

TERCEIRA MARGEM

TERCEIRA MARGEM

Revista semestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também se propõe a publicar resenhas críticas, para avaliação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, *Terceira margem* segue fiel ao título roseano, à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Coordenador: Luis Alberto Nogueira Alves

Vice-coordenadora: Martha Alkimin

Editor Executivo

Ricardo Pinto de Souza

Editora Convidada

Danielle Corpas

Conselho Consultivo

Ana Maria Alencar • Angélica Soares • Eduardo Coutinho
João Camillo Penna • Luiz Edmundo Coutinho • Manuel Antônio de Castro • Vera Lins

Conselho Editorial

Benedito Nunes (UFPA, *in memoriam*) • Cleonice Berardinelli (UFRJ) • Emmanuel Carneiro Leão (UFRJ)
• Ettore Finazzi-Agrò (Universidade de Roma La Sapienza – Itália) • Helena Parente Cunha (UFRJ) •
Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales – França) • Leandro Konder (PUC-RJ) •
Luiz Costa Lima (UERJ/ PUC-RJ) • Manuel Antônio de Castro (UFRJ) • Maria Alzira Seixo (Universidade de
Lisboa – Portugal) • Pierre Rivas (Universidade Paris X-Nanterre – França) • Roberto Fernández Retamar
(Universidade de Havana – Cuba) • Ronaldo Lima Lins (UFRJ) • Silvano Santiago (UFF)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Carlos Antônio Levi da Conceição

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa (PR2)

Debora Foguel

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Decana

Flora de Paoli

FACULDADE DE LETRAS

Diretora

Eleonora Ziller Camenietzki

Diretora Adjunta de Pós-graduação e Pesquisa

Angela Maria da Silva Corrêa

TERCEIRA MARGEM



Literatura e Cinema

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CIÊNCIA DA LITERATURA DA UFRJ
ANO XV • N. 24 • JANEIRO-JUNHO/ 2011

TERCEIRA MARGEM

© 2011 Copyright dos autores

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Todos os direitos reservados

Pós-graduação em Ciência da Literatura/Faculdade de Letras/UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323
Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
Tel: (21) 2598-9702 / **Fax:** (21) 2598-9795
Homepage: www.ciencialit.letras.ufrj.br
e-mail: ciencialit@gmail.com

Projeto gráfico

7Letras

Editoração

Letra e Imagem

Revisão

Maria Clara Freitas

Impressão

Nova Letra Gráfica e Editora

Os textos publicados nesta revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano XV, n. 24, jan-jun. 2011.

224 p.

1. Letras- Periódicos I. Título II. UFRJ/FL- Pós-Graduação

CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 1413-0378

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
Danielle Corpas	
DOSSIÊ LITERATURA E CINEMA	
<i>TAURUS (TELIÉTS)</i> , DE ALEKSANDR SOKÚROV – MORTALHA DE LÊNIN: UMA ICONOGRAFIA	17
François Albera	
MARAT EM SEU ÚLTIMO SUSPIRO, POR DAVID: A ARTE DO FOTOJORNALISMO	39
Luiz Renato Martins	
PLANO GERAL NA FOTONARRATIVA DE SALGADO	55
Paulo Cezar Maia	
OS PONTOS CEGOS DA MEMÓRIA: LINHAS DE FORÇA DA TEORIA CRÍTICA NA MONTAGEM DO FOTO-ROMANCE <i>LA JETÉE</i> , DE CHRIS MARKER	77
André Bueno e Elaine Zeranze	
DA DIALÉTICA DA INTOXICAÇÃO EM <i>NAKED LUNCH</i>	85
José Carlos Felix, Charles Ponte e Fabio Akcelrud Durão	
A FOME E O SONHO: O OLHAR DE GLAUBER ROCHA SOBRE A OBRA DE GUIMARÃES ROSA	109
Carolina Serra Azul Guimarães	
TEXTOS, PALAVRAS E IMAGENS: O CINEMA E AS LEITURAS PÓSTUMAS DE MACHADO DE ASSIS	127
Meize Regina de Lucena Lucas	

MADAME SATÁ DESCONSTRUINDO A CENA.....	139
Geisa Rodrigues	
MPB E CINEMA NO BRASIL: UM CASO DE AMOR	161
Fred Góes	
CONSIDERAÇÕES SOBRE “O MENTIROSO” E O “TEATRO MENOR” DE JEAN COCTEAU	181
Alexandre Mendonça	
EXTRAS	
SOBRE <i>PASSAGEIRO DO FIM DO DIA</i>	191
Entrevista com Rubens Figueiredo	
TEORIA PARA QUEM, TEORIA PARA QUÊ? A CONTRIBUIÇÃO DO LIVRO <i>TEORIA (LITERÁRIA) AMERICANA</i>	208
Antonio Barros de Brito Junior	
SOBRE OS AUTORES	218

CONTENTS

FOREWORD	9
Danielle Corpas	
LITERATURE AND CINEMA DOSSIER	
<i>TAURUS (TELIÉTS)</i> , BY ALEKSANDR SOKÚROV –	
SHROUD OF LENIN: AN ICONOGRAPHY	17
François Albera	
MARAT AT HIS LAST BREATH, BY DAVID:	
THE ART OF PHOTOJOURNALISM	39
Luiz Renato Martins	
ESTABLISHING SHOT IN SALGADO'S NARRATIVE PHOTOGRAPHY	55
Paulo Cezar Maia	
THE BLIND POINTS OF MEMORY: MAIN LINES OF CRITICAL	
THEORY IN CHRIS MARKER'S PHOTO-NOVEL <i>LA JETÉE</i>	77
André Bueno and Elaine Zeranze	
ON THE DIALECTICS OF INTOXICATION IN <i>NAKED LUNCH</i>	85
José Carlos Felix, Charles Ponte and Fabio Akcelrud Durão	
HUNGER AND DREAM: GLAUBER ROCHA'S GAZE ON	
THE WORK OF GUIMARÃES ROSA	109
Carolina Serra Azul Guimarães	
TEXTS, WORDS AND PICTURES: CINEMA AND THE	
POSTHUMOUS READINGS OF MACHADO DE ASSIS.....	127
Meize Regina de Lucena Lucas	

MADAME SATÁ DECONSTRUCTING THE SCENE	139
Geisa Rodrigues	
BRAZILIAN POPULAR MUSIC AND CINEMA IN BRAZIL: A LOVE STORY ...	161
Fred Góes	
CONSIDERATIONS ON “THE LIAR” AND THE “MINOR THEATER” OF JEAN COCTEAU.....	181
Alexandre Mendonça	
EXTRAS	
ON <i>PASSAGEIRO DO FIM DO DIA</i>	191
Interview with Rubens Figueiredo	
THEORY FOR WHOM, FOR WHAT THEORY?	
THE CONTRIBUTION OF THE BOOK <i>AMERICAN (LITERARY) THEORY</i>	208
Antonio Barros de Brito Junior	
ABOUT THE AUTHORS	218

APRESENTAÇÃO

Danielle Corpas

Desde seus primórdios, o cinema mantém diálogo intenso com a literatura, não só ao recriar obras literárias mas, acima de tudo, por compartilhar com elas, em adaptações ou filmes a partir de roteiros originais, dilemas da representação. As transformações na sensibilidade estética que se processaram com o advento do poderoso meio audiovisual, os desafios próprios da mimesis fílmica transbordaram para a escrita desde o início do século XX – “A literatura moderna está saturada de cinema”, observou Jean Epstein já em 1921¹.

Embora tais constatações sejam lugar-comum há bastante tempo, vale lembrá-las. Porque hoje, quando a presença generalizada das mídias eletrônicas no cotidiano tornou potencialmente onipresente o convívio com a reprodutibilidade técnica de palavras, sons e imagens, uma série de tarefas se impõe à consideração das relações entre literatura e cinema.

Com esse par podem-se obter enfoques privilegiados para refletir sobre o mundo contemporâneo. Nesse sentido, a obra de Siegfried Kracauer é exemplo emblemático: foi transitando entre os dois campos (e tantos outros) que ele exercitou a crítica cultural capaz de flagrar, da década de 1920 à de 1960, tendências e problemas decisivos da sociedade de massa². O legado de Kracauer e o de seu amigo Walter Benjamin inspiraram o critério de organização deste número da *Terceira margem*, concebido como uma constelação de que participam, além de literatura e cinema, fotografia, pintura e música popular. Se há um princípio que defina a coletânea é este: a sondagem de imbricações que lancem luz sobre aspectos da cultura e da história dos séculos XX e XXI.

Pretende-se assim sinalizar um horizonte que vem sendo delineado há vários anos no Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. Muitas pesquisas do programa vêm lidando, sem perder de vista o universo que nos cabe trabalhar (literatura), com outras artes, não feitas de palavras – ou não só de palavras. Recentemente, constatamos

que se constituiu certo acúmulo metodológico e crítico sobre correlações entre herança letrada e outras modalidades de expressão, um acúmulo que julgamos válido desenvolver de maneira mais sistemática. Por isso foi criada, em 2010, a linha de pesquisa Literatura e Imagem, e esta *Terceira margem* deve deixar registradas, nesse momento inaugural de integração entre trabalhos, algumas perspectivas a serem levadas adiante.

Abrindo o “Dossiê Literatura e Cinema”, o ensaio de François Albera transita entre o cinema, a pintura e a fotografia, partindo de um “tema plástico” para comentar a imagem de Lênin que se projeta no filme *Taurus*, de Aleksandr Sokúrov. Com olhar atento à composição das cenas, considerando a vasta tradição iconográfica e cinematográfica de representação do líder revolucionário – que remonta aos primeiros momentos da Revolução Russa e se estende ao período pós-soviético –, Albera especifica a posição diferenciada em relação à história que *Taurus* assume ao delinear, sem mitificação, a intimidade da figura pública. Sua minuciosa interpretação do filme termina por assinalar uma constante na cinematografia de Sokúrov, nem sempre compreendida “fora do espaço russo”: “ele se situa do lado do povo russo (e/ou soviético) sofredor, submetendo-se aos reveses da história, suportando-os e permanecendo, não obstante, sem voz”.

Segundo Albera, o retrato de Lênin realizado por Sokúrov é sustentado, em vários pontos, por um “subtexto pictural”: a cena da morte de outro líder revolucionário, Marat, pintada por Jacques-Louis David. Coincidentemente, é sobre essa tela, *Marat assassinado*, de 1793, que se detém Luiz Renato Martins (“Marat em seu último suspiro, por David: a arte do fotojornalismo”), para discutir a emergência do “modo de olhar que conhecemos como fotográfico”, a “gênese histórica do desejo fotográfico”, tributário de “uma reorganização das forças da pintura”. Observando tanto a disposição dos elementos no quadro quanto o momento da Revolução Francesa em que é realizado – e levando em conta um debate já presente nos *Ensaio sobre a pintura*, de Diderot –, Martins reconhece um feito significativo no esforço de David por conferir ao instantâneo flagrado dimensão “não particular nem passageira, mas política e duradoura”: com essa tela se consolida, na trajetória do pintor, a preparação de um “novo regime de olhar”. O crítico valoriza aí a mon-

tagem cênica dada na matéria visual sintetizada, que não prevê para o observador posição meramente contemplativa, convidando a um tipo de reflexão que remete às incitações de Benjamin em suas teses sobre o conceito de História.

A fotografia alcança efetivamente o centro das atenções no terceiro artigo deste número. Paulo Cezar Maia avalia a importância do recurso ao plano geral nas narrativas fotográficas de Sebastião Salgado, destacando nelas o sentido épico e a “visão dialética da modernização”. Comparando procedimentos do fotógrafo com os adotados na realização de uma série de documentários brasileiros, assim como em projetos de Eisenstein e de Pudóvkin, Paulo Maia se interroga sobre os diferentes resultados de representações do mundo do trabalho que se valem de planos abertos para captar a amplitude do “processo histórico em curso”. É no romance *Anéis de Saturno*, de W. G. Sebald, que vai encontrar uma imagem para o problema – ou para um dos problemas – da representação da história em síntese visual: “É essa então, imagina-se ao correr e ao olhar à volta, a arte da representação da história. Ela se baseia numa falsificação de perspectiva. Nós, os sobreviventes, vemos tudo de cima para baixo, vemos tudo de uma só vez e ainda não sabemos como foi”³.

Fica ainda mais firme a ponte entre fotografia, cinema, literatura e história com o artigo de André Bueno e Elaine Zeranze. O sentido do foto-romance *La jetée* de Chris Marker – que alude aos horrores da II Guerra, do nazismo e dos campos de extermínio – é pensado a partir das operações de montagem com fotografias e textos poéticos, da “forma muito original de relacionar imagem e texto” que resulta em “resposta forte ao problema de como representar as catástrofes sem estetizar a violência”. Entra em jogo o delicado trabalho da memória relacionada aos estados de exceção, a situações em que a gravidade do sofrimento pesa sobre as possibilidades da representação – daí a combinação de “forma anti-ilusionista” e “radical estranheza” que os autores reconhecem como valor estético no filme de Marker.

Mais adiante, o cinema aparece associado a outras modalidades artísticas, nos textos de Fred Góes e Alexandre Mendonça. O primeiro investe num pormenorizado levantamento de filmes brasileiros nos quais a música popular desempenha papel de destaque. O extenso inventário

– que não desconsidera formas e meios da cultura de massa com as quais cinema e música se relacionam, como a publicidade e a televisão – parte da chamada pré-história da produção cinematográfica no país (décadas de 1910-20), passa pelas chanchadas e pelo Cinema Novo, até chegar à recente e volumosa leva de filmes de ficção e documentários nos quais gêneros diversos como samba, bossa nova, rock, funk, rap ou hip-hop ganham espaço na “memória da pupila”. E Alexandre Mendonça, ao nos oferecer uma tradução de “O mentiroso”, de Jean Cocteau, aproveita para sublinhar o modo como o cineasta-escritor estreita os vínculos entre literatura, música, teatro e cinema, exercitando um “embaralhamento das convencionais fronteiras entre as artes” que acaba por colocar em evidência aspectos de certa dramaticidade “menor” comum aos vários campos.

No que tange especificamente aos vínculos entre literatura e cinema, a pauta deste volume não se resume à investigação de processos de adaptação. Se o realismo literário, como notou Eisenstein, foi crucial para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica – “de Dickens, do romance vitoriano, brotam os primeiros rebentos da estética do cinema norte-americano”⁴ –, sabemos que avaliar a transposição de textos para a forma fílmica é apenas um dos modos de construir passagens férteis. Outras alternativas se oferecem, e alguns dos artigos aqui publicados dão boa amostra disso.

José Carlos Félix, Charles Ponte e Fabio Akcelrud Durão, em “Da dialética da intoxicação em *Naked Lunch*”, contrastam o filme de David Cronenberg e o livro de William Burroughs numa crítica do filme que vai muito além da verificação de eficácia em procedimentos de adaptação. A temática da intoxicação é abordada pelo ângulo das injunções da indústria cultural e das convenções de diversos gêneros do cinema *mainstream*. O que se põe em questão, em boa medida, é o próprio cinema, “meio cuja própria natureza encontra-se historicamente vinculada ao potencial de transformação da percepção”. A estética de Cronenberg – na qual a tensão entre controle do processo de composição e tentativa de recusa a uma estruturação de sentido previsível constitui “um princípio formal e um procedimento criativo” – dá margem a considerações sobre a propensão do cinema a funcionar como “veículo

naturalizador de imagens”. Também no comentário de Geisa Rodrigues sobre *Madame Satã* (de Karim Aïnouz), centrado na construção da personagem-título, encontram-se, no horizonte da discussão, tópicos como a naturalização de pressupostos, o poder da imagem e as possibilidades da “abordagem sensorial” efetuada pelo cinema.

Os outros dois textos que integram o rol daqueles que abordam diretamente as relações entre literatura e cinema, assinados por Carolina Serra Azul Guimarães e por Meize Lucas, põem em cena autores que são divisores de águas em nosso sistema literário. A primeira debruça-se sobre *Riverão Sussuarana*, o único romance de Glauber Rocha, que se constrói em diálogo com a obra de Guimarães Rosa. A partir da percepção de que o escritor mineiro é “ponto nevrálgico” para a reflexão sobre a cultura brasileira formalizada pelo cineasta, no livro e em seus filmes, a crítica assinala, no romance de Rocha, a consciência “do que há de reacionário na estética avançada de Rosa”, o “empenho em inserir a figura de Guimarães Rosa na esfera política da vida”. Já Meize Lucas, considerando a cinematografia nacional desde as primeiras décadas do século XX, parte da seguinte indagação a propósito de adaptações de romances: “A presença de Alencar permite pensar a ausência de Machado?”. *Memórias póstumas de Brás Cubas* figura como um ponto de chegada no artigo, como obra que eleva a grau máximo as dificuldades que a dimensão imagética da obra machadiana impõem à transposição para a película.

A revista se encerra com a sessão “Extras”, onde são comentadas duas publicações recentemente lançadas no Brasil: *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo (2010), e *Teoria (literária) americana: uma introdução*, de Fabio Akcelrud Durão (2011).

A resenha de Antonio Barros de Brito Junior sobre o livro de Durão nos conduz ao abrangente terreno do debate teórico que se produz nos EUA (e se irradia para todo o globo). Chama atenção para os movimentos dialéticos dos argumentos com os quais o autor vai passando em revista os prós e contras da constituição da Teoria – um campo de pesquisa sem objeto especificado e que, justamente por isso, pode ser encarado como fenômeno que instiga a “refletirmos sobre o papel da reflexão teórica e da atividade crítica, de um modo geral, nos estudos literários de qualquer país”.

Semelhante compromisso com o espírito crítico também se destaca no depoimento de Rubens Figueiredo sobre seu último romance. Na entrevista que concedeu a alunos da Faculdade de Letras da UFRJ, o escritor deixou registrados questionamentos lúcidos não só sobre seu próprio processo de composição mas também sobre o andamento da literatura contemporânea. Fica evidente o quanto se coloca no centro de suas preocupações “uma maneira de entender a atividade literária” na qual a formalização estética se constitui *pari passu* com a investigação da experiência social, com a tentativa de compreensão da história. Importa a esse ficcionista “ser crítico: tentar trazer à consciência algo que não se manifesta de imediato – ao contrário, se oculta, é feito para ficar oculto”. As palavras de Rubens Figueiredo exprimem bem algo que pretendemos com esta edição da *Terceira margem* e com a linha de pesquisa aberta a estudos que conjugam literatura e imagem.

Notas

¹ EPSTEIN, Jean. “O cinema e as letras modernas”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983. pp. 269-75. O trecho citado encontra-se à página 269.

² De Siegfried Kracauer, ver especialmente *O ornamento da massa* (São Paulo: Cosac Naify, 2009), *La novela policial: um tratado filosófico* (Buenos Aires: Paidós, 2010), *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (Rio de Janeiro: Zahar, 1988) e *Theory of film: the redemption of physical reality* (Princeton: Princeton University Press, 1997).

³ SEBALD, W.G. *Anéis de Saturno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 196.

⁴ EISENSTEIN, Sergei. “Dickens, Griffith e nós”. In: *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. pp. 176-224. O trecho citado encontra-se à página 176. Nesse ensaio, a partir da análise de passagens de *Oliver Twist*, Eisenstein contrasta o método de montagem griffthiano com as propostas do cinema soviético. Sobre a relação entre literatura e a teoria da montagem eisenssteiniana, ver também “Palavra e imagem” (In: *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. pp. 13-50).

DOSSIÊ
LITERATURA E CINEMA

TAURUS (TELIÉTS), DE ALEKSANDR SOKÚROV MORTALHA DE LÊNIN: UMA ICONOGRAFIA

François Albera

Tradução do francês: Marcelo Diniz (Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ)

Revisão técnica: Sonia Branco (Departamento de Letras Orientais e Eslavas da UFRJ)

Teliéts (*Taurus*: ao mesmo tempo signo do zodíaco e ídolo – como no “bezerro de ouro” da Bíblia) evoca os últimos dias de Lênin após os derrames cerebrais que o deixaram parcialmente afásico e paralisado entre 1922 e 1924. Ele está, então, longe do poder, morando em Gorki (a 45 km de Moscou), cercado por um médico pessoal, alguns guardas, sua secretária, sua irmã Maria Uliánova e sua esposa Nadiéjda Krupskáia. Os emissários do governo e do partido bolchevique vêm por vezes visitá-lo e informá-lo da situação política, mas, ao que parece, por ordem de Stálin e com o pretexto de não sobrecarregar o doente, eles o isolaram e o mantiveram à distância tanto das lutas de sucessão que então se desdobravam, prevendo o seu fim próximo, quanto da marcha dos acontecimentos.

Esse filme russo de 2001 tem seu lugar no que se chamou na URSS a “leniniana”, ou seja, a representação do “pai” da Revolução, que assume múltiplas formas: pinturas, fotografias, filmes, esculturas, medalhas, moedas, bandeirolas, silhuetas, tecidos bordados, pratos decorados, calendários, objetos utilitários, até mesmo embalagens de doces – uma “série” multimídia que se assemelha à iconografia antiga e clássica, e que foi denunciada na aurora do seu desenvolvimento pelos protagonistas das vanguardas, sobretudo pelos membros do LEF¹ (“não façam comércio de Lênin!”²).

Pode-se, todavia, destacar que o cinema oferece particularidades em relação a essa produção de imagens, frequentemente reduzida a algum retrato, busto ou estátua de corpo inteiro. Nos filmes, Lênin “vive”, move-se, fala, e necessariamente resulta disso um jogo com a representação oficial: ele deve descer do seu pedestal. Aleksandr Ródtchenko comba-

tera com veemência o recurso às mídias tradicionais como a pintura e a escultura para representar Lênin. Em seu artigo “Contra o retrato pintado, pela fotografia instantânea”, evoca um projeto de “arquivo de fotografias de Lênin” cujos instantâneos impediriam qualquer idealização ou falsificação do personagem. “Essas fotos, todos as viram, e ninguém permitirá que uma mentira artística substitua o eterno Lênin”³.

Se o cinema soviético abordou o problema dessa representação segundo diversos ângulos – que aqui serão evocados brevemente –, é intrigante examinar como encaminhou a questão um cineasta que pertence ao mesmo tempo aos períodos soviético e pós-soviético de seu país e cuja obra é construída sobre a recusa de qualquer conformação aos “cânones”, sejam eles temáticos ou estilísticos. Nosso esforço será, aqui, o de examinar como se articula a abordagem própria a Sokúrov – sua dupla reflexão sobre o “poder” (que pertence à “trilogia” Hitler, Lênin, Hirohito) e sobre a morte (que atravessa o conjunto de sua obra) – com esse “gênero”, e como ele o maneja no jogo de uma prática intertextual.

Teliéts na leniniana cinematográfica

Na URSS, a representação de Lênin no cinema, inicialmente restrita aos filmes documentários e de atualidades – alguns realizados pelos diretores Kulechóv, Viértov, e pelo operador de câmera Tissé –, ganhou o cinema “encenado” após a sua morte sob a forma de imagens intradieéticas, que seria inútil repertoriar aqui (calendários de parede, jornais, retratos, bustos⁴), de inserções de planos documentários (*Ego prizív* [Seu chamado], de Protazanov) e também de personagem interpretado por ator. *Moskvá v Oktiabrié* [Moscou em Outubro], de Barnet, e *Oktiábr* [Outubro], de Eisenstein, recorrem ambos – em 1927 – ao mesmo “tipo”, o operário Nikandrov, para representar o líder. No âmbito do LEF, que condenou a iniciativa, o filme de Eisenstein cristalizou a contradição entre a referência às ideias de Lênin e a representação de sua pessoa via um “duplo”, um “falso Lênin”. Em *Generálnaia Línia* [A linha geral], Eisenstein fez coro, aliás, à condenação lefista, zombando da superficialidade dessa produção de imagens na sequência dos

burocratas: o pequeno chefe, identificando-se ao quadro que orna seu gabinete (Lênin lendo o *Pravda*) ou os secretários enxugando a pena em um tinteiro com a efígie do líder, colando selos com sua imagem etc.

Nos anos de 1930, no entanto, assiste-se ao desenvolvimento de um verdadeiro “gênero” com, entre outros, *Lênin v Oktiabrié* [Lênin em Outubro, 1937], *Lênin v 1918* [Lênin em 1918, 1939], *Vladímir Ilítch Lénin* [Vladimir Ilitch Lênin, 1948], *Kinodokumiénti o V. I. Lénin* [Documentários filmados sobre Lênin, 1949], *Jivói Lénin* [Lênin vivo, 1958], de Mikhail Romm; *Velíkoe zárievo* [A grande conflagração, 1938], *Kliátva* [O sermão, 1946], *Niezabiváiemí 1919 god* [O inesquecível ano de 1919, 1952], de Mikhail Tchauréli; *Rasskázi o Lénine* [Narrativas sobre Lênin, 1958], *Lênin v Pólche* [Lênin na Polônia, 1966], *Lênin v Paríje* [Lênin em Paris, 1981], de Serguéi Iutkévitsh... Se se acrescentam a essa lista filmes de Kalatozov, Kózintsev e Trauberg, Iégorov, Raizman, Vassíliev, Rochal, Dzigan, Kulidiánov, Vichínski, Kvinihidzé, Donskói, Aleksándrov etc., para citar apenas nomes conhecidos, são mais de oitenta títulos que entram na categoria até os anos de 1980 da URSS⁵.

Alguns filmes desse conjunto já foram estudados sob a perspectiva da representação de Lênin, tanto em suas variantes ligadas ao contexto político – é o caso de *Lenin v Oktiabrié*, cujo próprio diretor apaga a imagem de Stálin com o auxílio de diversas trucagens técnicas após a desestalinização –, quanto em seu caráter de exceção – caso do *Tri piéśni o Lénine* [Três cantos sobre Lênin, 1934] de Viértov que, em sua obra, “alargou” a pessoa (de quem se vê apenas o cadáver) ao conjunto de práticas leninistas no âmago de toda a União, chegando a colocar em cena uma “função-Lênin”, um “operador-Lênin” que, por exemplo, retira os véus dos olhos das mulheres muçulmanas, superando a representação do Lênin-homem.

De toda forma, Sokúrov, ao realizar seu “Lênin”, inscreve-se nessa “tradição” soviética, oferecendo a primeira ocorrência propriamente “russa”. Ele tem, então, a escolha entre perseguir essa tradição ou caminhar a contrapelo, mas não pode ignorá-la, não mais que o público russo que é, em grande parte, o destinatário do filme.

Levando em conta o tema – Lênin em Gorki, doente, diminuído – pode-se, em um primeiro momento, compreender *Téliéts* como pertencendo

cendo à série de filmes que visam a “humanizar” Lênin, sucedendo ao período inicial em que ele surgia como figura “heróica” (o líder que inflama as massas), e ao período subsequente em que se conferia a ele a imagem do “pensador” e do estrategista (Iutkévitch chegou a moldar o seu *Lênin v Polche* à lógica de um “monólogo interior”). Falou-se a respeito da tônica que é posta sobre a pessoa, de sua psicologia de intimismo, de “cinema de câmara” (Tenechvili⁶). Em *Lênin v 1918* (1939) o vemos gravemente ferido, logo após o atentado cometido contra ele por Fanny Kaplan; está sem consciência, talvez morrendo, segue gemendo sobre a mesa de operação, onde extraem de sua ferida as duas balas que o atingiram. Em um de seus *Rasskázi o Lenine*, Iutkévitch e seu roteirista Gavrílovitch já haviam proposto, em 1958, uma reconstituição dos últimos meses de sua vida. Estamos em Gorki, Lênin tem um braço paralisado e é poupado de tudo que pode fatigá-lo: “A emoção, para ele, é a morte! – dizem a Sacha, uma jovem enfermeira de 17 anos enviada à cabeceira do doente. Nada de política, de jeito nenhum! Nada de ler-lhe os jornais, nada de lhe contar os acontecimentos [...]”. A primeira aparição de Lênin aos olhos da jovem é então a de um homem cambaleante, que caminha sustentado de ambos os lados. “Ele mal caminha e logo para, ofegante”. E o roteiro comenta: “É tão terrível e *corresponde tão pouco à representação habitual* [grifo meu] que se tem de Lênin, da sua atitude alerta, da sua vivacidade e da energia dos seus gestos e dos seus movimentos...”⁷.

Recolocado no conjunto da obra de Sokúrov, o filme desliga-se da temática da morte e se associa ao *Krug ftorói* [O segundo círculo] e a numerosas *Elégui* [Elegias]: Lênin é percebido, então, em sua condição de ser humano ordinário e miserável, em agonia e frente ao nada. Mas essa atmosfera deletéria, mortífera, é esboçada com certa ênfase por Sokúrov, que jamais desdenha a hipérbole ou mesmo o grotesco em toda uma série de seus filmes, a que *Teliéts* pode igualmente se associar: *Skórbnoe bestchúvstvie* [Indiferença aflitiva] ou *Spasí i sokhraní* [Salva e protege].

Como se trata nesse filme de uma figura de “homem do poder”, ele se inscreve, então, em outra genealogia do seu trabalho, a que começa com certos curtas-metragens como *Sonata dliá Gúitlera* [Sonata a Hitler] e *I nitchegó bólche/Soiúzniki* [O terceiro excluído/Os aliados], na qual já havia um Hitler (*Móloch*) e logo surge um Hirohito (*Sólnce*

[Sol]). A essa última série, poderia sem dúvida ainda pertencer, por um de seus aspectos, o espantoso retrato antipodal de Iéltsin em *Soviétskaia eléguia* [Elegia soviética], ou aquele, menos impiedoso, de Lambergis em *Prostáia eléguia* [Elegia simples]⁸. Em todos os casos trata-se de captar o homem “público” – espécie de “super-homem” todo-poderoso, monarca ou ditador – em sua nudez de homem ordinário, que a doença e a morte ou mesmo a intimidade autorizam a apreender⁹.

Esse primeiro aspecto da sua abordagem, inovadora em relação à “pessoa” de Lênin, foi qualificado pelo historiador Alain Besançon como “mistério”. Em seu estudo sobre o leninismo, ele escreve:

[suas] melhores biografias não entram no interior do personagem. [...] A biografia dá uma volta pequena, porque esse indivíduo excepcional não pode ser compreendido como uma pessoa. [...] Em Stálin, Hitler, Trótski, o aspecto criminal, demente ou teatral de seu ser lhes confere, à margem que seja, uma espécie de personalidade, que se manifesta na franja das suas atividades históricas como fantasias em relação a uma linha de ação principal, onde eles tendem, como Lênin, simultaneamente, para a onipotência e para a não-pessoa. Em Lênin, essa franja não existe.¹⁰

Daí, conclui o autor, “a única aproximação correta” desse “personagem achatado e fechado [...] é metafísica, pois, sob certa perspectiva, esse personagem, opaco devido à transparência, risonho, colérico, de gostos simples, permite desvelar, sob a sua plana superfície, a inquietante profundidade do Nada”¹¹.

Em certa medida, é esse o programa a que se dedicaram Sokúrov e seu roteirista Iúri Arábov em *Teliéts*. No entanto, a busca da personalidade “não descoberta” de Lênin de que fala Besançon é aquela do homem de ação, do dirigente em plena posse de seus meios ou, ao menos, a do combatente clandestino às vésperas da revolução – como Soljénitsin o pinta em *Lênin em Zurique* (1975) ou Maurice Pianzola em *Lênin em Genebra*. Aqui, ao contrário, tem-se um Lênin enfraquecido, doente, impotente, destinado aos cuidados mais ou menos prudentes e atenciosos de enfermeiros e médicos que o rodeiam, à solicitude sincera ou fingida de seus próximos e de seus companheiros políticos.

Esse Lênin é um homem só, na incapacidade de se exprimir e, muito frequentemente, de se deslocar.

Vemos aqui uma diferença maior em relação aos filmes citados acima; neles, Lênin era mostrado enfraquecido (por ferida ou doença) para melhor ressaltar a ideia de que a vulnerabilidade do corpo contrastava com um pensamento intacto, uma energia psíquica sem falhas que o levava até mesmo a se apresentar em uma usina – como em *Rasskazi o Lenine*, de Iutkévitch – para estigmatizar a oposição ao Partido e reanimar os operários... Sokúrov, de fato, despoja igualmente o grande homem dessa “interioridade” que transcende o envoltório corporal, o qual, à medida que o filme evolui, degrada-se, deforma-se, adocece.

Vê-se ainda o quanto esse filme se distingue de um “gênero” estabelecido no cinema e na literatura: o do “avesso do decoro”, do “buraco da fechadura”, ou seja, do ponto de vista do criado em relação ao seu mestre. Recentemente, cinquenta anos após um primeiro filme sobre o mesmo assunto realizado por Georg-Wilhelm Pabst (*Der letzte Akt*, Alemanha, 1955, roteiro de E.-M. Remarque), o filme alemão *Untergang [A queda]* procurou adotar esse olhar: Hitler acuado, progressivamente abandonado pelos seus, tornado louco em seu *Bunker*, onde sonha com a vitória ainda possível, tal como o via a sua secretária¹². Mas o diretor trapaceia com as suas premissas, de fato ele manipula os estereótipos do personagem sem tentar apreendê-lo em uma outra dimensão, pretende, na realidade, conservar a sua grandeza pública na derrota e, com isso, faz dele um herói trágico¹³. Essa não é a abordagem de Sokúrov, cuja humildade é maior, mas também a ambição¹⁴.

O homem nu, despojado de seus ouropéis de poder, não saberia ser um herói nem um ser trágico; ele pode ser apenas derrisório, grotesco como todos e cada um na decadência e diante da morte. Evidentemente, para o cineasta, esse grotesco não engendra nem a troça nem a zombaria, trata-se da condição do homem, seu desnudamento. A metafísica, o desvelamento do nada se faz então sobre um fundo completamente outro. Decerto, esse afrontamento de Lênin com o nada – “o último combate de Lênin” (segundo a expressão de Moshe Lewin) – acaba por engajar essa questão metafísica fora da interioridade do sujeito que já se encontra em parte desmoronado. O que pensar, exatamente, desses dois

planos que enquadram o momento final: um céu carregado de nuvens, túmido e fuliginoso, e uma fenda nesse céu, o clarão de um sol desvelado? Por mais que esses planos se associem, sob a forma de campo e contracampo, ao olhar de Lênin, abandonado em sua poltrona no jardim, embora esboce um sorriso, seria apenas conjectura ler aí uma revelação, ou mesmo uma libertação, de tanto que o *sujeito* desses supostos sentimentos nos foi apresentado, anteriormente, embrutecido, quase idiota. É mais provável que, reunindo o sublime dos planos de paisagens que abrem o filme e o pontuam com a linha narrativa concernente ao personagem, trate-se de deslocar o sujeito, no próprio momento do seu desaparecimento, dentro de um sucedâneo que indica a sua absorção em um Todo: a Natureza. O que o céu ameaçador e terrível do início e os estrondos da tempestade fazem pesar sobre esse mundo débil, grotesco – nada menos que a ameaça iminente do nada – acaba por se dar como abertura e desaparecimento. É o processo do sublime que encarregou a arte, o mito de torná-lo possível¹⁵.

Um grande cidadão

Como em vários outros filmes, e nesse caso quase exemplarmente, a aliança entre Arábov e Sokúrov resulta em um espantoso misto de grotesco, de fantasmagoria e de grandeza. Assim, o cômico, apoiado em criadas zombeteiras, médicos estarrecidos, guardas estúpidos ou nessas figuras históricas apreendidas pelo seu aspecto mais caricatural (a chegada de Stálin, envolvido por um grande casaco e de terno branco) é contestado e mesmo transcendido por paisagens românticas de bruma, luzes difusas, interiores profundos e tetos baixos que a sombra corrói e o vapor dilui¹⁶. Esse final com Lênin parcialmente paralisado, murmurante, frequentemente ausente, que poderia ser uma farsa sinistra, adquire, desse modo, a dimensão que é aquela da condição humana diante da morte – quer seja Lênin ou qualquer outro –, aquela da perda, do distanciamento, do apagamento.

E também as cóleras ou as crises de Lênin várias vezes evocadas nesse filme: sabe-se, segundo vários testemunhos, que ele era facilmente

possuído – Soljenítsin conta e Ludovic Nadeau, na manhã de sua morte, relembra, em *Ilustração*, que, no dia da dissolução da Assembléia Constituinte pela força, 21 de janeiro de 1918, Lênin foi visto, no momento em que terminava uma arenga no meio de seus afiliados, “tomado por uma espécie de crise que o fez rolar pelo chão e explodir em risos convulsivos”¹⁷. Mas, no filme, suas cóleras procedem da impotência à qual foi reduzido o antigo dirigente, e não de algum excesso, loucura ou “iluminação”¹⁸. É a cólera de um mudo que mal se sustenta sobre as pernas, e que se deixa dominar, sem precaução, pelos enfermeiros¹⁹.

Estilística: o motivo do pano

Essa mistura do grotesco e do sublime institui uma estilística que se apoia sobre certo número de objetos, de acessórios e de situações cujos componentes são ampliados e os traços acentuados. Impõe-se, em particular, a centralidade de um tema plástico sobre o qual se constrói o conjunto do filme, aquele do “lençol”. Em *Teliéts*, se assiste à migração e transformação em “mortalha”.

Depois da paisagem que abre o filme – com brumas e pinheiros cobertos de geada, e, ao fundo, uma fraca claridade branca da casa de campo em colunatas, depois do plano próximo de um soldado em uniforme, cabeça nua, vindo à fachada fumar, indiferente –, uma das primeiras imagens nos mostra um homem estendido em seu leito, enrolado em um lençol. O cômodo em que ele se encontra – que a objetiva grande angular nos apresenta como um espaço dilatado e curvo – comporta, ao fundo, uma poltrona recoberta por uma capa. O homem, que se ouve confusamente gemer, levanta-se com dificuldade e se envolve em uma coberta de crochê, que lhe serve como uma toga derrisória, antes que os enfermeiros e médicos (claramente alemães) a desfaçam e ele se veja nu novamente. Que contraste quando Stálin vem em visita a esse doente que nada mais é do que Lênin! O futuro chefe supremo da URSS está envolvido em um grande casaco cintado, liso, que lhe chega aos pés, dando ao seu corpo uma forma projetada, escultural. Na casa, despido de seu casaco, ele está ainda fardado em um uniforme branco

abotoado severamente até o pescoço. A soberba do pretendente ressalta ainda mais a decadência de Lênin, cujos borborigmos, gestos interrompidos, iras inexpressas são o índice de uma perturbação do corpo²⁰.

Sokúrov representa, em sua encenação, a dialética das formas e dos materiais, agregando manifestamente uma simbólica do tecido, do lençol, da tela. Por quê? É necessário levantar a hipótese de uma atenção particular a vinculá-los à iconografia soviética, seja por causa da simbólica da bandeira, mas também por toda uma série de motivos que se encadeiam: da bandeira à toga, à tapeçaria, à mortalha, acessórios de um teatro épico. Dando tal destaque ao pano do leito, à camisa pendurada, à blusa, à capa, à coberta, à toalha, ao espanador etc., Sokúrov nos oferece as figuras decaídas desse *epos*, aquelas que envolvem de maneira *informe*²¹.

Em uma das últimas cenas, Lênin, vindo à mesa com sua esposa e próximos, é tomado por uma de suas crises de furor, que já foram evocadas. Com a bengala brandida por sua única mão válida, ele varre a mesa e lança ao chão tudo o que nela se encontra, sempre claudicando e rugindo, bate naqueles que se aproximam, bate no piano. Os soldados, então, atiram toalhas ou lençóis mal desdobrados a fim de enredá-lo, de enterrá-lo. Ele acaba estendido, recoberto por esses lençóis brancos como um sudário, e apenas a sua perna enrijecida pela paralisia atravessa esse acúmulo de tecidos, já vistos abundantemente na cena do banho, em que o secavam com o auxílio de peças que iam sendo lançadas ao chão tão logo usadas.

A importância do tecido na simbólica do *epos* dispensa demonstrações. Cobrimo-nos com uma toga que confere dignidade ao orador, fazemos ondular ao sopro da história uma bandeira cujas dobras dão vida ao emblema político ou nacional, repousamos sob um pano tornado inerte, que cai, cujas dobras se desfazem. Esse trajeto conhece mil peripécias e Eisenstein – para retomar uma análise de Lucien Rudrauf – mostrava como a bandeira tricolor de *A liberdade conduzindo o povo*, de Delacroix, emblema da revolução de 1830, se originava na vela meio rasgada da *Jangada da Medusa*, de Géricault, essa barca em perdição²². O próprio Eisenstein tecia – vem ao caso dizê-lo – a ligação que se instaurava entre as velas dos yoles vencendo o “Potemkin” em Odessa, as

camisas e os lenços brandidos e a bandeira vermelha ondulando no cume do mastro do encouraçado. Essas assonâncias plásticas, essas migrações de motivos e de matérias, dizia ele, são o suporte do discurso fílmico, a base sensual, táctil, páthica do sentido abstrato que se desprende sem o abolir: a solidariedade aqui, a revolta lá, a derrota alhures²³.

A iconografia soviética, tanto na pintura quanto no cinema e nas artes gráficas, exhibe a retórica do estandarte que se desdobra, vitorioso, envolvendo em suas dobras um personagem emblemático (como a mãe do filme homônimo de Pudóvkin, *Mat* [A mãe]), seja em restos, despedaçado pelas balas (*Nóvi Vavilon* [A nova Babilônia]) ou pelos dentes inimigos (*Oktiábr* [Outubro])... O episódio mais famoso entre todos, do porta-bandeira de *Oktiábr*, em que se trata de “salvar o estandarte” que o tiroteio coloca em perigo, resulta, é bom lembrar, no linchamento do vendedor do *Pravda* que os burgueses surpreenderam perto dos pilares da ponte onde ele estava refugiado, e na imersão dos jornais no *Neva*, levados pela correnteza em espirais como aconteceria a um tecido²⁴. Precisamente, a bandeira com foice e martelo tremulando ao vento, imensa, agitada em volutas e voltas, é desdobrada sobre o tanque de *Oktiábr* onde Lênin sobe para arengar para a multidão em seu retorno da Finlândia. O vento, o sopro revolucionário varre o espaço em transformação. Cria-se uma associação “bandeira desdobrada/discurso de Lênin”, a primeira oferecendo uma espécie de expansão e de expressão ao segundo²⁵.

Abel Gance, em um texto de 1949 (*La Revue internationale du cinéma*, nº 2) no qual apresentava um projeto de filme sobre a Paixão de Cristo (*La divine tragédie*), operava em sentido inverso, transformando a mortalha em bandeira: “É nossa missão, é a missão transfiguradora de nossa Arte, nesse trágico cruzamento da História Mundial de 1949, brandir, no meio da tempestade presente, a imensa mortalha de Cristo como uma imensa auriflama, como uma bandeira de reunião, bandeira sagrada sobre a qual se deve inscrever em signos de fogo sua Paixão e seu holocausto”.

Sokúrov, em *Teliéts*, confronta-se assim com essa produção de imagens para inscrevê-la em uma perspectiva que conduza a fazer desses estandartes, desses véus ou panos, a própria mortalha de Lênin, pois

cada cena inverte, arruína a imagem do líder, do orador, do condutor de homens. À estatuária oficial de um Lênin ao mesmo tempo familiar (trajes urbanos, colete, boné) e condutor de multidões (ele levanta o braço, aponta a direção, arenga) – que ocupava todas as praças das cidades soviéticas –, o filme opõe um corpo degradado, desnudado, amarrado. Esse progressivo deslocamento do “corpo de Lênin” contrasta claramente com toda uma tradição de que é testemunho esse retrato de Konstantin Fédin, do momento de sua glória:

[...] Lênin começou a falar.

Serge o viu em movimento e transmitindo seu pensamento. A coesão completa de seus gestos com suas palavras o impressionou. Ele transmitia plasticamente, com todo seu corpo, o conteúdo de seu discurso. Serge tinha a impressão de um metal líquido que corria em uma forma maleável, quanto mais precisa era a correspondência entre seu movimento exterior e suas palavras, quanto mais tumultuoso era o fluxo e a transmissão de seu discurso pleno de fogo e sentido [...].²⁶

Vê-se nessa descrição que a dinâmica corporal, gestual de Lênin está sempre ligada ao seu discurso. Ele é o orador por excelência, que porta a decisão, que arrasta as massas. A afasia que o acomete vem, portanto, privar esse corpo – que alguns se compraziam frequentemente em descrever como “um qualquer”²⁷ – de seu princípio de unidade, de sua “alma”.

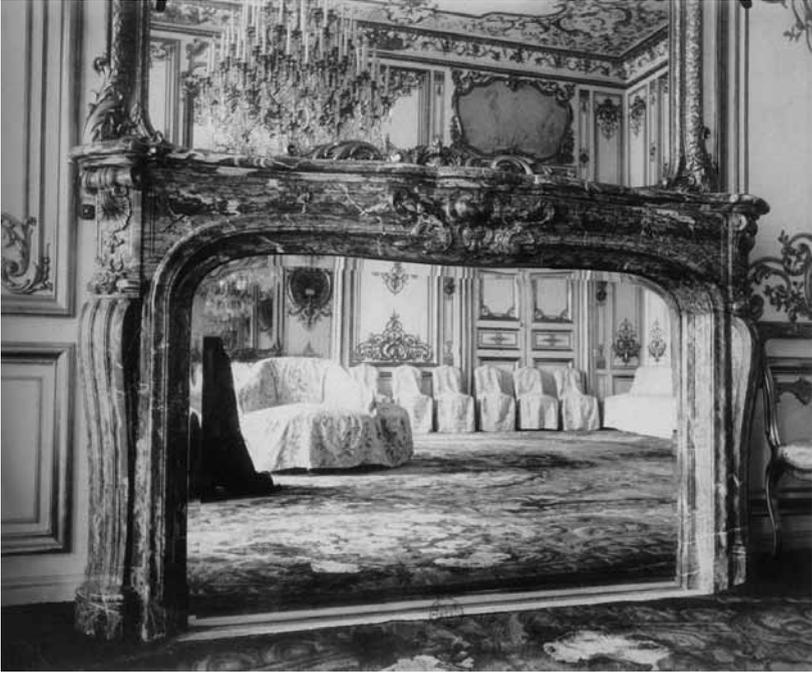
A capa, a mortalha

Essa isotopia plástica não se constrói, no entanto, a partir dos elementos específicos que o filme coloca em cena em sua economia narrativa e figurativa, ela também deriva de elementos intertextuais que pertencem ao mundo revolucionário e soviético (em particular leniniano). Assim, essa passagem de Lênin da vida para a morte pode ser abordada a partir de duas imagens-ímã, dois quadros que se impõem como subttexto do filme: *Lênin em Smólni*, de Bródski (1930), e *Marat assassinado*, de Jacques-Louis David (1793).



