanguardistas franceses:

a expressão do essencial e a emergência do poético ocorrem num espaço de clareza, no próprio seio da “objetividade” da reprodução fotográfica. Tal “objetividade”, será celebrada, sendo assumida como a alavanca fundamental para o cinema no seu caminho rumo à superação narrativa realista e rumo à supremacia de sua dimensão poética. (XAVIER, 2005: 103).

Xavier (2005) postula que este tipo de cinema não tem mediações, pois almeja uma visão direta da natureza, minimizando o aspecto discursivo da linguagem fílmica ao mostrar em vez de falar das coisas. Nessa perspectiva, o filme de Valêncio Xavier ainda carregaria elementos de transparência, contudo, como o próprio Ismail Xavier (2005) advoga esta orientação fílmica já estava se encaminhando para o flanco poético.

Partindo exatamente da mesma premissa poética que almeja criar novos mundos com base na realidade sensível, Ismail Xavier (2005) delinea que o lirismo do cinema advém da superação da leitura imediata das imagens captadas pela câmera, numa lógica em que as imagens sempre dizem muito mais do que parece. O “eu lírico fílmico” seria, assim, inicialmente determinado pela relação câmera-objeto e posteriormente, em nosso juízo, converter-se-ia num “eu lírico cinematográfico”, nomeadamente após as intervenções de diretores, montadores e editores do filme.

O cinema é instrumento de um novo lirismo e sua linguagem é poética justamente porque ele faz parte da natureza. O processo de obtenção da imagem corresponde a um processo natural – é o olho e o “cérebro” da câmera que nos fornecem a nova e mais perfeita imagem das coisas. O nosso papel, como espectadores, é elevar nossa sensibilidade de modo a superar a “leitura convencional” da imagem e conseguir ver, para além do evento imediato focalizado, a imensa orquestração do organismo natural e a expressão do “estado de alma” que se afirmam na prodigiosa relação câmera-objeto. (XAVIER, 2005: 104).

Na leitura e análise poéticas, o leitor ou analista está sempre em busca desses religamentos de sentido, reconfigurando lacunas de linguagem, sabendo apenas, de partida, que o poeta as deixou ali com algum propósito, e este propósito, que em perspectiva formal, remete à ideia de hiato ou de lapso espaço ou espaço-tempo linguístico, é perseguido durante o percurso hermenêutico e desvendamento poético do leitor. O referido lapso também sugere relação de equivalência com o hiato entre os planos cinematográficos. Então, silêncios e dissonâncias (espaço e tempo) entre planos também compõem o fluxo poético da imagem, de modo semelhante ao que ocorre na quebra intencional dos discursos verbais tradicionais, operada em poemas.

E no caso do poema “The Raven”, há quebra do discurso? Quando se dá voz ao um corvo, há uma quebra na relação lógico-discursiva, contudo, sua fala

reduz-se ao tudo e ao nada igualmente. O *Nevermore* é a assunção da impossibilidade de dizer: o corvo falou e nada disse ou tudo disse e nada falou. Essa leitura, contudo, pode ser contrastada com a ideia grega sobre a noite, portadora de saber. Uma das aves que trazia o conhecimento, na tradição grega, era a coruja, animal de hábitos noturnos.

Por último, ecoa na teoria de Nichols (2005) que o seu conceito de voz documental está atrelado ao conceito de voz poética, expressão essa que, como vimos, ressurge a todo instante em sua análise. Queremos dizer com isso que mesmo no documentário não poético, há, segundo Nichols (2005), a presença de uma voz e isso também se vincula a processos de remediação, pois, segundo o próprio Nichols (2005): “A concepção de voz também está ligada à ideia de uma lógica informativa que orienta a organização do documentário comparada à ideia de uma história convincente que organiza a ficção” (NICHOLS, 2005: 73). Essa “lógica informativa que orienta a organização do documentário” pode ser entendida como a influência midiática ou as remodelações das mídias que compõem o discurso documental. Essa nossa avaliação confirma-se na seguinte passagem de Nichols (2005), quando este postula que, para a construção da voz documental, o criador recorre aos meios a ele disponíveis:

A voz do documentário não está restrita ao que é dito verbalmente pelas vozes de “deuses” invisíveis e “autoridades” plenamente visíveis que representam o ponto de vista do cineasta - e que falam *pelo* filme - nem pelos atores sociais que representam seus próprios pontos de vista - e que falam *no* filme. A voz do documentário fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador. (NICHOLS, 2005: 76, grifos do autor).

E isso tem relação, segundo Nichols (2005), com a voz ou “estilo com algo mais” do documentarista e seu filme, pois além de uma maneira particular de tratar um tema e o seu desenvolvimento, a voz revela aproximação direta do cineasta com o tema:

A voz está claramente relacionada ao estilo, à maneira pela qual um filme, de ficção ou não, molda seu tema e o desenrolar da trama ou do argumento de diferentes formas, mas o estilo funciona de modo diferente no documentário e na ficção. A ideia da voz do documentário representa alguma coisa como “estilo com algo mais”. Na ficção, o estilo deriva principalmente da tradução que o diretor faz da história para a forma visual, dando a essa manifestação visual da trama um estilo distinto de sua contrapartida escrita na forma de roteiro, romance, peça ou biografia. No documentário, o estilo deriva parcialmente da tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais, e também de seu envolvimento direto no tema do filme. Ou seja, o estilo da ficção transmite um mundo imaginário e distinto, ao passo que o estilo ou a voz do documentário revelam uma forma distinta de envolvimento no mundo histórico. (NICHOLS, 2005: 74).



Isso revela que quando Nichols (2005) fala em voz, fala de fato e necessariamente de voz poética, pois essa forma particular de interagir com a realidade e de se envolver com o mundo histórico, é a visão e a voz do poeta em marcha. Poe já trazia essa voz documental poética em sua obra poética, dada a peculiaridade e forma de envolvimento com seu tempo histórico. Isso se comprova, pois, é muito difícil recuperar elementos históricos pela poesia e mesmo pela narrativa de Poe, visto que, salvo referências a grandes contextos científicos, sociais e históricos, sua lupa estética, com base na realidade factual, projeta-se para o imaginário, psicológico e para o simbólico.

Ainda assim, no caso de Poe, o discurso documental estava constantemente presente em sua escritura e na sua vida diária de crítico literário e esse discurso midiático era o jornalismo impresso. De modo semelhante à difusão de poesia pela via do gênero cinematográfico documental exemplificado no filme de Valêncio Xavier, no tempo de Poe, suas poesias e contos espalhavam-se pelos jornais e revistas impressas. E seus textos passavam por esta lente midiática, o que pode ter ajudado a conformar algum processo remediador (BOLTER; DRUSIN, 2000) no interior de sua obra. Por essa ótica, a linguagem e o discurso documental, como uma das escolhas estéticas para biografar ou roteirizar a trajetória artística de Poe, foram estratégias muito felizes tanto no filme de Xavier, quanto no filme de Griffith (1909), por exemplo. Essa é outra chave explicativa para a recorrência de Poe no cinema: sua obra, por já conter traços de remodelação midiática, era, portanto, remediável de uma maneira especial e adequada à sétima arte.

Dessa forma, o corvo de Xavier conecta-se ao submundo de Curitiba, ao lado sombrio, esquecido e apagado da “cidade-modelo”, onde trafegam os homens e mulheres comuns e desassistidos, fruto do descaso social, páreas sociais, como fora Poe em seu tempo. Morto na miséria e pela miséria humana. O trabalho de Xavier recupera não apenas uma tradição poética ligada a “The Raven”, mas reinsere em seu plano artístico o gênero documental poético iniciado com as vanguardas dos anos de 1920, gênero este relapidado posteriormente por Duras. Contudo, seu filme também retoma ou busca dialogar de forma crítica com o cinema nacional dos anos de 1980, no qual, sob a égide dos fins ditatoriais, o cinema continuava estetizando a decadência econômica, a repressão política em uma ambientação erotizante com forte apelo popular.

O filme de Xavier, entretanto, não logrou popularidade, a despeito de sua inegável qualidade fílmica. Valêncio Xavier, morreu, lembrando Poe nisso também, no quase anonimato e no ostracismo. Este filme permanece, a exemplo do poema “The Raven”, com uma aura misteriosa, na qual a captura dos sentidos e significados da obra reveste-se em um mistério, um enigma que explora



mais que paralelismos e equivalências diretas entre a imagem cinematográfica e o texto poético, pois evidencia as contradições estéticas desses discursos, daí a escolha pelo documentário e pelo poema como instâncias de cruzamento de memórias¹¹ e questionamentos. A ação tradutória de Valêncio Xavier parece-nos, ao cabo, genuinamente antropofágica, à luz da razão poética translativa dada para esse conceito por Haroldo de Campos.