In: APPIGNANESI, Richard. *Lénine pour débutants*. Paris: F. Maspéro, 1980.

O quadro de Bródski representa Lênin trabalhando em seu escritório ao fim da tarde, escrevendo a um canto da mesa, sentado em uma poltrona da qual não teve tempo de tirar a capa protetora, um pano branco. Esse ícone do realismo pictural soviético – que seria abusivo qualificar de “realista socialista”, pois esse quadro foi realizado dois anos antes da promulgação dessa doutrina – conheceu múltiplas variantes e reproduções. Ele indica a energia intelectual de Lênin, cuja pressa em redigir tal declaração decisiva para o desencadeamento da revolução de outubro de 1917, sem dúvida uma moção a apresentar no congresso dos Sovietes, é ressaltada por sua negligência quanto ao local em que ele escreve. Ao mesmo tempo, o caráter estático da poltrona e a solenidade ultrajada do pano de capa são como que suplantadas, superadas pelo personagem cuja impaciência é, desse modo, retida e decuplicada. Há uma espécie de invasão na cena, a de um intruso vindo se impor em um mobiliário que não foi feito para ele, do qual ele se apropria de maneira puramente utilitária, pelo tempo para fazer avançar um processo²⁸. O pano da poltrona poderia servir-lhe de trono, mas sua maneira indiferente de se sentar nega-lhe toda grandeza. Não passa de uma capa que, burguesamente, os proprietários parcimoniosos dispuseram sobre seus móveis, receando que eles fossem atingidos pela poeira e pelo tempo.



ATGET, Eugène. *Embaixada austríaca*. Fotografia, 1905-06.

A capa recobre os móveis e as poltronas durante a vacância de um lugar, de uma instituição. Uma impressionante fotografia de Atget mostrando a embaixada da Áustria em Paris fixa apenas o arranjo de cadeiras cobertas refletidas em um amplo espelho de parede (1905-06). Em *Oktiábr*, Eisenstein filmou a sala do Palácio de Inverno onde se reunia o governo provisório de Kerénski, cujas poltronas, ao redor de uma grande mesa, estavam todas recobertas de capas brancas, significando ao mesmo tempo o caráter fantasmático desse governo fantoche (pois o filme nos mostra a vaidade, já que são os generais belicistas que, de fato, dirigem e disputam o poder: Kornilov etc.) e a ausência de ministros, o fechamento do “gabinete”, a vacância do poder.

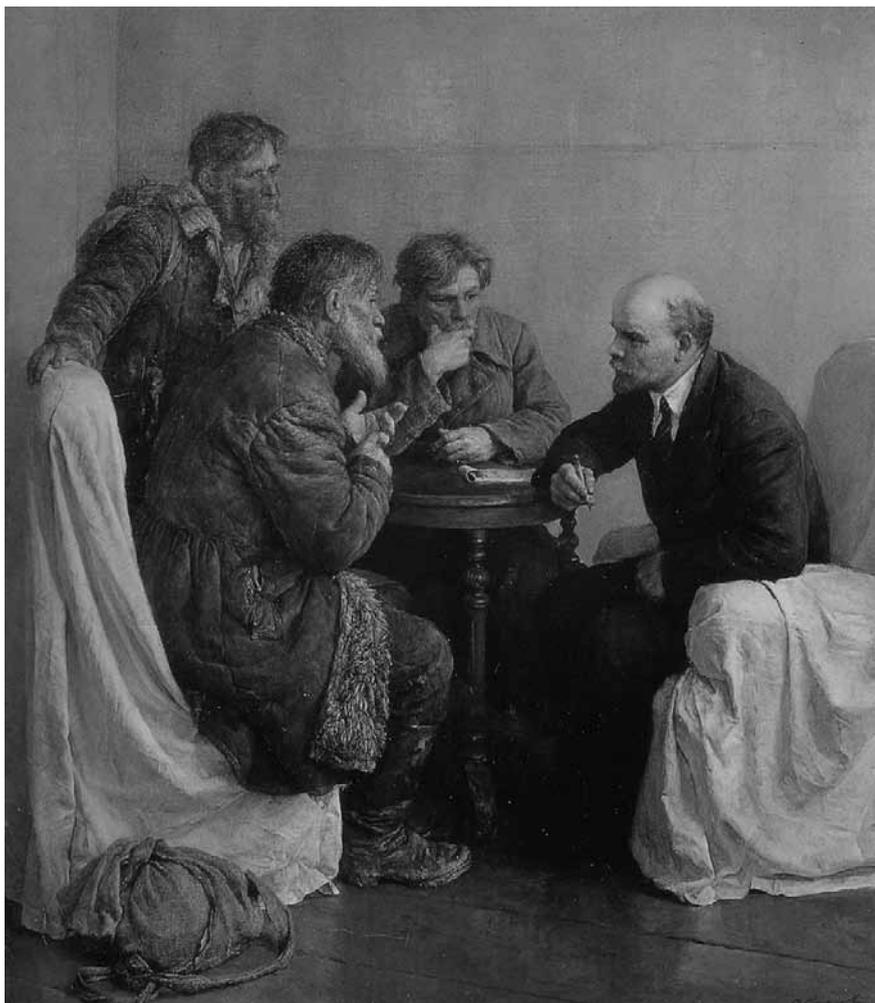
O quadro de Brodsky é o primeiro do gênero? Será que Eisenstein não se refere a um modelo anterior? A questão permanece aberta. Por outro lado, o quadro, ou suas múltiplas reproduções, tornou-se um ícone onipresente na produção de imagens leninianas; é visto pregado às paredes de inúmeros gabinetes ou quartos nos filmes ou em fotografias.

Além disso, gerou variantes, tais como *Peticionários com Lênin*, atribuído ao pincel de Vladímír Serov (1950). Dessa vez, Lênin não está só: em torno da pequena mesa redonda, tomam lugar, em face do dirigente, três camponeses barbudos e mal vestidos; um havia depositado sua sacola, um embrulho informe jazendo no solo, insulto suplementar ao lugar. Todos estão sentados em cadeiras cobertas.

Pode-se dizer que entre Brodsky e Serov, entre 1934 e 1950, a expropriação de imóveis dos quais eram ciosos os capitalistas aumentou: os camponeses pobres, camada sobre a qual se apoiou Stálin em sua campanha de coletivização²⁹, ocupam-nos doravante, como o próprio Lênin. Reina, assim, uma espécie de irreverência quanto ao lugar e à simplicidade do dirigente político que recebe o povo humilde. Em certo sentido, a vivenda neoclássica em Gorki, onde reside o doente, conserva esses mesmos caracteres contraditórios, que o correspondente de *L'Illustration*, assistindo às exéquias, descreve da seguinte forma, fundando seu efeito sobre o contraste, o oxímoro: “Nada mais burguês do que essas peças onde o apóstolo da ditadura do proletariado viveu seus últimos dias: as plantas verdes, os lustres de cristal, as poltronas recobertas de capas, de tapeçarias de seda”³⁰.

Em *Tcheloviék s ruzióm* [O homem do fuzil, 1938], Iutkévitich propõe em um plano de composição pictórica, uma variante dessas representações, com um Lênin sentado numa poltrona recoberta por uma capa e escrevendo com calma e reflexão, um *Pravda* pousado sobre a mesa que tem diante de si. Trata-se de uma espécie de “quadro vivo” em que é citada a imagem de um ícone (como o fez Griffith em *O nascimento de uma nação*, especialmente com fotografias ou quadros históricos marcando episódios importantes). É evidentemente uma atitude de respeito e de sacralidade que domina aqui, ao contrário da “desconstrução” sokuroviana.

O outro subtexto pictural do filme de Sokúrov é o *Marat assassinado* de David, em que o cadáver de um dos chefes da Revolução Francesa jaz, sentado em uma banheira cujo interior estava recoberto por um pano branco³¹. Agora o revolucionário está morto, seu braço direito pende fora do recipiente até o chão, tendo à mão a pena com a qual tinha a intenção de responder à carta de Charlotte Corday que o



SEROV, Vladímir Aleksándrovitch. *Peticionários com Lênin*. Óleo sobre tela, 1950.

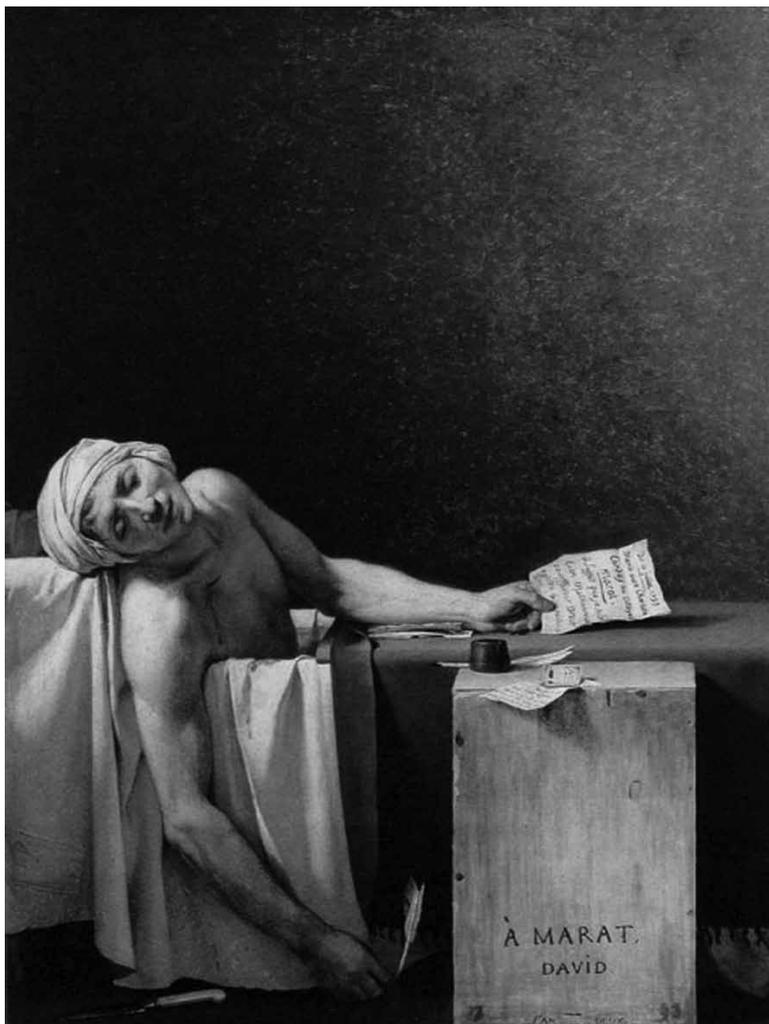
polegar e o indicador da outra mão apertam à altura do peito. O pano está manchado de sangue, cai em dobra vertical e em torsões e se torna mortalha, continuando o movimento congelado da toalha que contém o crânio como um turbante. Esse retrato lívido, pálido, do dirigente revolucionário surpreendido em seu banho, morto seminu, sustenta, em vários pontos, o retrato realizado por Sokúrov. Seu Lênin, que parece morrer ao fim, se banha, também, em uma *bacia*, e se confronta com a impossibilidade da fala ou da escrita (ele rabisca sempre as mesmas cifras, “17 x 22”, com sua mão esquerda hesitante. Seria uma conjugação de 1917, ano da Revolução, e de 1922, ano de seu afastamento devido à doença? Ou estaríamos em 1922? A presença de um médico alemão chamado ao leito de Lênin – Georg Klemperer, irmão de Victor e sobrinho de Otto Klemperer – pode levar-nos a pensar nisso.)

Flagrar esses dois homens que foram oradores temidos justamente no momento em que sua fala balbucia e se extingue, em que finda o discurso, é, de qualquer forma, monumentalizar seu fim, tornar tangível o que os fez calar e, então, cair no nada.

Besançon havia estabelecido uma ligação com Marat perguntando: “Como se pode ser ao mesmo tempo Marat e Bismark? Tal é o mistério de Lênin”³². Fiéis às suas posições, Arábov e Sokúrov flagram Bismark deposto e Marat assassinado.

Téliéts procede assim a três operações capitais com relação ao mito: a) é Lênin morrendo, vencido, tendo, em suma, perdido o poder (o que é único na “leniniana”); b) é um Lênin doente, diminuído, afásico – embora tirasse toda a sua força da sua dialética verbal; c) é um Lênin que não cessa de ser envolvido, recoberto pelo que aparece ao longo do filme como sudário, inversão do estandarte triunfal.

Enquadrando esse filme e o escandindo em momentos regulares, os planos de paisagens instauram um espaço profundo, móvel, incerto devido à bruma, às variações de luz que o aproximam do plano único e em lenta transformação, que abre as *Duchévníe golosá* [Vozes espirituais]. Esses planos de nuvens, pinheiros, brumas absorvem as breves peripecias dos humanos apenas entrevistados.



DAVID, Jacques-Louis. *Marat assassinado*. Óleo sobre tela, 1793.

Assim se pode medir, em tal filme, o lugar da iconografia soviética na estética sokuroviana e o trabalho que o diretor realiza sobre ela. Longe de se limitar a esse filme em particular, cujo conteúdo pode parecer predestinado a esse tipo de preocupação, trata-se de uma das constantes de sua obra e, também, sem dúvida, uma das razões da compreensão um tanto falsa que seus filmes suscitam fora do espaço russo. O estatuto atual de Sokúrov – descartado no campo da arte contemporânea e frequentemente “reduzido” a uma “linha” espiritualista, que teria suplantado depois de 1991 toda a tradição soviética – não deve ocultar essa ancoragem e o trabalho formal e temático que ele desenvolve em relação a uma herança que dizia tanto lhe importar desde cerca de 1987. Ele se referia, então, ao Eisentein de *Státchka* [A Greve] e à FEKS (e ele rendeu homenagem em seguida a Kozíntzev no jornal *Peterburgski dniévik* [O Diário Peterburguês] com o artigo *Kvartira Kozíntzeva* [O apartamento de Kozíntzev – 1997]). Mas a alusão à cultura soviética vai além das referências cinematográficas. Decorre daí a produção de imagens *kitsch*, como em *Maria* (1988), no qual ele a retoma em marcadores de livro, decorações e frontispícios de calendários soviéticos, ou, em *Soviétskaia eléguia* [Elegia soviética, 1989], com o desfile de retratos oficiais dos membros do gabinete político do Partido comunista. Mais profundamente ainda, pode-se ressaltar que em *I nitchegó bólchel/Soiúzniki* (*tertium non datur*), *Altóvaia sonata-Dmitri Chostakóvitch* [O terceiro excluído/Os aliados e Sonata alta] e tantos outros filmes, Sokúrov desenvolve pontos de vista “soviéticos”, especialmente sobre a Segunda Guerra Mundial (no que tange à situação da URSS face à Alemanha nazista, e à atitude de Churchill e Roosevelt, que fizeram a URSS suportar o maior peso humano e material da guerra; esse filme retoma, aliás, muitos planos da atualidade já utilizados por Mikhaïl Romm no *Facismo ordinário*, em 1965). Sem aderir à análise oficial soviética (ou suas “ecranizações” da época stalinista), ele se situa do lado do povo russo (e/ou soviético) sofredor, submetendo-se aos reveses da história, suportando-os e permanecendo, não obstante, sem voz. Os cadáveres do cerco de Leningrado em *Rússki kóvtchég* [Arca russa] marcam esse lugar e esse mutismo, definindo a nação, como o fazem as imagens da atualidade inseridas nas ficções desde

Odinóki gólos tcheloviéka [A voz solitária do homem], ou retrabalhadas nos documentários.

Notas

¹ N. do E.: O LEF, *Liévi front iskústv* [Frente de esquerda das artes], revista fundada por Maiakóvski em 1923, tornou-se o centro do construtivismo. Uniram-se em torno dela figuras de diversas procedências: poetas cubo-futuristas (Asséiev, Krutchônikh, Kamiénski, Pasternák etc.), filólogos do “Opoiaz” (os “formalistas” Brik, Chklóvski, Tiniánov etc), diretores de teatro e cinema (Eisenstein, Dziga-Viértov), “produtivistas” do INCHUK (Ródtchenko, Popóva, Stiepánova, Lavínski etc.). Nas páginas das revistas LEF e Nóvi LEF (esta criada posteriormente, em 1927) aparecem alguns dos mais importantes trabalhos da vanguarda, desde poemas de Maiakóvski, Pasternák e Asséiev, desde os *Contos de Odessa* e a *Cavalaria vermelha* de Bábel, até a *Teoria da prosa* de Chklóvski, o manifesto de Eisenstein sobre a “montagem das atrações” e o de Viértov sobre “kinoglaz” (cine-olho).

² “Nós somos solidários aos ferroviários da linha de Kazan que propuseram a um artista instalar em seus alojamentos uma sala Lênin sem busto nem retrato, dizendo: ‘Nós não queremos ícones’. / Nós insistimos: nada de Lênin em série. / Não reproduzam seus retratos em manifestos, estampas de toalhas, pratos, xícaras, cigarreiras. / Não façam Lênin em estatuetas / [...] Temos necessidade dele vivo, e não morto. Sigam, portanto, as lições de Lênin, não o canonizem.” (LEF, nº 1, 1924).

³ RÓDTCHENKO, A. “Prótiiv summirovánnoho portriéta za momentálni snimók”, *Novi Lef*, nº 4, 1928, p.14. [“Contre le portrait composé, pour le cliché instantané”. In: RÓDTCHENKO, A. *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*. Paris: Philippe Sers; Vilo, 1988. p. 135].

⁴ Em *Dni zatménia* [Os dias do Eclipse, 1988], Sokúrov participa desse uso dispondo um busto de Lênin sobre a escritaninha de um de seus personagens (Sniegovói), que vem a se suicidar.

⁵ Ver, particularmente para o período que vai até os anos de 1960, a obra editada por Jean e Luda Schnitzer com a colaboração da Sovexportfilm, *La vie de Lénine à l'écran*, com prefácio de Otar Tenechvili (Paris: Editeurs Français Réunis, 1967).

⁶ *Ibidem*, p.11.

⁷ Cf. roteiro publicado em *La vie de Lénine à l'écran* (op. cit.), p.138.

⁸ Note-se que Nicolau II não foi objeto desse tipo de abordagem em *Rússki kovtchég* [Arca russa], que nos propõe, ao contrário, um mundo de fantasmas: a família imperial, os nobres vindo dançar na Corte na cena final, são sem substância, não possuem corpos, ao contrário das vítimas da fome do cerco de Leningrado, que ocupam o lugar de um real traumático, literalmente “excluídas” (cadáveres que já assombam o filme sobre Chostakóvitch com imagens documentárias do cerco à cidade [*Altóvaia sonata. Dmitri Chostakóvitch*, 1981, co-Semión Aránovitch]) numa espécie de coxia que, por engano, o “estrangeiro” entrevê na sua visita do Palácio. Além disso, eles não são nomeados, o que fez crer que esse filme se deteve antes de 1917 em sua evocação da Rússia. Não há nada a dizer sobre Stálin nos projetos de Sokúrov: como o personagem lhe parece sem grandeza, apreendê-lo em um momento de perda ou privação não teria o menor interesse.

⁹ Cf. DU BOCHET, Paul. “Lénine et la Guerre”, *La Tribune de Genève*, 20 jan. 1941, p. 1: “A Rússia celebrava quinta-feira o 17º aniversário da morte de Lênin. Mas, alguns anos antes de sua morte, o ditador vermelho já tinha desaparecido da cena política, afundou-se em um estado de embotamento total, e o seu fim lembra, de modo impressionante, o de Nietzsche, esse outro ‘super-homem’, aos quais se referem todos os teóricos da revolução anticristã”.

¹⁰ BESANÇON, A. *Les origines intellectuelles du léninisme*. Paris: Gallimard, 1996 [Tel, 1977]. p. 237-38.

¹¹ Ibidem, p. 245.

¹² No caso do filme de Pabst – que foi mal recebido pelo público do oeste alemão –, eram as recentes “revelações” do criado de quarto de Hitler que “autenticavam” a encenação.

¹³ É de saída o partido tomado por Pabst em respeito a uma vontade de “objetividade fria” que fez a crítica falar de atmosfera “wagneriana”: “Pensa-se no *Crepúsculo dos Deuses*”, escreve Jacques Siclier, opondo o personagem do louco diante de seu mito à caricatura, ao “fante grotesco”, à “marionete arruinada” de *A queda de Berlim*, de Tchauréli (Cf. “Noces de cadavres”, *Cahiers du Cinéma*, nº 53, dez. 1955, pp. 52-54).

¹⁴ A propósito de *Untertang* (2004), de Berd Eichinger e Olivier Hirschbiegel, uma única crítica de cinema fez a aproximação com *Moloch* para opor as duas abordagens (Ver HEMPEL, Lasse Ole. “Auch ein Hitler-Film. Alexander Sokurows *Moloch* ist keine authentische Rekonstruktion, sondern sucht in Verfremdung nach Wahrheit”, *Frankfurter Rundschau*, 16 set. 2004).

¹⁵ Cf. LYOTARD, Jean François. *L'Inhumain*. Paris: Galilée, 1988.

¹⁶ Todo esse filme, filmado em cores esmaecidas, murchas, restitui uma topografia da casa que pode fazer pensar nos interiores dilatados e opressores de *Veliki grajdanín* [Um grande cidadão], de Friedrich Ermler (1937), um dos grandes filmes do estúdio Lenfilm – onde produziu, igualmente, Sokúrov. Os planos profundos e as longas tomadas de Ermler – que precedem Wyler e Welles nessa estética que se apreciou tanto depois da Segunda Guerra Mundial – são propícios a suscitar a tensão de uma espera, a suspeita (portas entreabertas, olhadelas em coxias) e a opacidade. Atrás de uma porta fechada, sente-se, em um e outro filme, a pressão da morte que espia.

¹⁷ NADEAU, Ludovic. “Lénine: l’homme et l’oeuvre”, *L’Illustration*, 9 fev. 1924 (reeditado em *Les grand dossiers de L’Illustration. La Révolution Russe*. Paris: SEFAG, 1987. p. 188.).

¹⁸ As primeiras palavras de Nadeau, em sua homenagem, são: “O iluminado que acaba de morrer perto de Moscou pode se vangloriar de ter sido, entre todos os homens, desde a origem dos tempos, aquele que, no tempo mais breve, exerceu a influência mais decisiva sobre a vida de seus contemporâneos” (op. cit., p. 187).

¹⁹ Nisso, ainda, há de se notar a diferença com *Rasskazi o Lénine*, de Iutkévitch-Gavrílovitch, em que Lênin, ouvindo o que se passa no país, “é possuído”, “ruge”, “esbraveja”, “inflama-se... a mão crispada sobre o coração”, mas, para passar ao ato (sair de casa, irromper em uma reunião e reverter a situação em favor do partido bolchevique).

²⁰ A sequência da conversa entre os dois homens no terraço, ao redor de uma mesa, resta a ser analisada de perto. Além do único diálogo – em que Lênin repreende Stálin por privá-lo de toda informação, de toda ligação com o mundo exterior –, os gestuais respectivos e as maneiras de ocupar o espaço (proxêmica) opõem-nos em todos os pontos. Lênin vai e vem mancando, desloca-se, mas se encontra obrigado a contornar um galho de árvore que se precipita sobre o terraço – ou a passar sob ele –, enquanto Stálin permanece sentado, central, dominando o

espaço e o tempo da conversa. É com esse “balé” que é significado para nós o exílio de Lênin quanto ao poder político (as luzes cambiantes, as sombras projetadas da vegetação participam dessa qualificação do “momento” decisivo). A fotografia sobre o pequeno banco (insistência de Sokúrov na cena do fotógrafo immortalizando a cena), que virá mais tarde a tornar emblemática a “amizade” e a proximidade dos dois homens na mitologia stalinista (Cf. *Kliátva* [O Sermão], de Tchauréli, em que o pequeno banco recoberto de neve forma o *Leitmotiv* dessa proximidade; em *Tri piéśni o Lenine*, Viértov joga com a recorrência do banco vazio como significante da ausência), é evidentemente uma máscara dessa exclusão. Sokúrov nos dá a ver isso.

²¹ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995 [Georges Bataille é aí apreendido em ligação com Eisenstein]; *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*. Paris: Galimard, 2002.

²² “[...] *foi quando ele pintou A Liberdade guiando o povo, quadro que vejo como uma variação involuntária sobre o tema do Jangada da Medusa de Géricault*” (RUDRAUF, Lucien. *Eugène Delacroix et le problème du romantisme artistique*. Paris: Henri Laurens, 1942. p. 253). Citado por Eisenstein: “Quelque mots sur la composition plastique et audio-visuelle”. In: EISENSTEIN, Sergéi. *Cinématisme. Peinture et cinéma*. Dijon: Press du Réel, 2009. pp. 146-48.

²³ EISENSTEIN, S. Op.cit., pp. 142-43.

²⁴ Analisei melhor a complexa sedimentação intertextual que conduz essa figura a partir de uma reminiscência de imagens de massacres contra judeus (Cf. ALBERA, François. *Eisenstein et le constructivisme russe*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1989. pp. 205-21 [Eisenstein e o construtivismo russo. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.]). Ver também, na mesma perspectiva, DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe*, op.cit, pp. 321-26.

²⁵ Essa questão que o estandarte representa está manifesta na fotografia que publica *L'Illustration* de 24 de novembro de 1917, “A bandeira de Lênin tomada em Petrogrado nos motins de julho”, com a seguinte informação: “[...] motins que, reprimidos muito brandamente, serviram de prelúdio ao movimento maximalista que veio a triunfar. Lênin havia, lembramos, estabelecido seu quartel general no palácio da dançarina Ksesínskaia. São as tropas do governo provisório que o assediavam e... deixaram-no fugir. Seguido de uma companhia ciclista, nosso compatriota Paul Hyacinthe Loyson penetrou nesse covil da anarquia russa e apanha esse curioso troféu, a bandeira de Lênin, portanto a divisa de Marx: ‘Proletários de todos os países, uni-vos!’ em língua russa, polonesa, finlandesa e hebraica”. (“O estandarte de Lênin”. In: *Les grand dossiers de L'Illustration. La Révolution Russe*. Op. cit., p.18).

²⁶ FEDIN, Konstantin. “Rissúnok Lénina” [Um desenho de Lênin], *Ogoniók*, n° 20, 1947, p. 34. Foi visto acima que no roteiro de Gavrílovitch para Iutkévitich (*Rasskázi o Lenine*), a enfermeira, vendo Lênin mancar e ofegar, opõe-se a essa “representação” do Lênin enérgico e vivaz.

²⁷ “[...] um pequeno homem barrigudo com olhos bisbilhoteiros sob a concavidade de um crânio calvo, com barba arruivada que enquadra uma boca desagradável. É o líder [...] pequeno homem de aparência tão burguesa quanto possível [...]”. CHESSIN, Serge. “Oulianof dit Lénine”, *L'Illustration*, 22 dez., 1917. In: *Les grand dossiers de L'Illustration. La Révolution Russe*. Op. cit., p. 81.

²⁸ A apropriação dos apartamentos burgueses ou aristocráticos pelos bolcheviques é um dos *topoi* da produção de imagens evocando a revolução de 1917 na imprensa ocidental. Como os esboços de Pem mostrando guardas vermelhos instalados em um apartamento burguês, em *L'Illustration* de 28 de setembro de 1918 (“Petrograd sous la Commune”. In: *Les grand dossiers de L'Illustration. La Révolution Russe*. Op. cit., p. 120).

²⁹ Decorre daí que, em 1950, uma tal representação se quer em conformidade com o discurso histórico reinante no momento da execução do quadro, e não com o discurso político da época evocada. A posição de Lênin em relação à campanha (de que ele se ocupou em algumas retomadas nos últimos meses de sua vida) não era a de bajular os camponeses pobres, a despeito da imagem ideal que eles pudessem oferecer da figura do explorado, do proletário etc, mas de negociar o apoio dos camponeses médios. As dificuldades de *Generálnaia Línia*, de Eisenstein (1926-29), com o poder político – que levaram à mudança do título para *Stároe i nóvoe* [O antigo e o novo] – procedem da reviravolta stalinista quanto a esse ponto.

³⁰ ROLLIN, Henry. “Le deuil de la Russie rouge”, *L'Illustration*, 9 fev. 1924. In: *Les grand dossiers de L'Illustration. La Révolution Russe*. Op. cit., p. 188.

³¹ Há toda uma série de quadros representando Marat assassinado, mas o de David eclipsa, manifestamente, todos os outros.

³² Op.cit., p. 237.

Resumo

Efetuada uma análise da representação de Lênin no filme *Taurus*, o artigo reflete sobre as vinculações existentes entre a filmografia de Aleksánder Sokúrov e a iconografia soviética registrada em diversos meios.

Palavras-chave

Taurus; *Teliéts*; Aleksánder Sokúrov; Lênin; cinema russo; iconografia soviética.

Recebido para publicação em
07/01/2011

Abstract

Performing an analysis of the representation of Lenin in the movie *Taurus*, this article reflects on the relations between Alexander Sokurov's filmography and Soviet iconography.

Keywords

Taurus; *Telets*; Alexander Sokurov; Lenin; Russian films; Soviet iconography.

Aceito em
04/04/2011

MARAT EM SEU ÚLTIMO SUSPIRO, POR DAVID: A ARTE DO FOTOJORNALISMO¹

Luiz Renato Martins

A máscara mortuária – um formalista poderia dizer – anuncia o processo fotográfico em pelo menos duas funções. Primeiro, na função mnêmica – tão poderosa quanto for precisa a similitude obtida entre a imagem e o referente original. Em seguida, na função indiciária como traço remanescente de um contato físico. Para tal função, o molde, para a máscara mortuária, e, para a foto, a película, ou hoje os sensores, em contato com os efeitos da luz refletida pelo objeto, exerceriam papéis equivalentes, como traços ou vestígios de uma contiguidade física.

Teria assim o signo fotográfico origem na máscara mortuária? Qual a parte do sujeito na fotografia? Seria o signo fotográfico portador por genealogia do desejo aristocrático de um direito de imagem (*ius imaginum*)²? Veicularia o ato fotográfico um desejo de eternidade ou marcaria ele os vivos com a vontade dos mortos?

Interrompamos aqui esta suposta investigação acerca da substância do processo fotográfico. Conjecturas símiles, permeadas de anacronismos e que simulam nesse caso um gênero de interpretação metafísica e formalista, propícia à formação de mitologias sobre as linguagens, prestam-se a toda espécie de contra-sensos. Constituídas a partir de argumentos destacados da história, não visam senão à quimera da essência de cada linguagem ou das formas que presumidamente lhe seriam inerentes. Em suma, buscam, consoante apregoava a premissa formalista da doutrina da “pura visibilidade” de Konrad Fiedler (1841-95), estabelecer a *ipseidade* de cada mídia em termos extra-históricos.

Em contrapartida, o modo do olhar que conhecemos como fotográfico aparece precedido, nas suas circunstâncias e na verdade materialista do desenvolvimento histórico, por uma reorganização das forças da pintura. A partir delas é que o olhar fotográfico foi elaborado para

atender a uma nova exigência social. Desse modo, a fotografia proveio em verdade, segundo a necessidade histórica, da negação da pintura rococó e palaciana e, como artefato construído e desenvolvido, constitui o veículo de tal negação e do desejo nela investido.

Correspondeu, pois, como invenção histórica sobredeterminada ou síntese de múltiplas determinações, a um desejo pelo real, a um *eros não aristocrático ou até plebeu* – digamos, em resumo e por hipótese de trabalho.

* * *

De fato, Diderot (1713-84), em seus *Ensaio sobre a pintura* (1765) prefigurou a invenção do signo fotográfico quando afirmou, na contramão do exercício acadêmico do desenho baseado no modelo vivo do ateliê, que “cada modo de vida tem sua característica própria e sua expressão”³. Os *Ensaio*s convocam a pintura a despertar para isso e a caminhar entre a gente das ruas.⁴

Logo, em sua gênese histórica, a câmera fotográfica equivalia a um ateliê móvel e, dada a agilidade com que a seu modo *pintava* e tirava partido da força natural da luz, apresentava alguma analogia – no plano das faculdades do entendimento, da imaginação e da percepção engajadas no ato figurativo – com outros antigos artifícios, para facilitar e potencializar o esforço humano – quando este funciona apoiado em técnicas ou máquinas simples como a escada, a roda ou a alavanca.

Assim considerada, a fotografia aparece como a manifestação do desejo por *um novo tipo de pintura e de escultura* – vale dizer, por uma visão que buscava a realidade (ou a Natureza, como então se dizia) nas ruas e nos espaços da cidade, fora da igreja e do palácio. Logo, é no campo da história – no qual pintura e escultura engendraram uma síntese eminentemente urbana e não aristocrática – que se deve buscar a gênese histórica do desejo fotográfico – quer dizer, buscar uma espécie de *Juramento do Jeu de Paume* (1791, Jacques-Louis David, *Serment du Jeu de Paume*, Versailles, Musée du Château) da visualidade, no sentido em que esse quadro figurou a expressão, noutros termos, de um novo regime simbólico, de uma nova economia de trocas entre sujeito e objeto de linguagem.

Vale dizer, não casualmente, anos depois, o objetivo crítico de Diderot tomou corpo: o pintor Jacques-Louis David (1748-1825) mostrou-se *levado* por um desejo fotográfico, quando concebeu o seu quadro *Juramento do Jeu de Paume* – como se já tivesse virtualmente em mãos os poderes da fotografia. Como se deu isso?



DAVID, Jacques Louis. *Serment du Jeu de Paume*, 1791, desenho. Musée du Château, Versailles.

Recordemos alguns dos passos que o pintor deu nesse sentido, deixando para trás tanto o léxico neoclássico inovador, que introduzira no período anterior, quanto o receituário acadêmico. Primeiro, a adoção – como se movesse o tripé de sua câmera para um ângulo incomum ou antes insuspeitado – de um eixo frontal, mediante a explicitação de uma relação franca, direta e simétrica entre o ponto de vista do espectador e o do deputado Jean Sylvain Bailly (1736-93), presidente do Terceiro Estado – eixo que, dada a sua relação com o plano ao fundo, implica que o olhar do espectador seja *refletido* direta e cruamente, tal um golpe de luz barrado pelo muro ao fundo da sala. Em segundo lugar, o apelo a signos evocatórios da instantaneidade, como o golpe de vento na cortina e o raio que fulmina o brasão monárquico no telhado da capela real, entrevista pela janela, ao fundo à esquerda; sem esquecer, de modo

análogo, da atitude de Marat (1743-93), como jornalista, ao fundo, *flagrado* tomando notas no balcão à direita – trata-se possivelmente, note-se, do primeiro registro visual de um jornalista em ação, e ainda de um duplo do pintor-fotógrafo, David, situado embaixo, ao rés do chão. Em terceiro lugar, o convite feito aos deputados, publicado por David em *Le Moniteur*, a fim de que cada um viesse se fazer retratar individualmente no ateliê do pintor, com o objetivo de fazer uma cena coletiva suficientemente verossímil, com os registros da fisionomia de cada um dos participantes. E, em quarto lugar, a caracterização das figuras, trajando roupas contemporâneas – contrariamente à norma acadêmica que estabelecia a utilização de vestes clássicas nas pinturas de gênero histórico –, medida nova, de David, que, apesar de disruptiva frente às normas, aparecia como lógica diante dos passos referidos antes.

Dito isso, não se trata aqui de negar a força da herança clássica, que se manifesta na disposição dos deputados, segundo uma estrutura triangular acentuada no sentido da horizontalidade, de acordo com a disposição dos relevos nos frontões dos templos gregos. Mais importante é estar atento à presença das forças novas, pois na sua escala é que tudo será medido, inclusive a retomada ciente dos elementos da Antiguidade; forças que não apenas pertencem à cena político-simbólica de formação da Nação, mas que anunciam um desejo visual e histórico novo. Aqui, é já o desejo da fotografia – força viva e combinada ao novo ciclo histórico, segundo nossa hipótese de trabalho – que põe a economia do visível e institui a combinação da instantaneidade (disposição nova) com a historicidade (grega), que sintetiza a cena e as forças específicas.

Entretanto, o quadro não foi concluído⁵ e a preparação do novo regime de olhar, no que concerne ao trabalho de David, apenas se consolidará efetivamente no chamado *Marat assassinado* (1793, Bruxelas, Museu Real de Belas-Artes) – inicialmente intitulado pelo pintor, e não casualmente, *Marat em seu último suspiro* (*Marat à son dernier soupir*). É aí que a síntese fotográfica nascente de fato se estabelece como uma nova arquitetura sensorial e simbólica, na qual nem a inserção da alegoria e nem a remissão explícita ao clássico, pilares do edifício pictórico precedente, têm mais lugar. As operações reflexivas que esses dispositi-

vos ensejavam e que eram próprias ao gênero da pintura histórica, como remissão obrigatória a uma Antiguidade imaginária, desaparecem. Em seu lugar, a combinação da instantaneidade, ou da existência fenomênica e da ocorrência na sensibilidade tornam-se a condição necessária ou a forma de ser necessária para a objetividade como para toda verossimilhança.

Enfim, na nova economia simbólica, a via exclusiva para todo registro de significação passará pelo modo do fenômeno. Só terá validade aquilo que existir na temporalidade própria da percepção – tal a lei geral da nova ordem cognitiva indissociável da experiência – da qual a fotografia passará a ser, no mundo em devir, o órgão oficiante ou o timbre de ser.

Na esfera da pintura, David terá sido possivelmente quem primeiro extraiu as consequências da nova lei laica do conhecimento – aquela que pressupõe a determinação recíproca entre cognição (nesse caso, da História) e experiência –, inter-relação, que as ciências da natureza já haviam estabelecido há mais de século⁶.

Converge desse modo a pintura com outras formas do conhecimento para se radicar, tal como outras práticas laicizadas, no campo da experiência.

No *Marat...*, o pintor viu-se tomado outra vez pelo desejo de um *flagrante* – de fato, atende à urgência da Nação que clama por Marat, assassinado por mão patriciã⁷. No partido do flagrante – de resto, como hoje se sabe bem, um fato sempre construído e já rotinizado na argúcia profissional moderna, do repórter, do advogado, do policial, do publicitário etc. – residia o novo argumento decisivo. Era o cerne ou o fundamento da força de persuasão *natural*, da qual o pintor teve a intuição. O achado não era de pouca monta; como também não era de pouca relevância para a Revolução que aí obtinha um ponto de apoio decisivo: tratava-se no caso de *arguir a imortalidade histórica ou o valor de Marat a partir do flagrante*, ou da experiência da percepção.

Noutras palavras, impunha-se, para David, chegar à demonstração visual da lei da virtude: garantir a lembrança do valor de Marat na memória dos cidadãos, estabelecer a equação mediante a qual a eternidade ou a imortalidade, como forma do valor supremo, corresponderia à

virtude, segundo uma operação de troca simbólica análoga ao discurso fúnebre de Péricles, reportado por Tucídides (ca. 460-ca. 395), a respeito dos primeiros atenienses tombados na guerra contra Esparta. Tal objetivo político era o primeiro grau de significação visado pelo quadro. Noutros termos e *avant la lettre*, tratava-se de um objetivo traduzível na divisa baudelairiana pronunciada setenta anos mais tarde: “extrair o eterno do transitório”⁸.

Como transformar a particularidade da situação de um indivíduo apunhalado enquanto se banhava numa imagem totalizadora do corpo político da jovem Nação? Trocando em miúdos, a resposta pictórica ao assassinato deveria combinar, na urgência de um esforço de guerra – em face da rapacidade das monarquias vizinhas, açodada pelos emigrados –, a representação do instante e a projeção da função mnêmica em conjugação reflexiva com a História, a fim de forjar a atitude combatente a partir do exemplo do tribuno amigo do povo.

Em síntese, a questão não se limitava a uma técnica de apreensão do instante em sua forma básica, mas passava, do ponto de vista das necessidades da Revolução, pela determinação da finalidade da operação: configurar o instante nos moldes de uma dimensão não particular nem passageira, mas política e duradoura.

Convém, pois, retornar à tela que Baudelaire (1821-67), tal um naturalista em face de uma espécie nova, classificou cinquenta e dois anos mais tarde, num texto luminoso, de “poema inabitual [...] pintado com uma rapidez extrema”⁹; a rapidez que, não nos esqueçamos, faltou ao *Juramento do Jeu de Paume* (interrompido em 1792); a rapidez que anunciava a fotografia...

Entrementes, para se resgatar alguns dos meandros da operação de conversão do instante em monumento revolucionário, e alinhá-los na perspectiva de uma arqueologia da fotografia, é preciso recordar que os elementos da cena foram em parte extraídos de uma visita que David, dirigente jacobino encarregado pela Convenção de inquirir sobre o estado de saúde de Marat, fizera a seu amigo na véspera do crime. No quadro, as lembranças do seu último olhar sobre o Marat vivo misturaram-se, segundo a explicação do pintor à Convenção, às circunstâncias do assassinato.

Outra fonte importante do quadro foi o esboço feito por David, à maneira de máscara mortuária, de um retrato de Marat, logo após sua morte.¹⁰ E uma terceira fonte, misturada às lembranças pessoais de David, foram as circunstâncias, já mencionadas, do crime: a interpretação do pintor acerca dos meios e modo como Charlotte Corday penetrou no banheiro de Marat, combinada à situação na qual a assassina o encontrou.

Todos esses elementos, ainda que em parte imaginários, são apresentados como factuais, logo, como se observáveis; portanto, cada um a seu modo possui seus *instantes* próprios de realização, apresenta sua dimensão fenomênica irreduzível.

É verdade que tais elementos envolvem momentos distintos na realidade, mas David os sintetizou numa única cena, de acordo com a proposição de Diderot – de que o pintor deveria resumir uma história numa cena apreensível com um único golpe de vista¹¹ – e com a arte ímpar do pintor e do publicitário da Revolução, que ele também era. E dessa cena única, de lógica apreensível num único golpe de vista – mas emprenhada de muitos momentos, extração condensada de tempos distintos –, David obteve, com a sua montagem cênica, uma máquina ou alavanca visual, uma economia nova de forças. Condensando faculdades de percepção, imaginação e reflexão, a matéria visual sintetizada foi suficiente para projetar o observador da posição de testemunha de uma cena contingente para uma reflexão “objetivadora” no círculo maior da História; reflexão, imortalizadora ou eternizadora, que rompia “o contínuo da História”, para dizer com Benjamin¹².

Politizar o flagrante, ou passar do testemunho da coisa efêmera e de aspecto singular para a formação de uma significação geral, é sempre o desiderato de toda fotografia que se queira distinta do fetiche privado ou da relação mecânica, entre a sensação e o clique gerador da imagem automática.

Como se abriu a passagem do “transitório para o eterno” a partir da pintura? Como David a construiu? Antes de tudo, foi essa via, pavimentada pela Revolução, que não apenas propiciou a pintura “espontaneísta” e “instantaneísta” de Géricault (1791-1824) e a litografia de Daumier (1808-79), mas que igualmente desaguou na grande fotografia histórica.

Consideremos, pois, antes de mais nada, que o *Marat...* é uma invenção cujo artifício, no cerne de sua poética, compreende em moldes novos um modo para pensar e traduzir o momento presente. Seu princípio será retomado em seguida por uma legião de obras que partilham todas da mesma lógica, que constitui o pilar do discurso visual moderno sobre a História. Esboçemos brevemente uma lista: o flagrante de *Maria Antonieta a caminho do cadafalso* (1793) desenhado por David; o *3 de Mayo* (1814) de Goya (1746-1828); a rua *Transnonain* (1834) de Dauterive; a série da *Execução de Maximiliano* (1867-69) de Manet (1832-83); quase todo o Eisenstein; quase todo o Capa (Robert, 1913-54); o Korda (Alberto, 1928-2001) que imortalizou a face de Che etc. E assim também muitos outros que beberam e beberão do néctar eletrizante do *Marat...* de David. Penetremos então no coração desse invento para examinar de perto seu funcionamento e seu princípio. Ora, a respeito dessa tela, Baudelaire observou precisamente:

[...] todos [os] detalhes são históricos e reais, como num romance de Balzac; o drama está lá, vívido em todo o seu lamentável horror, e por um *tour de force* estranho [...] [essa pintura] nada tem de trivial nem de ignóbil. O que há de mais espantoso neste poema inabitual, é que ele foi [pintado] com uma rapidez extrema, e quando se pensa na beleza do desenho, há lá do que confundir o espírito. Isto é o pão dos fortes e o triunfo do espiritualismo; cruel como a natureza, este quadro tem todo o perfume do ideal.¹³

Acaso já foi sintetizado em termos mais exatos a articulação entre o transiente e o imorredouro, e inclusive a rapidez de feitura, de que se constitui a fotografia histórica?

Retornemos, pois, à travessia visual de mundos, arquitetada por David, para nela observar ponto a ponto a mutação dum processo no seu outro aparente, “a eternidade”, nas palavras de Baudelaire. Ou, para dizer em termos mais próximos, para aí observar a transfiguração do eventual em figura da objetividade, em forma visível da História ou em condensação dinâmica, na forma de um flagrante, de uma certa correlação de forças. Retornemos à experiência fundadora que foi o *Marat...*¹⁴



DAUMIER, Honoré, *Rue Transnonain, le 15 avril 1834*, pub. in *L'Association Mensuelle*, 02.10.1834, 445 mm x 290 mm, litografia.

* * *

A fim de renovar e revigorar o gênero da pintura histórica e imbuída de exemplaridade, essa obra de David se volta para as fontes do gênero, que, na tradição, lhe era oposto: o realismo pictórico flamengo-holandês, das cenas cotidianas e dos ambientes domésticos, nos quais cada gesto focalizado, por pequeno que seja, significa.

A pintura flamengo-holandesa encontrou na França, nos irmãos Le Nain, no século anterior, e em Jean-Baptiste Siméon Chardin, poucas décadas antes de David, desdobramentos importantes.

Chardin introduziu, em face da tradição flamengo-holandesa da pintura de costumes e da natureza morta, o engenho de uma sintonia fina, na determinação do espaço e do tempo. Denota-se a presença da geometria analítica, de Descartes, na estruturação espaço-temporal de suas cenas pictóricas. Se os holandeses representavam o espaço em passadas, Chardin o faz em polegadas ou mãos. Analogamente, aguça a atenção estética ao limite dos instantes, focalizando o equilíbrio precário de cartas de baralhos, a vida fugaz da bolha de sabão etc.

O saber de Chardin faz parte do acervo de David. Assim, no *Marat...*, a disposição das folhas de papel, a dimensão precisa das duas penas e do punhal – instrumentos com a escala da mão – delimitam tão vigorosa quanto exatamente a espacialidade desse quadro histórico, onde tudo é obra da *mão* e se mede em termos da *mão*.

Trata-se então de uma espacialidade psicofísica, definida, com licença do anacronismo, “fenomenologicamente”, no campo de ação físico-corporal do “eu”.

Com efeito, quantas vezes o chão quadriculado, os mapas (estimuladores do ver à distância), nos quadros flamengos, chamam a uma visada contemplativa e impregnada de religiosidade, ainda que combinada ao amor da vida cotidiana.

Aqui, inversamente à tradição flamenga, na qual o quadro, conforme mencionado, se funda em parte, tem-se a “linha do horizonte” – o instrumento da partilha renascentista terra/céu –, a estruturação horizontal do quadro, confundida com a intimidade e a vulnerabilidade de Marat. Esta é também a linha do traço e do fato histórico e que é antecipada e aproximada do observador pela mesa/caixote/caixão – posto que aí vai também o epitáfio, com a dedicatória, no qual o pintor *assina* e *data* (ano dois).

Espaço da mão, pois, instituído pela tradição, mas, aqui, tonificado, revigorado e reforçado com novos elementos por David.

Ao espaço da mão articula-se também o da razão, faculdade, no caso, da interpretação histórica, que confere a esse quadro seu rigor e sua marca específicos, distinguindo-o da tradição flamenga.

Antes de penetrarmos, entretanto, no âmbito do teatro maior da razão ou da reflexão histórica, é importante recensearmos os demais elementos que, num plano ou noutro, implicam a mão como símbolo concentrado, na cena, do agir humano. Além dos instrumentos mencionados (pena, punhal e folhas) o quadro nos apresenta vestígios diretos da ação manual: escrita e corte, que, aqui, do ponto de vista do tratamento pictórico, determinam-se reciprocamente. Noutro plano de cogitação, a fatura pictórica, o tratamento da matéria pictórica, especialmente do extraordinário e moderno campo cromático que figura o “fundo” – tratado como superfície –, explicita o fazer do pintor, apre-

sentando-nos esse campo como objeto de um *fazer* tanto físico quanto ético e racional, na sua determinação geometrizada e simplificada.

No âmbito do motivo, do acontecimento focalizado, a mão de Marat figura como um pólo dramático. Ela é acentuada como signo dramático pela inércia do braço que jaz, mas também por uma dobra do tecido verde, por uma prega e pela margem do tecido branco.

Tudo, pois, converge e é medido pela mão e simultaneamente rumo para o chão, contribuindo para a definição da dimensão terrena e transiente dessa pintura e de sua matéria: os atos humanos e os fatos históricos.

No campo “miúdo” da mão forja-se também uma outra espécie de atenção. É esse fenômeno histórico novo – a atenção psicofísica elevada à significação de fato histórico – que é convocado vigorosamente, seja pelo detalhe do remendo ou bolso no pano branco, no canto inferior esquerdo da tela, seja pelo *close*, com licença do anacronismo, que é oferecido, suscitado e provocado como modo de olhar do observador, situado, pode-se dizer, *rente* ao fato histórico.

Isso posto, cabe já dizer que, nessa disposição pictórica, tem-se, de fato, por meio de inúmeros elementos, a renovação da pintura de motivo histórico.

Mão e razão, intimidade (por exemplo, do banho de Marat e do *close* visual) e teatralidade (evocada pelo desenho geométrico e racional e pela disposição da figura de Marat), *ipseidade* do fato e sua dimensão histórica, todos esses elementos, em princípio opostos e heterogêneos, comparecem articulados aqui para solicitar uma nova espécie de contemplação e reflexão histórica – mediada pela atenção miúda – na qual o sujeito, a consciência individual são eloquentemente chamados a se posicionar.

No vértice do flagrante, e do raio de alcance corporal, o observador estético é também instado a se posicionar por meio da reflexão e da teatralização do evento, como sujeito histórico. O que, no caso, o chama a isso? O desenho poderoso, geometrizante e austero, faz do pintor/artesão o análogo de um legislador. Logo, aqui, a atenção para o manejo miúdo da mão se põe também como ato ético e racional, por assim dizer, como uma máxima.

O banhar-se, o ler e o escrever, o enganar com palavras e o apunhalar, o pintar e o ver configuram-se simultaneamente como atos do *eu* e de significação ética e histórica.

Além das linhas e do desenho, também a disposição das cores, compreendendo, na sua economia, sistematização e dramaticidade – basta ver a luminosidade e os contrastes cromáticos suscitados –, implicam o trato minucioso e atento da matéria, próprio do artesão, com a vontade e a razão do legislador.

Nessa combinação de sistematização e simplicidade, dramaticidade e despojamento, na vibração singular de cada uma dessas qualidades, ecoam as prerrogativas dos novos sujeitos históricos, instituídos pela nova filosofia do direito natural.

Nova história, posto que terrena, sem luz sobrenatural e iluminada pelas ações humanas – história ao alcance da mão, da assassina, do pintor, como do cidadão.

Novo direito, fundado na natureza e não na teologia.

Nova pintura, posto que o quadro faz tábula rasa do rococó, do classicismo e do barroco áulicos, nova espacialidade (curta e direta), novo léxico, nutrido do realismo burguês flamengo; *Marat assassinado* apresenta-se assim densamente armado para abrir uma nova era estética, moderna e clássico-republicana, sem infinitude, rasa e despojada de metafísica, mas impregnada de ética e da ciência urgente da ação histórica.

O novo objeto que aqui se delineia pode ser melhor precisado quando confrontamos essa pintura a outras duas telas, nas quais uma ambição similar, a de suscitar uma reflexão ético-histórica, também se distingue: a deposição do Cristo, na Capela degli Scrovegni (Padova), de Giotto, e o fuzilamento de *3 de Maio de 1808 em Madrid*, de Goya.

O cadáver enrijecido do Cristo de Giotto, congregando, além das linhas que definem as massas, os gestos, os olhares, a atenção dos amigos e discípulos, também quer suscitar uma reflexão ética e histórica, também se dispõe, como num palco, de modo teatral, a provocar, como num flagrante, o observador à compreensão histórico-ética, no caso cristã, do fato exemplar.

O sacrifício de Marat, por sua vez, tratado em *close*, nos diz que essa história, se é objeto ético e racional, o é também, e em primeiro lugar, para o melhor e para o pior, da ação humana direta ou em primeira pessoa.

Detalhe a detalhe, com austeridade, mas também com eloquência, o observador estético toma consciência de que o fazer, o tocar, o ver, o ler e o falar, assim como fazer a história, são prerrogativas ou “direitos naturais” seus ou de cada um.

Analogamente, o confronto com a tela de Goya também é propício à distinção da força peculiar dessa tela de David. Assim, o espanto e a indignação que, na tela de Goya, eram figurados e mediados, já na tela de David (por obra talvez do momento histórico vigoroso e peculiar que vive), são instalados diretamente no âmago da consciência do observador estético. Daí estar ele tão presente e atuante quanto Charlotte Corday, seu outro, invisível no quadro, e o pintor – com os vestígios e a estrutura própria do seu fazer. O romantismo, em sua gênese racional, se apresenta assim interpelando o observador como um “eu”.

Notas

¹ Publicado originalmente como “La photographie politique anticipée, *Marat assassiné*, David”. In: SOULAGES, François (org.). *Le pouvoir & les images – Photographie & corps politiques*. Paris: Klincksieck, 2011. pp. 81-91.

² Na Grécia, não se faziam retratos fisionômicos, mas apenas de qualidades representadas a partir de convenções retóricas: a coragem, a astúcia, a serenidade etc. Os primeiros retratos estritamente fisionômicos surgiram nos ritos fúnebres do patriciado romano, derivados diretamente das máscaras mortuárias. Constituíam um privilégio de classe. Políbio, em sua *História* (livro IV, 53) descreve detalhadamente as cerimônias em que se narravam os feitos do falecido, diante de sua máscara fúnebre portada pelo primogênito, e os demais descendentes e presentes iam aos prantos. Cf. BANDINELLI, Ranuccio Bianchi. *Roma/Centro del Poder*. Trad. Concepcion Hernando Martin. Madri: Aguilar, 1970. pp. 75-76.

³ Cf. DIDEROT, Denis. *Essais sur la peinture pour faire suite au salon de 1765*. In: *Oeuvres*. Ed. établie par Laurent Versini. Paris: Robert Laffont, 1996. v. IV: Esthétique – Théâtre. Cap. IV, p. 488. [Edição brasileira: *Ensaio sobre a Pintura*. Trad., apres. e notas Enid Abreu Dobránsky. Campinas; São Paulo: Papyrus; Editora UNICAMP, 1993. p. 86.]

⁴ *Ibidem*, pp. 470-1. [Edição brasileira: pp. 37-38.]

⁵ Sobre a suspensão do quadro, que teria perdido seu sentido histórico segundo o pintor, ver MARTINS, Luiz Renato. “O hemicíclo: imagem da forma-Nação”, *Crítica Marxista*, n. 29, São Paulo, Fundação Editora Unesp, 2009, nota 8, p.127.

⁶ Por certo a pintura de gênero, na Holanda como na França, por exemplo, com J.-Baptiste Chardin (1699-1779), já estabelecera a experiência como horizonte de referência marcante para a pintura. Entretanto, a inferioridade de estatuto desse gênero pictórico frente ao histórico, assim como o recurso frequente a convenções de linguagem para a pintura de gênero, sobretudo na França, impediam a valorização efetiva da sensibilidade como fator fundamental da pintura.

⁷ A assassina, Charlotte Corday (1768-93), originária de uma família da pequena nobreza e bisneta de Corneille (1606-84), aproximara-se de círculos girondinos.

⁸ Cf. BAUDELAIRE, Charles. “Le peintre de la vie moderne”. In: *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard; Pléiade, 1976. v. II. p. 694.

⁹ Cf. Idem, “Le Musée classique du bazar Bonne Nouvelle”. In: Op. cit, pp. 408-10. Publicado em *Le Corsaire-Satan*, em 21 jan.1846 – aos cinquenta e três anos da execução de Luis XVI.

¹⁰ J.-L. David, *Tête de Marat assassiné*, 1793, desenho, Versailles, Musée du Château.

¹¹ “O pintor dispõe de apenas um instante e lhe é vedado abranger tanto dois momentos quanto duas ações. Existem apenas algumas circunstâncias nas quais nem atenta contra a verdade nem é inoportuno chamar à cena o instante que já passou ou anunciar o que virá. Uma catástrofe súbita surpreende um homem em meio a seus afazeres; a catástrofe cai sobre ele, e ele ainda está ocupado em trabalhar.” (A semelhança com o episódio da morte de Marat, no caso, é mera coincidência; a passagem de Diderot foi escrita vinte e oito anos antes, em 1765). Cf. DIDEROT, Denis. *Essais ...*, op. cit., p. 496 [Edição brasileira: p. 106].

¹² Ver teses XIV e XV de BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História”. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. W. N. C. Brandt. São Paulo: Boitempo, 2005. pp. 119-23 [Trad. das teses: J.M. Gagnebin e M. L. Müller].

¹³ Cf. BAUDELAIRE, Charles. “Le musée classique du bazar Bonne-Nouvelle”, op. cit., pp. 409-10.

¹⁴ O trecho a seguir – já publicado, sob o título “Uma aproximação de *A Morte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David”, na revista *Ars 3* (Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, pp. 62-65) – constitui a transcrição (exceto por alterações mínimas, sugeridas pela revisora, Ana Luiza Dias Batista, a quem agradeço) de uma prova de interpretação da obra, realizada a partir de sorteio, em dezembro de 2002, no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, no quadro de um processo seletivo para a contratação de professor para a área de História, Teoria e Crítica da Arte. Daí também os sinais de rapidez de elaboração, mas que aqui se combinam, *après coup*, à demonstração.

Resumo

O modo de olhar que conhecemos como fotográfico se apresenta precedido por uma reestruturação das forças implicadas na pintura. Em *Marat assassinado*, de David, a síntese fotográfica nascente se consolida como uma nova arquitetura sensorial e simbólica, uma nova economia na qual a instantaneidade, a existência fenomênica na sensibilidade, se torna condição necessária ou forma de ser obrigatória para a objetividade e para toda verosimilhança, ou a via exclusiva para qualquer registro de significação.

Palavras-chave

Jacques-Louis David; “Marat assassinado”; pintura e política; pintura e fotografia.

Recebido para publicação em

31/03/2011

Resumen

El modo de mirar que conocemos como fotográfico se presenta precedido por una reestructuración de las fuerzas implicadas en la pintura. En *Marat asesinado*, de David, la síntesis fotográfica naciente se consolida como una nueva arquitectura sensorial y simbólica, una nueva economía en la cual la instantaneidad, la existencia fenoménica en la sensibilidad se vuelve la condición necesaria o la forma de ser obligatoria para la objetividad como para toda verosimilitud, o en fin, la vía exclusiva para cualquier registro de significación.

Palabras clave

Jacques-Louis David; *Marat asesinado*; pintura y política; pintura y fotografía.

Aceito em

23/05/2011

PLANO GERAL NA FOTONARRATIVA DE SALGADO

Paulo Cezar Maia

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie.

W. Benjamin, “Sobre o conceito da História”

Um corpo num manto roto, mutilado de uma perna, se apóia sobre duas muletas e caminha na direção oposta à luz, diante das ruínas de uma cidade destruída num dos poucos conflitos estimulados pela Guerra Fria, no Afeganistão, anos 1980. O homem encapuzado, com bastante dificuldade, afasta-se da luz. A esse terrível périplo assemelham-se os edifícios destruídos do cenário diante do qual se processa a ação. O homem que passa e o cenário são elementos da mesma ruína fixada pela lente de Sebastião Salgado. A tensão dos nervos de sua perna forçando o próximo passo, que se deixa ver na única parte à mostra de seu corpo, entretanto, o destaca da paisagem devastada. A energia empregada, porém, conduz melancolicamente o caminhante para o sentido oposto à área onde incide a luz.

Essa imagem pode ser associada à estátua de sal da história bíblica da destruição de Sodoma e Gomorra (cidades cujo ócio e cuja liberdade sexual teriam levado Deus a destruí-las como impasses ao progresso), se levarmos em consideração que a pessoa ali representada volta as costas para a luz, símbolo divino de libertação, e se entendermos que ela, ligada a um povo pobre e marginalizado, representa a antítese do progresso, Deus moderno e implacável. A imagem é de *Êxodos*¹, livro bíblico, relacionado ao caráter épico do ensaio, que trata do deslocamento de muitas comunidades de suas terras. Em diversas partes do planeta. A expulsão de tais comunidades se deu devido a conflitos bélicos, ausência de trabalho, falta de comida, água ou ocorrência de epidemias. Tudo, entretanto, parece estar associado à acumulação de capital e sua esfera de influência em âmbito global, determinando a exploração do trabalho; o espaço so-

cial e cultural a ser ocupado por cada homem e cada mulher; a gerência dos territórios; a concentração da produção de modo desigual, combinada com a manutenção de uma multidão de miseráveis, e a destruição dos recursos naturais vitais à vida no planeta. Como resposta à ideologia enganosa da globalização, *Êxodos* trata da desagregação daqueles que estão à margem do capital e de sua fuga desesperada e inútil de um mundo em chamas. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*², publicado alguns anos antes, é um elogio ao trabalho e uma crítica ao progresso que, tal como o escorpião ao picar o sapo que lhe deu carona na travessia do riacho, alegando ser isso de sua natureza, deixa todos os que lhe serviram desagregados e tudo o que lhe foi útil destruído. O progresso, no entanto, às vezes deixa também algum apanágio pelo caminho, como tentativa de mostrar sua demagoga gratidão; o lixo reciclável e toda a capciosa argumentação moralizante da responsabilidade ecológica, social e financeira é um exemplo disso.

Em *Gênesis*, capítulo 19, narra-se a história da destruição de Sodoma e Gomorra por Deus que, considerando-as imperdoavelmente promíscuas e ociosas, as fulminara com uma bola de fogo. A família de Ló, sobrinho de Abraão, estrangeira na região, para onde se mudara na busca bem sucedida de trabalho e negócios, fora a única à qual, por piedade e reconhecimento, Deus comunicara previamente suas intenções. Deus alertara, entretanto, que nenhum dos exilados olhasse para trás na sua fuga, sob pena de ser convertido em estátua de sal. A mulher de Ló, imbuída de curiosidade e apego, se volta para trás e a punição divina se cumpre. Ló foge para as montanhas, onde viveria isolado com suas duas filhas. Estas, nascidas na região amaldiçoada pela sua “imoral”, ainda virgens, embriagaram seu pai e tiveram com ele uma relação incestuosa, da qual nasceram Moabe e Amon. Pela narrativa bíblica, os dois descendentes de Sodoma e Gomorra teriam possibilitado a continuidade do mundo destruído por Deus, dando origem a dois povos estabelecidos junto às regiões devastadas, nas cercanias do Mar Morto, onde hoje se localizam a Palestina e a Jordânia. Pelo relato do Velho Testamento, conjunto de livros escritos para contar a saga judaica, de Moabe e Amon teriam se originado dois povos que, desde então, compartilhariam com os judeus um relacionamento difícil.



Vítima da guerra civil dos anos 80, Cabul, Afeganistão, 1996 (*Êxodos*, pp. 80-81).

O presente artigo sintetiza uma tese que se dispõe a compreender, através de análise imanente das imagens, a razão e o resultado da relação entre ética e estética nas narrativas fotográficas de Salgado³.

Sentimento de travessia é um pesado embate do fotógrafo com o processo de desagregação do sentido do trabalho, é um encontro com as ruínas por ele deixadas e, mediado pelo esforço civilizacional, é um alerta oferecido à civilização. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial* e *Êxodos* são narrativas épicas dos derrotados, não há heróis, não há conquista, não há símbolo, há alegorias de um processo em curso: o fim do trabalho manual na fase avançada da mundialização do capital. Como um novo Deus vingador, o capital financeiro, com seu coração e seus braços mecânicos, o *zoom* de seus olhos atentos, seu cérebro automatizado e seu sangue inflamável, não se refere mais ao ócio ou à promiscuidade: condena o próprio trabalho humano, não a atividade mecânica em si, mas aquilo que dotava de sentido a experiência individual e social, que pouco importa agora, pois o homem não interessa mais ao progresso. Salgado dá a esse processo a dimensão que ele de fato tem e nem sempre é possível vislumbrar. As suas imagens

são épicas porque se referem a um momento de transformações épicas. Nesse artigo, serão analisadas algumas fotografias dos dois ensaios mais importantes de Sebastião Salgado, principalmente sob a ótica do plano geral, enquadramento mais comum na sua obra. O quadro aberto é a inserção dos retratados num campo de abrangência maior que os limites de seus corpos e ofícios imediatos, o campo que os destaca como sujeitos históricos de contextos mais complexos e contraditórios. Outra função do plano geral na fotografia de Salgado é a ampliação da dimensão de ocorrência dos retratados, que não têm sua imagem sufocada e oprimida no quadro fechado em plano americano ou no plano-detalhe.



Desmanche de navios, Bangladesh, 1989 (*Trabalhadores*, p. 215).

A dimensão épica das fotografias de Salgado resulta da necessidade de uma formulação condizente com o avanço tecnológico e econômico das forças produtivas. Como um turbilhão, elas deixam entulhos de antigas formas de vida e sociedade, deixam restos de sua engrenagem nos caminhos por onde passam. As amplas imagens produzidas para as exposições de Salgado e, na maior parte delas, o plano geral, onde o referente fotográfico é parte integrante de uma paisagem maior, revelam que o problema no qual esse referente está inserido não é o destino de um indivíduo. Em algum lugar no litoral de Bangladesh, as praias calmas e desertas recebem gigantescos navios, semelhantes a monstros mitológicos, para serem desmontados à marreta diariamente por milhares de trabalhadores que venderão o ferro e outros materiais recicláveis para a renovação da frota náutica do progresso. Ao lado de alguns homens, a imensa proa de um desses navios é metáfora do Deus moderno em que se transformou o progresso, e reforça a dicotomia com relação aos trabalhadores. Mesmo que aqueles homens estejam prontos a adentrar suas engrenagens e, de dentro para fora, como vermes, destruírem essas máquinas, isso está previsto no roteiro do sistema que as mantém. Essas sucatas são usadas até que, arruinadas, não sirvam mais, mas serão recicladas e repostas no ciclo que as movimenta. O cemitério de navios no litoral de Bangladesh é cíclico. Lá, em pouco tempo, só restarão os trabalhadores e novos navios a serem desmontados. Não há monumento nem ruína do progresso, somente um estágio que reflete, na verdade, as ruínas humanas, pois o ferro e as engrenagens dispostos na praia têm uma dinâmica que aos homens que ali as dispõem não é permitido ter. A matéria extraída voltará à circulação, os homens que as extraem, no entanto, por determinação que independe de sua vontade, permanecerão onde e como estão até que não sirvam mais e sejam substituídos ou extintos. A dimensão do navio projetado sobre a areia como expressão de sua última energia acumulada em comparação com a fragilidade do corpo humano daqueles homens que em dias, meses, os desmantelarão para cumprir o ciclo que envolve os dois impõe um desafio ao leitor da imagem. Não se trata de um embate entre David e Golias, apesar de parecer, mas justamente do contrário. Aqui, David deixa-se derrubar e Golias não tem escolha se não obedecer à ordem mundial na qual está

inserido. O equilíbrio na composição da imagem não permite, entretanto, uma harmonia política. O plano geral é um recurso para não sufocar mais o homem no ambiente que já o tem enquadrado e, além disso, revela os contrastes da história da qual ele faz parte. Nos poucos planos fechados de Salgado, temos indícios do contraste que os ensaios desejam narrar.

O esforço dos homens com suas marretas e seus precários barquinhos à vela (usados na retirada dos destroços do mar) é uma das únicas formas de vinculação entre o trabalho manual artesanal e a ponta avançada da modernização. O lixo acumulado no avanço das forças produtivas e a miséria no Terceiro Mundo são dois problemas para os quais se encontrou uma solução ideológica, perversa e conservadora: unir um ao outro através da utilização de massas de desempregados na reciclagem de matérias-primas retornáveis à esfera da produção de mercadorias. É comum ver nas grandes cidades do Terceiro Mundo legiões de catadores de lixo, seletivos de acordo com o material mais demandado e, portanto, valioso no momento, com seus carrinhos ou simples sacos, nas ruas, nos aterros sanitários de lixo doméstico ou em barracões de separação de lixo catado nas ruas. Cobertos de trapos



Desmonte de navios, Bangladesh, 1989 (*Trabalhadores*, p. 201).



Desmonte de navios, Bangladesh, 1989 (*Trabalhadores*, p. 214).



Desmonte de navios, Bangladesh, 1989 (*Trabalhadores*, p. 212).

para se protegerem do sol, os catadores de rua são desempregados que trabalham diariamente numa labuta que não lhes dá sentido à existência, seja como indivíduo ou grupo, catando restos, ruínas, como sujeitos nômades pré-históricos, andando de acordo com os rastros deixados em todo e qualquer lugar pela avalanche do consumo⁴. Os seletores nos barracões de lixo recolhido das ruas até se surpreendem com algum objeto que consideram interessante e o tomam para si, o agregando à sua identidade, mas não devem encontrar na sua função provisória algum sentido para a sua existência como ser social. Os catadores de lixo nos aterros sanitários se comportam como garimpeiros de um ouro desprestigiado e, disputando espaço entre si e com milhares de urubus e porcos, não devem esperar que esse destino se perpetue por muito tempo. Os catadores de ferro de Bangladesh não chegam a constituir uma comunidade de trabalhadores, no sentido clássico do conceito de trabalho empregado por Marx, pois não produzem os meios e as condições de vida de onde seria possível desenvolver sua cultura. Eles sobrevivem com o apanágio oferecido pelo sistema que os exclui e, com isso, os mantém calados, à margem. A ideologia da indústria da reciclagem é uma forma perversa de manter a exclusão e a marginalização do trabalhador desempregado, com a qual ele se ocupará, mesmo que provisoriamente, pois sempre a considerará uma ocupação provisória, sem achar com isso sentido para a luta e a construção da sua identidade, a de seus filhos e a de seu grupo social. A indústria do consumo, ecologicamente responsável, estimula isso e faz vista grossa à destruição da ecologia humana ocupada “autonomamente” nessa responsabilidade, que na verdade deveria ser somente sua⁵.

No terceiro dos quatro capítulos de *Êxodos*, Salgado apresenta uma visão sobre a desagregação do camponês na América Latina; a sua migração para os grandes centros urbanos; o crescimento demográfico desordenado nas duas maiores cidades latino-americanas (Cidade do México e São Paulo), sem o amparo do Estado, e a separação do lixo como alternativa de vida para muitos dos migrantes desempregados. Neste artigo, há imagens de diferentes lugares no continente, mas o foco narrativo converge para a experiência mexicana e a brasileira como

emblemas da questão, que inicia pela desagregação dos povos indígenas na Amazônia, passa pela questão dos povos centro-americanos e chega ao MST e a Chiaspas.

Estado ao sul do México, cuja população é herdeira das civilizações pré-colombianas, Chiaspas preservou muitos aspectos da sua cultura ancestral. A região ficou conhecida pela iniciativa popular que deu origem à Revolução Mexicana de 1910. Também foi lá que, na última década do século XX, houve a organização do Exército Zapatista de Libertação Nacional, mobilizado na luta por direitos civis e sociais dos camponeses mexicanos. Apesar de se referir a dois movimentos de resistência dos camponeses nos dois países em destaque, contudo, a questão da desagregação na América Latina é apresentada como impasse numa crise irreversível. A amplitude da questão conforma-se na abertura do quadro das imagens do êxodo rural latino-americano, na panorâmica que revela o inchaço dos centros urbanos e na paisagem toda preenchida por um muro de prédios ao fundo, vários urubus e outros pássaros salpicando o céu e muito lixo num aterro sanitário na Cidade do México.



Chimborazo, caminho de Quito, Equador, 1998 (*Êxodos*, p. 276-7).



Periferia na Cidade do México, 1998 (*Êxodos*, p. 316).



Depósito de lixo em São Paulo, Brasil, 1996 (*Êxodos*, p. 319).

O plano geral da primeira imagem (Chimborazo) contrasta radicalmente com a panorâmica da capital mexicana, repleta de edificações. As duas imagens, por sua vez, distam da fotografia sufocante do depósito de lixo, apesar da extensão da abrangência do quadro. É um sufocamento em larga escala, que ultrapassa os limites do quadro apesar da sua vasta dimensão. Aqui a imagem sufoca mesmo em plano aberto, é o contexto que oprime e é isso que representa o fotógrafo.

Há um filme que trata de modo equivalente a questão do lixo no Brasil. *Estamira*, documentário de estreia do fotógrafo Marcos Prado realizado em 2006, conta a história de uma idosa catadora de lixo no Jardim Gramacho, um aterro sanitário na cidade do Rio de Janeiro. A maior parte do documentário é preenchida pela voz da própria protagonista, sem qualquer interferência ou questionamento externo. Estamira é considerada pela família e pelos conhecidos como “louca”. A despeito disso, a idiossincrasia de seus comentários sobre qualquer fenômeno natural ou social apresenta uma curiosa lucidez e uma terrível melancolia numa narrativa aparentemente caótica. Marcos Prado aproveita essa estranha voz de uma maneira sensível, sem idealizá-la nem tampouco ridicularizá-la, em uma fotografia cuidadosamente bem elaborada em planos muito abertos, cuja intenção parece ser a de vinculá-la ao mundo ao seu redor, ao invés de excluí-la pelo asco ou destacá-la pelo riso, exprimindo o seu estado de espírito. O trabalho no lixo não confere sentido à vida de Estamira, mas a faz pensar e refletir sobre o mundo à sua volta, mesmo que de maneira aparentemente desordenada, isso é matéria do documentário. Essa foi a forma que ela encontrou para superar o exercício mecânico de separar papel, vidro, metal e plástico coloridos, no meio nauseante de restos de comida e rasantes de urubus, segundo o filme. Catar lixo é uma experiência radicalmente oposta ao sentido que Marx deu ao trabalho, pois não pode haver produção de meios de vida na escavação dos restos daquilo que os sujeitos monetários consideraram não próprios à vida. Isso lembra outro documentário famoso sobre o tema, *Ilha das Flores*, realizado em 1989 por Jorge Furtado, que acompanha a trajetória de um tomate. Desde o seu cultivo, passando pelo seu estágio de mercadoria, de produto renegado pelo consumidor, o tomate torna-se resto, lixo, no aterro que dá nome ao

filme. Lá é oferecido primeiro aos porcos de uma granja, ali mantida estrategicamente e, em seguida, rejeitado por estes, é liberado junto com outros restos de comida, para que os catadores residentes na ilha recolham o que consigam pegar, com tempo cronometrado. O documentário de Furtado é uma importante crítica ao consumo, à desumanização daqueles que estão fora da sua esfera e ao grave efeito causado pelo lixo ao meio ambiente e à ecologia humana. Apesar disso, um tom de riso, próprio da narrativa desse documentário, talvez contribua um pouco para a dissolução do efeito de sua abordagem⁶. O documentário de Marcos Prado e as fotos de Salgado, entretanto, compartilham o tom da seriedade como uma forma de elevar o problema à dimensão de uma estrutura significativa para a história do homem, e não de um problema localizado. A intenção parece ser integrar os sujeitos envolvidos numa esfera maior que a do sujeito, sugerindo o tamanho exato do problema abordado e negando a tese do destino individual.

A perspectiva de integração do sujeito ao meio, no uso de planos totalmente abertos em vez da exclusão ou caricaturização, pelo destaque do quadro fechado no sujeito, associa as imagens de Salgado aos filmes épicos de Eisenstein e Pudovkin. O plano aberto, na fotografia de Eisenstein, revela que o herói em *A greve*, em *Encouraçado Potemkin* e em *Outubro* é a massa. A mesma técnica associa a amplitude do horizonte e a integração do povo numa luta pela sua libertação em *Alexandre Nevski* e *Ivan, o terrível*. Em *Que viva México!* a grandeza das pirâmides construídas pelos povos pré-colombianos enche a tela no princípio do filme para falar da civilização que, ao contrário do que se afirmava, não havia sido extinta. No argumento do filme, o povo anterior aos europeus permanecia explorado no México rural dos primeiros anos do século XX e, no final do filme, o plano geral aberto pelas pirâmides no princípio da narrativa faz dele o sujeito coletivo do movimento revolucionário iniciado em Chiaspas, sob um comando popular liderado pelo subcomandante Emiliano Zapata, movimento que tomaria o poder em 1917. Em *Tempestade sobre a Ásia*, de Pudovkin, o plano geral tem a mesma função, definir o horizonte revolucionário e a integração do povo subjugado em uma luta contra a opressão. O plano aberto é a negação da opressão e é seguindo essa premissa que Pudovkin faz do herdeiro

por acidente de Gengis Khan o líder de uma multidão de insatisfeitos com os abusos do exército contra-revolucionário russo, que ocupava a Mongólia em 1920. O filme acaba em plano abertíssimo, com a turba de revoltosos cavalgando para derrotar o exército opressor na direção em que nós nos encontramos, vendo o filme numa posição que deveria ser confortável. Na obra de Salgado, embora haja algumas fotografias com quadros mais fechados em alguns sujeitos, o objetivo disso parece ser o de destacar a dimensão do humano e daquilo que ele revela sobre a comunidade com quem partilha o mesmo destino, pois ninguém é identificado pessoalmente em nenhum de seus álbuns. Nesse sentido, as fotografias de Salgado compartilham com o primeiro cinema soviético a grandiosidade épica como garantia formal de expressão do processo histórico em curso.

Distante disso, como simulacro do princípio ao fim, é a recente produção cinematográfica sobre o tema dos catadores de lixo no Brasil: *Lixo extraordinário* (2010), cujo título tem a infelicidade de ser o elemento mais justo do documentário. A linha da narrativa é o trabalho realizado pelo artista plástico Vik Muniz junto com catadores do Jardim Gramacho, que consiste em produzir, com lixo, enormes painéis figurativos com imagens do imaginário daquele povo. Produção afirmada no documentário como colaborativa, mesmo que o artista não ponha a mão no lixo que preenche seus painéis, cuja pigmentação é coordenada por ele do alto de um andaime. Os painéis montados no chão de um barracão são fotografados e as fotografias vendidas por um preço bastante surpreendente em um pregão na Inglaterra. O filme, entretanto, mesmo tendo contado com uma grande produção e recursos financeiros, constrói-se sobre a precarização da imagem do outro (no caso, os catadores, gente pobre e suja), como uma tentativa ideológica de classe de buscar algum efeito de real. Quase toda a gravação resulta de imagens mexidas, realizadas como subjetivas, sem muita preocupação com ângulos em grandes planos ou qualquer recurso para sugerir profundidade, sem movimentos e transições que pudessem denotar muito requinte, sem muito tratamento de cores. Para lembrar que uma história dura nunca se repete como tragédia, senão como farsa, isso é um dos primeiros elementos problemáticos do documentário que tenta se valer

do princípio sincero do Cinema Novo. Outra esfera do simulacro, mais problemática ainda, é a apresentação de Vik Muniz como um artista altruísta que, ao trabalhar com os lixeiros de Gramacho, pode produzir arte, educação e dignidade no meio daqueles homens e mulheres abandonados à própria sorte, levando-os inclusive ao leilão de artes em Londres, onde as obras produzidas em parceria com os catadores renderam muito dinheiro. O filme, que quase levou um Oscar, naturalmente não fala sobre o quanto isso serviu para agregar valor às obras anteriores e futuras do “artista filantropo”. Em vez disso, ele termina com a melancólica afirmação ideológica do artista responsável que mudou a vida de meia dúzia de ex-catadores e ajudou a construir uma escola, sobre a qual ficamos sem saber quase nada, no Jardim Gramacho, aterro cuja desativação em 2011 o próprio filme se encarrega de anunciar.

O filme *Lixo extraordinário* resulta numa mescla de resíduo do consumo e ideologia do empreendedorismo moralista que associa conformismo e preconceito, ao prescrever uma melhora nas condições de vida de alguns catadores e não a superação estrutural dessa condição na sociedade. No capítulo VIII de *Anéis de Saturno*, um romance sobre as ruínas do processo civilizacional na Europa, o narrador, que viaja por cidades e vilas abandonadas da costa da Inglaterra, conversa com um holandês, num barzinho no final da tarde, sobre a colonização na América. Essa conversa avança para uma discussão sobre o valor no mercado das artes, entendido pelos dois como fruto da acumulação primitiva de capital, iniciada com a ocupação na América, e reserva de capital:

O capital acumulado nos séculos XVIII e XIX através de várias formas de economia escravocrata ainda está em circulação, disse De Jong [o holandês], ainda rende juros, cresce e multiplica-se, por força própria, lança novos rebentos. Um dos meios mais comprovados de legitimar esse tipo de dinheiro, sempre foi o patrocínio das artes, a aquisição e exibição de objetos de arte e, como se observa hoje, a inflação inexorável dos preços, ridícula mesmo, nos grandes leilões, disse De Jong.⁷

Lixo extraordinário associa dois elementos importantes do processo de desenvolvimento do capitalismo, a tendência da arte como reserva monetária, iniciada na acumulação primitiva do sistema hegemônico,

e a esfera atual da sua evolução com foco na superprodução de lixo, na necessidade de sua reciclagem como garantia de uma civilização responsável e na estranha relação disso com o processo civilizador. A resposta formal do filme, como sugestão de efeito de real, é o foco nos sujeitos a serem “transformados” pela ação do artista, as imagens são fechadas nos indivíduos afortunados.

A série de fotografias de Sebastião Salgado sobre o desmonte de navios em Bangladesh revela o oposto. E a base central dessa oposição é a abordagem: destino individual e superação voluntarista no primeiro caso *versus* subordinação coletiva e autodestrutiva aos interesses do capital no caso da argumentação de Salgado. A série de fotografias sobre Bangladesh tem como contraponto dialético todas as outras séries do livro, voltadas especificamente para a produção. Principalmente a série de imagens que a antecede imediatamente. Trata-se das fotografias sobre a construção de navios na costa da Polônia. As duas séries encontram-se emblematicamente no centro do ensaio todo, no terceiro capítulo, que apresenta imagens da industrialização ocidental, da indústria têxtil à montagem de automóveis, da siderurgia à fabricação e desmonte de navios, o principal transporte empregado na circulação de mercadorias no planeta.



Estaleiro, Gdansk, Polônia, 1990 (*Trabalhadores*, p. 182-83).



Cabos Elétricos, estaleiro, Polônia, 1990 (*Trabalhadores*, p. 180).



Novo navio, Gdansk, Polônia, 1990 (*Trabalhadores*, p. 198-99).

As duas pontas do sistema de produção e circulação de mercadorias, cuja história é tributária do trabalho manual, encontram-se exatamente no centro dessa narrativa realizada na escavação das ruínas dos trabalhadores. A periferia da Europa e a periferia do capital. Em Bangladesh, os velhos navios são projetados sobre a areia para serem desmontados. Na Polônia, os novos navios são projetados na água, renovando o ciclo. Nas duas imagens, revelam-se o primeiro e o último suspiro do imponente sistema que controla o planeta. Arqueologia do trabalho humano na era industrial, o ensaio apresenta uma visão dialética da modernização face ao desastre social, cultural e ambiental que deixa pelo caminho por onde passa. *Trabalhadores* é um elogio do esforço humano na transformação do planeta e uma crítica ao progresso na era industrial pelo seu avanço cego e devastador. *Êxodos*, publicado poucos anos depois, é um inventário dessa devastação.

Na imagem de uma comunidade miserável de Bombaim, Índia, Saldgado coloca no mesmo plano aberto elementos combinados da contradição de classes naquele país. Casas empilhadas ao redor de uma tubulação de água potável que, segundo nos informa a legenda, destina-se aos bairros mais ricos da cidade, transformam aquela serpente nem um pouco camuflada em via de circulação dos moradores. O plano geral, nessa foto, é mais complexo e metafórico, é mais forte que a abrangência do quadro, pois independe dela para revelar aspectos interligados do paradoxo social.



Tubulação de água, Bombaim, Índia, 1995 (*Êxodos*, p. 399).

Isso faz lembrar *Latcho Drom* (que em hindu significa “caminho bom”), um filme do cineasta franco-argelino Tony Gatlif rodado em 1993 e que tem na dimensão dos planos um argumento formal. O filme fala sobre um caminho percorrido há mais de mil anos pelos indianos do sul em direção à Europa e ao norte da África. A câmera acompanha as diferentes etapas dessa migração ao longo do *latcho drom*, registrando diferentes povos, estabelecidos em diferentes regiões, que tiveram uma origem comum. As primeiras imagens são planos abertíssimos e coloridos, destacando-se bastante o fundo para revelar uma maior perspectiva. Porém, à medida que a câmera se aproxima da Europa, apresentando etapas mais avançadas dessa migração cadenciada, o quadro vai se fechando e as imagens vão se tornando mais escuras. O filme tem como argumento central a contradição entre a boa perspectiva sonhada pelos migrantes no início do *latcho drom* e a opressão do povo que, na Europa, passa a ser identificado como povo ROM. O povo ROM é oprimido na Europa e esse caminho do plano aberto para o plano fechado, além da coloração do filme e da trilha, funciona como um recurso na forma para representar o afunilamento que se impõe sobre a sua história.

Já Sebald, em *Anéis de Saturno*, apresenta o testemunho de um narrador que caminha por diferentes cidades no literal da Inglaterra comentando momentos diferentes da história do mundo moderno, história marcada por interesses mercantis. Ao passar por Waterloo, ele se depara com uma simulação do último momento da famosa batalha contra o exército de Napoleão. O monumento é composto de um morrinho construído de onde, com binóculos, é possível vislumbrar ao longe soldados de cera que, à medida que o observador se afasta, diminuem de tamanho e contam com menos detalhes. Tudo isso diante de um mural estrategicamente posicionado para criar uma ilusão de perspectiva. O narrador nos mostra como a abertura de quadro e a perspectiva também podem iludir nossa vista para que nos passem despercebidas questões de fundo das contradições do processo histórico. Sebald se pergunta se a abrangência do quadro é suficiente para a narração da história. “É essa então, imagina-se ao correr e ao olhar à volta, a arte da representação da história. Ela se baseia numa falsificação de perspectiva.

Nós, os sobreviventes, vemos tudo de cima para baixo, vemos tudo de uma só vez e ainda não sabemos como foi”⁸.

Não dá pra achar que o plano geral resolve tudo, pois ele também pode ofuscar a crítica pela diluição. A forma estética e a forma da ética na fotografia de Salgado, no entanto, dependem de um esforço dialético muito equilibrado para não falsear a história e nem se afirmar como monumento da verdade. Os elementos estão dados e cabe aos leitores das imagens observá-los em cada foto e no conjunto dos ensaios. É por isso que os ensaios de Salgado devem ser vistos como narrativas fotográficas, nas quais o plano geral não é só um recurso formal, mas uma condição do material retratado. Se o plano fechado sufoca e individualiza a experiência, o plano geral na fotonarrativa de Salgado dialetiza e apresenta as contradições em jogo como destino comum de uma comunidade mundial de trabalhadores e oprimidos, sem qualquer pretensão de apresentar a verdade inquestionável.

Atualmente, Salgado conclui o que considera o seu último grande projeto fotográfico de dimensões globais: *Gênesis*. Trata-se de uma reportagem fotográfica realizada durante sete anos (que deve ficar pronta em 2012) dedicada à apresentação de imagens de lugares ainda pouco explorados pelo homem em todo o planeta. A visão dialética do projeto na relação com os anteriores cobra agora uma reflexão sobre a devastação do meio ambiente. Apesar de um tom idealista, as imagens de Salgado parecem sugerir que a relação entre ética e estética de suas obras anteriores e o debate nelas apresentado ainda se mantêm como um projeto único. Numa entrevista concedida ao jornal *O Globo*, Salgado destaca o caráter de integração do problema por ele estudado no nível global.

Este projeto será apresentado por regiões, extremo sul, extremo norte, Amazônia, África, ecossistemas de santuários do planeta, como Galápagos; as ilhas de Mentawai, na Sumatra, Nova Guiné, Madagascar. Tive de ir afinando para organizar a apresentação, e isso me permitiu uma cobertura do planeta, trabalhando em reportagens integradas.⁹

Pela sua intenção de abrangência, *Gênesis* é também um projeto épico. Somente algumas de suas imagens já estão disponíveis em sites na

internet, mas por elas já é possível observar que o plano geral dos seus enquadramentos continua tendo a mesma função: revelação da dimensão do problema abordado e de sua vinculação com outros problemas equivalentes em todos os lugares da Terra. Além disso, o próprio título do projeto, ao evocar a narrativa bíblica sobre a origem do mundo, assume o sentido épico da alegoria arcaica do Velho Testamento, finalizando um projeto fotográfico iniciado quarenta anos antes. Fruto de uma leitura materialista da alegoria bíblica e do aproveitamento do seu tom de abrangência e contemplação, de luta, resistência e resignação, Salgado desenvolve aquilo que, na tese de onde se origina este artigo, chamamos de *sentimento de travessia*, processo rico em contradições a partir do qual foi possível dar forma épica e ética ao processo histórico em curso, pela via da periferia do capitalismo. As imagens de *Gênesis*, ao contrário dos ensaios anteriores, valorizam paisagens e animais. São fotografias muito bonitas de lugares sugestivamente selvagens e intactos. Essa escolha, entretanto, uma vez associada a todas as imagens de projetos anteriores, que tratam da miséria, da guerra, da desagregação e da destruição, se apresenta como flashes dos últimos redutos ainda preservados, como exceção e, portanto, como ruínas, rastros de um mundo que se perde. As imagens de Salgado nos ensaios *Trabalhadores*, *Êxodos* e *Gênesis* são monumentos da cultura e vestígios da destruição, são semelhantes à estátua de sal da alegoria bíblica mencionada na abertura deste texto. Sempre que vemos uma imagem alegorizando o trecho bíblico que conta a história da desafortunada esposa de Ló, a vemos num plano geral, onde a estátua figura em primeiro plano, tendo ao fundo Sodoma e Gomorra em chamas.

Pela convivência que Salgado tenta estabelecer com seus fotografados, podemos dizer que suas imagens são feitas na relação com eles. *Sentimento de travessia*, nesse sentido, é uma dialética entre as impressões e estudos de Salgado, as dos retratados e aquelas construídas na relação. O resultado disso são imagens épicas de um processo crucial no momento de transformação das formas de exploração do trabalho pelo capitalismo. Aqueles que olham para trás, para as lentes, vêem a si próprios convertidos em estátuas de sal. Isso faz lembrar que, na revelação de um filme fotográfico, é utilizado um suporte coberto por uma

camada de sais de prata. Os sais reagem sob o efeito da sua exposição à luz e, fixadas por outra solução química, revelam-se as imagens. Sob esse ângulo, as fotografias de Salgado associam-se metaforicamente à alegoria bíblica do *Êxodo*, pois é com sais de prata e um atravessamento entre memórias, as de quem fotografa e as construídas no ato fotográfico, que Salgado constrói as imagens das ruínas deixadas pelo avanço do homem nos últimos trezentos anos.

Notas

¹ SALGADO, Sebastião. *Êxodos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

² Idem. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

³ MAIA, Paulo Cezar. *Sentimento de travessia: memória, monumento e ruína na fotografia de Sebastião Salgado*. 2011. 296 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

⁴ Essa questão é tratada no documentário *Boca do lixo*, produzido em 1992 por Eduardo Coutinho num aterro sanitário no Rio de Janeiro. No filme, catadores de lixo escondem suas cabeças com trapos de pano com a desculpa do calor, fogem da câmera ou a enfrentam com violência, perguntando qual o objetivo da gravação. Com a insistência, algumas pessoas acabam cedendo e se deixam entrevistar, revelando a vergonha de uns, o falso orgulho de outros, a expressão de derrota de todos. Enoc, um dos mais velhos entre os entrevistados, diz que sua profissão é a curiosidade e que sua função é revirar aquilo que representa o fim de tudo e o início de um novo ciclo. O seu bom humor e a poesia da identidade que ele atribui a si próprio, contudo, disfarçam aquilo que ele não gostaria de ser.

⁵ Essa questão, nos últimos anos, tem levado muitos países com altos índices de consumo a exportarem clandestinamente *containers* com lixo para os países da América Latina e da África.

⁶ Devo essa observação à professora Eleonora Ziller (UFRJ).

⁷ SEBALD, W. G. *Anéis de Saturno*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 196.