Referências

ARAÚJO, R. G. de. **O passado vive em mim**: a consciência histórica na produção de Valêncio Xavier (décadas de 1970-2000). Curitiba: UFPR, 2012. Dissertação (Mestrado em História). Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/arquivos/RodrigoGomesdeAraujo.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2016.

AUMONT, J. **As teorias dos cineastas**. Tradução Marina Appenzeller. 2ª Ed. São Paulo: Papirus, 2008.

BARROSO, I. (org.). **O corvo e suas traduções**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

BENTIVOGLIO, J. C. POLIFONIAS NARRATIVAS: Tempo, memória e história em *O mez da gripe de Valêncio Xavier*. **OP SIS - Revista do NIESC**, Vol. 4, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/9269#.WUuhx30zqM8>. Acesso em: 22 jun. 2017.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. **Remediation**: understanding new media. Cambridge: MIT Press, 2000.

BORBA, M. S. **A poética de Valêncio Xavier**: anacronismo e deslocamento. Tese (Doutorado em Literatura). Florianópolis: UFSC, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/92190/267267.pdf?sequence=1>. Acesso em: 23 jan. 2016.

BORDWELL, D; THOMPSON, K. **El arte cinematográfico**: Una introducción. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós Comunicación, 1995.

CAMPOS, H. de. “Da tradução como criação e como crítica”. In *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.

11 Imperioso destacar que um dos corvos que se apresentam na iconografia nórdica nos ombros de Odin, é Munin, símbolo da memória.

CRUZ, Regina Célia da. **Do texto à tela - nunca encontrarei uma resposta que me satisfaça**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Curitiba: Uniandrade, 2014, Disponível em: https://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/dissertacoes_2013/Regina_Dissertacao.pdf. Acesso em: 22 jun. 2017.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FRÓES, E. **Uma nuvem de corvos: O Corvo em português: Traduções, inspirações e ensaios**. Disponível em <http://www.elsonfroes.com.br/framepoe.htm>. Acesso em 12 jun. 2016.

LEBEL, J. P. **Cinéma et idéologie**. Paris: Editions sociales, 1971.

NICHOLS, B. **Introdução ao Documentário**. (Coleção Campo Imagético). Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

ORTEGA Y GASSET, J. “El Espectador” (1916-1934). In **Obras Completas**. Tomo II. Sexta Edición. Madrid: Revista de Occidente, 1963.

PASOLINI, P. P.; RHOMER, E. **Cine de poesia contra cine de prosa**. Traducido por Joaquín Jordá. Editorial Anagrama, Barcelona, 1970. Disponível em: <http://biblio3.url.edu.gt/lmagica/cineprosa.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2016.

SANTOS, Roberto Elísio dos. Zé Carioca e a Cultura Brasileira. **INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set.**, 2002. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/843a7d8668c8cf6538d1f9e54842581f.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2017.

SILVA, A. M. S. A Mídia na Ficção: do Romantismo até o Mez da Grippe. In: SILVA, Antonio Manoel dos Santos (Org.). **Experimentalismo e multimídia: O Mez da Grippe**. São Paulo: Arte & Ciência, 2009.

VIEIRA, M. L. **O Nicolau um Jornal Cultural**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Curitiba, UFPR, 1999. Disponível em: <http://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/24474>. Acesso em: 12 jul. 2016.

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



Filmografia

EDGAR ALLEN POE (sic). Direção: David W. Griffith. 1909. EUA, *Youtube*, 7 min. Preto e Branco. (domínio público).

NOSFERATU. Direção: Friedrich Wilhelm Murnau. 1922. Alemanha, *Youtube*, 1h 34min. Preto e Branco. (domínio público).

VINCENT. Direção: Tim Burton. 1982. EUA. Colorido.

O CORVO. Direção: Valêncio Xavier. 1983. Brasil, VHS, 12 min. Preto e Branco.

Pinturas

RODOLPHO AMOÊDO. *Marabá*. 1882. Óleo sobre tela, 120x170 cm. MNBA, Rio de Janeiro/ Brasil.

VICTOR MEIRELLES. *Moema*. 1886. 1866. Óleo sobre tela, 129 x 190 cm, MASP, São Paulo / Brasil.