⁸ *Ibidem*, cap. V, p.107-29. O trecho citado encontra-se à página 129.

⁹ SALGADO, Sebastião. “Do começo ao fim”. Entrevista a Fernando Eichenberg, *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 abr. 2011. Caderno: Revista, ano 7, n. 351, pp. 26-34.

Resumo

O artigo sintetiza algumas ideias da tese *Sentimento de travessia: memória, monumento e ruína na fotografia de Sebastião Salgado*. Trata-se de narrativas fotográficas de Salgado a partir dos conceitos de trabalho e memória. “Sentimento de travessia” é a relação entre ética e estética de que o fotógrafo se vale para produzir imagens épicas sobre o mundo do trabalho. Alguns dos recursos técnicos mobilizados por ele são cruciais na forma dos seus argumentos. No artigo, destaca-se a importância do plano geral e propõem-se algumas comparações desse recurso com projetos semelhantes, como o cinema soviético.

Palavras-chave

Fotonarrativa; Sebastião Salgado; plano geral; forma épica.

Recebido para publicação em
30/03/2011

Abstract

The article summarizes some of the ideas found in the thesis *Sentimento de Travessia – memory, monument and ruins in the photography work of Sebastião Salgado*. This thesis analyses Salgado’s narrative photos from the concepts of labor and memory. *Sentimento de Travessia* is the relation that exists between ethics and aesthetics on which the photographer relies to produce epic images about the world of labor. Some of the technical resources that he used are crucial to demonstrate his arguments. Here, the focus is on the importance of the Establishing Shot in Salgado’s work and offers some comparisons of this tool in similar projects in the history of epic photography, such as the soviet epic cinema.

Keywords

Narrative photography; Sebastião Salgado; establishing shot; epic forms.

Aceito em
29/05/2011

OS PONTOS CEGOS DA MEMÓRIA: LINHAS DE FORÇA DA TEORIA CRÍTICA NA MONTAGEM DO FOTO-ROMANCE *LA JETÉE*, DE CHRIS MARKER

André Bueno
Elaine Zeranze

La jetée, foto-romance de Chris Marker, é uma pequena obra-prima. Em menos de trinta minutos, monta-se um filme feito de fotos fixas e uma só sequência em movimento. A montagem das fotos e da sequência em movimento é acompanhada pela leitura de um texto densamente poético e filosófico. O conjunto que daí resulta é de um estranhamento radical, passando longe e ao largo da multidão vazia de clichês, lugares comuns e estereótipos da indústria da cultura, nos termos já clássicos da crítica de Adorno e Horkheimer, assim como da sociedade do espetáculo, como se lê em Guy Debord.

O filme se passa no contexto posterior a uma III Guerra, nuclear, em que o protagonista, prisioneiro de campo em uma Paris devastada, é escolhido entre mil por ter fixação em uma imagem. Justamente a epígrafe do filme: “Esta é a história de um homem marcado por uma imagem da infância”. O que se tem em *La jetée* é a forma extrema de um estado de exceção como crítica radical do *progresso que promove regressão*, acompanhado de dominação e devastação da natureza elevadas a seu grau máximo. Nesse extremo da experiência empobrecida, nem mesmo a mais íntima memória do indivíduo está a salvo, sendo controlada nas experiências que projetam o protagonista no futuro e no passado. Na contramão, o protagonista vai atrás da imagem de um rosto de mulher, que guardou ou inventou. Busca assim um contraponto ao presente de ruínas e devastação. Busca imagens de quando havia vida – a mulher, as crianças, os parques, os jardins, Paris antes da destruição.



O magnífico efeito estético que *La jetée* provoca é resultado de uma forma muito original de relacionar imagem e texto, que são inseparáveis, compondo algo de novo e inusitado. Texto e imagem não se complementam, nem se explicam. Montam um outro espaço da percepção, que se pode muito bem ler como um *filme-ensaio*. Ao contrário do choque que embota a mente, o estranhamento da montagem de Chris Marker põe o pensamento em movimento. Essa forma de montar texto e imagem se aproxima daquilo que Eisenstein (2008) apreciava como método de montagem. Na representação do subterrâneo de Paris onde se situa o campo de prisioneiros, há referência direta ao cineasta russo e ao *Encouraçado Potenkin*, entre várias outras referências ao cinema, à fotografia e à literatura.

Raymond Bellour resume com precisão o sentido original de *La jetée*:

[...] esse filme condensa, em 29 minutos: uma história de amor, uma trajetória rumo à infância, um fascínio violento pela imagem única (o único da imagem), uma representação combinada da guerra, do perigo nuclear e dos campos de concentração, uma homenagem ao cinema (Hitchcock, Langlois, Ledoux, etc), à fotografia (Capa), uma visão da memória, uma paixão pelos museus, uma atração pelos animais e, em meio a tudo isso, um sentido agudo do instante. (Bellour, 1997, p.170).

Esse resumo dá uma notícia bem clara do lugar original que o filme de Chris Marker ocupa na história do cinema, combinando de modo concentrado todas essas linhas de força.

A montagem utilizada por Chris Marker não é apenas recurso cinematográfico comum, mas um convite à reflexão, que resulta do modo inesperado como combina texto e imagem. Os sentidos e as intenções nunca são dados diretamente, é mais um jogo de pistas, de escondidas, que nos convida a entrar no jogo e tentar decifrar o enigma do filme. Um quebra-cabeça que pede para ser montado. Mas, no final, não há uma figura perfeita, as peças não se encaixam, o rumo da história fica em aberto. Pois as peças que se encaixam e montam figuras perfeitas são ilusórias, uma falsa reconciliação com a catástrofe.

O filme de Chris Marker é uma resposta forte ao problema de como representar as catástrofes sem estetizar a violência, fazendo da dor dos outros espetáculo e fruição, para lembrar aqui Susan Sontag. Escapa assim do difícil problema de não tornar mercadoria as imagens do horror e do sofrimento humanos. Na contramão do capitalismo, *La jetée* alia uma ética rigorosa e formas estéticas altamente concentradas e elaboradas.

A mercantilização da crueldade e do sofrimento humanos não foi inaugurada, como se costuma expor, na I Guerra Mundial, quando o advento da câmera fotográfica possibilitou que fosse a primeira a ser coberta de modo jornalístico, de modo que suas imagens mais dolorosas e chocantes fossem publicadas ao lado de propagandas (Sontag, 2003, p. 23). É possível argumentar, como o faz Simone Weil (1996), que desde a antiguidade clássica, por exemplo, na *Iliada*, o problema já se colocava, portanto muito antes da moderna reprodução técnica.

Em Baudelaire já se percebia uma crítica à enxurrada de notícias de atrocidades que um indivíduo alternava entre um gole de café e outro, logo de manhã. Dizia o poeta, numa página de seu diário do início da década de 1860, ser “impossível passar os olhos por qualquer jornal, de qualquer dia, mês ou ano, sem descobrir em todas as linhas os traços mais pavorosos da perversidade humana” (*apud* Sontag, 2003, pp. 89-90).

Mas foi ao final da II Guerra Mundial que tivemos esse fenômeno elevado ao paroxismo. Surge uma avalanche de filmes e documentários explorando os aspectos mais cruéis e impressionantes que a guerra gera. “A guerra despovoava, despedaçava, separa, arrasa o mundo construído” (Sontag, 2003, p. 27). São imagens de ruínas, destroços arquitetônicos

e de corpos humanos, exploradas com a função de chocar o público. Diante de imagens que chocam temos dois problemas: a *estetização do sofrimento* e o *embotamento da memória*. O exagero de imagens aflitivas, em vez de provocar a reflexão crítica, impossibilita a compreensão e dificulta o trabalho da memória – ainda segundo Susan Sontag, em *Diante da dor dos outros*. É na contramão desse comércio da dor e da indústria do sofrimento que se situa o trabalho de Chris Marker.

É uma boa tarefa despertar a curiosidade por esse muito original *bricoleur* ainda tão pouco conhecido no Brasil. Não é tarefa simples. O problema começa com o difícil acesso a suas obras e continua com o anonimato longamente cultivado pelo próprio Marker, que se esquivou sempre da exposição pública, deixando no caminho apenas escassos comentários. Interpretar *La jetée*, como qualquer obra de Marker, nos faz sentir como funâmbulos, com o constante risco de cair, sentindo a vertigem que suas obras provocam. Uma vasta obra, que atravessa quase todo o século XX, formada por filmes, fotos, poemas, romances, ensaios. E, não se poderia deixar de mencionar: ele ama os gatos! Quando lhe pedem fotos de sua pessoa, costuma, justamente, mandar fotos e imagens de gatos.

Quem está por trás do francês Christian Bouche-Villeneuve, que atende pelo pseudônimo de Chris Marker? Antes de tudo, um homem que despista quando se trata de sua origem. Daí seus documentários que viajam por todas as partes do mundo, não com a costumeira intenção de mostrar o exótico, o diferente, mas de tomar distância de qualquer localismo nacional, tornando-se cidadão de todos e de nenhum país. Como se falasse sempre a partir de um país distante, ao mesmo tempo real e imaginário, acentuando o estranhamento causado pela montagem de imagem e texto. Sua biografia indica um homem de esquerda, nascido no começo da década de 1920, estudante de literatura e filosofia, fotógrafo e cineasta de primeira linha, poeta e ensaísta, que vê seus estudos de filosofia interrompidos pela II Guerra. *La jetée*, seu filme de que mais gosta, está situado no período que vai da Resistência à ocupação nazista até a Nouvelle Vague, projeto do qual participa.

No entanto, por que Marker? Quando se inscreve no curso de Filosofia, eclode a II Guerra Mundial, durante a qual se junta às tropas norte-americanas como pára-quedista. Tem como função fazer as

anotações durante os sobrevôos. Daí resultaria o pseudônimo Marker – aquele marca, anota. A segunda hipótese, a que mais nos agrada, é citada em livro que reúne artigos e comentários de seus filmes (*Chris Marker, bricoleur multimídia*, resultado de uma homenagem feita ao artista francês no Centro Cultural Banco do Brasil em 2009). Nesse livro se lê que, em um filme de Alain Resnais, aparecem como colaboradores Chris e Magic Marker – em referência à marca de rotuladores. Daí teria derivado o pseudônimo Marker, relacionado àquilo que no Brasil chamamos de marca-texto. É justamente o que Chris Marker faz em seus trabalhos – marca, ressalta, monta, destaca os pontos importantes. Fique como exemplo a fotografia, base da montagem de *La jetée*, já que escolher um ângulo e um foco significa excluir o entorno. Isso é uma maneira de marcar. A cuidadosa e elaborada escolha dos textos, sempre poéticos e reflexivos, na sua original relação com as imagens, também é um modo de marcar.

O uso que faz dos artifícios que tem em mãos é duplo: ressaltar e ao mesmo tempo criar. Então, aceitamos a imagem de Marker como marcador. Quando se pega um texto marcado, os olhos involuntariamente se dirigem àquele trecho. A obra de Chris Marker, digamos, é integralmente grifada e marcada, pois não há uma só cena ou texto que possa ser considerado menor. Um modo de perceber isso com clareza é a comparação entre *La jetée*, a montagem de fotos que revolucionou a relação imagem-texto, e o livro que reproduz cada imagem e cada texto do filme, a seu modo, reinventando o romance. O filme como um *photo-roman*, o livro como um *ciné-roman*. No livro-romance, as imagens fixas, página após página. No filme, o sentido dado pela forma da montagem de imagem e texto.

A essa altura, cabe perguntar: por que um filme-romance com imagens paradas, aparente paradoxo diante do cinema como imagens em movimento? Para representar a vida fragmentada, aos pedaços? Um novo romance, um novo cinema, que represente a fragmentação da vida? Pode ser que sim. Um ensaio aberto, jamais totalizado e fechado, pedindo sempre a ativa colaboração do leitor-espectador diante da radical estranheza que provoca. Passando ao largo da ilusória representação da *fachada falsa da realidade*, levando longe o princípio da forma anti-

ilusionista na arte. Sem deixar espaço para reconciliações inexistentes com o mundo injusto.

Vale lembrar que Marker participou da direção de *Noite e nevoeiro*, de Alain Resnais. Diversas imagens de *La jetée* se assemelham a imagens do filme de Resnais. As marcas nos muros podem ser comparadas aos arranhões dos judeus nas câmaras de gás. A loucura e a morte de prisioneiros do campo em *La jetée* lembram o que acontecia com os judeus nos trens que os levavam para os campos de concentração. O sono, que acompanha as experiências, é ameaçador. Em *Noite e nevoeiro* há imagens marcantes de judeus que morriam de olhos abertos, pois dormir prenunciava a morte. O medo ininterrupto. Uma sociedade marcada pelo terror. Junto com o clássico *Shoah*, de Claude Lanzmann, são pontos de referência sobre o problema de representar o irrepresentável, nomear o inominável, dar forma ao mal absoluto, sem estetizar o extremo estado de exceção.

A estranha combinação de vida comum, banal e cotidiana, e a extrema brutalidade dos estados de exceção. Como se lê no texto de Jean Cayrol em *Noite e nevoeiro*:

Mesmo uma paisagem tranquila... mesmo uma pradaria com voo de corvos, messes e jogos de ervas... mesmo uma estrada onde passam carros, camponeses, casais... mesmo uma aldeia para férias com um campanário podem levar simplesmente a um campo de concentração. (Resnais, 1955-56).

La jetée se situa no contexto de um estado de exceção. Alude à II Guerra e aos campos e aos nazistas. Mas se passa depois de uma imaginada III Guerra. Feito no começo da década de 1960, não é difícil relacionar esse imaginário com o clima de medo da Guerra Fria, com o relógio sempre se aproximando da meia-noite do mundo, o final dos tempos, o apocalipse nuclear. Imaginação da última catástrofe, o último lance da dialética da razão ocidental, o progresso produzindo um máximo de regressão.

Seu protagonista, um prisioneiro de guerra, tenta mas não consegue ser o último refúgio da variedade da vida, do amor, da beleza, dos parques, dos jardins, das crianças brincando a céu aberto. Daí a dureza

e a delicadeza de toda a montagem do filme, contrapondo as dez mil avenidas incompreensíveis da Paris devastada à memória do protagonista. Ao mesmo tempo, uma história de amor, um estado de exceção, uma ficção científica, um bestiário – e os movimentos da memória. Os ilusórios movimentos da memória, incertos e imprecisos. Como o protagonista, que persegue a imagem da mulher, que no meio do filme se move ao despertar, uma forma da beleza em meio ao horror. No vértice, o impossível retorno, a linha de fuga que não existe, a reconciliação que não há. Mesmo em sua mais íntima e querida memória o protagonista é vigiado e controlado. A volta ao passado não leva à mulher amada. O paraíso da infância é mera ilusão. O círculo se fecha. A última cena é o momento de sua própria morte.



Referências

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo e Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LECONTE, Bernard. *Approche d'un film mythique*. Paris: L'Harmattan, 2009.

MARKER, Chris. *O bestiário de Chris Marker*. Lisboa. Horizonte, 1986.

MARKER, Chris (Dir.). *La jetée*. França, 1962. Argumento, realização e câmera: Chris Marker. Comentário: Chris Marker. Narrador: Jean Négroni. Montagem: Jean Ravel. Música: Trevor Duncan et Choeurs de la cathédrale St. Alexandre-Newsky. Elenco: Hélène Châtelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux, André Henrich, Jacques Branchu, Pierre Joffroy, Etienne Becker, Philbert von Lifchitz, Ligia Borowczyk, Janine Klein, Bill Klein, Germano Faccetti.

POURVALI, Bamchade. *Chris Marker*. Paris: Cahiers du cinéma, 2004.

RESNAIS, Alain (dir.). *Noite e nevoeiro*. França, 1955-56. Comitê de História da II Guerra Mundial do Governo Francês, Gabinete do Primeiro Ministro. 1 filme (32 min.), son., col. e P&B, 35mm. Título original: Nuit et Brouillard. Texto: Jean Cayrol.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WEIL, Simone. *A Ilíada* ou poema de força. In: *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

Resumo

Este artigo analisa a forma e o sentido do foto-romance *La jetée*, de Chris Marker, uma experiência muito original na história do cinema moderno. O objetivo é mostrar as linhas de força do filme pelo ângulo da Teoria Crítica.

Palavras-chave

Cinema; Fotografia; Literatura; Teoria Crítica.

Recebido para publicação em
20/03/2011

Abstract

This article analyses the form and meaning of Chris Marker's photo-novel *La jetée*, a very original experience in the history of modern cinema. It aims to show the power lines of the film from the angle of Critical Theory.

Keywords

Cinema; Photography; Literature; Critical Theory.

Accepted in

12/05/2011

DA DIALÉTICA DA INTOXICAÇÃO EM *NAKED LUNCH*

José Carlos Felix
Charles Ponte
Fabio Akcelrud Durão

Na sequência inicial de *Mistérios e paixões* [*Naked Lunch*] (1991) – filme de David Cronenberg, adaptação livre do livro de mesmo nome (1959), de William S. Burroughs –, chama a atenção o conteúdo do diálogo entre Hank e Martin (Nicholas Campbell e Michael Zelniker), em uma cena que pode ser descrita como trivial, se comparada à profusão de criaturas, personagens e alucinações bizarras que povoam o filme. Nessa cena, dois amigos aspirantes a escritor expõem, acaloradamente, suas visões distintas acerca do processo de escrita. Para o primeiro, a singularidade da experiência engendradora nos procedimentos de composição literária só pode ser alcançada caso o texto não sofra nenhum tipo alteração, ou qualquer sorte de edição que interfira na espontaneidade e no ritmo das palavras; já Martin, por sua vez, acredita que é somente através de um trabalho laborioso e contínuo de reescrita que um texto pode atingir um estado pleno de excelência, “de equilíbrio”, em suas palavras. De fato, não é necessário muito esforço para identificar nesse breve episódio uma reencenação do confronto de concepções antagônicas cravado no cerne das estéticas vanguardistas que marcaram as primeiras décadas do século passado: de um lado, o desejo pelo controle absoluto do processo de composição literária, fruto de um obstinado e diligente trabalho de depuração da escrita, alude ao estilo de escritores modernistas como James Joyce, Virginia Woolf e T. S. Eliot. Em contrapartida, a opção pelo acaso e a aleatoriedade como procedimentos centrais no processo de criação, além de remeter aos notórios movimentos dadaísta e surrealista, firma ao mesmo tempo uma patente sugestão acerca da demasiada ressonância e influência que tais experimentos estéticos exerceram sobre as gerações seguintes de escritores, como em John Cage, por exemplo. No caso de Burroughs,

a bricolagem, o método *cut-up*¹ representou um vigoroso meio de ruptura com uma sintaxe formal e coesa do texto. Esse procedimento, que consiste em uma compilação aleatória de uma série de frases e textos independentes, foi exaustivamente utilizado pelo escritor como principal experimento para coligar os fragmentos de escrita que conferem a *Naked Lunch*, e a outros textos posteriores, a insígnia de descontinuidade e obscuridade de sentido.

Já no que se refere especificamente ao filme de Cronenberg, a dissonância acontece por meio do choque entre traços estilísticos, como a fragmentação e a ruptura, e uma estruturação tradicional narrativa, que segue os códigos e convenções do cinema *mainstream*. Nossa hipótese de trabalho é a de que o filme põe em jogo uma dialética da intoxicação, que reverte as valências da oposição entre alucinação e sobriedade. Trata-se de uma possibilidade de compreensão do filme bastante distinta daquela crítica (Beard, 2006; Rosenbaum, 2000) que, por exemplo, vê na adaptação do livro feita pelo cineasta uma espécie de *roman à clef*, entendido fundamentalmente como uma representação do processo de inebriamento e dos efeitos delirantes experienciados por Burroughs e que, posteriormente, seriam convertidos em matéria literária em *Naked Lunch*. Haveria, assim, uma continuidade entre os três estágios, a experiência inicial com narcóticos, sua conversão em matéria literária e, posteriormente, a adaptação fílmica. Dessa forma, nota-se que a tensão contida no desacordo entre Hank e Martin já funciona com um prenúncio daquilo que pode ser descrito como o mote do filme, em particular, e um tema recorrente na filmografia de Cronenberg, em geral: a fragilidade da noção de realidade como uma categoria estável (potencialmente ordenada, organizada a partir de uma experiência coletiva e dotada, fundamentalmente, de coesão e sentido tangível), diante de uma arrebatadora configuração de existência forjada pelo consumo irrefreável de toda espécie de substâncias, plasmada na individualização da experiência perceptiva, na fragmentação e na ausência absoluta de ordenação factual. Essa última esfera remete à premissa de espontaneidade como princípio de composição literária advogada por Hank e adotada por Burroughs.

Contudo, a tensão entre o controle do processo de composição e a busca por uma instância criativa regida unicamente pelo gesto de recusa

a uma fácil estruturação de sentido não se restringe a um eixo temático da narrativa. Na filmografia do cineasta essa tensão se estabelece também como um princípio formal e um procedimento criativo. Cronenberg decide não limitar o filme a uma convencional adaptação circunscrita apenas a *Naked Lunch*; ele conjura uma infinidade de outras fontes relacionadas à obra de Burroughs, e recria alguns acontecimentos e dramas verídicos de sua tumultuada vida. Tal escolha composicional pode ser compreendida como um dos índices da dualidade abarcadora de forma e conteúdo do filme. Note-se bem, não se trata, por outro lado, de uma biografia alucinante e estilizada do escritor, como algumas leituras interpretativas propõem, mas de um mecanismo que pretende trazer para a feitura do filme algo da liberdade composicional da escrita do livro. Isso se justifica porque o próprio processo de leitura subjacente à adaptação já pressupõe a inteligibilidade do texto, gerando por princípio uma atividade ordenadora de sentido pouco autorizada por *Naked Lunch*. Como será discutido abaixo, em conjunção com a *mélange* biográfica, o estilo do gênero *noir* é outro componente de indeterminação introduzido por Cronenberg para essa dialética de estruturação e insubmissão, que por fim se cristalizará na oposição entre sobriedade e intoxicação.

Assim, nada mais natural que, por se tratar de um filme adaptado diretamente de um livro de Burroughs, *Naked Lunch* abarque uma série de elementos que favoreçam uma interpretação como um esforço, ao mesmo tempo extremo e virtuoso, de emular o livro. A diligência do filme em forjar uma narrativa pautada na ruptura com qualquer tipo de objetividade, por meio da imersão em um império de desordem psíquica e da transmutação abjeta (advindos primeiramente da intoxicação do protagonista, William Lee), dramatiza certamente os procedimentos de composição de Burroughs, representando, como já mencionado, um tema recorrente na filmografia de Cronenberg. Todavia, a intoxicação nunca é concebida como algo que, ao invés de levar o indivíduo para uma outra dimensão, de pretensa liberdade, funciona, em sentido inverso, como instrumento de estruturação da percepção em um mundo administrado. Isso acontece especialmente quando os ditos espaços de ruptura – igualmente constituídos de formas, sons e imagens – são

tematizados pelo próprio cinema, um meio cuja própria natureza encontra-se historicamente vinculada ao potencial de transformação da percepção. É exatamente sobre essa questão, tão presente no universo fílmico do cineasta, que pretendemos discorrer a seguir.

I

O livro *Naked Lunch*, publicado em 1959, tornou-se, em poucos anos, uma referência para toda uma geração de leitores, que viam nele a expressão de uma escrita modernista transgressiva (Rosenbaum, 2000), cunhada, sobretudo, a partir do procedimento de colagem fragmentada e aleatória de frases e trechos de textos; tratava-se, assim, de um procedimento que, ao mesmo tempo em que obstruía a instauração de um sentido unívoco, abria a possibilidade para um sem-número de interpretações. Em sua organização, o livro é totalmente destituído de uma linha narrativa coesa e, contrário ao filme de Cronenberg, nem mesmo possui uma personagem central. Sua estruturação consiste fundamentalmente em uma sequência de esquetes, denominada por Burroughs, em sua extensa correspondência com Ginsberg e Kerouac, de “rotinas” (Burroughs, 1994). Dada a brevidade quase episódica de cada esquete, as poucas personagens com algum delineamento, como Dr. Benway e Joselito, por exemplo, não entram em nenhuma espécie de conflito e assim são desprovidas de qualquer densidade psicológica; outras são denominadas exclusivamente pela função que ocupam, como “o líder do partido”, “o técnico”, “o paciente”, “o tenente” e assim por diante; todas são estilizadas, beirando, por vezes, a caricatura: enquanto Dr. Benway é descrito como maquiavélico e manipulador, Hassan personifica a perversão e a lascívia. Tudo isso é entrecortado por um humor satírico e cruel, quase *nonsense*, e ainda por uma modulação de descontinuidade característica do Modernismo e que se tornará o *tour de force* da literatura pós-moderna.

Destoando da noção tradicional do romance, concebido como o contar organizado de uma história, e destituído de uma sequência lógica de fatos acessível, *Naked Lunch* pode ser facilmente enquadrado

como uma seleta de fragmentos distintos, cuja forma varia consideravelmente em cada esquete. Seu conteúdo é composto de situações distintas e obscuras, e, quase sempre, sem nenhuma relação direta entre si, embora contenham algumas personagens recorrentes, porém nem sempre tão evidentes. Em uma carta a seu editor, Burroughs adverte para a impossibilidade de se lidar com o livro como um romance no sentido tradicional do termo. Para ele, *Naked Lunch* deveria refletir a forma fragmentada de seu processo de composição, posto que os esquetes que o compõem foram produzidos individualmente, sendo, mais tarde, compilados sequencialmente, porém de maneira aleatória e no formato de bricolagem.

Além de sua forma experimental, a natureza essencialmente obscena e pornográfica do livro provou ser um contundente obstáculo para uma adaptação aos códigos e convenções do cinema *mainstream*. Em certo sentido, o apelo de seu conteúdo está muito mais próximo de uma estética do cinema *underground*, por tratar sem apelo moral de temas ainda considerados inapropriados para o cinema nas décadas de 1950 e 1960, como intoxicação pelo uso irrefreado de qualquer espécie de substância entorpecente, tráfico de drogas, contravenções e uma infinidade de orgias, principalmente de orientação homossexual. Assim, foi possível que *Naked Lunch* tenha sido prontamente alçado, juntamente com o *Ulisses* de James Joyce, àquele grupo de textos comumente classificados na estética do chamado Alto Modernismo, cuja lógica de estruturação traduz-se no conceito de um objeto com autonomia suficiente para resistir deliberadamente a qualquer forma de redução que escapasse de si mesmo.

Diante da parca estruturação narrativa do livro, o que mais claramente fica do romance no filme são certos elementos pontuais: a) alguns eventos: a fuga de William Lee (interpretado por Peter Weller) dos Estados Unidos por encontrar-se foragido e procurado pela polícia após o assassinato da esposa Joan Lee (Judy Davis); uma sugestiva menção às festas e às orgias frequentadas pelo protagonista; b) lugares: Estados Unidos, *Interzone* ou *Tanger*, *Annexia*, o mercado (*market place*); c) substâncias exóticas: a carne preta (*the black meat*), o sumo extraído dos *Mugwumps* – tudo isso em um contexto narrativo consideravelmente

distinto daquele que o livro oferece, notadamente devido ao uso do estilo do filme *noir* ou de suspense. Alguns nomes de personagens são mantidos, como Dr. Benway e os *Mugwumps*, tendo, contudo, suas características e funções originalmente descritas no livro alteradas. Todavia, a mudança mais evidente refere-se à condensação de muitas das personagens e vozes indeterminadas do livro na figura de um único personagem, o protagonista do filme, William Lee (também pseudônimo de Burroughs).

Diferentemente da obscuridade e imprecisão que assinalam já as páginas iniciais do livro, há no filme uma preocupação latente em situar o espectador de imediato acerca de elementos como tempo, espaço e ação – a despeito do inevitável estranhamento diante daquele universo. A primeira cena indica que a ação transcorre em 1953, na cidade de Nova Iorque, onde William Lee trabalha como exterminador de insetos. É também nessa sequência de abertura que o espectador é informado de que Lee está com um problema, pois alguém, misteriosamente, vem roubando seu inseticida em pó para baratas. Não tarda, porém, até ele descobrir que sua esposa está por trás do desaparecimento, pois ela, assim como os demais colegas, vêm usando o veneno como droga. É também nas primeiras cenas que se constata o que foi dito acima – ou seja, a maneira pela qual, em seu processo de recriação da narrativa a partir de fragmentos da obra de Burroughs, Cronenberg compõe *Naked Lunch*: uma bricolagem do universo ficcional do escritor que, de certa forma, emula seus procedimentos de composição. Contudo, diferentemente do efeito produzido pelo método *cut-up*, a junção de linhas narrativas distintas engendra na totalidade da narrativa do filme uma sintaxe coesa e dotada de um sentido, e não um gesto de ruptura com aquele proposto pelo livro.

Ainda na exposição das personagens e da trama, o filme já estabelece uma dissonância interessante que se acentuará ao longo da narrativa. Embora tanto a figura de Lee quanto sua vida sejam de fato destituídas de qualquer perturbação ou mistério característicos de um *thriller*, todo o seu entorno, por mais ordinário que pareça, sugere um tom de mistério análogo às narrativas de filme *noir*. Como se pode observar na figura 1, durante todo o filme, Lee veste-se a caráter, usando sempre

casaco e chapéu que o fazem parecer com um típico investigador; além disso, sua postura grave e circunspeta, muito ao estilo das personagens interpretados por Humphrey Bogart (figura 2), em filmes como *Relíquia macabra* (1941) e *À beira do abismo* (1946), adensa ainda mais a aura de um personagem potencialmente envolto em alguma história de investigação policial.



Figura 1. William Lee (Peter Weller) ao lado de um *Mugwump*.



Figura 2. O famoso detetive Sam Spade, de *O falcão maltês*, interpretado por Humphrey Bogart.

Tudo isso, não obstante, se revela o inverso daquilo que seria um típico delineamento de personagem em uma trama de filme *noir*, já que ele leva uma vida monótona e desprovida de qualquer excitação ou segredo.

Sua relação com a polícia se dá por uma via contrária, ligada ao seu passado como usuário de drogas. Não tarda até que seja levado por dois policiais a uma sala de interrogatório de uma delegacia com ar bastante decadente. Trancado na sala, experiencia a primeira de uma série de alucinações ao deparar-se com um icônico besouro gigante, dotado de um volumoso ânus dorsal falante, que se apresenta como agente secreto e o incumbe de matar sua esposa, Joan, alegando que ela é na verdade uma agente disfarçada e a serviço de uma corporação. As alusões, um tanto caricatas, ao universo literário de Kafka permeiam também toda a atmosfera inicial do filme. Dentre elas seria possível mencionar: o estilo de vida monótono, enfadonho e até certo ponto burocrático tanto do trabalho quanto da vida pessoal de Lee (a própria esposa de Lee, Joan, refere-se às alucinações provocadas pelo veneno de baratas como uma

“viagem kafkiana”); a forma abrupta e desorientada como ele é levado pela polícia, desconhecendo as causas de sua prisão, sugere o mesmo tipo de situação vivida pela personagem Joseph K. de *O processo*; a presença do besouro falante com o qual ele se depara, a mais kafkiana de todas, para não mencionar as várias metamorfoses que o inseto sofre ao longo do filme.

O curioso dessa cena ainda é que, ao longo do enigmático diálogo com o inseto, Lee descobre que a estranha criatura se alimenta justamente do inseticida que deveria exterminá-la; em um apelo explicitamente sexual, o inseto implora para que Lee esfregue um pouco do pó ao redor dos seus lábios (anais). Mais tarde, ciente de que a visão do besouro falante é fruto de alucinação resultante de sua dependência do pó de baratas, ele procura ajuda médica, consultando-se com o misterioso Dr. Benway, o qual o receita uma droga chamada *Black Meat*. As alusões ao caráter dúbio tanto das personagens quanto dos elementos do filme se intensificam nessa cena, pois, de acordo com as instruções do Dr. Benway, a droga/antídoto, misturada ao próprio pó para baratas agirá de modo imperceptível, “como um agente infiltrado”. Uma evidente sugestão que aumenta ainda mais a desconfiança de Lee, tanto em relação à trama conspiratória quanto ao real papel da esposa, que acaba sendo morta por ele.

Essa cena marca também o momento a partir do qual a até então patente oscilação entre estado de vigília e delírio do protagonista converte-se exclusivamente em alucinação e desencadeia uma série de eventos surreais. Não tarda até que Lee se encontre com uma outra figura bizarra, um *Mugwump*, que lhe entrega um bilhete de viagem, sugerindo-lhe fugir para *Interzone* – uma versão muito particular da cidade de Tânger, localizada no norte da África, onde Burroughs de fato viveu por algum tempo. Antes de viajar, no entanto, Lee é aconselhado pela criatura a comprar uma máquina de escrever, uma *Clark-Nova*, a fim de que possa enviar “relatórios” sobre suas atividades em *Interzone*. Tais relatórios incluiriam detalhes sobre o assassinato de Joan, posto que com a execução da ação Lee tornou-se efetivamente um agente dotado de uma missão secreta, envolta em uma conspiração da qual ele próprio, assim como o público, dispõe de parcas

informações. Há alguns detalhes curiosos na sequência na qual Lee compra a máquina de escrever em uma loja de artefatos diversos e de antiguidades. Primeiro, sem dinheiro, ele a adquire permutando a arma com a qual matou a esposa: uma sugestiva aproximação entre a belicosidade da arma e a da escrita – o próprio Lee, no início do filme, confessara aos amigos que desistiu de escrever quando ainda tinha dez anos de idade, por perceber o alto grau de periculosidade da escrita. O segundo elemento, também dotado de uma forte carga simbólica, é o objeto com o qual o vendedor preenche o espaço deixado pela máquina de escrever que Lee comprou: uma espécie de objeto decorativo talhado na madeira na forma de um patíbulo onde se encontra pendurado um boneco na figura de um homem nu que está sendo enforcado, ao mesmo tempo em que, em suas costas, um *Mugwump* pendurado potencializa ainda mais seu sofrimento. A imagem apresenta-se como um tipo de símbolo e um recurso fílmico-narrativo *clichê* que prenuncia uma sequência de tormentos e incertezas que se interporão no caminho do protagonista, assim como sua posição de joguete na trama conspiratória.

Já instalado no cenário exótico de *Interzone*, povoado por criaturas insectóides ainda mais bizarras, assim como outras formas orgânicas de máquina de escrever, Lee embarca em uma obscura trama de espionagem, na qual preenche “relatórios” para os indistintos controladores das atividades da corporação, enquanto, em outros momentos, enfrenta lapsos de pânico, desorientação e uma esmagadora solidão. É lá também que ele encontra outra versão de sua esposa, Joan Lee (também Judy Davis), porém, dessa vez, encarnando uma escritora, Joan Frost, e casada com outro escritor, Tom Frost (Iam Holme). Além de sua mulher, essa esfera de delírio contém um encadeamento de repetições de outras personagens oriundas do domínio de realidade de Lee, como Dr. Benway e o delicado homossexual Kiki. Contudo, enquanto na primeira esfera essas personagens não possuíam uma ligação direta entre si, pois estavam alocadas cada qual em um lugar distinto dentro do compartimentado cotidiano do protagonista – casa, trabalho e lazer –, no domínio de delírio, todas se encontram entrelaçadas por um único fio condutor e atuam conjuntamente na mesma trama.

De sua parte, Lee segue desempenhando progressivamente o papel de agente secreto em um universo conspiratório, onde a função exata das personagens parece importar pouco diante da pujança de eventos que impulsionam a trama de suspense e mistério do filme. O tom de mistério e conspiração configura-se como o motor dessa esfera, traduzida em um enredo de intrigas que obriga Lee a infiltrar-se na vida social da *Interzone*, assumindo uma identidade homossexual para ter acesso mais direto tanto ao excêntrico casal Frost quanto ao enigmático Yves Cloquet (Julian Sands). A trama então remete às fórmulas dos filmes de espionagem, nos quais o clima de mistério é adensado pela constante sugestão de que forças ocultas, manobradas por propósitos escusos de corporações, precisam ser investigadas por um íntegro agente secreto que não medirá forças para trazer, ao final da história, a verdade sobre os fatos. Com isso, Cronenberg volta novamente a abordar um tema recorrente em seus filmes: a impotência do indivíduo diante das grandes corporações – especialmente no que tange ao potencial destas em alterar a percepção de realidade daquele, como em *Videodrome*, por exemplo. Neste filme, porém, a transformação da percepção da realidade é produto de um esquema produzido por uma inescrupulosa corporação, personificada na figura de intelectuais dementes como Brian O’Blivion, cujos propósitos visavam alterar vicariamente as bases da percepção da realidade, enquanto em *Mistérios e paixões* a presença de uma corporação é apenas parte integrante do processo alucinatório, não sendo assim um elemento externo, controlador e, principalmente, desencadeador da alucinação.

Tal constatação reitera uma importante distinção em termos formais entre esses dois filmes, em relação à questão da manipulação da percepção do indivíduo por agentes externos. De modo geral, o traço mais marcante na estruturação narrativa de *Videodrome* consiste em conjurar uma orquestração de elementos fílmicos como edição, fotografia e trilha sonora, a fim de que o espectador tenha poucos subsídios para distinguir precisamente os momentos de delírio e vigília do protagonista. Embora não restem dúvidas de que, em *Videodrome*, Max Renn (James Woods) encontra-se imerso em um processo alucinatório, dado o grau de mutações ocorridas ao seu redor (sua TV e a fita de

videocassete tornam-se objetos orgânicos) e em seu próprio corpo (a famosa fenda vaginal em seu abdome), a disposição desses elementos filmicos, ao longo da narrativa, evita fornecer indicativos explícitos de distinção entre os dois estados. Por essa razão, é difícil precisar quando exatamente o delírio de Max inicia-se.

Uma vez que esse procedimento de indeterminação é uma característica no universo ficcional de Cronenberg, seja nos domínios da sexualidade, corporeidade e procedimentos de percepção da realidade, chama a atenção que em *Naked Lunch* ocorra uma inversão no tratamento dessa questão. Ou seja, aqui, um conjunto de dispositivos filmicos é acionado a fim de sinalizar as distinções entre uma perspectiva externa à alucinação de Lee em relação às demais personagens da trama. Interessantemente, as sequências mais notáveis são aquelas nas quais algum dispositivo periférico da cena contradiz e nega o fluxo de “veracidade” estabelecido pela ação. Em geral, essa auto-sabotagem da ordenação narrativa acontece de maneira mais contundente justamente quando a perspectiva de Lee estabelece o delírio como princípio estruturador da narrativa/realidade. O empenho mais notável dessa força contrária a essa estruturação consiste em *negar* que as imagens apresentadas ao espectador possuam um referente. Isso pode acontecer, por exemplo, na existência de *Interzone* como um lugar concreto, já que de fato Lee jamais deixa seu apartamento em Nova Iorque, ou ainda na impossibilidade de antropomorfização de objetos como máquinas de escrever ou mesmo insetos. A atuação dessa negação acontece de forma ascendente no filme, mas já pode ser notada logo nas primeiras manifestações de delírio do protagonista: como a seringa contendo a mistura de drogas preparada anteriormente pelo Dr. Benway apresentada por Lee como o bilhete de navio para *Interzone*. Mais adiante, em algumas passagens da *Interzone* pode-se ver claramente lugares que remetem a Nova Iorque ao fundo das janelas – como uma paisagem difusa, mas reconhecível, do Central Park (figura 3), na janela do restaurante onde Lee conversa com o afetado e extravagante Yves Cloquet; em outra cena, dentro do carro de Cloquet, a entrada do metrô da Oitava Avenida pode ser vista pela janela ao longo de uma estrada e em meio à multidão de transeuntes muçulmanos (figura 4).



Figura 3. Janela do restaurante da *Interzone* revela uma vista do Central Park de Nova Iorque.



Figura 4. Entrada do metrô da Oitava Avenida em meio a uma estrada da *Interzone*.

Contudo, a eficácia dessas “intromissões” no conjunto da narrativa do filme é praticamente nula. Primeiramente, por configurarem-se como dispositivos periféricos, não pertencentes à centralidade conferida à perspectiva do protagonista – que predomina em grande parte da narrativa –, atuam quase como falhas técnicas de montagem e continuidade, pequenas falhas que operam contra uma unidade de verossimilhança. Em segundo lugar, a sutileza desses detalhes é particularmente avessa à natureza do cinema *per se*, posto que, diante da velocidade com que a sucessão de imagens se apresenta diante do espectador, a apreensão desses pormenores requer um alto grau de concentração, contrária à

fugacidade endêmica tanto à experiência do cinema quanto à lógica de consumo de qualquer produto cultural.

Dessa forma, em *Mistérios e Paixões, é no domínio de delírio que podemos encontrar a potência e a matriz ordenadoras do sentido do filme*. Embora advindas da intoxicação, elas apontam para uma forma de modulação das bases da percepção intrinsecamente análoga à própria natureza histórica do cinema como meio poderoso, constituído de sons, formas e imagens capazes de alterar e criar um conjunto de outras chaves de percepção e compreensão do mundo. É por isso que o argumento aqui desenvolvido difere das hipóteses interpretativas comumente elaboradas por críticos e estudiosos dos filmes de Cronenberg (Beard, 2006; Rosenbaum, 2000). Tais autores estão sempre inclinados a validar a ideia de que, na oposição binária entre as esferas de realidade e alucinação, reproduz-se também a dicotomia entre controle *versus* liberdade: a primeira seria uma expressão direta da ordenação, coerência e logicidade, enquanto a segunda fundar-se-ia em toda matéria e movimento que escapa ao cognoscível. É evidente que o eixo temático da filmografia de Cronenberg centra-se em personagens e enredos envoltos em uma matriz de percepção vicária daquilo que parcamente denominamos “realidade”. Em parte, dada a maneira como o cineasta aborda a questão da percepção em seus filmes, a noção de realidade como uma instância estável e apreensível não existe de modo unívoco, mas apenas como um contraponto para seu próprio cancelamento.

Não obstante, outro equívoco muito comum à crítica desses filmes reside em tratá-los como instâncias que escapam a uma ordem e estruturação, figurando como espaços dotados de uma potência de indeterminação e resistência ao sentido, análogos aos procedimentos de escrita literária conferidos a Burroughs. É sem dúvida intrigante o fato de que espectadores, e particularmente a crítica, em uma notável projeção de seus desejos, vejam ruptura, fluidez e desordem onde evidentemente não há. Caso isso fosse verdade, *Naked Lunch* seria um filme tão inapreensível quanto o livro, coisa que ele definitivamente não é. Se há algum elemento verdadeiramente instigante na maneira como Cronenberg constrói o filme, ele não está exatamente na maestria com que orchestra as diferentes fontes (literárias e biográficas) de Burroughs, mas na maneira como abor-

da uma situação na qual alucinação e delírio encontram-se estruturados a partir de procedimentos narrativos do cinema *mainstream*.

II

No caso de *Naked Lunch*, a aparente contradição que assinala a inversão de pólos resultando em uma assimilação da esfera alucinatória pelos moldes do cinema *mainstream* pode ser explicada através do exame de seguintes elementos:

A) *Personagem*. O estabelecimento de Lee como personagem passível de identificação e empatia com o espectador demanda uma *raison-d'être* realizável apenas no domínio da alucinação. A separação instaurada na dicotomia entre a percepção da realidade e o delírio produz um protagonista dotado de duas personalidades distintas. Na primeira, ele é um ninguém: é um mero exterminador de insetos, tem um emprego medíocre, é desrespeitado pelo patrão e demais funcionários, é um escritor frustrado e um usuário de drogas, além de ter pouca afinidade intelectual com amigos e sexual com a esposa. Na segunda, sua identidade se afirma pelo *telos* a ele conferido, elevando-o à categoria de protagonista: ele assume a função de um agente secreto, passa a trabalhar para uma grande empresa, a *Interzone Inc.*, recupera a escrita como parte central de suas atividades, empenha-se em investigar e desvendar as conexões secretas da trama conspiratória, revela a dupla identidade do Dr. Benway, escapa ileso da armadilha feita pelo agente *Mugwump* para eliminá-lo. Por fim, como um típico herói, após uma longa jornada, ele ainda resgata e salva a amada das garras de seus algozes, restabelecendo a sintonia sexual com a mesma.

Com efeito, a síntese da trama da alucinação descreve uma fórmula de estruturação de personagem, enredo e espaço que pouco se afasta do padrão do idioma estético do cinema *mainstream* com o qual o espectador encontra-se habituado. Diante do grau de adequação a essa estruturação, observa-se ainda que as intromissões que informam acerca da alucinação passam quase sempre incólumes à atenção do espectador.

Esse tipo de fórmula narrativa confirma ainda a máxima de que, para a plateia seduzida pelo jogo de imagens, importa pouco a relevância e o grau de densidade das questões abordadas pelo filme. O que vale de fato é a possibilidade de excitação propiciada pelo jogo de conspiração e a pela ação por ele engendrada, posto que a euforia provocada pela negação de um mistério não revelado possui mais efeito que seu desvelamento, principalmente quando o que se oculta for algo frívolo e inócuo.

B) *Música*. A trilha sonora corrobora o antagonismo entre os dois âmbitos da narrativa. Para sua composição, Howard Shore, que assinou muitas trilhas dos filmes de Cronenberg, juntou-se ao saxofonista precursor do *Free Jazz*, Ornette Coleman. Mais evidente que a dissonância na paleta da fotografia, a música adentra o filme já nos créditos de abertura, inicialmente, sob a forma de um jazz composto por duas partes. A primeira é uma música de fundo que segue uma linha tradicional de jazz orquestral (uma típica sequência de acordes com exposição do motivo, sem muita improvisação), frequentemente utilizado para criar um clima de mistério e com uma construção de tensão semelhante a outros filmes do *noir* pós-moderno, como *Blade Runner* (1982). A segunda resume-se a uma intromissão do saxofone estridente que entrecorta uma linha melódica violentamente improvisada, deslocada dos pequenos grupos associados ao *Free Jazz*. O evidente descompasso e insubmissão dessa última em relação à linha melódica central se configura como mais um elemento dissonante do primeiro universo de percepção de Lee, onde pessoas, objetos, situações e lugares não possuem relação direta entre si e operam independente de qualquer injunção harmônica.

Contudo, na medida em que o filme caminha para o predomínio da narrativa da alucinação, a dissonância produzida pela melodia do saxofone é abrandada por uma trilha sonora padronizada nas narrativas cinematográficas, acentuando o clima de mistério e em conformidade com as convenções dos gêneros fílmicos já descritos. Como tal, essa música mais tradicional indica certos tipos de emoções e reações que a plateia deve manifestar ao assistir determinada cena; no caso, o desconforto diante da intriga e conspiração que Lee precisa resolver, ou a intensificação do clima de mistério nas cenas de tensão e incerteza. Além disso, quando a

alucinação predomina, a linha de *Free Jazz* surge somente para pontuar um novo mistério alucinatório, como na conversão de Joan em escrava de Fadela (Monique Mercure), ou na surpresa quando a máquina de escrever no formato da cabeça de um *Mugwump* é mostrada.

C) *Fotografia*. A música é corroborada pela modulação da fotografia, na qual um contraste, sutil mas reconhecível, entre escuridão e clareza caracteriza a distinção entre os dois universos. Todavia, a típica convenção cinematográfica em que a primeira esfera encontra-se intrinsecamente associada à abundância de luminosidade, enquanto qualquer instância psíquica é tradicionalmente assinalada pelo escurecimento das imagens e, em geral, composta de quadros envoltos por sombras, tem aqui seus pólos invertidos. Já na imagem que abre o filme, a figura de Lee é notadamente imaterial, composta apenas pela silhueta da sombra de seu corpo que, juntamente com a voz, é projetada sobre uma porta de cor vermelha. Embora preto e vermelho sejam as cores predominantes em quase todo o filme, uma atenta observação indica que a intensidade de ambas varia na mesma proporção em que as esferas de suposta realidade e alucinação se alternam.

A tonalidade escura permeia particularmente a primeira parte de *Naked Lunch*, na parca iluminação de ambientes, como a empresa onde Lee trabalha, o restaurante onde encontra os amigos, seu apartamento. É, particularmente, nesse último lugar que a alternância de tons se destaca, pois é ali que os poucos “rompantes de consciência” do protagonista acontecem. Por vezes, ele chega a declarar que se encontra preso em uma cadeia de imagens abarcadora de sua percepção. A escuridão da cena em que, de seu apartamento e já imerso no universo alucinatório de *Interzone*, Lee escreve cartas pedindo socorro a Hank e Martin contrasta, pela discrepância de luminosidade na perspectiva, com uma outra sequência na qual, no mesmo apartamento, os dois amigos não contaminados pela alucinação estão presentes. Trata-se de uma indicação de que é somente através de uma alteração das vias da percepção que se pode acessar a realidade de forma mais clara e delineável, posto que o filme descreve na sua primeira parte uma noção de “realidade” anteposta como excessivamente obscura, imprecisa e de difícil apreensão.

D) *Enredo e Mise-en-scène*. A ação é adensada pelo procedimento de desfuncionalização e automatização alucinante de objetos e lugares. Assim como acontece com Lee, o encadeamento narrativo do delírio baseia-se em uma lógica na qual alguns objetos – exatamente os mesmos de seu universo ordinário – deslocam-se de sua função inicial para assumir um papel central no enredo da alucinação. Dessa forma, o pó/veneno para baratas transforma-se em narcótico alucinatório e parte central da trama de mistério; a barata converte-se em uma mutação, uma conjunção entre inseto e máquina que funciona como corpo dos agentes superiores a Lee; os escritos aleatórios produzidos pelo protagonista nos momentos de delírio são tratados como relatórios contendo informações de fundamental importância para seu trabalho como agente e para a resolução do mistério; Dr. Benway traveste-se de Fadela para, no fim, revelar-se como articulador de toda a trama conspiratória; a exótica máquina de escrever *Mujahaddin* projeta uma série de símbolos fálicos, tornando-se um dispositivo, ou melhor, uma espécie de inaudito artefato sexual por meio do qual Lee restabelece a conexão com a esposa; esta, por sua vez, morre para transformar-se em outra pessoa, desta vez a escritora Joan Frost; Nova Iorque passa a figurar como cenário distante e exótico da *Interzone*. Sexo, intoxicação e escrita tornam-se elementos altamente intercambiáveis.

A intensa mobilização de pessoas, objetos e lugares na esfera da alucinação procura conferir uma unidade àquele universo, contrária à lógica da aleatoriedade dos mesmos, disposta na primeira parte do filme. Ou seja, *Naked Lunch* opõe-se e frustra qualquer expectativa de que a desfuncionalização dos objetos resulte em um estranhamento por parte do espectador, já que eles desempenham funções alheias a sua natureza. Com efeito, posto que, dentro do espaço alucinatório, cada um dos elementos acima enumerados ocupa uma função que reforça a unidade de sentido construída pela trama, qualquer gesto de não suspensão de descrença é rapidamente suprimido por uma notável sensação de familiaridade com estilo e códigos do gênero “filme de conspiração” no qual o enredo alucinatório se estrutura. Por outro lado, quando encontrados em sua função originária, os mesmos acentuam ainda mais a impressão de fragmentação e descontinuidade que modula o princípio de per-

cepção inicial de realidade de Lee, além de nitidamente destoarem da unidade imprimida ao universo alucinatório.

Um exemplo dessa questão está na cena onde dois pontos de vista distintos sobre o mesmo objeto são contrapostos: de um lado a perspectiva contaminada pela alucinação de Lee mostra uma máquina de escrever que, após ter sido destruída, tem seus pedaços fundidos novamente. No entanto, em seu processo de restauração, ela adquire o formato da cabeça de um *Mugwump*, sendo inclusive rebatizada com o sugestivo nome de *Mugwriter* (figura 5). Mais adiante, ainda nesta cena, um outro ponto de vista da mesma máquina é mostrado; dessa vez, porém, um filtro não contaminado pela alucinação a revela como ela de fato teria ficado após o reparo (figura 6): uma simples máquina de escrever que teve seus pedaços fundidos. Embora aparentemente simples, essa revelação fornece uma dimensão interpretativa contrária à atmosfera de suspense e mistério até então criada pelo filme. Ou seja, ela nega a existência de qualquer dispositivo fantástico, inexplicável e conspiratório por trás da trama. Pelo contrário, tem-se aqui a certeza de que a vida de Lee segue seu curso normal, sendo este incidente facilmente explicado, pois, em um momento de delírio, julgando ser a máquina um agente metamorfoseado, Lee a destrói para depois tê-la consertada.



Figura 5. Lee escrevendo na *Mugwriter*.



Figura 6. Outra perspectiva revela o atual estado da máquina.

A intromissão de uma perspectiva externa ao fluxo da alucinação visa a chamar atenção do espectador para o pífio grau de confiabilidade em que a perspectiva de Lee se encontra, ao mesmo tempo em que busca desestabilizar a coesão de encadeamento narrativo de sua alucinação. O problema do insucesso desse esforço em revelar a “inverdade” das imagens que compõem a percepção do protagonista esbarra na sagaz estratégia na qual a narrativa alucinatória é articulada. Se, por um lado, a fugacidade e rapidez com que a máquina de escrever é mostrada fazem com que ela passe quase sempre despercebida para qualquer espectador já imerso naquele universo ficcional, por outro, justamente por encontrar-se envolvida em uma trama de mistério e conspiração, nesse estágio do filme, a percepção do espectador já se encontra alterada pela suspensão de descrença. Como Lee, o espectador também testemunhou a destruição da Martinelli, sua reconstrução e mutação de uma *typewriter* para uma *Mugwriter*. Logo, o surgimento da máquina de escrever reparada produz um efeito de descontinuidade e de estranhamento. Um “ruído” que poderia ser interpretado como uma falha nos mecanismos de montagem do filme, ou uma *goof* que interfere diretamente na lógica interna da narrativa.

Além disso, o modo como um evento simples e corriqueiro adquire contornos de um enredo de conspiração coloca em questão justamente o *modus operandi* do filme em relação à forma esquemática

como a percepção de tais eventos se estrutura. Tal estruturação assinala também uma distinção entre os procedimentos e posições, tanto estéticos quanto narrativos, de Burroughs e Cronenberg sobre essa questão. Como vimos, no livro, as alucinações provocadas pela intoxicação comportam-se como dispositivos fundamentais para a ruptura com qualquer forma preconcebida de estruturação narrativa. A própria natureza fundadora de *Naked Lunch* funda-se no propósito de rompimento com qualquer padrão, sendo as tônicas do livro o estranhamento produzido pela ruptura de sintaxe e o parco encadeamento narrativo. No filme, por sua vez, a intoxicação opera como um mecanismo que estrutura a percepção do protagonista, modulando-a através de procedimentos narrativos padronizados e convenções estilísticas do cinema *mainstream*. Não surpreende, assim, que a conformidade ao esquema característico da Indústria Cultural contida nessa proposição pareça demasiadamente inaudita por contradizer uma série de axiomas que, tradicionalmente, na história da criação artística e literária, concebeu a intoxicação como um potente canal de libertação das convenções e padrões sociais, ou ainda estéticos, capaz de romper com as formas de percepção homogeneizadas. Para Burroughs e a Geração *Beat*, ela apresentou-se como um vigoroso dispositivo de alteração dos sentidos, fundamental para a “elevação da consciência a um grau superior”. Ao contrário dessa lógica, no filme *Naked Lunch*, a intoxicação converte-se justamente em uma experiência cinematográfica na qual tanto percepção do protagonista quanto sua vida confundem-se com uma trama de filme de conspiração tradicional.

Note-se bem que o princípio ordenador da alucinação produz uma noção de “realidade” forjada a partir de uma naturalização coercitiva das imagens e do idioma estético do cinema, análoga aos procedimentos homogeneizantes da percepção engendrados pela Indústria Cultural, que, para Adorno (2008, pp. 61-79), usurpam do indivíduo sua autonomia para interpretar dados da realidade fornecidos pelos sentidos. Com efeito, a equivalência entre tais procedimentos, por sua vez, expõe uma série de questões para a compreensão dos imbricados meandros da estruturação narrativa sobre a qual a intoxicação se constrói no filme, o que poderia conferir-lhe de imediato o inegável status de produto

cultural. Ou seja, ironicamente, por encontrar-se também estruturada dentro de uma lógica da vida social moderna, a esfera da intoxicação adensa ainda mais uma configuração de existência do acachapante mundo administrado na forma da vida social (trabalho, esposa etc.) da qual o protagonista busca desenredar-se.

A inversão de pólos aqui se traduz em um salutar dispositivo para a compreensão de Cronenberg como um cineasta empenhado em propor um cinema pouco convencional. Nesse caso, no entanto, pode-se dizer que, ao tomar o entorpecimento dos sentidos como meio de ruptura com uma dimensão de existência e aproximá-lo a uma construção social subordinada aos ditames do capital, Cronenberg oferece ao espectador uma inusitada chave de leitura de *Naked Lunch* – como dissemos, muito distinta de sua abordagem crítica tradicional. Além disso, a mescla entre a descontinuidade do universo literário de Burroughs e os códigos do cinema *mainstream* feita pelo cineasta sugere que a relação entre literatura e cinema pode ir muito além dos padrões de transposição estabelecidos pela tradição cinematográfica, sempre tendente a projetar uma falsa ideia de unidade de sentido do livro adaptado – sentido este de vital importância tanto para a sobrevivência do cinema como indústria do entretenimento quanto para a livre circulação de qualquer produto cultural. Assim, ao construir uma estruturação meticulosamente controlada e dotada de sentido através da intoxicação em *Naked Lunch* e, ao mesmo tempo, contrária ao tipo de escrita livre perseguida por Burroughs, Cronenberg novamente propõe uma reflexão sobre a potência do cinema como um veículo naturalizador de imagens. Por fim, é na maneira exímia como emprega o idioma estético padrão do cinema *mainstream* que o cineasta chama a atenção para o quão opacos e enganosos são os parâmetros que, no sistema mediado pela proliferação incessante de signos e imagens, distinguem os produtos culturais de objetivos genuinamente radicais.

Notas

¹ Cf. Letter to Rosenthal (1960). In: “Burroughs texts annexed by the editors”. (Burroughs, W. S., 2001).

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. The Schema of Mass Culture. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Ed. J. M. Berstein. London: Routledge, 2008. p. 61-97.
- BEARD, W. *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*. Toronto, Canada: University of Toronto Press, 2006.
- BORDWELL, D. STAIGER, J. THOMPSON, K. *The Classical Hollywood Cinema*. New York: Columbia University Press, 1985.
- BURROUGHS, W. S. *Nova Express*. New York: Grove Press, 1992.
- _____. *The Letters of William S. Burroughs, 1945-1959*. Ed. Oliver Harris. New York: Penguin, 1994.
- _____. *Naked Lunch*. Ed. J. Grauerholz; B. Miles. New York: Grove Press, 2001.
- _____. *Interzone*. New York: Penguin, 2009.
- _____. *Exterminator*. New York: Penguin, 2008.
- CONRICH, I. An aesthetic sense: Cronenberg and neo-horror film culture. In: GRANT, M. (ed.). *The modern fantastic*. London, UK: Praeger, 2000.
- GRÜNBERG, S. *David Cronenberg: interviews with Serge Grünberg*. London: Plexus, 2006.
- ROSENBAUM, J. Two forms of adaptation: *Housekeeping* and *Naked Lunch*. In: NAREMORE, J. (ed.). *Film Adaptation*. Rutgers University Press. 2000, p. 206-220.

Resumo

A fama de *Naked Lunch* (1959), de William Burroughs pode ser explicada tanto por seu conteúdo quanto forma: a) a descrição chocante de todo tipo de obscenidade e abjeção; b) seu experimentalismo, por meio de um uso extenso de uma técnica de ruptura, associada a uma escrita modernista transgressiva. O presente ensaio discute a adaptação de David Cronenberg, investigando recursos que favorecem um sentido mais simples, negado pelo livro, porém fundamental para garantir a circulação de um produto da indústria cultural. Procura-se demonstrar que, se a obra de Burroughs é regida pelo dito “nada é verdadeiro, tudo permitido”, a versão fílmica de Cronenberg usa a defesa da intoxicação, não para alcançar um processo verdadeiramente criativo, mas para desenvolver uma estrutura narrativa que inverte a oposição convencional entre alucinação e sobriedade. O resultado é uma tensão na qual os estados alucinatórios encontram-se plasmados por gêneros narrativos do cinema *mainstream*, como o *noir* e o filme de conspiração. É na alucinação que se forma um padrão narrativo coeso, que só é desestabilizado por pequenas interferências que podem ser vistas como erros técnicos. A estrutura narrativa alucinatória é construída com base em uma naturalização coerciva da estética cinematográfica análoga aos procedimentos de homogeneização da percepção da indústria cultural.

Palavras-chave

Naked Lunch; *Amores e paixões*; David Cronenberg; intoxicação; indústria cultural.

Recebido para publicação em

17/02/2011

Abstract

The notoriety of Burroughs' *Naked Lunch* (1959) can be accounted both on its content and form: a) the book's shocking depiction of all sorts of obscenity and abjection; b) its experimentalism by an extensively use of a vigorous technique of rupture, associated with modernist transgressive writing. This essay intends to discuss Cronenberg's *Naked Lunch* film version by investigating a series of cinematic devices that favors an attainable meaning, promptly denied by the book, but fundamental to guarantee the circulation of any mass cultural product. The argument seeks to demonstrate that whereas Burroughs' oeuvre is epitomized by the motto “nothing is true: everything is permitted”, Cronenberg's film version departs from the author's defense of intoxication as a means to achieve a truly creative literary process, in order to develop a narrative structure that inverts the conventional opposition valences between the categories of hallucination and soberness. The result then is a tension of two opposing realms in which the protagonist's hallucinative state is framed by a narrative procedure akin to mainstream film formulas such as *noir* and conspiracy genres. Following this, a detailed reading of the film's structural components evinces that the realm of hallucination strives to forge a cohesive narrative pattern, creating “a sense of reality” (both in the protagonist and viewers alike), only to be destabilized by minor interferences that can be taken as technical flaws. Finally, the article concludes that the film's hallucinative narrative structure is built upon a coercive naturalization of images and film aesthetics analogous to the procedures of homogenization of reality perception pointed out in the critique of culture industry.

Keywords

Naked Lunch; David Cronenberg; intoxication; Culture Industry.

Aceito em

21/05/2011

A FOME E O SONHO: O OLHAR DE GLAUBER ROCHA SOBRE A OBRA DE GUIMARÃES ROSA

Carolina Serra Azul Guimarães

1. A fome e o sonho

Quando, em 1956, Guimarães Rosa publicou a narrativa “Cara-de-Bronze”, em que uma parte do enredo é contada através da forma de um roteiro de cinema¹, jamais poderia imaginar que, na década seguinte, o sertão apareceria de fato nas telas do cinema brasileiro, representado de uma forma nunca antes vista pelos diretores do revolucionário movimento do Cinema Novo. Rosa tampouco poderia supor que, quase dez anos após a sua morte, um dos principais representantes do Cinema Novo, Glauber Rocha, escreveria um romance inspirado em sua obra.

Riverão Sussuarana, único romance de Glauber Rocha, foi publicado em 1977, e pode-se dizer que a obra de Guimarães Rosa foi bem mais do que fermento estético para a composição da narrativa: *Riverão Sussuarana* configura-se como reflexão profunda de Glauber Rocha sobre a cultura brasileira, manifesto estético que condensa a visão do diretor sobre a produção artística de nosso país.

Seu enredo, inusitado, coloca o próprio Glauber ao lado de Guimarães Rosa como personagens centrais da narrativa; os dois realizam, juntos, uma expedição pelo sertão procurando conhecer e entrevistar o jagunço Riverão Sussuarana, “primo de Riobaldo Tatarana dum tal Antonio das Mortes, dum falado Mata Vaca, d’Antonio, Passarim, do Matyta Perê, um certo João do Capitão Rodrigo, Lampião, Zé Bebelo, Joázim Bem Bem, Hermógenes, Joca Ramiro”².

Como se pode perceber pelo pequeno trecho citado, a estética do romance é radical. Extremamente fragmentado, permeado por centenas de personagens que vão e voltam, oscilando entre realidade e ficção,

enumerando causos absurdos, emparelhando uma série de enredos, modalidades de vocabulário e personagens muito rapidamente, em um só parágrafo ou frase, *Riverão Sussuarana* aproxima-se da estética de um romance de vanguarda surrealista, e também de certos romances da vanguarda brasileira, como *Macunaíma*.

Aproxima-se, sobretudo, da própria maneira como Glauber Rocha filma: o andamento da narrativa é descontínuo, e a justaposição de elementos sem articulação linear atua como uma verdadeira montagem de choque. Assim como em suas obras cinematográficas Glauber não conclui nada pelo leitor, em *Riverão Sussuarana* o todo deve ser apreendido através não apenas do que está dado, mas também do não-dito, das elipses entre os *faux raccords* da narrativa.

Dessa maneira, o sertão atravessado pelas personagens Glauber Rocha e Guimarães Rosa não corresponde factualmente a nenhuma parte do Brasil, sendo, ao mesmo tempo, todo ele. A excessiva narrativa, que tem por seu centro a viagem do cineasta e do diplomata escritor por um sertão que não existe e que está fora do tempo, é uma reflexão estética sobre os rumos – já tomados e a serem tomados – da arte brasileira³.

O fato de ser João Guimarães Rosa a personagem a acompanhar Glauber Rocha nesta incursão pelo sertão-Brasil não é, obviamente, gratuito. Se Glauber escolheu Guimarães Rosa como personagem central de seu romance, e se atrela a trajetória de seu jagunço Riverão aos jagunços de Guimarães Rosa, é porque o cineasta, desta vez romancista, acredita que a obra do escritor mineiro seja ponto nevrálgico para que ele possa discutir as questões estéticas que lhe interessam no momento.

2. Dialética e superação

A confluência da obra de Glauber Rocha com a de Guimarães Rosa foi assinalada por Ismail Xavier em *Sertão Mar*. Partindo do estudo de Norma Bahia Pontes – que aponta a tendência de Glauber e Guimarães a “subjeter a narrativa, encontrar correspondências entre o estilo de contar e as emoções”⁴ – o crítico debruça seu olhar sobre o foco narrativo de *Grande sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na terra do Sol*.

Ismail conclui que tanto o texto de Guimarães quanto o som e a imagem de Glauber são o lugar de acumulação de pontos de vista distintos, do local e do universal, da narrativa de vanguarda e da popular, do letrado e do iletrado. Ainda segundo o crítico, em *Deus e o Diabo* o todo da narrativa seria mais heterogêneo que no *Grande sertão*, isto é, a aproximação entre narrador e mundo narrado se daria de forma mais tensionada na obra de Glauber Rocha. No entanto, há em ambas “uma semelhante superação da distância sujeito-objeto, uma vez que está ausente aquele olhar de regras reconhecíveis que projeta toda a estranheza do lado do focalizado” (Xavier, 2007, p. 171).

A conclusão de Ismail Xavier nos leva a refletir que tanto Guimarães Rosa quanto Glauber Rocha operaram uma síntese, em suas respectivas áreas e períodos, de uma dialética que há muito rege nossas manifestações artísticas: a *dialética do localismo e do cosmopolitismo*.

Segundo Antonio Candido, crítico que cunhou o termo e estudou detidamente suas implicações, existe uma tensão, desde nossas primeiras manifestações artísticas, nascida do fato de, como país de origens coloniais, termos de expressar uma matéria local através de formas importadas da Europa:

Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos. Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus [...]. Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma da expressão). A nossa literatura, tomado o termo tanto no sentido restrito quanto amplo, tem, sob este aspecto, consistido numa superação constante de obstáculos, entre os quais o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes. O intelectual brasileiro, procurando identificar-se a esta civilização,

se encontra todavia ante particularidades do meio, raça e história nem sempre correspondentes aos padrões europeus que a educação lhe propõe. [...] A referida dialética e, portanto, grande parte de nossa dinâmica espiritual, se nutrem deste dilaceramento, que observamos desde Gregório de Matos no século XVII, ou Cláudio Manuel da Costa no século XVIII, até o sociologicamente expressivo “Grito imperioso de brancura em mim” de Mário de Andrade – que exprime, sob forma de um desabafo individual, uma ânsia coletiva de afirmar componentes europeus de nossa formação.⁵

Como país que ingressou repentinamente no seio da civilização ocidental através da colonização, o Brasil importou da Europa, ao longo de sua formação, modos de sociabilidade, assim como formas de expressar-se espiritualmente – formas artísticas – sem que houvesse aqui os fundamentos sociais correspondentes a essas mesmas formas⁶.

Tal importação de formas gerou uma série de desajustes no seio da sociedade brasileira, no seio de nossa estética. Afinal, exatamente por sermos um país de raízes coloniais – que precisa, antes e principalmente depois da independência, marcar diferença em relação à cultura europeia – é que o elemento nacional, local, desempenha função muito importante no âmbito das representações artísticas.

Dessa maneira, surgem os conflitos: como elaborar, esteticamente, formas de representação *genuinamente brasileiras*, mas que tenham a mesma envergadura daquelas da civilização ocidental, isto é, que não sejam consideradas formas inferiores, de segunda mão, de terceiro mundo? Como condensar o local e o universal?

Como não poderia deixar de ser, tal conflito atravessou nossa produção cinematográfica. Os diretores do Cinema Novo desejavam elaborar filmes de alta qualidade, mas não o “padrão de qualidade” imposto pelos grandes estúdios americanos, que a tupiniquim Vera Cruz ambicionava copiar: filmes didaticamente claros, que quando abordavam a temática local o faziam de modo a retratar nossa realidade com tintas exóticas, como se o moderno modo de produção da obra cinematográfica estivesse alheio – e acima – do universo atrasado que é representado⁷.

No célebre manifesto do Cinema Novo, “Estética da fome”, Glauber Rocha mostra, a seu modo, dialogando com questões específicas de

sua época – como as proposições de arte engajada, de que as múltiplas manifestações do CPC são o melhor exemplo – plena consciência do dilaceramento que até então permeava nossas manifestações artísticas:

O problema internacional da América Latina é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência.

Este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria.

A esterilidade: aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena posseção de suas formas. O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertam do ideal estético adolescente [...].

A histeria: um capítulo mais complexo. A indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura). O segundo é uma redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo. O terceiro, e mais eficaz, é a procura de uma sistematização para a arte popular. Mas o engano de tudo isso é que nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas de um titânico e autodevastador esforço no sentido de superar a impotência, e, no resultado desta operação a fórceps, nós nos vemos frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador: e se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento. (Rocha, 2004, p. 64).

No âmbito da literatura, o regionalismo, que atravessou momentos diversos de nossa produção – utilizando-se de procedimentos artísticos distintos, portanto –, inserindo-se nessa dialética, tentou dar a conhecer nosso país através da representação de seu interior⁸. No entanto, de forma geral, os autores concernentes ao regionalismo insistiam em observar a realidade local com olhos europeus, como se o homem do interior precisasse ser “civilizado” pelo homem da cidade, cosmopolita⁹: sobrepunham a cultura “universal” à cultura local.

A partir de 1922, com o movimento modernista, tal lógica era invertida. Os artistas desse período apostavam no substrato mítico, irracional, pré-burguês de nossa sociedade como uma alternativa para os problemas do capitalismo mundial. Dessa maneira, no âmbito da arte, vislumbravam sintetizar procedimentos e temas *locais* e *cosmopolitas*, travando diálogos com a nossa tradição artística e com as mais avançadas vanguardas européias¹⁰.

Guimarães Rosa parece compartilhar, em certa medida, a concepção estético-ideológica dos artistas da década de 1920. Em suas obras parece haver grande apreço pelos elementos de caráter pré-burguês de nossa formação nacional – por vezes eles atuam como resguardo de um mundo melhor, mais justo, como uma espécie de resistência ao avanço do capital em contexto brasileiro¹¹. No entanto, assim como os modernistas de 22, a aposta no elemento específico, local, deve passar pelo crivo de formas vanguardistas de representação. As narrativas de Guimarães Rosa ganham corpo pela utilização tanto de formas avançadas como de traços da narrativa popular, oral; Rosa estabelece conexões entre imemoriais enredos da literatura mundial e causos do sertão – muitas vezes narrados com a leveza e a graça que remetem ao melhor do nosso primeiro modernismo, sobretudo em *Sagarana* – no afã de elaborar uma obra que não privilegiasse técnica ou procedimento algum como superior.

A estética de *Deus e o Diabo na terra do Sol* aproxima-se da rosiana. A incorporação do cantador de cordel à forma do filme, o entrelaçamento entre lendas e História do sertão, associado à técnicas cinematográficas de vanguarda, evidenciam o quanto as obras de Rosa e Rocha estão afinadas no movimento de incorporação do elemento local à configuração do objeto artístico como forma de *desprovincianização* estética – o regionalismo dual, que opõe narrador a mundo narrado, é superado por Rosa no texto e por Rocha na tela.

Nesse sentido, a ambiguidade é elemento que aproxima as obras de Guimarães Rosa e Glauber Rocha, ambiguidade no que diz respeito ao mito e à história, à lenda e ao dado factual. Tanto em um quanto em outro, ainda que haja um olhar exterior ao do mundo narrado, a tentativa de aproximação do universo sertanejo é ambígua, havendo certa di-

ficuldade de estabelecer o quanto o narrador “de fora” se identifica ou se distingue do objeto que ele tenta representar¹². Outro passo em direção à desprovincianização da forma artística: a verdade do mundo letrado e do aparato tecnológico não se sobrepõe à verdade do mundo sertanejo, repleto de mitos e religiosidade.

Quanto à aposta estética no elemento local aliada a técnicas de vanguarda, como salto que supera a dialética do localismo e do cosmopolitismo, Glauber Rocha e Guimarães Rosa estão afinados. Se essa corrida rumo a uma forma de envergadura universal que não exclui os elementos (e as contradições) locais já constitui em si um ato político, na medida em que desempenha uma função histórica na construção de uma cultura válida, é preciso apontar para o teor político mais explícito das obras desses artistas. Se podemos concordar com as interpretações que apontam o aspecto conservador da obra de Guimarães Rosa, na medida em que seu apreço pelo elemento local carrega muito de nostalgia de um mundo patriarcal ainda intacto ante o avanço do capitalismo industrial, o mesmo não se pode dizer de Glauber Rocha: em *Deus e o Diabo na terra do Sol* o apelo revolucionário é claro. O sertanejo, o beato, o cangaceiro, todos carregam em si um potencial de transformação social, que se mostra violentamente urgente. O mais interessante é que, mesmo na esteira revolucionária desse filme de 1964, o substrato mítico dessas figuras que carregam em si o signo da transformação não é negado – como dissemos, o método de narrar de Glauber é ambíguo, identificando-se e afastando-se do universo representado¹³.

Em Glauber Rocha há a incorporação formal do elemento mítico e local não como nostalgia de um mundo melhor que se perdeu, mas como potencial revolucionário. Um marxismo muito peculiar, que não exclui as contradições locais, mas as incorpora como fermento para a transformação. Mesmo quando, nas suas fases posteriores, o ímpeto revolucionário parece arrefecido – ou problematizado ao extremo, como em *Terra em transe*¹⁴ – não se pode dizer que haja qualquer traço de nostalgia ou apreço sem tensão pelas engrenagens pré-burguesas que compõem o capitalismo periférico brasileiro.

3. *Riverão Sussuarana*: o mínimo como possibilidade

Sendo assim, é preciso novamente colocar a questão de que o papel central conferido a Guimarães Rosa em *Riverão Sussuarana* não é gratuito. Se o teor político da obra de Rosa e de Rocha é distinto, porque colocar no centro de um romance, que é também um manifesto, a figura de Guimarães Rosa?

Como apontamos, em contexto brasileiro, o próprio movimento de superação da dialética do localismo e do cosmopolitismo por Rosa contém em si aspectos progressistas, na medida em que o autor compõe uma obra de envergadura universal sem se submeter à cópia do modelo europeu, sem sublimar certas contradições nacionais.

Tal avanço estético operado por Guimarães Rosa é reconhecido por Glauber Rocha, e já no início de *Riverão Sussuarana*, numa espécie de prólogo, o romancista explicita o quanto a obra de “mestre Guima” abriu caminho para que, posteriormente, artistas como ele pudessem elaborar formas artísticas de alta qualidade, capazes de atravessar o oceano:

A imprensa brasileira noticia – sem maior destaque – que apareceu na França, “Editions du Seuil”, a tradução de “Corpo de Baile”, do nosso mestre Guimarães Rosa, sob o título de “Buriti” [...].

Assim, mestre Guima invade veredas de Oropas, sem muito barulho, mas vertical penetração [...].

Com “Buriti” (pronuncia-se Birriti?) o crítico de um jornal importante como “L’Express” escreve que “Guimarães Rosa é um Jean Giono multiplicado por dez”: Giono é autor de grande prestígio e a comparação, multiplicada por dez, eleva mestre Guima à altura dos maiores romancistas do mundo atual. (p. 5).

Glauber Rocha reconhece a importância dos artistas anteriores, contemporâneos e posteriores à Rosa, evidenciando o quanto todos contribuíram para construir um caminho que levasse a arte brasileira a um alto patamar de representação. Assim, em *Riverão Sussuarana*, a obra de Guimarães Rosa é inserida em um amplo movimento de nossas representações artísticas que contribuiu para tal desprovincianização:

Eu defendia konkreityztaz e Guimarães Rosa *absolutamente*, LYTERATURA NACYONAL prioritária quaisquer desvios à livrimportação Brazylia Greycya de JK, esplendor dialético de João Cabral de Mello Netto, Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, Jorjamado, Nelson Pereira dos Santos, Mario Pedrosa, Campos Brothers, Ferreira Gullar, Carlos Drumond de Andrade, Invenção de Orfeu – Guimarães Rosa. (p. 10).

Mas, se Glauber Rocha, desde *Barravento* até *A idade da Terra*, imbuí suas obras de incômoda ambiguidade, seria ingênuo esperar que seu romance fosse simples louvação do sucesso estético de nossa tradição artística e da obra de Guimarães Rosa. Em *Riverão Sussuarana* as contradições que fazem parte do movimento de adensamento cultural que resultou em romances como *Grande sertão: veredas* são expostas, exploradas, levadas ao limite. Assim como em seus filmes, no romance de Glauber Rocha não há espaço para a mistificação da composição artística, tampouco da figura do autor: ambas são profundamente problematizadas.

A figura de Guimarães Rosa é desconstruída durante toda a narrativa. É o próprio autor mineiro que, como personagem do romance, assume seu caráter conservador:

Seu Rosa contou que conheceu Juracy na Parayba em 1930.

Que como legalista defendera Washington Luiz.

Que era reacionário.

O Comandante perguntou porque?

Seu Rosa: “*A estória é contra a História*”.

Citou Heráclito.¹⁵

Há, sobretudo, durante todo o romance, um empenho em inserir a figura de Guimarães Rosa na esfera política da vida. Rosa, que era conhecido por se esquivar de qualquer debate político, proclama opiniões a esse respeito em *Riverão Sussuarana*, participa de guerrilhas, mostra-se conhecedor profundo da Coluna Prestes. Tal inserção da figura de Rosa na esfera política é misturada confusamente a citações que o autor mineiro faz de obras da literatura mundial, pelas quais era também conhecido:

– Do que sei desta Heutzorya de Coluna, vejamos a medula – respondeu Rosa acendendo cachimbo de Marfym comprado em Hamburgo no Bordel L’Ange Bleu, com fumo de Cachoeyra refinado em Geneve:

– A mãe de Thomaz Mann nasceu em São Felix... Numa cena de “A Montanha Mágica” Hans Castorp, o tuberculoso retirado numa clínica para refletir sua cura numa Europa precipitada à tragédia de Wagner, Zaratuztra e Hitler, fuma charutos baianos... Pois, meu Comandante, o General Izydoro era anti comunista. (p. 83).

Não podemos deixar de notar que, nessa passagem, as citações referentes à cultura erudita são totalmente gratuitas. A presença de tais citações se torna ainda mais estranha se percebemos que elas acontecem depois de a personagem de Guimarães Rosa anunciar que, do que sabe da Coluna Prestes, irá contar “a medula”.

Mais corrosiva se torna a ironia em relação às referências eruditas do autor mineiro quando atentamos para a espécie de *gestus brechtiano* de acender o cachimbo: o que poderia ser o simples fato de acendê-lo antes de contar uma história torna-se distinção de classe através dos detalhes cedidos pelo narrador – o cachimbo é de marfim, comprado em Hamburgo, o fumo foi refinado em Genebra. Nessa lógica, as evocações à mãe de Thomas Mann e à passagem de *A montanha mágica*, gratuitas, também evidenciam que a cultura erudita de Guimarães Rosa, além de inserir conteúdo universal na forma artística brasileira, pode atuar como marcação de classe.

Assim, a posição social e o caráter estetizante (no sentido de que, em todas as obras do autor mineiro, as contradições da matéria social são atenuadas pelo seu embelezamento estético) de Guimarães Rosa na aproximação com o universo sertanejo são apontados a todo o momento no decorrer do romance de Glauber – nesse sentido, as passagens seguintes são bons exemplos:

Outros bichos Rosa classificava com gravador alemão de pilha. Muitos tapes tirava da Bolsa de couro inglês, com JGR gravada em ouro, Rebiscos de Piscasoutros. (p. 22).

Rosa cansado remodelava os escritos e dava páginas de papiro pra mim, com as complexas recomendações filológicas e infrestruturais, parte em grego, com reco-

mendações traduzíveis pelo baiano Jayr Gramacho, Sonetysta de Edênya e Byzanyo. Rosa compreendeu que Riverão queria se transformar em Zé Bebelo, era com Três Guerreiros, um Negro Papagayo Voadô e um Amazonas Tropykal que Deus começava:

- És um mito, Sussuarana, teu nome Riverão é sensual inexplicável...
- Sentido pelas balas...
- E pelo amor, Sussssuaiaianahôs.... (p. 264).

É preciso lembrar que a personagem de Glauber Rocha está acompanhando a de Guimarães Rosa nessa incursão pelo sertão em que buscam o jagunço Riverão Sussuarana. A figura do cineasta, pois, não é poupada por Glauber romancista. A aproximação de ambos ao jagunço Riverão não é representada na narrativa apenas como impulso de apreender a realidade sertaneja, mas os fins mercantis do encontro são evidenciados:

O Comandante tirou do bolso da camisa vidro com pílulas vermelhas e deu pra Riverão tomar quatro por dia. “*E passe bem. Tem um jornalista do Rio com um rapaz da Bahia pra fazer reportagem. Gente boa. Pode servir pra lhe defender.*

– *Mas num tiro retrato.*

O comandante brincou dizendo que o neto do Coronel queria fazer fita e que tinha o grande romancista do Rio Major Dr. Embaixador João Guimarães Rosa, podia ser que Riverão fosse Artista: “*E com esse gado e a vaqueirada a gente fazia um Faroeste Sertanejo que podia dar muito dinheiro no mundo como aquela fita “O Cangaceiro”.* (p. 39).

Dessa maneira, as contradições sociais – sobretudo as tensões de classe decorrentes da tentativa de aproximação do intelectual à realidade sertaneja – implicadas no ato estético de articulação entre elemento local e forma avançada são levadas ao limite por Glauber nesse romance, que é em sua própria estrutura um exemplo desse ato estético contraditório.

No entanto, as críticas de Glauber Rocha a Guimarães Rosa não impedem que o cineasta-romancista considere a obra do escritor mineiro a mais alta realização de nossas letras, o ponto culminante de

uma tradição que há muito se formava. Pelo contrário: Glauber Rocha parece querer mostrar que está ciente de todos os limites e problemas de uma determinada estética (a de Guimarães Rosa, a da tradição modernista, a de sua própria) para que possa expor seus avanços. Como artista que se quer agente transformador, Glauber parece não querer se colocar acima do que deve ser mudado. Mostra-se consciente do que há de reacionário na estética avançada de Rosa, mas também acredita que possa haver algo de progresso na contradição: como se, em um país periférico, condenar totalmente uma estética avançada como a de Guimarães Rosa por seus aspectos conservadores fosse dar um passo atrás em relação ao movimento de construir uma cultura nacional válida.

Ao fim de *Riverão Sussuarana* a adesão a Guimarães Rosa é clara; Glauber Rocha a alça a elevado patamar, assinalando que a obra do autor mineiro seria superior à de James Joyce: é Guimarães Rosa a figura que acompanha Rocha em sua incursão pelo sertão porque ele supera o conflito central de nossas manifestações artísticas, conseguindo, com sucesso, elaborar uma obra de envergadura universal sem excluir as formas locais de representação, sociabilidade, consciência.

Glauber Rocha, dialogando profundamente com nossos primeiros modernistas, exalta a obra de Guimarães Rosa porque o autor mineiro é capaz de compor uma literatura de alto valor em um país de tradição artística recente e de formação social problemática, e que por isso mesmo, tem imperativo de *construção* de uma cultura, não de desconstrução total da mesma, como tentavam as vanguardas europeias no início do século XX e o cinema de vanguarda francês a partir dos anos 1950 – sobretudo a obra de Jean-Luc Godard, que mostra progressiva radicalização da forma cinematográfica desde *A bout de souffle* até *Vent d'Est*, no qual Glauber faz uma participação. Em *Revolução do Cinema Novo*, ao comentar uma conversa que teve com Godard, Glauber Rocha mostra contundente consciência da necessidade de relativização de procedimentos estéticos e posturas políticas em contexto de capitalismo periférico:

Nos dias passados falei com Godard sobre a colocação do cinema político. Godard sustenta que nós no Brasil estamos na situação ideal para fazer um cine-

ma revolucionário, e ao invés disso, fazemos ainda um cinema revisionista, isto é, dando importância ao drama, ao desenvolvimento do espetáculo, em suma.

Em sua concepção, existe hoje um cinema para quatro mil pessoas, de militante a militante. Eu entendo Godard. Um cineasta europeu, francês, é lógico que se ponha o problema de destruir o cinema. Mas nós não podemos destruir aquilo que não existe. E colocar nestes termos o problema sectário é, portanto, errado. Nós estamos em uma fase de liberação nacional que passa também pelo cinema, e o relacionamento com o público popular é fundamental. Nós não temos o que destruir, mas construir. Cinemas, Casas, Estradas, Escolas etc.

De resto, por fim Godard compreendeu também [...]. (Rocha, 2004, p. 151-52).

Ao leitor de *Riverão Sussuarana*, fica a sensação bastante similar à do espectador dos filmes de Glauber: não sabemos ao certo se, para o cineasta, o salto libertador, criativo e construtor da cultura e da sociedade se dá (se dará) a despeito das contradições nacionais – as quais ele não se furta a apontar – ou exatamente por causa delas. A questão se torna ainda mais complexa se lembrarmos que Glauber elaborou grande parte de sua obra, inclusive o romance, durante o período da ditadura militar, quando o movimento histórico cristaliza o obscuro resultado da combinação entre atraso e progresso em contexto brasileiro¹⁶.

Deixo aqui o desfecho do romance, que em claro tom de manifesto registra mais que a admiração de Glauber Rocha por Guimarães Rosa, assinala um caminho artístico a ser seguido:

Como Portinari é o novo mundo que Picasso não pintou: Sr. Príncipe da Inglaterra só tenho myzeyrya

Rosupera James Joyce

Porque enquanto Joyce sublima a decadência

Rosa trepa no sertão

Deste coito nasce

Roza Myneyra

Rosa Maneyro

Anti economista myneyro Rosa vomita

Palavra

Som

Imagem

[...]

Romançanropológico Rosincorpora folklore à falada cultura popular e rescreve à luz da comparação unyversal num trabalho que liberta formalismo pessimista dos fylozophos decadentes

[...]

Cerne de Guimarães Rosa:

Multiplo contar barroco e por natureza contraditório do sertão

[...]

De Rosa é o povo falar português Bugre misturado às contribuições milionárias de todos os erros como queria

Oswald de Andrade

[...]

Feliz é a literatura Rosa sobre infelizes personagens

Não há imortalidade nisto

Revela-se literatura revolucionária porque exprime o vital

Medra da myzerya

Transforma mínimo em possibilidade

(p. 285-287)

Notas

¹ A narrativa pertence ao conjunto *Corpo de Baile*, publicado em 1956. O referido roteiro de cinema encontra-se entre as páginas 582 e 587 (Rosa, 2006).

² Rocha, 1977, p. 20. Todas as citações do romance de Glauber seguem a mesma edição.

³ Em 1978, quando Maria Angélica Carvalho perguntou a Glauber se *Riverão Sussuarana* sintetizava o pensamento do diretor sobre o problema estético, ele afirmou que “o livro é ao mesmo tempo um manifesto literário e estético. A teoria e a prática daquele livro são transferidas pra música, para o cinema, qualquer tipo de arte. Digamos que é um livro assim, incorpora uma espécie de renovação, de desnovação, de recordel. É história contada de um outro jeito, um jeito subjetivo, do inconsciente para a consciência, como um rio que fosse andando e arrancando coisas boas e más” (Rocha, 2004, p. 379).

⁴ Xavier, 2007. A citação acerca do estudo de Norma Bahia Pontes encontra-se na página 170. A reflexão sobre a aproximação entre Guimarães e Glauber encontra-se entre as páginas 168 e 173.

⁵ Candido, 2008, p 117-18. A questão também é desenvolvida ao longo do fundamental estudo do mesmo autor, *Formação da literatura brasileira*.

⁶As implicações advindas da importação das formas artísticas europeias em contexto brasileiro, no âmbito do romance, foram detidamente trabalhadas por Roberto Schwarz em seus estudos sobre Machado de Assis: *Ao vencedor as batatas* e *Um mestre na periferia do capitalismo*.

⁷Nesse sentido, no supracitado *Sertão Mar*, Ismail Xavier opõe os filmes *O pagador de promessas* e *O cangaceiro* à estética inovadora de *Barravento* e *Deus e o Diabo na terra do Sol*.

⁸Walnice Nogueira Galvão distingue três momentos do regionalismo literário: “Na esteira do Romantismo nasceu aquilo que se conhece como o primeiro Regionalismo. É também denominado de *Sertanismo*, porque trouxe o sertão para uma longa vida dentro da ficção. [...] Sob o influxo do Naturalismo surgiria depois um segundo Regionalismo, em reação ao Romantismo, rejeitando vários de seus achados e propondo outras sondagens. [...] Mais tarde, ainda porém aparentados a esse segundo Regionalismo de recorte naturalista, surgiriam alguns pré-modernistas, sobretudo paulistas, focalizando a cultura caipira” (Galvão, 2008, p. 95-97). A partir da exposição da autora entendemos que, em cada momento regionalista, são empregados diferentes técnicas e procedimentos estéticos, desde o tratamento idealizado que José de Alencar dá ao elemento localista até a cuidadosa mimese exótica da fala caipira operada por Valdomiro Silveira. O traço comum é a vontade de representação literária do interior do país, das regiões afastadas dos grandes centros urbanos, enfatizando o aspecto documental da literatura.

⁹Nesse sentido, é interessante a observação de Antonio Candido sobre o “conto sertanejo”: “gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas. Esse meio foi o ‘conto sertanejo’, que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito ideias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético” (Candido, 2008, p. 121).

¹⁰ Nesse sentido, a afirmação de Roberto Schwarz, ao analisar a poesia de Oswald de Andrade, nos dá uma boa definição da maneira de pensar de nossos primeiros modernistas: “o Brasil pré-burguês, quase virgem de puritanismo e cálculo econômico, assimila de forma sábia e poética as vantagens do progresso, *prefigurando a humanidade pós-burguesa*, desrecalcada e fraterna; além do que oferece uma plataforma positiva de onde objetar à sociedade contemporânea. Um ufanismo crítico, se é possível dizer assim” (Schwarz, 2006, p. 13).

¹¹ Tenho em mente alguns estudos sobre a obra de Guimarães Rosa que acentuam o papel dos elementos atrasados de nossa formação nacional e de certas representações artísticas consideradas arcaicas nas narrativas do autor mineiro. A título de exemplo, cito aqui trecho do estudo de Ana Paula Pacheco, *O lugar do mito*, no qual a autora analisa o volume de contos *Primeiras estórias*: “Belo e ideal, modulados, perpassam uma parte da poética de *Primeiras estórias*. Por um lado, a marca da efemeridade para o encontro do belo aponta, eivando-o de problemas, para sua incapacidade de colocar-se plenamente como reversão simbólica da realidade opressiva, em contexto contemporâneo. Por outro lado, o belo, ainda que efêmero, aponta para uma estetização do campo, possível espaço elegíaco quando o capital não está mais concentrado lá (na passagem, como se observou, à preponderância do capital financeiro, durante o período J. K.)” (Pacheco, 2006, p. 259-260). Em outro momento do mesmo estudo, a respeito de uma possível continuidade entre as proposições de nossos primeiros modernistas e as de Guimarães Rosa, a autora comenta: “[...] É curioso pensar que o regionalismo (romântico e sobretudo em sua fase ‘realista’, isto é, de escola realista) antepunha o homem civilizado ao caipira, como se aquele fosse reformar o Brasil ‘bárbaro’. Já Guimarães Rosa, nesse livro da década de 50 [refere-se a *Grande sertão: veredas*] [...] encena simbolicamente o contrário, talvez numa

linha de continuidade modernista, apostando num substrato ‘primitivo’ (e mítico) do país.” (p. 106-107).

¹² Na narrativa “São Marcos”, presente no primeiro livro de Guimarães Rosa, *Sagarana*, um doutor da cidade (que por muitos aspectos parece ser uma espécie de *alter ego* do autor) entra em conflito com um feiticeiro de uma cidade do interior, desfazendo de suas crenças. No entanto, no decorrer da narrativa, percebemos um movimento ambíguo no que diz respeito ao narrador-autor, que, apesar de desfazer do feiticeiro João Mangalô, compartilha uma série de crenças e superstições com a gente da região – nesse sentido, é interessante observar que tanto o doutor quanto o feiticeiro se chamam João, mesmo nome do autor (Rosa, 2001, p. 261-91). No que diz respeito a Glauber Rocha, é interessante assinalar o foco narrativo do filme *Barravento*, o primeiro do cineasta, no qual Ismail Xavier identifica uma estrutura ambivalente: a narração oscila entre a racionalidade que considera alienante o universo representado e a adesão à visão de mundo dos pescadores, personagens do filme (Xavier, *op. cit.*, p. 49-51)

¹³ Sobre a canção da cena final de *Deus e o Diabo na terra do Sol*, Ismail Xavier comenta: “Enquanto o refrão afirma a certeza metafísica de beato e cangaceiro, os versos do cantador propõem a moral humanista que coloca o futuro do homem nas mãos do próprio homem. Nesse cruzamento, ficamos a nos perguntar pelo desenvolvimento global do filme e pela possibilidade de aí encontrar uma indicação de leitura que permita ver o que prevalece, se uma noção humanista e laica de história ou uma ideia metafísica de destino” (Xavier, *op. cit.*, p. 90).

¹⁴ Sobre a passagem de *Deus e o Diabo na terra do Sol* para *Terra em transe*, Gilda de Mello e Souza comenta: “*Deus e o Diabo* terminava num admirável ritmo centrífugo; a corrida de Manuel, ampliando-se através da explosão da música e do sentido apocalíptico de seu texto – ‘o sertão vai virar mar – o mar vai virar sertão’ parecia apontar confusamente para uma esperança. *Terra em transe*, em sentido inverso, começa num movimento centrípeta: a câmera focaliza primeiro o mar, que das alturas parece imenso e desconhecido como a superfície da lua, avança lentamente para uma praia que se delinea lá embaixo, descendo sempre à medida que penetra no interior do continente. Glauber volta, pois, ao seu ponto de partida, como quem reconhece que a esperança havia sido prematura e era preciso testar de novo as premissas, de outra perspectiva” (Mello e Souza, 1980, p. 187).

¹⁵ Rocha, 1977, p. 20. É interessante notar que a fórmula “A estória é contra a História” encontra-se, de fato, na obra de Guimarães Rosa, no prefácio que o autor escreveu ao seu livro *Tuaméia*: “A estória não quer ser História. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (Rosa, 2001, p. 29).

¹⁶ A esse respeito, Roberto Schwarz comenta em “Cultura e Política, 1964-69” (artigo quase contemporâneo a *Riverão Sussuarana*): “[...] o que se repete nestas idas e vindas é a combinação, em momentos de crise, do moderno e do antigo; mais precisamente, das manifestações mais avançadas da integração imperialista internacional e da ideologia burguesa mais antiga – e obsoleta – centrada no indivíduo, na unidade familiar e em suas tradições. [...] O importante é o caráter sistemático desta coexistência, e seu sentido, que pode variar. Enquanto na fase Goulart a modernização passaria pelas relações de propriedade e poder, e pela ideologia, que deveriam ceder à pressão das massas e das necessidades do desenvolvimento nacional, o golpe de 64 – um dos momentos cruciais da guerra fria – firmou-se pela derrota deste movimento, através da mobilização e confirmação, entre outras, das formas tradicionais e localistas de poder. Assim a integração imperialista, que em seguida modernizou para os seus propósitos a economia do país, revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para sua estabilidade. De obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional, passa a forma de submissão” (Schwarz, 1978, p. 74).

Referências bibliográficas

- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- _____. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “Sobre o Regionalismo”. In: *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. “Terra em Transe”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 2 v.
- _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- _____. “Cultura e política, 1964- 69”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Resumo

O artigo pretende estabelecer relações entre as obras de Glauber Rocha e João Guimarães Rosa a partir da reflexão sobre o posicionamento do cineasta em relação à estética do autor mineiro, explicitado sobretudo em *Riverão Sussuarana*, único romance de Glauber Rocha, no qual Guimarães Rosa é uma personagem. Dessa maneira intenciona-se discutir certos conflitos compartilhados pela literatura e cinema nacionais, como a representação do sertão através de técnicas narrativas avançadas.

Palavras-chave

Glauber Rocha; Guimarães Rosa; *Riverão Sussuarana*; dialética do local e do universal.

Recebido para publicação em
22/01/2011

Abstract

This article intends to establish relations between Glauber Rocha's and Guimarães Rosa's works, departing from the reflection about the director's thoughts concerning Rosa's aesthetics, mainly evidenced on *Riverão Sussuarana*, a Glauber Rocha's novel in which Guimarães Rosa is a character. Thus, this article aims to discuss certain conflicts shared by Brazilian literature and cinema, as the sertão's representation through advanced narrative techniques.

Keywords

Glauber Rocha; Guimarães Rocha; *Riverão Sussuarana*; local and universal's dialectic.

Aceito em
07/04/2011

TEXTOS, PALAVRAS E IMAGENS: O CINEMA E AS LEITURAS PÓSTUMAS DE MACHADO DE ASSIS

Meize Regina de Lucena Lucas

Primórdios do cinema: um campo em constituição

O cinema pode ser considerado, antes de tudo, um conjunto específico de atividades sociais no qual o filme constitui seu produto principal, mas não exclusivo (Simard, 1999). Dessa forma, impossível pensar o filme fora das atividades e produtos sociais ditos “cinematográficos”. A produção e a recepção de um filme estão circunscritas a uma série de atividades desenvolvidas num espaço institucional cinematográfico. Não há um sentido imanente à obra.

O filme não reflete um evento, uma sociedade. Ele não dá acesso à realidade ou mostra a história de um lugar. Nem tampouco constitui simples ilustração de uma época. Quando a câmera vai a uma estação de trem ou posiciona-se em um *set*, as imagens vão para uma mesa de montagem e o filme é projetado, tais eventos tornam-se eventos fílmicos, resultados de uma ação. Pela ação – que é o ato de filmar – são dados visibilidade, forma e valor a algo.

Partindo desses dois pressupostos, devemos analisar a recorrência do elemento literário no campo cinematográfico e sua importância na constituição do mesmo. Presente desde os primórdios, coube à literatura, assim como à história e aos escritos bíblicos, fornecer um repertório de argumentos e idéias para o que hoje chamamos de roteiro. No entanto, cabe lembrar que, ao adotarmos termos como cinema, argumento, fotografia, roteiro – termos modernos que dizem respeito a uma determinada situação de produção e consumo para se referir a esses filmes dos primórdios, quando as condições de realização e os parâmetros de apreensão dessas fitas eram distintos – podemos ser levados a alguns equívocos.

Os filmes são vistos e produzidos segundo situações de consumo que variam no tempo, no espaço e entre as diferentes comunidades de espectadores. Ao analisar a relação dos espectadores com o cinema – e isso compreende um campo vasto que inclui a maneira como as pessoas assistem aos filmes, como vão ao cinema, a quem atribuem a qualidade de um filme, a quem atribuem a sua autoria, como classificam as fitas, o lugar que atribuem à imprensa e às revistas especializadas (quando elas existem), por exemplo – percebe-se que ela varia imensamente. A palavra “cinema” representa coisas distintas em cada época e lugar, pois essa palavra, na verdade, corresponde a um conceito sobre cinema. Ou seja, há um conteúdo que informa o que se pretende dizer ao empregar a palavra “cinema”. O mesmo é válido para o emprego de outras palavras relacionadas ao universo cinematográfico.

O retorno promovido pela imagem cinematográfica ao texto conhecido – literário, bíblico, histórico – permite que o espectador busque referências no que já é conhecido e amplamente compartilhado – personagens, trama, valores, paisagens, mensagens – pela sociedade ou por grupos. O texto, ao se antecipar à imagem, funciona como uma narrativa que ao mesmo tempo informa e conforma o olhar daquele que assiste ao filme.

A referência que remete ao que já é familiar e conhecido começa pelo título da obra. No caso da literatura, o nome que identifica ao mesmo tempo nomeia, classifica, informa. Tomando de empréstimo as palavras e as reflexões de Louis Marin sobre a relação entre os títulos e os quadros na arte pictórica europeia do século XVII, quando a leitura de um quadro andava de par com a leitura do texto escrito (bíblico e mitológico principalmente), podemos pensar sobre esse lugar do espectador de cinema que podia ser igualmente o de leitor. Ao analisar o quadro *O maná*, de Nicolas Poussin (1594?-1665), Marin estabelece a seguinte relação entre o nome e o quadro:

Essa palavra, *O maná*, é, portanto, ao mesmo tempo, nome próprio, título, frase nominal, enunciado de um assunto, abreviação de um relato que, uma vez lido por Chantelou, substitui o quadro ausente. A leitura do quadro é, primeiro, a leitura de um nome e de um título, isto é, de um autor e de um assunto. (Marin, 2000, p. 22).

Em se tratando de literatura e cinema, a autoria remete tanto ao escritor como ao realizador. Não podemos ainda falar, nos primeiros tempos do cinema, de diretor ou cineasta, posto ser esta uma construção posterior. Assim, o autor que sobressai é o escritor. A figura do produtor ou do fotógrafo – os sujeitos que se destacavam e com os quais se identificava a realização de películas – ainda não tinham força para se sobrepôr aos literatos consagrados.

O nome do filme anuncia o que já é conhecido pela leitura – o assunto e sua forma de abordagem. E, mais que um nome que precede e anuncia, é um apelo a ver em movimento o que já se sabe pela leitura silenciosa. O espaço coletivo dos bares, cafés e feiras dos primeiros anos e o das salas em meados da década de 1910 substituem o silêncio do leitor pela ruidosa audiência coletiva que marcara o cinema em seus primeiros anos.

Analisando esses primeiros tempos, podemos deduzir que dificilmente esses leitores/espectadores reagiam às imagens em movimento que partiam de textos literários como fazemos hoje, julgando e comparando, logo, hierarquizando a qualidade de um e de outro. Hoje nos encontramos em um campo muito distinto de produção de sentido e da obra em si (o filme).

Num tempo em que o cinema seduzia por sua capacidade de realidade, ou melhor, pela sua profusão de efeitos de realidade (Aumont, 2004), eram outros o olhar e a relação estabelecidos entre a literatura e o cinema.

Literatura e cinema no Brasil: primeiros tempos

Um nome sempre citado como um dos pioneiros do cinema nacional, o italiano Vitório Capellaro, com suas adaptações literárias para o cinema – algumas muito bem-sucedidas, com boas bilheterias e recepção pela imprensa – também se dedicou ao filme de não-ficção. São sempre lembradas as adaptações realizadas, juntamente com Antônio Campos, de *Inocência* (1915), do Visconde de Taunay, para filme homônimo, e de *O guarani* (1916), baseado no romance homônimo de

José de Alencar, além de seu primeiro filme sonoro, *O caçador de diamantes* (1932-1933).

Nome conhecido dos estudiosos de cinema brasileiro, Vitório Capellaro chama a atenção pela sua origem. Imigrante, como boa parte dos que fizeram cinema nos primeiros anos, foi um dos responsáveis pela realização de filmes que adaptaram para o cinema obras literárias consagradas no país, junto com brasileiros como Antônio Campos, Luiz de Barros e Antônio Leal. Assim, o cinema brasileiro, se não rodara filmes com temáticas históricas e bíblicas, seguira a tendência estrangeira ao rodar películas que partiam da literatura. Cabe perguntar sobre as particularidades dessa aproximação no caso nacional ou, no mínimo, colocar algumas questões.

É preciso lembrar que toda e qualquer pesquisa sobre esse período prescinde de sua matéria principal, o próprio filme, pois poucas películas resistiram ao tempo. De algumas restaram poucos fotogramas ou reproduções fotográficas na imprensa. Assim, a pesquisa recai sobre a imprensa escrita, os jornais e as revistas que passaram a circular a partir de meados dos anos 1910. Nos jornais, além da crítica, encontramos o programa das salas que, à época, era composto de várias fitas curtas e de gêneros distintos. A partir da leitura das revistas pode-se analisar como o cinema era percebido, apreendido e vivenciado por aqueles que produziam e pelos que consumiam os produtos oriundos da produção fílmica.

Entre os escolhidos para ter sua obra tomada como inspiração ou argumento para os filmes destaca-se José de Alencar, escritor que teve o maior número de obras transformadas em filme. Ainda nos primeiros anos do cinema, nas décadas de 1910 e 1920, encontramos versões para *O guarani* em 1908, 1910, 1914, 1916 (Vitório Capellaro e Antonio Campos) e 1926 (Vitório Capellaro); *Luciola*, de Antonio Leal (1916); *Iracema*, de Luiz de Barros (1919) e de Vitório Capellaro (1918-1919); *Ubirajara*, de Luiz de Barros (1919). José de Alencar não foi o único escritor a ter suas obras transformadas em filme: Joaquim Manuel de Macedo (*A moreninha*, 1915, Antonio Leal), Visconde de Taunay (*Inocência*, 1915, Vitório Capellaro), Bernardo Guimarães (*O garimpeiro*, 1920, Vitório Capellaro) também serviriam de inspiração para alguns

filmes. Mas Alencar foi o mais adaptado, não só nessas primeiras décadas, como ao longo de todo o século XX. A explicação primeira que se coloca reside no sucesso de venda de seus livros. Importante ressaltar que parte da disseminação da sua obra – vasta e diversificada, que agradava mocinhas e políticos – relaciona-se a sua inserção dentro de uma matriz de construção da nacionalidade brasileira.

Se José de Alencar era presença constante, outro escritor igualmente expressivo e cuja obra foi amplamente divulgada é uma ausência: Machado de Assis. Poucos títulos serviram de material para a realização cinematográfica e só muito recentemente há uma produção construída a partir de seus livros.

Antes de prosseguir na análise de Machado, cabe retomar os questionamentos acerca das particularidades da relação entre cinema e literatura no Brasil nos primeiros anos do século XX.

Um primeiro aspecto sempre lembrado em relação a esse período é a forte presença de estrangeiros. Se por um lado eles representam um elemento a mais para a divulgação de ideais e parâmetros estrangeiros aos quais o Brasil almejava se alinhar (o que inclui a aproximação com a literatura), por outro eles desconheciam a cultura local.

A aposta no elemento conhecido é também uma forma de buscar credibilidade, o que não era preocupação exclusiva desses realizadores, mas dos que atuavam nesse campo de produção. A realização de títulos consagrados e reconhecidos busca conferir qualidade ao que se produz. Não é demais lembrar que a literatura muito cedo foi reconhecida como uma expressão artística nacional e de qualidade no Brasil. Assim, é de uma matriz culta que o cinema busca se apropriar e, por empréstimo, contaminar-se desse sentido conferido a uma determinada fração da produção literária brasileira.

Mas, se estamos a falar de imagens, não podemos esquecer o fascínio que é o ato de ver e, ainda mais, ver aquilo que é imaginado e criado por meio do ato da leitura. Do mundo poético alencarino, por exemplo, suas personagens e ambientes exuberantes ganham a luz e o movimento cujo desejo fora alimentado pela imaginação.

A imagem permitia dar a ver um universo e um país imaginado (Aumont, 2004). Seu poder de sedução era imenso e caracteriza uma per-

cepção em torno do cinema e das práticas relacionadas ao ato de ver que são distintas das nossas. Não caberiam questões tais como a semelhança entre livro e filme ou a qualidade da adaptação. A possibilidade do ver o que era compartilhado e reconhecido era o que se colocava. Dar cor e vida – apesar do preto-e-branco do *écran* – aos personagens e histórias conhecidas era um grande atrativo do cinema. Assim, o filme era uma soma. O que era texto e imaginação transformava-se em movimento.

Mas estamos a falar de leitores ou, pelo menos, de possíveis leitores. E os não leitores? Estamos tratando de obras conhecidas e largamente lidas que, por essa razão, possuíam um grande e enorme poder de atração mesmo sobre os que não as leram, mas que dificilmente desconheciam inteiramente o autor e a obra.

Machado de Assis e as lentes do cinema

A presença de Alencar permite pensar a ausência de Machado? Em parte sim. Enquanto o escritor cearense estende parte de sua obra sobre o território nacional e suas diferenças, cuja unidade viria a compor a nação, Machado se detém sobre o universo urbano. Sua obra hoje é retomada para se pensar e compreender a sociedade brasileira de sua época, no entanto ela não compunha a matriz de formação do pensamento sobre a nação.

Em termos cinematográficos, daqueles anos já distantes, o texto machadiano pouco se adequava aos princípios que regiam a realização de filmes. O mesmo não ocorria com José de Alencar e outros autores.

O cinema dos primeiros tempos se desenvolve em duas vertentes. Uma primeira busca focar o cotidiano, o que está próximo. Assim, o sujeito ganha a possibilidade de sair do mundo e se reconhecer. A fotografia já havia operado esse feito, mas o cinema confere o movimento e, como já dito, com sua capacidade de profusão de efeitos de realidade. O olhar, antes detido na imagem fixa a explorar sua complexidade, agora vaga pelos múltiplos elementos que o reclamam: o movimento dos corpos e dos carros, o balançar das folhas pelo vento, a mudança e transfiguração dos rostos e suas expressões.

Em outra vertente, a câmera mantém as propriedades do movimento e do real, mas se dirige para o “desconhecido”, o “exótico”: a natureza e o interior “intocado” do país. Alguns dos grandes sucessos nos cinemas de São Paulo e do Rio de Janeiro foram os filmes sobre o pantanal. Aliás, esses espaços eivados de natureza e a então capital federal dividem o posto de lugares mais filmados.

Entre o olhar que registra a natureza exuberante e a cidade, neste último predomina o melodrama, seguindo a diretriz do cinema norte-americano. Talvez seja apressado dizer que a ausência do elemento melodramático explique a não-presença de Machado no universo cinematográfico. Mas, certamente, é um ponto a ser considerado, visto a tradição da cinematografia brasileira. E a natureza alencarina e os amores de Iracema, por exemplo, permitiram ao melodrama ganhar as florestas.

A literatura de Machado esperaria alguns anos para servir de argumento ao cinema nacional, apesar de seu amplo reconhecimento no campo literário. É dentro de outro quadro de referências que devemos pensar a literatura e o cinema, ao analisarmos a obra machadiana. Distante dos primeiros anos em que o cinema buscava se legitimar a partir da literatura e nela se inspirar, percebemos que se tornam muitas e variadas as relações entre cinema e literatura. Alguns roteiristas e diretores continuarão a realizar adaptações de textos consagrados, algo que atrai, no mínimo, críticos que estabelecem comparação entre filme e livro. Caso de *A grande arte* (1989-1991), filme de Walter Salles baseado no livro homônimo de Rubem Fonseca, e de *Policarpo Quaresma, herói do Brasil* (1998), adaptação de Paulo Thiago do livro *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto. Em ambos os casos, para além da adaptação, podemos identificar as questões de estilo dos diretores, perceptíveis na linguagem e no tratamento dado ao tema. Ou seja, se coloca a questão do que se pretende pensar sobre cinema e sobre a sociedade a partir do texto consagrado. No primeiro caso, observa-se uma reflexão mais global que transparece na escolha por rodar o filme em língua inglesa. No segundo, o passado é retomado para refletir sobre a questão da identidade nacional. Outros, mais singulares, buscarão na literatura matéria-prima para poder pensar imageticamente o país. Exemplo máximo é o caso de Nel-

son Pereira e sua versão cinematográfica para a obra de Graciliano Ramos, *Vidas secas* (1963). Nesse caso, o filme, mais do que construir uma imagética de um espaço pouco ou quase nada representado no cinema, o sertão, introduz um olhar introspectivo para a condição humana. Os silêncios e sons oriundos dos personagens e da paisagem envolvem aquele que vê. O tempo largo e profundo e sua luz cortante não permitem ao espectador escapar ao ato reflexivo. Não cabe a comparação com o romance. Os exemplos podem se multiplicar. Mas aí perderíamos o foco.

Imagens entre textos

O historiador norte-americano Robert Rosenstone, ao trabalhar as relações entre cinema e história, desenvolve seu livro *O passado em imagens* em torno de algumas questões consideradas fundamentais por ele:

[...] la cuestión no debe ser ¿puede el cine proporcionar información como los libros? Las preguntas correctas son: ¿qué realidad histórica reconstruye un film y cómo lo hace? ¿Cómo podemos juzgar dicha reconstrucción? ¿Qué significado puede tener para nosotros esa reconstrucción? Cuando hayamos contestado a estas tres preguntas, deberíamos plantear una cuarta: ¿cómo se relaciona el mundo histórico de la pantalla con el de los libros? (Rosenstone, 1997, p. 46).¹

Ora, a imagem permite criar uma nova forma de ver e pensar a realidade. Ela tem uma relação própria com a realidade. Os objetivos, os produtores, o público, os códigos, a linguagem do cinema e do saber acadêmico são distintos. Reconhecer a importância da sociologia nas formulações artísticas, e mais especificamente no cinema, significa considerá-la como um dos elementos constituintes da construção do olhar, seja para ver ou para fazer filmes. Entre os realizadores (e todos aqueles que compõem o campo cinematográfico), a sociologia e a história não significam a mesma coisa que para os acadêmicos. Produtos culturais diversos, o cinema e as ciências humanas elaboram conhecimentos diferentes, têm lugares de fala específicos e se expressam por meio de linguagens distintas.

Pensamento semelhante pode haver ao se buscar compreender a relação entre cinema e literatura. Trata-se de regimes distintos de enunciação e que exigem capacidades cognitivas distintas. A apropriação do livro pode servir de inspiração para a criação de algo; a adaptação tanto pode visar à mera transposição de uma história quanto ao levantamento de questionamentos que estão no livro ou que podem surgir no confronto com a realidade do sujeito que assiste ao filme.

A questão primordial é situar essa multiplicidade de possibilidades como uma construção histórica. Nossas expectativas diante da tela estão de acordo com as práticas e acordos tácitos estabelecidos entre os que fazem e os que vêem ao longo dos anos. Nossa sensibilidade e compreensão estão distantes dos espectadores das primeiras décadas do século XX. No entanto, o livro continua despertando interesses da grande tela. Ainda queremos ver algo distinto do que nossa imaginação produz no ato da leitura de um livro.

Ver e ler: *Memórias póstumas de Brás Cubas*

Publicado em 1881, após ter sido lançado em folhetim, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, teve três versões cinematográficas. A primeira, de 1967, chama-se *Viagem ao fim do mundo*, dirigido por Fernando Cony Campos. Em 1985, há uma segunda versão, de Júlio Bressane. A última, e mais conhecida, foi dirigida por André Klotzel em 2001.

A versão de Klotzel segue à risca o texto literário, seguindo cronologicamente a ordem dos acontecimentos e traduzindo visualmente os afetos e epifanias, ideias, pensamentos e delírios do personagem central, Brás Cubas. A trama também segue a mesma temporalidade do livro, que à época foi um de seus elementos mais singulares. Mas que perde totalmente sua força nas telas, depois de um século de experimentos com os tempos narrativos. *Pulp fiction* (EUA, 1995), de Quentin Tarantino, já contara uma história inteira para explicar e dar sentido às cenas iniciais do filme.

Muita tinta já correu sobre o livro de Machado, principalmente no que diz respeito às rupturas com os padrões estéticos (entre os quais o

romantismo) e literários da época. Não nos cabe entrar nessa seara. É para outro lado que nos voltamos: o que significa a retomada de uma obra consagrada 120 anos depois? O que ela permite pensar sobre os sistemas culturais em vigor?

Da relação entre cinema e literatura pouco sobrou do que havia no início do século XX. Entre as perguntas pertinentes, hoje, cabem aquelas que falam da atualização de uma obra.

A obra de Machado, e em especial esse livro, constitui um cânone em nossa cultura. Ela é ao mesmo tempo uma obra lida, e muitas vezes mal lida pela força da cultura escolar, e desconhecida de muitos. Pelas mesmas razões que um cânone atrai leitores, também os repele.

Assim, qual o significado da retomada dessa obra 120 anos depois? Quais questões ela ainda levanta de maneira a mobilizar forças para sua concretização? A resposta que coube à obra alencarina no início do século passado não é possível neste momento.

A força literária de Machado atrai e seduz, assim como o tom irônico com que se refere à sociedade carioca e sua elite. Atemporal? Não, assim como sua construção em imagens. Como espectadores contemporâneos, não podemos fugir do cotejo entre imagem e texto. Texto esse canônico em nossa cultura. E isso não significa fazer aqui uma crítica ou analisar a adaptação do texto para a imagem em movimento. Mas se, desde o início dizemos que o espectador é igualmente um leitor, devemos pensar como isso opera.

O filme de Klotzel dá a ver o real, entendido aqui como o cotidiano do personagem central a partir de sua perspectiva: as traquinagens de infância, os romances, as jogatinas, os jantares, os almoços. São passagens por demais conhecidas para ficarmos a citá-las. Mas podemos falar de um outro real: as imagens do pensamento de Brás Cubas narradas por Machado. Relaciono imagem e pensamento, pois a primeira desempenha um papel no segundo, bem como na construção do conhecimento (Didi-Huberman, 2003).

Ao cotejar essas imagens, percebe-se a perda de sua força na imagem cinematográfica, caso da viagem em cima do hipopótamo. A cena da borboleta, imagem-síntese e significativa no livro, foi cortada da edição final, pois perde igualmente sua força. E, mais do que isso, perde seu sentido.

O filme de Klotzel nos interessa na medida em que permite pensar a dimensão da imagem, em termos narrativos (literários) e cinematográficos (fílmicos). Assim, o filme provoca uma nova reflexão sobre o livro, na medida em que ilumina esse aspecto da obra machadiana – o imagético –, especialmente nesse romance.

Livros ajudam a pensar questões cinematográficas e vice-versa. Mais do que crítica ou estudo sobre as adaptações – trabalhos significativos e necessários – creio que é preciso abrir perspectivas para pensar problemas teóricos de ambos os campos.

Notas

¹ “[...] a questão não deve ser: o cinema pode proporcionar informação tal como os livros? As perguntas corretas são: que realidade histórica reconstrói o filme e como ele faz isso? Como podemos julgar essa reconstrução? Que significado pode ter para nós essa reconstrução? Quando tivermos respondido a essas três perguntas, devemos introduzir uma quarta: como o mundo histórico da tela se relaciona com o dos livros?”. Tradução minha.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.
- MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. São Paulo: Edusp, 2000.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- SIMARD, Denis. De la nouveauté du cinéma des premiers temps. In: GAUDREAU, André; LACASSE, Germain; RAYNAULD, Isabelle (org.). *Le cinéma en histoire: institutions cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique*. Québec: Nota Bene; Paris: Méridiens Klincksieck, 1999. p. 29-56.

Resumo

O artigo aborda as relações entre história e literatura nos primórdios do cinema brasileiro. A partir deste enfoque investiga o lugar do leitor-espectador de cinema e suas transformações ao longo do tempo. As obras de Machado de Assis e de José de Alencar são analisadas de forma a contemplar uma reflexão sobre as relações entre texto e imagem.

Palavras-chave

Literatura brasileira; cinema brasileiro; imagem; Machado de Assis; José de Alencar.

Recebido para publicação em

31/03/2011

Abstract

This article broaches the relationship between history and literature at the dawn of Brazilian cinema, investigating the place of the reader-spectator of cinema and its changes over time. The works of Machado de Assis and José de Alencar are analyzed in order to reflect on the relations between text and image.

Keywords

Brazilian literature; Brazilian cinema; image; Machado de Assis; José de Alencar.

Aceito em

25/05/2011

MADAME SATÃ DESCONSTRUINDO A CENA

Geisa Rodrigues

Em 1971, após uma grande temporada passada na prisão, o outrora célebre malandro Madame Satã concede uma entrevista ao jornal *O Pasquim* que o traz de volta ao cenário midiático. Personagem símbolo da malandragem da Lapa dos anos 1930 e 40, negro, homossexual assumido e ex-presidiário, João Francisco dos Santos, vulgo Madame Satã, reunia características extremamente pertinentes à proposta de um jornal ligado à contracultura, em pleno regime militar. Na esteira da repercussão da entrevista, um ano depois, em 1972, a editora Lidador lança a autobiografia *Memórias de Madame Satã*. Por ser analfabeto, na folha de rosto, lia-se “Memórias de Madame Satã conforme narração a Sylvan Paezzo”. A publicação do livro provavelmente baseou-se em questões mercadológicas, visto que uma autobiografia de um personagem marginal do passado, recém celebrado pela mídia, seria bastante atraente. Além disso, o personagem se tornava fascinante por poder revelar aspectos de um universo de exclusão inacessível aos intelectuais ou mesmo ao público de classe média e alta leitor de *O Pasquim*. A capa ilustrada por Ziraldo trazia uma foto negativa de Madame Satã em preto e branco, e um pequeno chifre vermelho em sua cabeça. Na contra-capa do Studio Jet-press, entre a ilustração de um cano de revólver e uma navalha, lia-se: “Este livro narra de forma cruciente a vida atribulada do travesti que se transformou no maior malandro de todos os tempos”. As palavras “travesti” e “malandro” em vermelho, destacando-se do resto do texto, em preto.

Apesar das expectativas, o livro não obteve o esperado retorno e não passou da primeira edição. Mesmo assim, tornou-se a principal referência sobre Madame Satã e a malandragem carioca do período. Muitos dos autores que abordaram posteriormente o personagem se basearam nas informações contidas no livro de memórias. Alguns praticamente transcrevem o conteúdo de *Memórias de Madame Satã* para contarem

a história de Satá, como Rogério Durst, em *Madame Satá, com o diabo no corpo*, livro lançado em 1986, dentro da série Encanto Radical. Ao longo dos anos, além de inúmeras menções em publicações sobre o Rio de Janeiro e a Lapa, Madame Satá foi enredo de carnaval, personagem de novela, de filme, de peça de teatro e de quadrinhos, letra de música, objeto de pesquisas acadêmicas, inspirou inúmeras obras e materiais em diferentes suportes.

Até o fim dos anos 1990, as interpretações do personagem e das informações contidas em seu livro de memórias variavam de acordo com as intenções da autoria, mas em geral caminhavam em três sentidos, que às vezes se entrecruzavam: o personagem como representante da memória do Rio de Janeiro (Lapa, malandragem, boemia e samba compondo este universo); a abordagem a partir da “peculiar” combinação homossexual/valente; e o seu papel como representante de um universo marginal e excluído, em particular a partir da experiência da prisão. Esse cenário de exposição e figuração do personagem não se altera muito, até que, em 2002, o filme *Madame Satá*, de Karim Aïnouz, é lançado, apresentando uma perspectiva diferente de abordagem do personagem. O filme demarca, sem dúvida, um novo momento para Madame Satá, não apenas em termos de um novo ciclo de interesse, a exemplo da década de 1970, mas principalmente por revelar uma potência política para seu corpo pouco explorada até então.

Logo nas primeiras entrevistas sobre o filme, o diretor cita a leitura do livro como primeiro contato com o personagem e passa a falar sobre determinados episódios da película a partir dos originais no texto. Nesse sentido, surge a questão: se essas figurações do personagem se originam do mesmo ponto de partida, o que faz o filme se distanciar das perspectivas anteriores? Propomos aqui a investigação do olhar impresso por Karim Aïnouz sobre o conteúdo do livro *Memórias de Madame Satá*, para desvendarmos a composição de uma fala política produtiva no contexto atual. Vale ressaltar que nossa pretensão não é encontrar semelhanças ou pontos de conexão entre as obras, mas apontarmos um gesto de leitura que reconfigura a experiência do personagem. Driblando certos atavismos, bem como problemas estilísticos evidentes da obra, Aïnouz parece enxergar e captar, em diversos trechos do livro, uma exis-

tência criativa e singular para Satã, capaz de transcender construções identitárias mais tradicionais.

Um corpo malandro

O livro *Memórias de Madame Satã* é construído a partir de uma lógica muito próxima à desenvolvida na entrevista a *O Pasquim*. Tanto as abordagens temáticas como o formato narrativo parecem estar ali para responder ou complementar uma espécie de “projeto biográfico” que se inicia com a entrevista¹. Estrategicamente o texto do jornalista e escritor Sylvan Paezzo e a fala de Satã, ou melhor, a combinação de ambos, trabalhou no sentido de atingir um público leitor educado, reunindo informações que tornassem a experiência de Satã “notável” e instigante. Neste sentido, podemos afirmar que a obra se fundamenta também nas concepções que permearam as práticas autobiográficas que prevaleceram durante o romantismo:

A suposição de que cada indivíduo é um eu único e autoidêntico; a crença numa “humanidade” que ao mesmo tempo reúne e diferencia os indivíduos, e na qual cada eu mostra-se suficientemente estranho para mostrar-se como um outro, mas também suficientemente familiar para que sua mensagem chegue aos outros eus; a presunção de uma exterioridade entre o eu e a linguagem, que serviria apenas como meio de expressão e transmissão de sentido das experiências vividas anteriormente à sua representação linguística; e, finalmente, o caráter de exemplaridade das experiências transmitidas, que pretendem ter validade universal. (Duque-Estrada, 2009, p. 21-22).

Apesar de conseguirmos identificar tais concepções permeando até hoje diversas obras autobiográficas, fica difícil uma definição do que caracterizaria práticas mais tradicionais, já que a própria definição do gênero é bastante problemática. As configurações estéticas são extremamente variadas de uma obra a outra, assim como as múltiplas possibilidades, em termos de conteúdo, estilo e composição. Devemos considerar também a especificidade da obra e do contexto em que se

constrói para avaliar o seu papel político. No caso do livro de memórias de Madame Satá, até onde a necessidade de garantir à experiência narrada um “caráter de exemplaridade”, na esteira da curiosidade gerada pela entrevista, se sobrepõe ao poder de resistência do personagem?

Sobre esse tema, Duque-Estrada observa que o simples fato de uma narrativa autobiográfica pertencer a uma voz minoritária não lhe garante um discurso emancipatório (ibidem, p.160). Citando a autobiografia do escritor cubano Reinaldo Arenas, a autora pontua como a obra perde sua força contestatória na medida em que, focado em questões como a censura cubana, a falta de liberdade e a sua homossexualidade, Arenas escolhe utilizar uma estratégia narrativa pautada numa “materialidade empírica já dada” (ibidem, p. 161), em que transcreve para o tempo presente a sua experiência passada. Uma estratégia narrativa que, segundo a autora, compromete a força política do seu projeto: “Ao apresentar uma realidade como que cristalizada, já constituída em si mesma, ele pode apenas assumir a tarefa de atualizá-la, impedindo-se de ter um posicionamento que lhe permita uma forma particular de apreensão do real que o cerca [...]” (idem). Dispensa-se, assim, a força política do ato narrativo em si.

No caso de Madame Satá, o livro se dedica em grande parte ao empreendimento de um resgate da memória de um personagem histórico e à margem. Ou seja, há um grande vínculo com a noção de uma realidade vivida que precisa ser resgatada e preservada. Neste sentido, o livro de memórias segue um percurso cronológico que procura figurar o percurso de Madame Satá, construindo-o como um sujeito empírico. Desde o momento em que teria sido trocado por uma *éguinha*, aos oito anos de idade, no sertão de Pernambuco, até a vida de malandro no Rio de Janeiro e as inúmeras incursões pela prisão. Entretanto, não podemos afirmar que, por conta dessa característica, a experiência de Satá tem sua potência política totalmente esvaziada. Diferente do texto de Arenas, bem como de diversos outros exemplos, quando o sujeito em questão apresenta a configuração desviante de Madame Satá, diversas rupturas são possíveis ao longo do texto. Em primeiro lugar, pela assunção de identidades em mobilidade; em segundo, pelo estabelecimento de um comportamento que molda o sujeito a partir de uma ética margi-

nal. Ou seja: uma ética que existe para além de normas morais vigentes, de acordo com os códigos próprios de um universo que não obedece a regras fixas, pautando-se exatamente pelo desvio.

Como malandro que anda “assim de viés”, o personagem escorrega, desliza, sem se prender a uma definição em termos comportamentais. O que faz com que o processo de construção do sujeito que supostamente seria tarefa do projeto biográfico seja arranhado em diversos momentos na obra. Além disso, há trechos em que, independente do papel mediador de Paezzo, as falas descritas apresentam características e peculiaridades que configuram uma “escrita de si” com uma carga afetiva e corpórea bastante singular e pautada na oralidade. Talvez para a obtenção de “efeitos de verdade”, por conta da condição de analfabeto de Satã, mas o fato é que o texto acaba privilegiando a performance da narrativa oral e corporal do personagem. Assim, revela-se um revezamento, no livro, entre a performance desviante de Satã e o registro e a representação de um personagem excluído. Nesse caso, o texto perde muito em alguns aspectos, e ganha em outros. Podemos levantar também, aqui, uma suspeita acerca das intenções das obras inspiradas em sua autobiografia. Não seria a assunção, por parte dessas “leituras”, de uma experiência única e pronta, anterior ao texto que as narra, como a que condiciona a experiência de Satã à forçosa oposição entre malandro valente/homossexual, a razão de deixarem escapar sua potência política?

Um dos méritos do filme *Madame Satã* é privilegiar a performance “desviante” e desterritorializada de Satã, configurando um personagem em devir. Karim Aïnouz escolhe também não fazer uma obra biográfica, dentro de padrões mais tradicionais do gênero. Para tanto, privilegia a figuração de partes do cotidiano de João Francisco dos Santos num período anterior ao recebimento da alcunha Madame Satã. Ao escrever sobre o filme em texto publicado na revista *Cinemais*, Aïnouz observa:

De cara, eu não queria construir um personagem folclórico, estereotipado. Quando você folcloriza, você se distancia, trivializa, banaliza. Isso não me interessava e sim realizar um filme que fosse uma experiência no sentido de ficar tão colado ao personagem que entrasse nele, na sua intimidade, no seu cotidiano, na sua raiva, na sua doçura. Tampouco queria fazer um filme épico porque o personagem é

multifacetado, não queria torná-lo um herói distante [...]. Também não queria um filme biográfico, porque de um modo geral, no cinema, as “biografias” são lineares, e a experiência dele não é linear. [...] Optei por fazer um recorte da vida do personagem e desenhá-lo verticalmente. O modelo *biopic* não seria justo (com o personagem) – seria empobrecer uma experiência tão exuberante e plural. (Ainouz, 2003, p. 183).

Falar de Madame Satá num momento em que ainda era João Francisco dos Santos também permite explorar a intimidade do protagonista e tornar o espectador mais próximo. Uma proximidade que se constrói no espaço e no tempo, na medida em que são explorados lugares e situações praticamente atemporais e indefinidos: pele, poros, mofo e rachaduras nas paredes, suor, purpurina, tecidos, objetos de cena cotidianos. Antes que João Francisco efetivamente se torne o mito, o filme acaba. Do lendário personagem já transformado em Madame Satá, vemos apenas imagens mal-definidas de um baile de carnaval, supostamente no desfile que inspirou a célebre alcunha. Vale ressaltar que o livro de memórias também se ocupa do personagem pré-mito, mas para compor um percurso linear de construção do mito Madame Satá. O texto também é permeado o tempo inteiro pela presença do narrador principal, que, aos 72 anos, retorna ao cenário midiático para relembrar seus áureos tempos.

Apesar de o filme apresentar elementos bastante peculiares, que o diferenciam de outras obras do gênero, a escolha de trabalhar com o João Francisco dos Santos anterior ao mito reflete uma tendência contemporânea tanto no cinema como na literatura, em duas direções, muitas vezes conjugadas: por um lado a valorização de um período de formação de personagens históricos ilustres; por outro, o relato do cotidiano e da intimidade da vida dos mesmos como homens ordinários. Com relação à escolha do relato de formação, pode-se pensar que seria uma estratégia de busca por uma fase de vida em que o personagem ainda não está agenciado de toda a carga histórica e política esgotada e levada ao limite, principalmente a partir da atual apropriação mercadológica dessas experiências. É o caso, por exemplo, de *Diários de motocicleta* (Walter Salles, 2004), filme sobre a vida de Che Guevara,

que trata de um momento anterior à formação do mito. Che, ironicamente, ao longo do tempo tornou-se slogan, pôster, camiseta e, principalmente, um signo esvaziado de seu sentido político. Da mesma forma, *Madame Satã*, o filme, procura fugir do óbvio e do resgate mercadológico que a Lapa (novamente repaginada), o samba, a malandragem e a boemia vinham sofrendo desde os anos 90 e, principalmente, da febre nostálgica que congela Madame Satã em um período histórico “perdido” e idealizado.

Tal nostalgia permeia constantemente o livro de memórias, mas o faz de forma conflituosa, visto que a violência da experiência orgânica de Satã muitas vezes rompe com diversas relações dicotômicas que sustentariam uma visão positiva do passado. A saber, oposições como malandro/bandido, navalha/arma de fogo, em que o passado, mais inocente e pacífico, se opõe ao presente, marcado pela violência, pelo caos da vida moderna e pela barbárie. Tais oposições ignoram os efeitos de uma rede discursiva – instaurada principalmente a partir do início do século XX – que visava à constituição de uma identidade nacional, via a domesticação da imagem do malandro e o apagamento de elementos componentes da vida nesses espaços, como a violência, a marginalidade e a flexibilidade sexual.

Um olhar que consiga captar os momentos em que Madame Satã extrapola tais apropriações histórico-políticas via o ato narrativo do corpo poderá também produzir leituras da obra e do personagem capazes de romper com estruturas dominantes. É o caso, por exemplo, da imagem do paradoxo malandro valente/homossexual, cuja reiteração serviu muitas vezes à manutenção de valores heteronormativos. Nesse sentido, é importante buscar os momentos do livro em que tal oposição é sublimada, não a tomando como realidade cristalizada e pronta. É nesse ponto que a consciência da materialidade discursiva que envolve Madame Satã torna-se necessária. Esse olhar crítico, capaz de entender que é preciso ultrapassar construções simbólicas caras a estruturas dominantes, é o primeiro passo para que a experiência do personagem seja reinterpretada e reconfigurada, num novo processo de apropriação. Trata-se de trazer à tona a potência política do corpo de Satã, buscando desvelar forças pré-discursivas, anteriores às práticas culturais que delimitaram

comportamentos e sujeitos. Perceber quando a experiência expressa no livro estabelece linhas de fuga para o personagem.

As múltiplas faces de Madame Satã

Em *Memórias de Madame Satã* a narrativa é situada inicialmente no ano de 1928, quando Satã comete o que considera o seu crime inaugural: o assassinato do vigilante Alberto (uma espécie de guarda municipal da época). A descrição do crime servirá também para caracterizar um conflito que, de acordo com Satã, marcará definitivamente a sua vida. Trata-se de um momento em que precisará decidir entre seguir a vida de artista ou manter a fama de malandro. Para tornar ainda mais dramático o conflito que se arma, o livro se inicia com a descrição do seu trabalho como artista: “A minha pessoa estava muito feliz naquela noite. [...] Eu trabalhava, honestamente. Tinha conseguido um lugar de travesti sambista no teatro Casa de Sapê da Casa de Caboclo”. Em seguida, descreve sua apresentação:

Diziam salve ela a boneca linda quando eu entrei no palco com a minha saia-zinha vermelha e as tranças que eu fazia com os meus próprios cabelos. É. Em 1928 eu usava os cabelos nos ombros e muitos reparavam. E continuaram dizendo salve ela a boneca linda e eu disse para a minha pessoa que precisava retribuir todo aquele calor humano e então eu rebolei com toda vontade. (Madame Satã, 1972, p. 2).

Esse trecho confere ao texto, já nas primeiras páginas, um caráter performático e sensorial. Ao mesmo tempo, revela-se, a partir daí, um personagem em grande parte pautado numa ética própria, constituída pelo desejo, pela vaidade e pela manutenção de valores estéticos.

Ao retornar de uma noite de trabalho e parar para uma refeição em um bar, Satã será ofendido pelo vigilante e, inicialmente, não reagirá, sabendo que terá muito a perder se enfrentá-lo. Em meio ao conflito, o texto promove uma espécie de *flashback*, em que o personagem relembra sua história, desde a infância, até retornar ao tempo presente, que

se apresentaria aí como uma espécie de resultado do seu percurso. Mais que um confronto com o vigilante Alberto, este início do livro narra uma disputa entre a Mulata do Balacochê (pseudônimo artístico adotado por Satã) e o malandro Caranguejo da Praia das Virtudes (como diz ser identificado na época). Após ser agredido com um cassete, Satã retornará para casa. A partir daí a narrativa se ocupará do fluxo de pensamentos do personagem, para caracterizar o conflito: “A notícia ia se espalhar depressa. Iam comentar. [...] Se criou aqui na Lapa e agora se afroxou todo. Não merece o nome de malandro” (ibidem, p. 25). Satã pega uma arma, retorna ao bar e atira em Alberto, optando pela performance do malandro. Tal conflito, entretanto, não se relaciona em momento algum com questões ligadas ao gênero e à sexualidade de Satã, mas à sua necessidade de não perder o espaço ocupado dentro do universo da malandragem. Trata-se, portanto, de uma ética pautada pela configuração performática de sua imagem. É na construção de uma estética de si que ocorre a disputa, em que escolherá manter uma ou outra performance de corpo.

Ao iniciar o livro declarando que “trabalhava, honestamente”, para caracterizar a “chance” abandonada ante as “circunstâncias” e a necessidade de se impor como malandro, o texto insere também o personagem num desvio produtivo em termos políticos. Na concepção apresentada por Satã, a vida de artista travesti seria um modo de vida honesto, ao contrário do estilo de vida do malandro. Ou seja, mesmo apresentando uma relação dicotômica entre a vida de trabalhador e a vida marginal em seu fluxo de pensamentos, a concepção de “vida honesta” se fundamentará num processo desviante para as regras morais oficiais. Dessa forma, Satã rompe com as regras que procuraram configurar uma identidade nacional na primeira metade do século XX, arranhando, por exemplo, o projeto getulista de cidadão trabalhador, via a experiência criativa de transgredir a identidade sexual, trazendo, assim, a norma para a ordem do desejo. É essa potência do desejo do personagem o que preferencialmente Karim Aïnouz procura captar e “transpor” para o cinema. Assim, desde o início, a vontade de seguir a vida artística e as sensações geradas pela performance vão compor o filme e caracterizar o personagem.

Madame Satá, o filme, se inicia com a imagem em *close* do protagonista, literalmente enquadrado, com o rosto bastante machucado, enquanto uma voz narra parte do que seria um relatório policial sobre ele, com data de 1932. Essa imagem estática terá duração de mais de um minuto e funcionará quase como uma apresentação inicial do personagem, dando destaque ao universo marginal em que se inseria. O texto proferido pela voz em *off* procura estabelecer um vínculo muito forte com o real, mesclando, inclusive, trechos dos autos dos processos respondidos por Satá. Ao mesmo tempo, cria uma grande expectativa em relação ao percurso de vida do personagem. Não somente pela curiosidade que a vida marginal suscita, mas também a partir das “qualificações” apresentadas: “é conhecidíssimo na jurisdição deste distrito policial como desordeiro, [...] é pederasta passivo, fuma, joga, e é dado ao vício da embriaguez, [...] é visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social [...]”.

Após o fim do “relatório” narrado, haverá um corte e o título do filme, *Madame Satá*, surgirá gravado em paetês sobre tecido, ao som de um solo de violino. Em seguida, passa-se para uma imagem difusa e fora de foco com nuances azuladas. Aos poucos uma cortina de vidrilhos vai se definindo, até que a câmera faça um *close* do rosto de Satá – quase um plano-detelhe – entre a cortina, acompanhado pelo som do toque de uma harpa e de uma voz feminina que começa a cantar em francês. Intercalada com cenas curtas que vão revelando se tratar de um espetáculo numa pequena casa de shows, essa imagem prenuncia a relação que o diretor escolhe estabelecer com o personagem. A câmera se concentra nos olhos e na boca de Satá, dentes imperfeitos à mostra, suor evidente mesclando-se ao brilho dos vidrilhos. Ele dubla a voz que canta, de maneira teatral, fazendo meneios com a cabeça. Não fica claro inicialmente se Satá está apenas observando ou se é protagonista do show. Na verdade, estabelece-se um jogo entre o desejo do personagem, o filme e a “realidade” diegética, ou seja, o show do teatro, em que o corpo de Satá ora assume o papel de estrela, ora o de observador.

Quando a câmera passa a simular o seu ponto de vista e, principalmente, quando passa para trás do personagem, percebemos o seu papel de observador escondido. Nem plateia, nem estrela. Seu ponto de vista

é simulado via imagens aproximadas da protagonista do show, Vitória (Renata Sorrah), que surgem entrando e saindo de foco, destacando o brilho de sua roupa, sugerindo um estado de êxtase. Em seguida, veremos Madame Satã descendo as escadas da casa de shows com um chapéu panamá. Acompanhado pela trilha sonora enquanto caminha pelas ruas e pega o bonde, a transformação do João Francisco que sonha com a vida artística no malandro que caminha “de viés” começa a se delinear como parte do “espetáculo”. Aos poucos, ambos se imbricarão, e ainda percorrerão desvios diversos, deixando em aberto as definições do personagem.

Com relação às performances de corpo de Satã e ao desejo pela vida artística, destacam-se duas sequências em que são exibidas apresentações do personagem, no palco improvisado do bar Danúbio Azul. Nos dois shows a câmera exibirá imagens aproximadas de partes do corpo de Satã: olhos, boca, peito, costas, partes da fantasia, brilho, suor e muitas imagens desfocadas. Essas imagens são intercaladas com imagens do público rindo, bebendo, cantando. Haverá a predominância das imagens rarefeitas do personagem, que são apenas pontuadas por algumas outras imagens com um certo grau de saturação². São cenas em que o desejo de ser artista vem à tona e representam o que consideramos o ápice do personagem dentro do filme. Satã declara, em dado momento, ter sentido “uma felicidade extasiante” ao se apresentar. A conjugação entre a música e as imagens também se configura neste sentido. Na primeira apresentação, Satã canta *Noite cheia de estrelas*, de Vicente Celestino, de forma cadenciada. Na segunda, interpreta *Ao romper da aurora*, de Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves. O ritmo dado às músicas e mesmo às alternâncias da voz se mescla ao ritmo da montagem. Satã recria as canções, dando novo ritmo a elas. Faz falsetes com a voz, afinando-a e engrossando-a. Imita Josephine Baker e agrega à sua performance gestos que remetem aos momentos de transe em ritos africanos.

A câmera explora seu corpo, expõe, confunde, mescla-o à pele da película. Enfim, Madame Satã explode na tela, numa sequência que confere uma imanência ao personagem. Indiscernível, seu corpo não se insere mais no perfil do malandro carioca ou mesmo do travesti artista do período. Para Bragança, nas sequências citadas, “o corpo pulsante,

vibrante, ofegante, orgânico de Madame Satá assume a carne como elemento detonador de uma poética do desejo, do exercício de um espetáculo no qual o corte político se torna público, coletivo, em comum” (Bragança, 2007, p. 26). Via o desejo e as sensações pulsantes, nessas cenas o filme confere uma singularidade ao personagem, inscrevendo-o num formato de resistência que pode se projetar no contexto contemporâneo. Podemos mencionar aqui Judith Butler, ao refletir sobre a potência política de atos performáticos. Via tais atos, as relações entre interior/exterior, significado/significante são problematizadas e levadas ao limite.

Lembrando que Foucault descreve tal processo não como construção do corpo, mas como destruição via inscrição cultural necessária para constituir o sujeito e suas significações, Butler observa que deve haver um corpo anterior a essa inscrição. Mas também nota que a concepção de um corpo ou corpos anteriores à significação não pressupõe a ausência de uma materialidade. Foucault sugere a noção de uma multiplicidade de forças corporais pré-discursivas, em que um corpo anterior à sua inscrição cultural supõe a existência de uma “materialidade anterior à significação e à forma” (Butler, 1993, p. 185-87). E talvez certos atos performáticos possam ser pensados dessa maneira, como tentativas (nem sempre bem sucedidas, é verdade) de um resgate dessas forças pré-discursivas que, irrompendo sobre a superfície do corpo, sejam capazes de romper com práticas discursivas e culturais impostas aos corpos. Assim, as performances do filme descritas jogam com o feminino e o masculino, sem se deixar definir. Satá desterritorializa-se, não apenas via câmera incisiva e imagens difusas e impactantes, mas também via caracterização de um personagem com a sexualidade em devir.

Conforme a definição que Deleuze e Guattari atribuem ao termo, o devir configura um estado em que algo está permanentemente em processo, em andamento, em vias de “tornar-se” a todo e qualquer momento. O conceito de devir coloca em xeque a ideia de uma diferenciação sexual pautada numa matriz binária, visto que se manifesta no lugar da desterritorialização, constitui uma zona de vizinhança e ao mesmo tempo de indiscernibilidade que carrega dois pontos, A ou B, M ou

F, para seus limites (Deleuze & Guattari, 1997, p. 18). Tal concepção permite percebermos que em sua autobiografia Madame Satã não se torna uma mulher quando menciona a Mulata do Balacochê, passeia por esse e outros devires-sujeitos com desenvoltura. Não se trata, como se lê na contra-capa “do travesti que se transformou no maior malandro de todos os tempos”, mas de um personagem que circula por diversos perfis, sem se fixar. Desterritorializa-se constantemente.

Essa potência que Aïnouz descobre em *Memórias de Madame Satã* (e obviamente exacerba em seu filme) sugere, também, uma pertinência com a noção deleuziana da escrita como algo em devir. No texto *Crítica e clínica*, ao abordar o *problema de escrever*, o autor sugere um caminho para a literatura a partir de uma nova concepção do ato de escrever. Aí, escrever é considerado um caso de devir sempre inacabado, a escrita é inseparável do devir (Deleuze, 1997, p. 11). Os devires (devir-mulher, devir-molécula, devir-animal etc.) encadeiam-se ou coexistem em diversos níveis. O autor fala da zona de indiferenciação em que não discernimos mais uma mulher de um animal ou de uma molécula. Essa zona de vizinhança pode ser desenvolvida com qualquer coisa e ao mesmo tempo se exerce nos desvios. E é por meio de desvios que são sempre criados para revelar a vida nas coisas que o texto se constrói.

Enxergar o potencial desses momentos em que Madame Satã se manifesta em devir permite suplantar o fato de se tratar, por exemplo, de um texto que procura se estabelecer como uma autobiografia de cunho memorialista. A concepção da literatura como a arte de contar lembranças, viagens, amores, sentimentos, também é alvo da crítica de Deleuze. Assim como a estrutura edipiana presente nos textos que se excedem tanto na composição da realidade quanto no uso da imaginação. Para Deleuze, a psicologização da literatura em análises do gênero é capaz de reduzir devires a estruturas edipianas, ignorando que a literatura faz um caminho inverso. Usa, sim, uma potência impessoal, mas ao mesmo tempo altamente singularizada. É neste sentido que parece se configurar o olhar impresso por Karim Aïnouz sobre o personagem em *Memórias de Madame Satã*. Mais que um sujeito projetado, Satã emerge para o cineasta como uma subjetividade que se eleva a diversos devires ou potências.

O primeiro passo, portanto, para um pensar político produtivo na contemporaneidade seria evitar a redução da experiência do personagem à representação. Evelyne Grossman menciona o grande desafio enfrentado pela escrita contemporânea, que precisa lidar ao mesmo tempo com a crise do sujeito e da representação, reinventar o eu na escrita, sem irromper também na dissolução das formas: “Como inventar a cada instante as figuras movediças do eu e do outro sem perder aí toda identidade?” (Grossman, 2005, p. 23). O desafio de qualquer produto ou obra contemporânea se encontra aí, numa espécie de processo de *desidentificação*:

Trata-se ao mesmo tempo de desfazer a identificação narcísica de uma forma que imobilizamos, uma imagem/miragem cristalizada (meu pai, minha mãe, este aqui a minha frente que se parece comigo, este homem/esta mulher que eu encarno) e de inventar as figuras plurais, provisórias de uma identidade em movimento – as identidades. (Ibidem, p. 24).

Tarefa já arduamente perseguida pelo cinema e pela literatura contemporâneos, parte do desafio também é buscar essas desterritorializações sem se perder na estetização da mobilidade identitária. Trabalhos como o de Aïnouz sugerem a potência do desejo de escavar a linguagem em que se inserem. Romper com formas canônicas e cristalizadas de representação, independentemente do suporte, instaurando um devir-nômade para os personagens. Não se trata, entretanto, de um abandono irrestrito da materialidade do sujeito Madame Satá, mas de criar pontos de fuga às práticas discursivas e identitárias que a compõem.

Mais que o resgate histórico do personagem, é a sensação gerada no contato com tais eventos discursivos que Aïnouz procura reproduzir nas telas. Trata-se, sem dúvida, de uma abordagem política contemporânea, condizente com seu tempo. Vale dizer, inclusive, muitas vezes até estetizada e transformada em mercadoria na lógica do capitalismo tardio. Acreditamos que o grande trunfo do filme, para além de suas escolhas estéticas e do vínculo com um cinema que privilegia a experiência sensorial no lugar da representação, é a capacidade de figurar o sujeito Satá de forma desterritorializada, sem abandonar de vez a mate-

rialidade discursiva de sua existência. Um jogo extremamente profícuo para estabelecer formas contemporâneas de resistência na literatura, nas artes e no cinema.

Estrategicamente, no filme, configura-se um jogo entre o desejo atual pela experiência “real”, a dissolução do sujeito e a carga política e histórica da figura marginal do malandro. O filme se inicia com o *lettering*: “Este filme é baseado em uma história real”. Frase típica de relatos pautados na representação e de filmes biográficos. Logo em seguida o espectador se depara com a imagem estática do rosto do personagem, anteriormente descrita. A voz em *off* que profere sua sentença mescla informações retiradas de diferentes processos respondidos por Madame Satã, encontrados hoje no Arquivo Nacional. Após essa cena inicial, Aïnouz seguirá compondo sua versão do personagem, cujas formas multifacetadas por que passeia dificultam cada vez mais ao espectador estabelecer uma imagem fixa ou ordenada do protagonista. Haverá, assim, na composição e montagem do filme uma clara hipervalorização da capacidade do personagem em metamorfosear-se. Se uma hora o protagonista surge como malandro e cafetão, logo em seguida pode surgir como um pai e amigo extremamente carinhoso. Se num momento surge com trejeitos femininos e frágeis, em outra sequência pode entrar em cena um bicho homem, falando grosso e derrubando quem passar por seu caminho.

Outro forte componente do personagem será a raiva, mencionada diversas vezes por Satã em seu livro de memórias. A raiva ocupará no filme um lugar privilegiado, para além da valentia e da honra, exaustivamente citados em outras obras como características do malandro. A raiva de Satã no livro é quase um personagem, que muitas vezes toma conta do seu corpo. Madame Satã a menciona na autobiografia e em seus depoimentos como algo que não consegue explicar, dando a ela muitas vezes uma dimensão mais afetiva que histórica. Aïnouz enxerga esse potencial e, sem procurar justificativas históricas para ela, que inseririam o personagem num processo de redenção e num perfil heróico, faz com que sua raiva simplesmente exploda nas telas, por meio do corpo de Satã. A raiva está na dança do personagem, conjugada com a alegria, o êxtase, a festa. Está em cada ferida do rosto enquadrado, que

respira ofegante enquanto nos encara. Não a lemos nem a entendemos, mas podemos senti-la.

Destaca-se, no caso, uma sequência em que a raiva de Satá é posta em discurso, mas de forma extremamente marcada pelo afeto. Satá se envolve numa briga ao tentar entrar no Cabaret High Life, junto com Laurita e Tabu. Pouco depois, Laurita e João estão em casa, conversando, enquanto cuidam dos ferimentos. Num dado momento, Satá avança sobre Laurita, agarrando seus cabelos: “Tu parece um bicho. Sai por aí batendo a cabeça na parede”, responde a companheira, magoada. Laurita começa a lembrar do homem carinhoso que conheceu, que a acolheu junto com sua filha, e depois pergunta, sorridente: “Tu ainda me acha bonita?”. Laurita abaixará a blusa, se aproximará de forma sensual do corpo de João, sobre a cama, sentará em seu colo e passará a acariciar seu rosto:

- E porque é que tu não se acalma?
- Tem uma coisa dentro de mim que não deixa.
- E que coisa é essa?
- [...]
- Raiva
- Tu parece que tem raiva de estar vivo.
- Vai ver que é...
- Mas essa raiva passa.
- Pois a minha parece que só aumenta. Uma raiva que não tem fim e que não tem explicação pra ela... Laurita, o que você vê quando olha pra mim que eu não vejo?

Há um corte para um plano-detalle dos pés de Laurita, sendo acariciados pelas mãos de Satá: “Eu vejo, o Rodolfo Valentino, o Jonh Weissmuller... Gary Cooper”. Ela sorri e os dois se abraçam.

Essa sequência é inspirada em um diálogo do livro entre Satá e Maria Faisal – mulher que viveu com Madame Satá. Como diversos aspectos de sua vida, não ficam muito claras as definições sobre essa relação. Juntando todas as peças, pouca coisa se encaixa, ou alguns novos encaixes criam imagens disformes. No livro, diz que ficou pouco tempo com Faisal e que foi amante apaixonado de outro malandro, o Brancu-

ra, com quem viveu durante dois anos. Ou: “Eu nunca fui dessas coisas não, esse negócio de amiguinho, casamento”. Ou: “Sou casado. Tenho seis filhos de criação”. O filme consegue condensar essa complexidade nas relações estabelecidas entre Satã e os outros personagens. Todos são fictícios e todos têm um pouco das suas entrevistas e da narrativa em *Memórias*. A passagem com Laurita, acima citada, por exemplo, é diretamente inspirada no livro, como o próprio Aïnouz afirma:

Minha cena favorita, aquela em que a Marcélia entra e fala “*tu ainda me acha bonita?*” está lá intacta. Quando li a autobiografia, quando li essa passagem, pensei: “*quero fazer esse filme*”. Sabe aquela coisa do *Vive l'Amour*? Acho que o Tsai Ming-liang fez o filme porque queria filmar aquela mulher chorando. Acho que a única razão pelo qual ele fez aquele filme foi para fazer aquele plano-sequência com aquela mulher chorando. E a cena com a Marcélia está do jeito que eu queria, está lá como devia ser mesmo [...]. (Aïnouz, 2003b, p. 6).

Privilegiando o plano afetivo e sensorial, o desejo entrará em cena, para compor a singularidade da experiência de Satã. Dessa forma, as relações que o protagonista estabelece com os outros personagens serão mais pautadas no contato físico e nas sensações geradas a cada contato, sem uma inscrição fixa em papéis. No momento do diálogo, Satã e Laurita podem ser velhos amigos, amantes ou pais zelosos. Assim como Satã e Tabu podem ser parceiros, cúmplices, ou algoz e vítima. É à leitura que faz da dimensão afetiva do personagem que Aïnouz procura ser fiel, e não aos papéis registrados oficialmente para ele. Essas mobilidades pulsantes chegarão ao clímax exatamente nas cenas descritas anteriormente, em que as performances artísticas do personagem trarão à tona um corpo que extrapola os limites da tela, explodindo em sensações.

O crime, a prisão e a fuga

Por fim, convém analisarmos a figuração do “crime inaugural” de Satã no filme, que mais uma vez permite contemplarmos a relação estabelecida entre as duas obras. Há que se destacar, nesse caso, que

Aïnouz tira vantagem do dispositivo do cinema para promover uma releitura dessa experiência. Estrategicamente cria-se um vínculo com um episódio supostamente “real” e marcante em todos os materiais autobiográficos e depoimentos do personagem. Assim como no livro, Satá será provocado de forma preconceituosa e agressiva num momento de realização com a vida artística. Agredido, não reagirá, retornando para casa. Lá, refletirá enquanto o sangue dos seus ferimentos pinga à sua frente, pegará uma arma e retornará à rua para cometer o crime. Ismail Xavier considera a inserção dessa sequência uma exceção no filme, um momento em que o personagem, afirmativo em quase todas as cenas, é humilhado, não reage, e só depois de “ruminar” sobre o fato, acaba atirando pelas costas no agressor (Xavier, 2007, p. 257). Entendemos, entretanto, esse episódio como uma forma de reforçar a complexidade do personagem. A própria observação de Xavier revela um sintoma desse efeito. Sem o fluxo de pensamentos do texto, apaga-se a oposição entre o conflito vida artística/malandro, que Satá afirma ter sido o propulsor da ação. Sabemos que o cinema há anos dispõe e lança mão de inúmeros recursos para compor tais fluxos, de forma bastante criativa, inclusive. O importante, portanto, é percebermos as escolhas estéticas e políticas do diretor, ao deixar a cargo do espectador interpretar o movimento. Isto permite que o personagem se insira num novo desvio. Quem será, afinal, esse tal Madame Satá?

Vale observar também que o desfecho criado para o personagem, após o crime, estabelece novos pontos de fuga para sua existência. E mesmo o seu desenrolar, sob a trilha sonora do show de Satá, em sua versão frenética e exagerada de *Ao romper da aurora*, já insinua uma catarse. Logo após as cenas do crime, o filme retornará à imagem enquadrada apresentada no início. A voz “oficial” finaliza a sua sentença, condenando-o a dez anos de prisão³. Em seguida, após um efeito de espocar de flashes, serão inseridas cenas de um concurso de fantasias, simulando um registro caseiro e antigo. Trata-se de imagens com definição mais reduzida, em que se destaca a fantasia vermelha de Satá. Ele circula pelo palco, esfuziante. O corpo enquadrado da imagem anterior entrará, portanto, em contraste com o corpo em êxtase, difuso e ao mesmo tempo atravessado pelos desejos do personagem.

Há que se destacar também o contraste obtido pela edição de som nessa sequência. Enquanto a voz “oficial”⁴ termina de proferir a sentença de Madame Satã, condenado a dez anos de prisão, a voz do ator Lázaro Ramos começa a se sobrepor a ela, narrando o que seria uma fábula criada pelo personagem:

Vivia presa por dez anos num castelo das Arábias, uma princesa de nome Janacy. No intuito de inveja, a rainha maléfica tinha aprisionado a jovem princesa, que vivia triste e solitária. Até que num dia de carnaval, um cavaleiro em seu camelo, libertou a princesa, que correu a pé, até chegar em sua Lapa querida. A princesa foi logo se apressando de preparar sua fantasia para o desfile dos caçadores de Veados. Janacy, vestida, desfilou com brilhantismo no carnaval de 42, e Janacy ficou conhecida, assim, pro resto do mundo, como, Madame Satã!

Trata-se de um texto fictício permeado por elementos que Aïnouz pinça do livro de memórias e de outros materiais, como o perfil mítomano, o uso frequente dos superlativos e a adoção de codinomes indígenas. Ao mesmo tempo, esta fala traduz o personagem exacerbando o seu desejo pela performance artística e a habilidade de transmutar seu corpo e sua experiência de forma criativa. Em meio à fala narrada, passamos para as imagens do desfile de carnaval. Uma trilha sonora carnavalesca acompanha a imagem e permanece alguns segundos após a narrativa do protagonista. Essa sequência resignifica os dez anos passados na prisão. Traduzir essa experiência com o contraste entre o rosto machucado do personagem enquadrado e as imagens do seu corpo em êxtase, sobrepondo a voz oficial com um texto lúdico proferido por Satã, evita a vitimização do personagem. Uma abordagem que transcende a representação de imagens saturadas e transformadas em mercadorias, como a figura estereotipada do malandro lapeano dos anos 30, a experiência de exclusão e a marginalidade da vida na prisão. Dessa forma, cria-se um personagem capaz de transformar e reinterpretar a sua experiência, bem como os efeitos do seu contato com as instâncias oficiais de poder.

No conjunto, tal desfecho, bem como a performance de Madame Satã no filme como um todo, inserem o personagem “recriado” por

Aïnouz numa nova perspectiva com relação ao relato de exclusão no cinema brasileiro. Segundo Ismail Xavier:

A afirmação do sujeito é aqui mais complexa porque não implica em sublimação, reabilitação, dentro da dicotomia *violência ou arte* que orienta a ação dos mais diversos grupos de ajuda nos bolsões de pobreza hoje. A equação de Madame Satá é *violência e arte*, construção de si mesmo como personagem, um *dandy* da Lapa, marginal. (Xavier, op. cit.)

Deparamo-nos com um nomadismo de corpo capaz de romper tanto com práticas narrativas recorrentes no cinema brasileiro contemporâneo quanto com as abordagens de obras e materiais anteriores, em que grande parte da potência de apresentar um perfil desviante e desterritorializado de Madame Satá foi deixada de lado. Essa potência política é exacerbada na medida em que se constrói uma polimorfia mais condicionada à ordem do desejo para Satá. Antes de encerrarmos esta análise convém ressaltarmos que, em hipótese alguma estas afirmações esboçam uma euforia sem precedentes com relação ao filme que, como qualquer obra, possui altos e baixos. Há os críticos para quem é inconcebível, no atual estágio em que se cruzam biopolítica e controle, vislumbrar possibilidade de resistência na lógica do poder em que estamos imersos. E em particular na abordagem sensorial do filme, já tão explorada dentro dessa lógica.

Sem inserirmo-nos numa negatividade contemporânea, o agenciamento se dá já no primeiro momento de exibição. Ainda assim, acreditamos que novas perspectivas são abertas pelo filme, não de forma coletiva e impactante, mas de forma pontual, singular em diversos aspectos e momentos específicos da obra e mesmo da trajetória de Satá. Não podemos esquecer também que o filme passa a ser incorporado à existência do personagem. No site oficial da Ilha Grande, por exemplo, encontramos a história de Satá sendo narrada a partir de informações do livro e de elementos do filme de Aïnouz. Como no trecho: “João Francisco definia-se como ‘filho de Iansã e Ogum, devoto de Josephine Baker’ inventando para si vários personagens como Mulata do Bala-cochê, Jamacy, a Rainha da Floresta, Tubarão, Gato Maracajá”. Logo

abaixo, serão exibidos fotogramas do filme, para ilustrar as caixas de texto que procuram contar sua história. Essa penetração do filme em outras instâncias não deflagra apenas o poder da imagem sobre outras narrativas em tempos contemporâneos. No caso específico de *Madame Satã*, essa contaminação deflagra um potencial transformador e sempre atual, de um personagem em devir, que se caracteriza, paradoxalmente, pela própria impossibilidade de ser caracterizado.

Notas

¹ O que chamamos de “projeto biográfico” se completa com um material publicado em 1976, logo após a morte de Madame Satã, n’ *O Pasquim*, com depoimentos colhidos (de terceiros também) para o que seria o projeto de um livro inacabado, além de uma nova entrevista.

² As tendências a rarefação e saturação relativas ao enquadramento foram observadas por Deleuze em *A imagem-movimento* e podem ilustrar parte dos efeitos obtidos em *Madame Satã*. Para Deleuze, o enquadramento é sempre uma limitação, que gera um sistema visualmente fechado, mas com caráter informativo. Um filme pode apresentar quadros saturados com muitas informações, como elementos de cena independentes que às vezes até confundem o espectador com relação ao que é principal ou secundário. Ao mesmo tempo, a tendência oposta é a rarefação do quadro, em que um enquadramento contempla um único objeto ou personagem. O máximo de rarefação é atingido quando a tela fica inteiramente vazia, negra ou branca

³ Segundo o livro de memórias de Satã, o desfile não ocorre após dez anos de prisão, mas de uma pequena temporada e, ainda assim, anos após o suposto crime (não há registros oficiais do mesmo, já que a ficha criminal de Satã apresenta a primeira entrada em 1938), que teria ocorrido em 1928, e do qual teria sido absolvido, após menos de dois anos de prisão, segundo narra. O desfile dataria de 1938, ano em que teria ganhado o concurso e recebido a alcunha de Madame Satã.

⁴ Vale observar que a voz do juiz é do cineasta Eduardo Coutinho. A inserção da voz do documentarista não estaria ironicamente sugerindo uma ruptura com as práticas documentais e biográficas que promoveram o estereótipo do malandro?

Referências bibliográficas

AÏNOUZ, Karim. Macabéa com raiva. *Cinemais*. Rio de Janeiro, n. 33, mar. 2003, p. 177-187.

_____. Entrevista com Karim Aïnouz. *Contracampo*, n. 45, 2003b. Entrevista concedida a Cléber Eduardo, Eduardo Valente e Ruy Gardnier. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/45/entrevistakarimainouz.htm>>. Acesso em 20/09/2010.

BRAGANÇA, Maurício de. *Corpos que ardem: Madame Satã e Plata Quemada*. Grumo, Rio de Janeiro, v. 6.1, 2007, p. 24-29.

- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of 'sex'*. New York: Routledge, 1993.
- _____. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DUQUE-ESTRADA, Elyzabeth M. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU; PUC-Rio, 2009.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: *Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. 7 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1994.
- GROSSMAN, Evelyne. A Desidentidade. *Lugar Comum: estudos de mídia, cultura e democracia*, n. 21-22, jul.-dez. 2005. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. p. 23-25.
- MADAME SATÁ. *Memórias de Madame Satá*. Rio de Janeiro: Lidador, 1972.
- _____. Madame Satá. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 95, p. 2-7, 29 abr.-05 mai 1971.
- XAVIER, Ismail. Humanizadores do inevitável. *ALCEU: Revista do Programa de Comunicação da PUC-Rio*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 256-70, jul.-dez. 2007.

Resumo

Este artigo tem o objetivo de investigar de que forma o olhar impresso pelo diretor Karim Aïnouz sobre o livro *Memórias de Madame Satá*, publicado em 1972, compõe uma fala política produtiva no contexto atual, esboçada no filme *Madame Satá* (2002). Ao inspirar-se no contato com o livro para conferir uma existência criativa e singular para Satá, transcendendo construções identitárias, Aïnouz sugere uma potência política para a experiência exposta na autobiografia, ignorada por figurações anteriores.

Palavras-chave

Madame Satá; discurso; subjetividade; cinema.

Abstract

This paper aims to investigate how the look by director Karim Aïnouz over the book *Memórias de Madame Satá*, published in 1972, composes an effective political speech outlined in the film *Madame Satá* (2002). When Aïnouz gets inspired by the book's reading to produce a creative and singular existence to the main character, transcending identity constructions, he also suggests a political potency exposed in Satá's autobiography, ignored for previous figurations.

Keywords

Madame Satá; discourse; subjectivity; cinema.

Recebido para publicação em

12/01/2011

Aceito em

04/05/2011

MPB E CINEMA NO BRASIL: UM CASO DE AMOR

Fred Góes

É forte o caso de amor da música popular com o cinema brasileiro, um caso especial, singular. Pode-se, por essa vista, perceber com muita clareza a fisionomia da nossa cultura musical. Antes de mais nada, vale lembrar que, no Brasil, houve uma forte tradição de teatro de revista, que se inicia na segunda metade do século XIX e chega ao início dos anos sessenta do século XX. Até a fixação do rádio entre nós (anos 1930) e da programação em auditório – forma encontrada pelo novo meio de comunicação para estabelecer a relação ao vivo entre as estrelas e seu público – o grande canal de divulgação da música popular era o teatro de revista.

Contemporâneo do rádio, no Brasil, na conquista das plateias, o cinema desde sua pré-história esteve sempre associado à música, entre nós. Estamos chamando de pré-história experiências como *Paz e amor* (1910), filme escrito por José do Patrocínio Filho, dirigido e fotografado por Alberto Botelho, com música do maestro Costa Júnior. Na década seguinte, início dos anos 1920, Francisco de Almeida Fleming faz o que ele chamou de América Cine Phonema, pequenos filmes baseados em canções populares da época. Outro realizador importante dessa fase é Paulo Benedetti. Foi ele quem deu ensejo à única aparição de Noel Rosa em cinema.

Com o advento do som gravado na própria película, Adhemar Gonzaga (criador da Cinédia) adquire equipamento especializado nos EUA. Um ano antes, porém, em 1932, Humberto Mauro já havia rodado uma das obras-primas da nossa cinematografia, *Ganga Bruta*, cujo acompanhamento musical foi realizado com discos, tendo no repertório desde canções de Villa-Lobos até o grande sucesso daquele momento, “Taí”, na voz de Carmen Miranda.

Algum tempo depois, o mesmo Humberto Mauro começa a trabalhar com Carmem Santos e filma *Cidade mulher e Favela dos meus amo-*

res. Este filme perdeu-se, já que não se conseguiu recuperar qualquer cópia. O tema do compositor popular, nunca reconhecido, viria a ser abordado em outros filmes. A perda se torna ainda mais penosa quando se sabe que o trabalho de Mauro contou com a colaboração de grandes compositores como Ari Barroso e Sílvio Caldas, sendo que este encenava como cantor. O outro filme, *Cidade mulher*, era um “filme-revista” com música de Noel Rosa.

Segundo Alex Viany¹, a partir de 1936, quando Humberto Mauro, aceitando convite de Roquette Pinto, vai trabalhar no Instituto Nacional do Cinema Educativo, começa a preparar as “brasilianas”, pequenos filmes com base em temas musicais populares – *Casinha pequenina; Chuá, Chuá; A velha e a roca*. Além desses filmes, com a colaboração do irmão caçula José Mauro, diretor musical de rádio, realizou uma série de documentários sobre compositores brasileiros, como Nepomuceno e Lorenzo Fernandes. Destaca-se também o filme *O descobrimento do Brasil* (1936-37), realizado pela dupla Humberto Mauro e Villa-Lobos, por encomenda do Instituto do Cacau da Bahia.

Sublinhamos, no entanto, como filme musical marcante em termos de popularidade, *Alô, Alô, Carnaval*, realização de Adhemar Gonzaga (1937), eternizado pelo número em que as irmãs Miranda (Carmen e Aurora), vestidas de fraque e cartola, cantam a famosa marchinha de Lamartine Babo “Cantoras do rádio”, tendo ao fundo um grande cenário de J. Carlos. Mais uma vez segundo Alex Viany², o filme é absolutamente tropicalista – foi como o qualificou Viany naqueles meados dos anos setenta.

É ainda a Cinédia de Adhemar Gonzaga quem produz filmes como *Bonequinha de seda* (estrelado por Gilda de Abreu) e *O ébrio* (protagonizado por Vicente Celestino).

Curioso observar que nesse período dos anos 1930, que corresponde historicamente ao auge do nacionalismo estadonovista, a música do cinema nacional era arranjada majoritariamente por italianos ou descendentes de italianos. São maestros de formação musical acadêmica que transitam tanto na música erudita quanto na popular, sem preconceito, que trabalharam intensamente no rádio e, posteriormente, nos primeiros tempos da televisão, como Radamés Gnatalli. A Atlântida era

domínio de Lírrio Panicalli; Enrico Simonetti atendia ao mercado paulista. Ao voltar para Itália, tornou-se popularíssimo. Há também, Leo Perachi, Remo Usai, Gabriel Migliori, Francisco Mignone, Alexandre Gnattali, Camargo Guarnieri e Claudio Santoro. Trabalharam ainda no cinema os maestros Guerra Peixe, Edino Krieger e Luiz Cosme, e hoje muita gente esperta e bacana toca essa banda³.

O segmento denominado “chanchada” é, sem dúvida, o espaço da grande aliança entre a música popular e o cinema. As chanchadas da Atlântida divulgavam as músicas que seriam os sucessos no próximo carnaval. Nesse período, fazia-se distinção entre a música de meio e a de fim de ano. A primeira compreendia as canções românticas e os sambas canção abolerados, característicos de então. Cantavam-se também versões dos sucessos estrangeiros. As músicas de fim de ano eram os sambas e marchinhas de carnaval que as chanchadas veiculavam com grande eficiência. Os filmes eram, geralmente, comédias ligeiras em que brilhavam comediantes como Oscarito, Grande Otelo, Zé Trindade, Ankito, José Lewgoy, Wilson Grey (os dois últimos, impreterivelmente, no papel de vilões), Zezé Macedo, Dercy Gonçalves, Violeta Ferraz, Alda Garrido. Como galãs absolutos, liam-se nos cartazes os nomes de Cill Farney e Anselmo Duarte e das mocinhas Eliana e Adelaide Chiozzo. Como diretores destacaram-se Lulu de Barros, Watson Macedo, José Carlos Burle e Carlos Manga. Entre uma cena e outra, muitas vezes sem nenhuma razão aparente, surgiam na tela, para delírio da plateia que se manifestava como se as estrelas estivessem ao vivo, os reis e rainhas da voz defendendo seus sucessos. Na tela, brilhavam as irmãs Batista, Linda e Dircinha; Emilinha e Marlene; Ângela e Dalva; Carmélia Alves; Jorge Goulart; Jorge Veiga; Carlos Galhardo; Ivon Cury; Francisco Carlos, entre outros⁴.

Os anos 1950 ficaram conhecidos como “anos dourados” muito provavelmente em virtude da efetiva prosperidade experimentada pelo país, sobretudo entre os anos de 1957-60, período que compreende o governo de Juscelino Kubitschek, em que o crescimento médio do produto interno bruto (PIB) chegou aos 7,7% por ano. Essa prosperidade não se limitou ao campo econômico. A cultura viveu tempos de experimentação vanguardista, principalmente na arquitetura, nas artes plásticas, na música e na poesia concreta severamente sofisticada.

Em outubro de 1955, o filme *Sementes da violência* é exibido no Rio e em São Paulo, mostrando para os jovens atônitos daqui mais do que um drama juvenil do Norte, uma música infernal, incontrolável. No ano seguinte, a Columbia Pictures lança o primeiro musical de rock, o filme *O balanço das horas* [*Rock around the clock*]. Lá estavam todas as estrelas daquele ritmo novo, como Bill Haley, Little Richard, The Platters que, junto com Elvis Presley, revolucionavam o conceito de música entre os jovens. Quando o filme foi exibido em São Paulo, a moçada não se segurou nas cadeiras. As moças gritavam, todo mundo dançava. Houve até um início de quebra-quebra. A coisa tomou tal proporção que o então governador do estado, Jânio Quadros, resolveu intervir. Determinou que o filme fosse proibido para menores de 18 anos em virtude da excitação estimulada pelo ritmo divulgado no filme⁵.

O final dos anos 1950 e meados dos 60 corresponde ao período de decadência da chanchada. Isso não significa, no entanto, que a relação música/cinema no Brasil tenha esfriado. Ao contrário, é nesse momento, quando surge uma proposta renovadora nas artes brasileiras, que o cinema e a música se destacam pela revitalização. O filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus* (1955), é considerado o passo inicial do movimento que, posteriormente, seria batizado de Cinema Novo, e o lançamento do disco de João Gilberto, *Chega de saudade* (1958), marca o início da Bossa Nova. Foi em 1956, no bar Villarino, que o jornalista Lúcio Rangel promoveu o encontro do poeta Vinícius de Moraes e do maestro Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, o Tom, que viria a se tornar a mais célebre parceira da música popular brasileira contemporânea. O encontro tinha por objetivo a produção das canções para o espetáculo musical *Orfeu da Conceição*, cujo libreto em versos o poeta-diplomata já trouxera pronto de Paris. A adaptação do texto teatral para o cinema, intitulada *Orfeu do Carnaval*, foi feita pelo diretor francês Marcel Camus. Além de canções de Vinícius e Tom, incluiu outras, da parceria Luís Bonfá e Antônio Maria. Diga-se de passagem, o filme tornou-se um grande divulgador da música brasileira que se produzia naquele momento. As canções *Manhã de Carnaval* e *Samba de Orfeu*, da dupla Bonfá-Maria passaram a ser cantadas e executadas pelo mundo todo.⁶

Curioso que a Bossa Nova, apesar do grande sucesso internacional, não tenha sido expressiva como música de cinema. No auge do Cinema Novo – e aqui tomamos como referência a produção de Glauber Rocha – a canção que expressa a filosofia glauberiana, da estética da fome, da ideia na cabeça e da câmara na mão, é a música de Sérgio Ricardo que, apesar de oriundo da Bossa Nova, se aproxima muito mais do que se denominou, posteriormente, nos festivais de música televisivos, de canção de protesto.

Paralelamente à produção de vanguarda cinemanovista, realizou-se uma série de filmes comerciais de grande sucesso, que tinha como parâmetro o que havia sido feito por Elvis Presley na década anterior, aclimatando-se as situações narrativas para três personagens que, naquele momento, abalavam os corações da juventude proletária – O Rei (Roberto Carlos), A Ternurinha (Wanderleia) e O Tremendão (Erasmão Carlos). Nos filmes do trio eram lançadas as canções dos discos por eles cantados. Talvez o grande sucesso dessa série seja *Diamante cor de rosa*, um verdadeiro estrondo de bilheteria.

Um pouco depois, em meados dos anos 1970 e início dos 80, época conhecida como a do *boom* do cinema em virtude do grande incentivo governamental com a Embrafilme, quando se realizavam produções com verbas de padrão internacional, há filmes cujas canções tornaram-se grandes sucessos do nosso cancioneiro. Alguns exemplos marcantes são *Chica da Silva*, filme de Cacá Diegues com música de Jorge Benjor; “O que será?”, música de Chico Buarque para o filme *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto; “Luz do sol”, de Caetano Veloso para o filme *Índia, a filha do Sol*, de Fábio Barreto; “Jubiabá”, canção de Gilberto Gil para o filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos. Destaca-se também o longa de Jom Tobi Azulay, *Doces Bárbaros*, de 1977 – filmagem da excursão de Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Gilberto Gil, estupidamente interrompida por acusação de que haveria drogas entre os componentes do grupo. Tudo cuidadosamente documentado por Jom Azulay.

Parece-nos que não há exemplos mais evidentes da parceria do cinema com a música, entre nós, que o filme realizado pelo compositor Caetano Veloso, *Cinema falado*, na condição de diretor, e também, da

série de filmes de Cacá Diegues, desenvolvidos a partir de músicas de sucesso, denominada *Veja essa canção*, em que o diretor compõe as imagens e reatualiza o que havia sido feito, na década de 1920, por Francisco de Almeida Fleming.

Em 1994, pioneira da nova onda de documentários sobre MPB, Helena Solberg, em parceria com David Meyer, lança um misto de documentário e ficção da biografia da Pequena Notável, a Brazilian Bomshell, a miúda portuguesa, Carmen Miranda, de guardar na memória da pupila.

No período do final do século XX, entrada do século XXI, é escandalosa a relação do cinema com a música popular. Produzem-se filmes de ficção de extraordinário sucesso como *Cazuza: O tempo não para*, lançado em 2004, com direção de Sandra Werneck e Walter Carvalho; *2 Filhos de Francisco: História de Zezé Di Camargo e Luciano*, lançado em 2005, com direção de Breno Silveira. Como também o primeiro longa-metragem sobre o compositor Noel Rosa, *Noel: Poeta da Vila*, baseado na biografia de Máximo e Didier e dirigido por Ricardo van Steen, com estréia em 2006. Interessante é que, antes desse filme, outros, de curta e média-metragem, foram realizados tendo o compositor como tema central. O próprio Ricardo Van Steen, realizador de *Noel: Poeta da Vila*, dirigiu um curta-metragem, *Com que roupa?* (1997), com Cacá Carvalho no papel de Noel Rosa. Rogério Sganzerla (1946-2004), um dos principais nomes do mal chamado Cinema Marginal, era fascinado pela vida e obra de Noel, planejava fazer o seu próprio longa-metragem. O projeto acabou não vingando, mas durante essa espera, realizou dois documentários: um de curta-metragem, *Noel por Noel* (1978), e um de média-metragem, *Isto é Noel Rosa* (1991). Outro destaque desse momento, em termos de ficção, foi *Elza – O filme*, de Elizabete Martins Campos (2009), que retrata a vida da cantora Elza Soares. E, no momento em que retomamos este texto, Breno Silveira está em fase de pré-produção do longa cujo tema é a relação de Luiz Gonzaga e seu filho Gonzaguinha, com o título provisório *Gonzaga de pai para filho*.

Vibra nas caixas deste início de milênio a forma sistemática como a música popular ganha o lugar de estrela central, protagonista da cena cinematográfica, especialmente nos documentários. Isso revela cintilan-

temente que nossa canção, não faz muito tempo inferiorizada, alça-se à categoria de expressão cultural de relevância na revelação de nossa identidade, de como expressamos pertencimento, brasilidade.

Sem preocupação obcecada com cronologia ou de dar conta de tudo que se vem realizando nesse início de século, computamos algumas dezenas de filmes em que, sob perspectivas, focos, pontos de vista diversificadíssimos, aspectos, personalidades, momentos, fatos relacionados com a música popular são eleitos para estrelar o enredo. Não assistimos a todas as produções mencionadas, portanto, muitas vezes é impossível trazer maiores informações. Na rede, pescamos uns *releases* que ajudaram a poder comentar volta e meia. Importante deixar claro que não estamos aqui considerando o vasto número de séries televisivas ficcionais ou documentais veiculado nos últimos anos pelas redes de TV, como também não relacionamos DVDs, clipes e congêneres.

O carnaval, que estrelava as chanchadas, não é assunto recorrente dos documentários contemporâneos, a não ser quando se trata do universo mais geral do samba – este, sim, dono da bola, ou melhor, do rolo. No entanto, há que se destacar *Carnaval, bexiga, funk e sombrinha* de Marcus Vinícius Faustini. Em 2006, foi lançado esse documentário que retrata o universo das singularidades dos “bate-bola” ou cloves, associações carnavalescas características das zonas Oeste e Norte do Rio de Janeiro. O trabalho mereceu menção honrosa na 11ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico. É relevante nele a constatação de que, diferentemente das outras agremiações carnavalescas cariocas, a música que agrega os bate-bola ou os cloves de lança ou de sombrinha é o funk. Significativo é também ressaltar como é vigorosa a presença do funk nas comunidades que têm as Escolas de Samba como elemento agregador e principal instância de lazer. No documentário *Jorjão* (nome de famoso mestre de bateria de escola de samba), de Paulo Tiefertaler (2005), pode-se confirmar o vigor, a potência da batida do funk nas comunidades do samba, de forma especial quando o tema tratado é a introdução da famosa batida na bateria da Escola de Samba Viradouro, no ano de 1997. Foi um verdadeiro escândalo à época – e quem fala aqui é a voz da testemunha ocular. O universo em que o funk está contextualizado é o do hip-hop, tema central de *A palavra que me leva além: histórias do hip-hop carioca*,

de 2000, produzido pelo Núcleo de Antropologia e Imagem da UERJ (Emílio Domingos), que, mais uma vez, reforça a importância desse segmento na cultura carioca. Ainda é o funk o foco principal do documentário sobre a polêmica cantora(?)/MC(?) Tati Quebra Barraco, intitulado *Sou feia mas tô na moda* (2005). Denise Garcia põe em relevo o universo dos bailes em diferentes comunidades onde Tati se apresenta. Sobre o contexto do hip-hop destaca-se também *Minha área* (2006), dirigido por Emílio Domingos, dedicado aos MCs de rap do Rio de Janeiro. Nesse documentário é posto em foco o rap como ofício. O bairro como fonte de inspiração para dois jovens compositores, a vida de MC e o contexto social e cultural onde vivem. É relevante igualmente o tratamento dado à língua do rap e sua influência, gerando uma nova forma de compor. Ainda sobre o tema, Emílio Domingos e Marcus Vinícius Faustini se associam na direção de *Cante um funk para um filme* (2007), cujo foco são os funkeiros da cidade de Nova Iguaçu, na periferia do Rio de Janeiro. E também Cavi Borges e Emílio Domingos mergulham sem filtros no universo do hip-hop carioca. Isso ocorre em *L.A.P.A.*, documentário de longa metragem sobre a vida dos MCs que buscam sobreviver no nosso país através da música. Transportando para a tela o outro lado do rap, os diretores de *L.A.P.A.* nos mostram que, se à noite os MCs animam as rodas e batalhas de rap do bairro carioca da Lapa, durante o dia suas batalhas continuam em outros palcos. Marcelo D2, BNegão, Black Alien, Chapadão, Funkero, Marechal, Aori, Iky, Macarrão e outros personagens do rap carioca cantam e contam suas histórias e levam a Lapa para além de suas fronteiras geográficas. *L.A.P.A.* vai de Niterói ao Irajá, vai da memória clássica do bairro, com seus sambistas e boêmios, até as festas de rap como Zoeira e Batalhas do Real. Cada história pessoal cruza com a história do rap e do bairro, transformando o filme em um painel dessa cultura no Rio de Janeiro. *L.A.P.A.* consegue ser um documento sobre esse segmento da cena musical como também, por outra frente, constrói uma narrativa sobre a trajetória dos personagens que participam da cena atual. O filme não pretende contar a história do rap carioca, mas através do recorte estabelecido pelos criadores, mostra como é a vida de alguns membros deste universo. *L.A.P.A.* é a sigla do bairro, o refrão dos MCs e o filme que define um espaço e uma época na cultura carioca.

Muitas vezes dissemos que a Bahia ocupa um lugar, na nossa música popular, que se assemelha a uma espécie de Pasárgada, de terra idealizada, de paraíso. Isso fica evidente, por exemplo, na passagem das décadas de 1930 para a de 40, por conta tanto das composições de Dorival Caymmi quanto das de Ari Barroso, Assis Valente, entre outros. Nos enredos das escolas de samba cariocas é também notável esse aspecto do enaltecimento à “terra da mãe preta”, à baiana, que fora internacionalizada por Carmen Miranda. Atualmente, os documentários dão ênfase especial à pluralidade rítmica e musical da boa terra, seja pondo em relevo seus artistas, seja seus ritmos. Os filmes que enumeramos na sequência dão testemunho desse fato.

Em *Filhos de Gandhy*, Lula Buarque de Hollanda (2000) apresenta como enredo uma das mais importantes associações carnavalescas da cidade da Bahia, o venerável e tradicional afoxé da Bahia – agremiação que oferece aos seus admiradores uma das mais impactantes imagens em seu desfile, ao transformar as ruas de Salvador em um verdadeiro tapete branco, formado por centenas de homens negros em mágica evolução. Associado a Paulo Caldas, é ainda uma vez Lula Buarque de Hollanda quem dirige *Sons da Bahia* (2002), uma co-produção Conspiração Filmes/GNT GLOBOSAT. No filme, se revela a pluralidade rítmica, sonora, musical do estado brasileiro que traz no nome da baía na beira da qual se estabeleceu a primeira capital brasileira, batizada de Baía de Todos os Santos, de todas as crenças, diríamos nós.

No ano de 2002, chegam às telas duas produções da Conspiração Filmes que apresentam aspectos diferenciados da obra de um dos mais representativos artistas brasileiros, o compositor e cantor Gilberto Gil. No primeiro documentário, filmado em Kingston, Jamaica, é mostrada a relação do compositor com o ritmo local que se alicerçou em diferentes locais no Brasil como, por exemplo, no Maranhão, mas que, na Bahia, deu origem à fusão com o samba, transformando-se no samba-reggae, ritmo que se internacionalizou via Michael Jackson, Paul Simon, David Byrne. O nome do documentário é *Kaia na Jamaica*. No segundo documentário, agora sob a direção de Andrucha Waddington, o foco é a nordestinidade da música de Gil e a sua capacidade de dar cunho cosmopolita a essa vertente forrozeira que tem Luiz Gonzaga

como padrinho espiritual. O filme chama-se *Viva São João* e acompanha a excursão do artista pelos estados nordestinos.

Compositores e cantores têm sido o foco principal dos documentários contemporâneos, como já observado. Em 2000, por exemplo, *Walter Franco, muito tudo*, dirigido por Bel Bechara e Sandro Serpa, trata da vida e obra do compositor paulista que, apesar de não ter feito parte de qualquer movimento de vanguarda, esteve sempre à frente do tempo.

Precioso, em se tratando da vida e obra de um compositor, é o trabalho de Miguel Faria Jr. (2005), sobre Vinícius de Moraes, o poeta-poetinha que abriu as portas da música popular para a classe média universitária. No filme, são reunidos depoimentos comoventes de pessoas de vários segmentos que tiveram oportunidade de conviver com o poeta, como Caetano Veloso, Ferreira Gullar, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Tônia Carrero, Toquinho, Carlos Lyra, Antonio Candido, Edu Lobo, Francis Hime e Miúcha. No longa, imagens de arquivo e depoimentos são entremeados pela leitura de textos de autoria de Vinícius, lidos por Camila Morgado e Ricardo Blat. As músicas de Vinícius são interpretadas por cantores de projeção na cena musical como Adriana Calcanhoto, Olívia Byington, Zeca Pagodinho, Yamandú Costa, Renato Braz, Mônica Salmaso, Mariana de Moraes, Sergio Cassiano, MS Bom, Nego Jeif, Lerov e Mart´Nália.

O filme não se restringe a abordar a vida artística de Vinícius. Sua vida pessoal, marcada por muitas paixões, nove casamentos e amizades duradouras também é retratada por raridades em arquivos, depoimentos de amigos e familiares.

Em 2006, no filme *Cartola*, dirigido por Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, a vida e obra do mestre dos sambas refinados, um dos criadores da Estação Primeira de Mangueira, é imortalizada no documentário.

Sempre reservada, senhora de seu ofício, diva da MPB, batizada pelo poeta Waly Salomão de “Abelha Rainha”, Maria Bethânia é o foco central de dois filmes. O primeiro é *Maria Bethânia – música e perfume*, dirigido pelo francês Georges Gachot, que investiga o processo criativo da cantora e busca mapear a formação da música popular brasileira, traçando um paralelo entre a vida de Bethânia e as transformações socioculturais desde o seu surgimento no show *Opinião* em 1965. O se-

gundo filme é *Bethânia – pedrinha de Aruanda*, dirigido por Andrucha Waddington (2007). O documentário oferece aos espectadores a possibilidade de vivenciar raros momentos do cotidiano da cantora, como uma conversa em torno da mesa de almoço familiar, na casa materna, em Santo Amaro da Purificação.

No ano de 2008, vieram a público algumas produções bastante interessantes, como *O mistério do samba: Velha Guarda da Portela*, dirigido por Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda, que levou 10 anos para se tornar realidade e contou com Marisa Monte como pesquisadora e condutora da cena. O parceiro mais recorrente de Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito, foi o personagem central do documentário homônimo, dirigido por André Sampaio.

No mesmo ano, com grande sucesso de público, foi lançado *Coração vagabundo – Caetano Veloso*. O filme se destaca de forma especial pela complexidade da produção, uma vez que é apresentada a intimidade do cantor/compositor durante a turnê internacional do álbum *A Foreign Sounds*, captada entre 2003 e 2005. Durante o período, o cantor se separou de Paula Lavigne, participou de filme do cineasta espanhol Pedro Almodóvar (*Fale com ela*), cantou nos Estados Unidos, no Japão. No documentário, Caetano é apresentado pleno. Opina sobre tudo: religião, política, música, antropologia etc. Os cortes giram em torno das opiniões do músico colhidas pelo diretor em mais de 56 horas de filmagem.

Não é exagerado dizer que 2008 foi um ano pródigo em termos de documentários sobre aspectos e personalidades da MPB. Vicente Kubrusly dirige *Infinito ao meu redor – Marisa Monte*, um relato emocionante sobre a carreira da jovem diva da música brasileira. O filme revela preciosidades e cenas corriqueiras do dia-a-dia da cantora. Além do documentário, que apresenta quase dois anos de bastidores da turnê mundo afora, esse excelente trabalho traz os sucessos dos álbuns *Infinito particular* e *Universo ao meu redor*, em nove músicas do show, sendo três inéditas em CD.

Marcos Abujamra e João Pimentel, no mesmo ano, lançam *Jards Macalé: um morcego na porta principal*. No documentário, jogam luz sobre a trajetória nada linear de Jards Macalé, artista contestador e personagem controverso da cultura brasileira das últimas quatro décadas.

Autor de “Vapor barato”, “Movimento dos barcos”; parceiro de Waly Salomão; violonista e arranjador de Gal Costa e Caetano Veloso; ator e autor de trilhas de Nelson Pereira dos Santos. Mas, antes de tudo, o “maldito” que sonha em ver a palavra amor na bandeira do Brasil.

E não só o segmento MPB foi objeto de interesse dos documentaristas brasileiros. Em 2008, foi lançado *Guibable – A verdadeira história dos Ratos de Porão*, dirigido por Marcelo Apezarzo e Paula Belchior. O filme tem como tema a banda de *hardcore* nacional e de grande renome internacional. Música sem frescuras e sem muita técnica, crua, brutal, é apresentada nesse documentário que reúne também entrevistas e histórias contadas e gravadas naturalmente. Estão registrados desde ambientes como estúdios e as próprias casas dos artistas, até os bons e velhos botecos da cidade de São Paulo.

Ninguém sabe o duro que dei: Wilson Simonal, dirigido por Claudio Manuel, Micael Langer e Calvito Leal (2009) é um filme comovente. Tem o raro mérito de passar a limpo a trajetória do ex-cabo do exército Wilson Simonal, que se tornou cantor de grande sucesso nos anos 1960. Lançado por Carlos Imperial, Simonal vendeu milhões de discos e lotou estádios em seus shows até ser condenado ao ostracismo devido à acusação de que era informante da ditadura militar, o que sempre negou.

Um dos assuntos que vimos tratando com grande frequência em palestras, aulas e afins, no âmbito acadêmico, é a questão do texto poético da canção e suas especificidades quando se procura estabelecer um paralelo com o texto poético tradicionalmente considerado literário, publicado em livros. De grande importância para o debate é o documentário de Helena Solberg, lançado em 2009, intitulado *Palavra (em) cantada*. A importância do filme reside exatamente no fato de valorizar a poética da canção, em nosso país cuja tradição oral é fortíssima e onde, ainda hoje, o número de analfabetos funcionais é notável. Some-se a isso o fato de se defender a tese de que, por via da poética da canção, chega-se ao poema literário, uma vez que, os versos das canções têm grande representatividade cultural entre nós.

Dois anos depois de muita pesquisa e filmagem de entrevistas, entre maio e junho de 2007, o filme veio à tela. A maioria das entrevistas foi realizada em casa e alguns dos mais expressivos representantes da

MPB cantaram e tocaram canções especialmente para o documentário, fato que realça a atmosfera intimista do longa-metragem. Poetas-letristas, autores de livros que se tornaram compositores, poetas que tentam usar a música para ganhar mais dinheiro, poetas do morro, tudo isso é assunto de *Palavra (en)cantada*. O filme é costurado por passagens instigantes, como a declarada rejeição de Chico Buarque ao título de poeta, e emocionantes, como as imagens captadas de Hilda Hilst pouco antes da sua morte, reclamando que os poetas não são valorizados no Brasil e contando que, para ganhar mais dinheiro, pediu para Zeca Baleiro musicar seus poemas.

Parece que, quanto mais vamos nos aproximando da década de 2010, maior é o volume das produções sobre música. Se muitas vezes a produção tem perspectiva regionalista, local, por outras, o objetivo é apresentar o caráter globalizante da MPB. Veja-se, por exemplo, o documentário musical *Beyond Ipanema – Ondas brasileiras na música global* (2009), direção de Guto Barra e Beco Dranoff.

Beyond Ipanema trata do ciclo de redescobrimto da música brasileira no mercado internacional. Por meio de entrevistas com David Byrne, Gilberto Gil, Devendra Banhart, M.I.A., Os Mutantes, Caetano Veloso, Tom Zé, Seu Jorge, Bebel Gilberto, Milton Nascimento e outros, o filme analisa a experiência musical brasileira fora do país. Artistas, produtores, DJs e críticos discutem como a mistura de estilos, os *samples* e a globalização ajudaram o Brasil a garantir um lugar de destaque na cultura musical global.

Tatiana Issa e Raphael Alvarez trazem para o grande público o documentário *Dzi Croquettes*, sobre um grupo de artistas, bailarinos, atores, capitaneados pelo bailarino e coreógrafo americano Lane Dale, que, entre outras contribuições à cultura contemporânea brasileira, foi o criador da dança da Bossa Nova, ao fundir o samba com o jazz.

O filme resgata a trajetória do grupo que se tornou símbolo da contracultura ao confrontar a ditadura militar, usando a ironia e a inteligência. Os espetáculos revolucionaram os palcos com homens de barba e pernas cabeludas, que contrastavam com sapatos de salto alto e roupas femininas. O grupo se tornou um enorme mito na cena teatral brasileira e parisiense, nos anos 1970.

Outro artista cuja participação no cenário musical brasileiro tem grande importância é Arnaldo Baptista, um dos integrantes do trio Os Mutantes, que, como membro do grupo, teve papel decisivo na fusão do rock com a MPB, a princípio desesperando os puristas que consideravam uma excrescência a presença de guitarras elétricas em arranjos de música brasileira. O mérito do filme, além de documentar a trajetória artística de Arnaldo, é, de certa forma, desmitificar a loucura como tabu de discussão. Pelo contrário, o nome do documentário é *Loki* e o diretor, Paulo Henrique Fontenelle, não estabelece qualquer tipo de censura aos depoimentos com as pessoas que conviveram com Arnaldo, tampouco se utiliza de qualquer tipo de sensacionalismo na abordagem do tema.

Muitos compositores, especialmente os letristas, têm suas obras conhecidas pelo público, mas eles mesmos não são reconhecidos. Quem se enquadra neste perfil, por exemplo, é o misto de compositor e cientista Paulo Vanzolini, autor de páginas do cancionário como “Ronda” e “Volta por cima” (“Levanta, sacode a poeira e dá volta por cima”). Vanzolini, ou Vanzola, como o chamam os íntimos, é o protagonista do documentário *Um homem de moral*, dirigido por Ricardo Dias (2009), que divaga sobre a personalidade do zoólogo de renome internacional e compositor paulistano.

A safra de 2010 é bastante rica. A série de filmes aqui enumerada não nos deixa mentir. Nana Caymmi foi escolhida agora como tema para o documentário do francês Georges Gachot, intitulado *Nana Caymmi em Rio Sonata*, que homenageia a cantora de voz ímpar, colocando-a em seu devido lugar no cenário musical brasileiro a partir de depoimentos de colegas e de trechos de entrevistas com a própria protagonista.

De 2010 é também o filme de Henrique Dantas sobre a vida comunitária intensa (música e futebol) dos Novos Baianos em *Os filhos de João, o admirável mundo Novo Baiano*. Acompanhamos de perto os onze anos de obstinação desse jovem diretor baiano que enfrentou todo tipo de dificuldade para levar à tela uma das mais curiosas, renovadoras e instigantes histórias da MPB. O filme leve, divertido, alto astral, comunga com o espírito daqueles jovens músicos que enfrentaram a ditadura, a censura e a repressão com as armas do desbunde. A princí-

pio, reforçaram a ala dos que traziam o sotaque rock para a MPB, como Os Mutantes, por exemplo, e, na sequência, sob a orientação de João Gilberto, caíram de boca na tradição, reformularam a formação musical do regional e apresentaram, para as novíssimas gerações, compositores do quilate de Assis Valente. Valorizaram a brasilidade de forma bem diversa da imposta pelos governos militares nas nefastas aulas de moral e cívica, cuja sonoridade recaía, impreterivelmente, no nauseante “Eu te amo, meu Brasil/ Eu te amo”.

Passar a limpo a vida pessoal, a relação com o pai, por meio de um documentário não é tarefa nada fácil. De forma especial quando esse pai é um verdadeiro ícone da música popular e que, mais uma vez, é um compositor cuja obra todo mundo conhece, sem conhecer o autor. Estamos nos referindo a Humberto Teixeira, parceiro de Luiz Gonzaga em “Asa Branca” e em inúmeros outros grandes sucessos da MPB. Foi um dos principais responsáveis pela nacionalização das sonoridades nordestinas, especialmente do baião. Advogado, político, Teixeira foi uma figura polêmica. Sua trajetória artística e pessoal é retratada de maneira objetiva, sem perder a delicadeza, por sua filha Denise Dummond, em *O homem que engarrafava nuvens – Humberto Teixeira*, com direção de Lírio Ferreira.

Uma noite em 67 (2010) mostra a histórica e polêmica noite final do Festival de Música da TV Record de 1967. Renato Terra e Ricardo Calil conseguem criar, com depoimentos e imagens de arquivo, um documentário dinâmico. A data precisa da final do III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record é 21 de outubro de 1967. Entre os candidatos que disputavam os principais prêmios figuravam Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil com Os Mutantes, Roberto Carlos, Edu Lobo e Sérgio Ricardo, protagonista da célebre cena da viola quebrada no palco e lançada para a platéia, depois das vaias para “Beto Bom de Bola”. Nas imagens de arquivo, revivem-se as apresentações de músicas como “Roda viva”, “Alegria Alegria”, “Domingo no parque” e “Ponteio”. O filme registra o momento inaugural do Tropicalismo, os rachas artísticos e políticos na época da ditadura e a consagração de nomes que se tornaram ídolos até hoje no cenário musical brasileiro.

Noitada de samba: O foco de resistência, dirigido por Cély Leal (2010), apresenta o famoso Teatro Opinião, de Copacabana, como foco de resistência política e cultural, reunindo frequentemente compositores e intérpretes dos morros e da periferia. O filme conta a história da formação de A Noitada de Samba, que, em 1971, em plena ditadura militar, era alvo de preocupação do poder constituído, já que, era pela música, pelos versos das canções que as pessoas expressavam a desilusão de parte significativa dos músicos e artistas da MPB. As estratégias utilizadas para driblar a censura estão também registradas.

Renan Abreu e Marco Keppler (2010) apresentam a magnífica e incomparável figura de um dos mais caracteristicamente paulistas compositores brasileiros, Adoniran Barbosa em *Adoniran: ainda tenho muita brasa*. Na década de 1950, a contribuição de Adoniran Barbosa para o cancionário é única. Ele transcreve para os versos da canção a fala estropiada, ítalo-caipira (o tal português macarrônico) do proletariado paulistano descendente de italianos. O compositor amplia, populariza o que Alcântara Machado propusera, ao retratar esse segmento da sociedade no livro *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927). Adoniran, na música popular, tal qual Alcântara Machado e Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (Juó Bananére, 1892-1933) na literatura, reinventa situações tão poéticas quanto patéticas vividas pelos “paulistalianos” do povo. O lirismo tragicômico ímpar se apresenta pleno em suas canções.

Em comemoração aos 100 anos de nascimento do poeta da Vila Isabel, um outro documentário traz como tema central a vida e obra de Noel Rosa (2010). Dirigido por Dacio Malta, *Noel Rosa – O poeta da Vila e do povo* apresenta em cinco momentos cerca de 50 sambas de Noel interpretados por Aracy de Almeida, Marília Batista, Silvio Caldas, Braguinha, Chico Buarque, Zeca Pagodinho, Caetano Veloso e outros; e entrevistas com artistas, pesquisadores e estudiosos da sua obra.

A Rádio Nacional foi, entre as décadas de 1930 e 60, o mais prestigioso espaço da música popular. Por seus microfones, desfilaram as estrelas de primeira grandeza de nossa música. Com o advento da televisão e com a censura dos anos de chumbo da ditadura militar, houve uma vertiginosa decadência.

O documentário *Rádio Nacional*, dirigido por Paulo Roscio (2011), procura registrar a memória dos anos dourados da emissora para que as novas gerações possam conhecer o que foi o período glorioso da nossa música popular.

A produção do filme durou seis anos, incluindo pesquisa, entrevistas, obtenção de autorizações e edição. Cada um dos entrevistados demonstrou prazer e emoção ao reviver as histórias e lembrar curiosidades da rádio e programas como *Repórter Esso*, *PRK-30*, *César de Alencar*, *Paulo Gracindo* e *Balança mas não cai*, ou as radionovelas *O direito de nascer* e *Jerônimo, o herói do sertão*. O locutor Cid Moreira e o jornalista esportivo Luiz Mendes falam com admiração de Heron Domingues, a voz do *Repórter Esso*, que ia ao ar quatro vezes ao dia. Já Chico Anysio e Paulo Silvino destacam o humor na programação da rádio que lhes deu o primeiro emprego. É o que nos informa o release.

O prestígio da Rádio Nacional veio, sem dúvida, dos programas musicais de auditório, com a presença de orquestras e dos maiores cantores da época, e das radionovelas, ao vivo, às quais os artistas se dedicavam das 8 da manhã até a meia-noite. Marlene emocionada ao lembrar seu título de Rainha do Rádio de 1949 até hoje questionado pelos fãs de Emilinha Borba; Cauby Peixoto confessando os exageros consagrados por César de Alencar; Daisy Lúcidí até hoje no ar com seu “Alô, Daisy!”; e Gerdal dos Santos, com mais de 60 anos de carreira e ainda no ar na Rádio Nacional, revelando os segredos dos estúdios – esses e outros depoimentos reunidos no filme são exemplos que demonstram toda importância e influência de tal veículo de comunicação de massa na cultura nacional até os dias de hoje.

Rádio Nacional contou também com a análise de profissionais do meio radiofônico, como Cristiano Menezes, jornalista e atual responsável pelas rádios da EBC no Rio de Janeiro, e Luiz Carlos Saroldi, figura emblemática do setor, que faleceu antes da finalização do filme. Mas foi “Seu Djalma”, funcionário da manutenção da rádio desde 1950, quem indicou um dos melhores depoimentos: o de Roberto Carlos, que antes de alcançar a majestade também passou pelos programas de auditório. Contatado, o Rei fez questão de dar seu depoimento sobre a Rádio Nacional e os cinco minutos solicitados transformaram-se em uma tarde na disputada agenda do artista.

A publicidade não ficou de fora do documentário. No filme, o publicitário Lula Vieira relembra os anos heróicos da propaganda ao vivo e *cases* como o da Coca-Cola, que foi lançada com exclusividade pelas ondas da Nacional. Um fato curioso ocorreu no início da década de 1950, quando Ademir Menezes, o Queixada, jogador do Vasco e da Seleção Brasileira, venceu o concurso de melhor jogador pelo programa “Mundo da Bola”, com oito milhões de envelopes do analgésico Melhoral, patrocinador do programa. O atacante somou mais que o dobro dos votos que conduziram Getúlio Vargas a assumir a Presidência da República em 1950!

O ano de 2011 foi também marcado pelo lançamento de *Rock Brasília – Era de Ouro*, dirigido por Vladimir Carvalho. Ganhador do prêmio de melhor documentário no início do ano no Festival de Paulínia, abriu o Festival de Brasília, em setembro. O documentário apresenta a construção cultural e ideológica da Capital Federal em busca de um lugar de destaque no cenário nacional na década de 1980. Foi nessa época que surgiram grupos como Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Rude, desempenhando o papel de heróis da história ao superar os empecilhos e conquistar o grande desafio do reconhecimento. O filme conta com imagens do arquivo do diretor gravadas desde 1980 e também com entrevistas com Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá – do Legião Urbana –, Dinho Ouro Preto, Fê e Flávio Lemos – do Capital Inicial – e Philippe Seabra, do Plebe Rude, além de Herbert Vianna, do Paralamas do Sucesso, e Caetano Veloso.

Outro filme que foca um aspecto do universo do rock brasileiro é o que destaca a figura de Raul Seixas, *Raul – O início, o fim e o meio*, dirigido por Walter Carvalho também em 2011. O documentário é sobre a vida e a obra de um dos maiores ícones do rock brasileiro, desvendando suas diversas facetas, suas parcerias com Paulo Coelho, seus casamentos e seus fãs, que ele continua a mobilizar 20 anos depois de sua morte.

Daquele instante em diante – Itamar Assumpção (2011) leva para a telona a vida do Nego Dito, Itamar Assumpção, compositor, cantor e instrumentista paulista. Dirigido por Rogério Velloso, o documentário traz um precioso garimpo de imagens raras, obtidas em acervos e arquivos particulares da família e de amigos do músico.

Em *As canções* (2011), de Eduardo Coutinho, em um único cenário – uma cadeira e uma sala escura – o diretor entrevista pessoas comuns que compartilham alguma história pessoal e cantam um trecho de música que marcou suas vidas. O resultado é um belíssimo filme sobre o amor, este sentimento tão abstrato quanto a música.

O filme foi o vencedor do prêmio de melhor documentário no Festival do Rio. *As canções* reúne 18 depoimentos de desconhecidos que encontramos no dia-a-dia e revela como cada pessoa possui uma história forte, um dramalhão mexicano, uma história de amor, ora com final feliz, ora triste. Coutinho revela como a música popular no Brasil marca o calendário afetivo da maioria das pessoas.

Os depoimentos são tão sinceros, tão profundos que é possível viajar junto e imaginar cada cena. Trata-se, de certa forma, de uma sessão de psicanálise, em que os entrevistados vão ao fundo de sua alma e utilizam a música como veículo. Basta ver cada choro ou verificar o olhar de satisfação após cantarolar uma música especial para notar que um peso do passado foi, de alguma maneira, retirado do peito.

Finalmente, vale mencionar *A comunidade chegou*, dirigido por Pedro Caldas (2011). O filme tem como tema O Pagode da 27, do bairro do Grajaú, que transformou uma das ruas mais perigosas da Zona Sul de São Paulo em um quintal com roda de samba e espaço de lazer para a criançada. Esse filme e um CD são os primeiros a documentarem essa história bem-sucedida.

Como já foi informado, *Gonzaga de pai para filho* (título provisório), de Breno da Silveira (previsto para 2012), já encontra-se neste momento em pleno andamento. Fica patente, pelo que se pode aquilatar com essa breve pesquisa, que a música popular, segmento considerado, por longo período da nossa história cultural, como de “segunda classe”, ganha na atualidade lugar de destaque como referente da pluralidade de nossa cultura.

Notas

¹ VIANY, Alex. Cinema e cultura brasileira. *Revista Cultura*, MEC: Brasília, ano 6, n.24, jan/mar 1977. p. 92-96.

² *Ibidem*, p. 95.

³ Cf. ANTUNES, Jorge de Freitas. Nosso cinema e nossa música. In: *Cinema Brasileiro: 8 Estudos*. Rio de Janeiro: MEC; EMBRAFILME; FUNARTE, 1980. p.153-171.

⁴ Cf. LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico do seu tempo*. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

⁵ Ver GÓES, Fred. Do Concretismo ao rock. In: *Anais da VI Jornada Nacional de Literatura*. Passo Fundo: Ediupf, 1977. p.130-42.

⁶ Cf. CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Resumo

O presente artigo tem como propósito apresentar um panorama da relação do cinema brasileiro com a música popular, dando relevo especial à produção recente de filmes documentários que têm como tema central personalidades, momentos, aspectos históricos relevantes e fatos relacionados com a música popular eleitos para estrelar os enredos.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; cinema documentário; música popular; cultura brasileira.

Recebido para publicação em
22/04/2011

Abstract

The proposal of this essay is to present a panorama of the strong relationship between Brazilian cinema and popular music. A special emphasis is given to the recent production of documentary films that have as main theme personalities, historical aspects, important moments and facts related to Brazilian popular music.

Keywords

Brazilian cinema; documentary film; popular music; Brazilian culture.

Aceito em
03/06/2011

CONSIDERAÇÕES SOBRE “O MENTIROSO” E O “TEATRO MENOR” DE JEAN COCTEAU

Alexandre Mendonça

Editado em 1955, o volume intitulado *Théâtre de poche* [Teatro de bolso] reúne uma série bastante heterogênea de textos curtos de Jean Cocteau. Trata-se de textos escritos em momentos diferentes de seu percurso artístico para atender a fins variados, e somente então apresentados em conjunto. Aí encontram-se, por exemplo: um argumento para um “ballet realista” (“Parade”) realizado em colaboração com Picasso e Erik Satie, apresentado em 1917 pela companhia de Serge de Diaghilew, com coreografia de Léonide Massine; as rubricas para uma farsa muda e musical (“Le boef sur le toit ou The nothing doing bar”), encenada em 1920 sob direção do próprio autor; uma peça curta (“L’école des veuves”) baseada em um conto de Petrónio, encenada em 1936; um monólogo (“Le bel indifférent”) – uma “canção falada”, segundo o autor – escrito para Edith Piaf e representado pela primeira vez em 1940; a letra de outra canção falada (“Anna La bonne”), feita desta vez para Mariane Oswald, com música também assinada por Cocteau; um poema (“Le fils de l’air”), composto e recitado pelo autor para uma gravação fonográfica. Essa lista de exemplos, apesar de incompleta, já dá noção do quanto esse conjunto, que inclui ao todo quatorze escritos, pode ser considerado heterogêneo. No curto prefácio escrito por Cocteau para a coletânea, ele deixa claro que a ideia de reunir todos esses textos não teria partido dele – que teria atendido aos insistentes pedidos de um editor.

Não obstante a heterogeneidade do conjunto, a publicação de *Théâtre de poche* passa a fazer com que pare sobre todos esses textos um mesmo título e, com isso, um conceito. A esse respeito, no referido prefácio, Cocteau adverte: “por ‘teatro de bolso’ não se deve entender teatro que o leitor carrega no seu bolso’, mas teatro menor e, de certo modo, simples pretexto para se fazer uma estrela brilhar sob um de seus ângu-

los menos conhecidos”¹. Ao utilizar provocativamente o termo “menor”, fora de seu sentido depreciativo, o autor aponta para uma experiência singular de criação que não se deixa pautar pelos grandes e reconhecíveis modelos artísticos – uma experiência que não estabelece relação de subordinação para com códigos enrijecidos. Trata-se de trabalhar a partir de elementos pouco percebidos, mas nem por isso menos constitutivos de certa dramaticidade – talvez uma dramaticidade apenas possível, a ser (re)inventada. A valorização das sutis variações no movimento, o exercício do improvisado a partir de rubricas por vezes simples e abertas, a exploração da musicalidade insistentemente presente na palavra dramática ou da dramaticidade presente na música e no gesto sem palavras são alguns dos elementos que esses escritos – chamados por Cocteau de “textos pretextos” – procuram isolar, colocar em foco e desenvolver.

Para tanto, uma das estratégias aí postas em jogo parece ser a de investir em certo embaralhamento das convencionais fronteiras entre as artes: reconduzir o texto poético-dramático ao que teria se tornado o campo próprio da música ou da dança; conceber a dança como poesia, ou torná-la outra pela proximidade com uma nova e emergente tonalidade musical; contribuir para a invenção dessa outra musicalidade aproximando a música das experiências modernas no campo da dança e da poesia. Em outras palavras, trata-se de dissolver os modelos em vigor, fazê-los vibrar, entrar em estado de variação pelo contato com a alteridade. Enfim, se todos esses “textos pretextos” em algum sentido podem ser considerados teatrais, não é porque neles se identifica o modelo de teatro que era feito sob a regência de reconhecidas convenções, mas porque eles iluminam e libertam elementos ofuscados e aprisionados pelo próprio modelo.

O pequeno texto cuja tradução é aqui apresentada, “Le menteur”/“O mentiroso”, integra um conjunto de cinco escritos curtos que, com a edição de *Théâtre de poche*, recebem um tratamento especial em relação aos outros ali publicados. Eles surgem em sequência, destacados dos demais, constituindo ao final uma seção (a única do livro) intitulada “Chansons e monologues”. Não deixa de ser curioso que haja no mesmo volume outras peças musicais, ou aqueles textos que Cocteau no prefácio chama de “canções faladas”, ou ainda pelo menos outro texto

que poderia ser considerado um monólogo (“Le bel indifférent”) – e que, no entanto, nenhum desses escritos esteja incluído entre os qualificados como “canções e monólogos”. Também é curioso que no interior dessa seção não se distingam as canções dos monólogos, que os textos sejam tratados assim, como “canções e monólogos” indiferenciadamente, sugerindo a idéia de certa hibridez – como se em todos esses casos a musicalidade sofresse a interferência da palavra dramática e vice-versa, levando à criação de um amálgama *canção monólogo*. Uma nota de edição incluída após a página que traz o título da seção contribui para se esclarecer a singularidade da natureza desses escritos: “estas canções e monólogos escritos para Jean Marais foram ditas pelo rádio, com acompanhamento musical de Jean Wiener” (p. 128). Diferentemente dos demais escritos incluídos no livro, aqueles reunidos nessa seção à parte não foram originalmente levados ao palco, mas apresentados em transmissão radiofônica, através da voz de um mesmo ator acompanhado por um mesmo músico solista.

Essa informação já nos dá alguma ideia sobre o que há em comum nos procedimentos específicos pelos quais Cocteau trabalha suas experiências com uma dramaticidade menor através desses textos. Graças à aliança com um meio de comunicação tipicamente moderno como o rádio, Cocteau se despoja do excesso de elementos que compõem a tradição cênica, isola assim um elemento dramático – a materialidade sonora –, concentra-se na voz de um único ator, faz com que sobre ela intervenha a sonoridade musical produzida por um único instrumentista, investe no improvisado de uma outra sonoridade dramática, convida todos – ator, músico, ouvinte – a perceber e explorar sutis variações no campo sonoro eclipsadas pela grandiloquência da cena convencional e, por assim dizer, ilumina o que nem sempre é percebido, valorizado, exercitado. É dessa base material, já protegidos da impositação e da afetação facilmente teatral, que emergem então os textos das “canções e monólogos”, pelos quais se desenham situações cênicas tão simples quanto peculiares. Tendo como eixo preferencial a fala em primeira pessoa, neles se desenvolvem tematizações concentradas que colocam em evidência aspectos muitas vezes imperceptíveis na polifonia estridente de um drama.

A peculiaridade de “O mentiroso” em relação aos outros textos que compõem a seção “Chansons et monologues” parece consistir em chamar a atenção para um gesto bastante explorado na arte moderna e radicalizado na arte contemporânea: a afirmação do artifício, a positivação do artifício que se assume e se ostenta como artifício, da mentira que se declara mentira. Através do desenvolvimento de uma voz que inicia sua fala confessando que mente, que mente inevitavelmente, mesmo que involuntariamente, ou contra a sua vontade, Cocteau leva adiante a progressão dramática e passa ao questionamento radical da legitimidade do lugar da autoridade de onde se julga em nome da verdade, toma a via que lhe permite conferir valor positivo à mentira, destitui a verdade de seu valor positivo convencional, e acaba por embaralhar as fronteiras entre verdade e mentira sugerindo a efetiva ultrapassagem da oposição entre tais categorias: “Eu sou, antes, uma mentira. Uma mentira que diz sempre a verdade” (p. 135). Essa voz que se dirige diretamente ao ouvinte da emissão radiofônica, ou ao leitor do texto impresso, nos incita a pensar na teatralidade que se dissimula em nossas relações sociais, a pensar no paradoxal poder revelador do artifício na arte: a mentira acolhida, aceita, assumida e ostentada na arte revela a natureza enganosa de tudo o que promove o efeito de verdade em nossas atuações cotidianas.

Aqui ressoa intensamente algo do *Hamlet* de Shakespeare, mais especificamente a cena em que, por um truque metalinguístico, a mentira teatral é apresentada como arma capaz de desmascarar toda a trama que se oculta por trás das supostas verdades representadas no convencional plano da “realidade” também encenado. Talvez “O mentiroso” de Cocteau cumpra o papel de iluminar esse poder próprio do teatro já apresentado na celebrada passagem do *Hamlet* que catalisa todas as ações que ali se sucedem. Talvez se possa mesmo interpretar “O mentiroso” como uma reescritura, como um desenvolvimento minimalista de um dos principais elementos dramáticos que estruturam essa cena – aquela que, de todo o *Hamlet*, talvez seja a mais interessasse para um artista moderno como Cocteau. Mas se essa maneira de conceber o paradoxal poder da arte aproxima “O mentiroso” de um tema presente no *Hamlet*, o modo explícito e ostensivo pelo qual essa tematização se desenvolve, valendo-se por vezes de tiradas e raciocínios que aproximam o texto

poético-dramático do texto filosófico, o traz de volta à contemporaneidade e o sintoniza diretamente com a obra de Nietzsche – o autor que talvez tenha levado mais longe o projeto de ultrapassar a oposição entre verdade e mentira e, conseqüentemente, entre arte e filosofia. Também se poderia pensar aqui no *Confidence-man*, de Melville, publicado em 1857. Ou, ainda, no emblemático filme de Orson Welles, *F for fake*, que já em 1972 se apresenta como referência obrigatória para quem pretende pensar questões relativas à falsidade na arte, em especial no campo das artes visuais e audiovisuais – campo em que Cocteau também se atreveu a realizar suas experiências de dissolução das fronteiras entre a verdade e a mentira (não é esse o eixo central de seu último filme, *Le testament d'Orfée?*) e em que, hoje, cada vez mais se explora a suspensão dos limites que separariam o documental do ficcional. A gigantesca lista que elencaria obras contemporâneas afinadas com “O mentiroso” seria uma boa indicação do interesse que a divulgação do registro escrito desse texto ainda pode despertar. Como sugere Cocteau, ao final de seu prefácio para a edição de *Théâtre de poche*, pode ser que jovens leitores “aí encontrem algo com o que possam iluminar algum aspecto dramático de sua personalidade” (p. 7).

* * *

O MENTIROSO | Jean Cocteau (Tradução do francês: Alexandre Mendonça)

Eu queria dizer a verdade. Eu gosto da verdade. Mas ela não gosta de mim. Eis a verdade verdadeira: a verdade não gosta de mim. Tão logo eu a pronuncie, ela muda de aparência e se volta contra mim. Eu fico com ar de quem mente e todo mundo me olha enviesado. E, no entanto, eu sou simples e não gosto da mentira. Eu juro. A mentira sempre traz problemas terríveis e a gente tropeça nos próprios pés e cai e todo o mundo debocha de você. Se me perguntam alguma coisa, quero responder o que penso. Quero responder a verdade. A verdade me dá comichões. Mas aí eu não sei o que acontece. Sou tomado de angústia, de pavor, de medo de ser ridículo, e eu minto. Eu minto. Não tem jeito. É tarde demais para voltar atrás. Uma vez que se coloca um pé na men-

tira é preciso ir até o fim. E isso não é nada cômodo, eu garanto. É tão fácil dizer a verdade. É um luxo de preguiçoso. A gente tem certeza de que não vai se enganar depois e que não vai mais se aborrecer. A gente se aborrece ali, na hora, rápido, e depois tudo se resolve. Enquanto comigo...! O diabo se intromete. A mentira não é uma via ascendente. São montanhas russas que nos arrastam e que nos tiram o fôlego, que fazem o coração parar e nos dão nó na garganta.

Se eu gosto, digo que não gosto e se eu não gosto, digo que gosto. E vocês imaginam o que se segue. Mais vale puxar o gatilho e acabar de vez com tudo. Não! Não adianta eu me doutrinar, me colocar diante do espelho e repetir: você não vai mais mentir. Você não vai mais mentir. Você não vai mais mentir. Eu minto. Eu minto. Eu minto. Eu minto nas pequenas e nas grandes coisas. E se me acontece de dizer a verdade, uma vez, por acaso, para minha surpresa, ela se volta, se enrosca, se encolhe, faz caretas e vira mentira. Os mínimos detalhes se aliam contra mim e provam que eu menti. E... não é que eu seja frouxo... cá com meus botões, eu sempre encontro o que deveria responder e imagino os truques que eu deveria usar. É só ali, na hora, que eu fico paralisado e silêncio. Me chamam de mentiroso e eu não dou um pio. Eu poderia responder: vocês mentem. Não encontro forças para isso. Eu me deixo injuriar e morro de raiva. E é essa raiva, que se acumula, que se amontoa em mim, que me dá ódio.

Eu não sou mau. Eu sou até bom. Mas basta que me chamem de mentiroso para que o ódio me sufoque. E eles têm razão. Eu sei que eles têm razão, que mereço os insultos. Mas vejam só. Eu não queria mentir e não posso suportar que não compreendam que eu minto contra a minha vontade e que o diabo me impele. Ah! Eu vou mudar. Eu já mudei. Não vou mais mentir. Eu vou encontrar um sistema para não mentir mais, para não viver mais na terrível desordem da mentira. Um quarto desarrumado, fios de arame farpado na noite escura, corredores e corredores de sonho – diriam. Eu vou me curar. Eu vou sair dessa. E, de resto, dou a vocês a prova. Aqui, em público me acuso dos meus crimes e ostento o meu vício. E não saiam pensando que eu gosto de ostentar meu vício e que minha franqueza é justamente o cúmulo do vício. Não, não. Tenho vergonha. Detesto minhas mentiras e iria até o

fim do mundo para não ser obrigado a fazer minha confissão. E vocês dizem a verdade? Vocês são dignos de me ouvir? Na verdade eu me acuso e não me perguntei se o tribunal estava à altura de me julgar, de me condenar, de me absolver.

Vocês devem mentir! Vocês todos devem mentir, mentir sem parar e gostar de mentir e acreditar que não mentem. Vocês devem mentir para si mesmos. É isso! Já eu não minto para mim mesmo. Já eu tenho a franqueza de confessar a mim mesmo que minto, que sou um mentiroso. Vocês, vocês são uns frouxos. Vocês me escutam e dizem para vocês mesmos: que sujeitinho! E se aproveitam da minha franqueza para dissimular suas mentiras. Peguei vocês! Senhoras e senhores, sabem porque eu contei que eu mentia, que eu gostava da mentira? Isso não era verdade. Isso era só para fazer vocês caírem em uma armadilha e para me dar conta, para compreender. Eu não minto. Eu não minto nunca. Detesto a mentira e a mentira me detesta. Só menti para dizer a vocês que mentia.

E agora eu vejo os seus rostos que se decompõem. Cada um de vocês gostaria de sair do seu lugar e teme ser interpelado por mim.

Madame, a senhora disse a seu marido que ontem foi à costureira. Cavalheiro, o senhor disse a sua esposa que foi jantar com os amigos. É falso. Falso. Falso. Atrevam-se a me desmentir. Atrevam-se a me replicar dizendo que eu minto. Atrevam-se a me chamar de mentiroso. Ninguém se manifesta? Perfeito. Eu sabia a que recorrer. É fácil acusar os outros. Fácil colocá-los em má situação. Vocês me dizem que eu minto e vocês mentem. É admirável. Eu não minto nunca. Ouviram? Nunca. E se acontece de eu mentir é para prestar um serviço, para não causar sofrimento, para evitar um drama. Mentiras piedosas. Inevitavelmente, é preciso mentir. Mentir um pouco... uma vez ou outra. O que? Disseram alguma coisa? Ah! Acredito... não... porque... eu acharia estranho que me censurassem esse tipo de mentira. Vindo de vocês seria uma piada. De vocês que mentem para mim que não minto nunca.

Vejamos, outro dia – mas não, vocês não acreditariam em mim. De resto, a mentira... a mentira... é fantástico. Me digam... imaginar um mundo irreal e torná-lo crível – mentir! É verdade que a verdade tem seu peso e que ela me deixa boquiaberto. A verdade. As duas se equiva-

lem. Talvez a mentira prevaleça... ainda que eu nunca minta. Hein? Eu menti? Certo. Eu menti dizendo a vocês que mentia. Eu menti dizendo a vocês que mentia ou dizendo a vocês que não mentia? Um mentiroso! Eu? No fundo já não sei mais. Eu mesmo me confundo. Que tempos estranhos! Eu sou um mentiroso? Eu pergunto a vocês? Sou, antes, uma mentira. Uma mentira que diz sempre a verdade.

Notas

¹ COCTEAU, Jean. *Théâtre de poche*. Mônaco: Éditions Du Rocher, 2003. p 7. As próximas referências ao volume ao longo deste artigo serão seguidas da indicação das páginas correspondentes.

Resumo

Apresenta-se aqui um comentário e uma tradução do texto de Jean Cocteau "Le menteur", integrante da seção "Chansons et monologues" do volume *Théâtre de poche* (1955).

Palavras-chave

Jean Cocteau; *Théâtre de poche*; "O mentiroso"; teatro menor.

Recebido para publicação em
30/03/2011

Abstract

We present here a few comments and a translation of the text by Jean Cocteau "Le Menteur", included in the section "Chansons et monologues" of the book *Théâtre de poche* (1955).

Keywords

Jean Cocteau; *Théâtre de poche*; "The liar"; minor theater.

Aceito em
18/05/2011

EXTRAS

SOBRE *PASSAGEIRO DO FIM DO DIA*

Entrevista com *Rubens Figueiredo*

*No primeiro semestre de 2011, duas turmas de graduação em Letras da UFRJ discutiam o romance *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo, no curso de Teoria Literária IV. O livro havia sido lançado poucos meses antes, no final do ano anterior, sua recepção ainda se limitava a poucas resenhas. O que os alunos tinham como tarefa era, portanto, o arriscado exercício da crítica de primeiro momento.*

Com o intuito de incrementar os recursos para esse trabalho, Bruno Nascimento dos Santos e Adonis da Nóbrega, então monitores do departamento de Ciência da Literatura, convidaram o autor para um debate com os alunos da Faculdade de Letras, ocorrido em 20 de junho de 2011 e mediado pela editora deste número de Terceira Margem. A conversa ganhou a forma de entrevista na qual, como se pode notar pela transcrição que se segue, o escritor explicitou as principais preocupações que o mobilizaram durante o processo de composição, revelando posicionamentos críticos bem definidos em relação à literatura e à sociedade contemporâneas.

RUBENS FIGUEIREDO: O interesse de vocês pelo *Passageiro do fim do dia* me dá muita alegria. Vou tentar fazer uma breve apresentação sobre como fiz o livro, quais foram minhas preocupações.

Esse foi o quinto romance que escrevi. Eu tenho agora cinquenta e cinco anos e comecei a escrever meu primeiro livro [*O mistério da samambaia bailarina*], um romance também, quando tinha vinte e três anos. São livros muito diferentes e isso às vezes deixa as pessoas meio curiosas, acham estranho – eu mesmo acho um pouco estranho. Desde aquele primeiro livro, quando escrevo fico me perguntando: o que é que eu estou dizendo aqui, o que é isso, porque eu faço assim. Esse questionamento é um processo lento, as linhas vão se definindo muito devagar. Não é só uma questão de tempo. O que ocorre é um confronto do que eu penso com o que se passa à volta. E no meio disso acontece o próprio trabalho de elaborar um livro de ficção.

Eu cheguei a esse livro de agora movido por um tipo de questionamento que, digamos, incidia sobre o que eu havia feito antes, o que eu havia pensado, e também sobre o que se faz, o que se escreve à minha volta, o que se passa na literatura contemporânea. Não que eu seja um erudito no assunto. Não pensem que eu tenha uma grande leitura, não tenho, porque nem tenho tempo. Mas, com cinquenta e cinco anos, mesmo não querendo, a gente acumula alguma percepção dos processos principais.

O que aconteceu é que no ano 2000 eu publiquei um livro chamado *Barco a seco*, também um romance. Nesse livro, tentei uma coisa que eu percebi que não funcionou. Parecia que as pessoas não notaram do que se tratava – então não funcionou. Eu estava tentando elaborar um tipo de questionamento sobre a ordem social, mas havia certa timidez. Porque eu fui formado – como muita gente da minha geração – sob uma preocupação e uma crítica constante com relação ao que era tido como visão ingênua da realidade, uma visão muito direta ou imediatista, acompanhada por uma visão também ingênua da linguagem. Esse tipo de concepção se desdobrou numa fórmula na qual aquilo que, na linguagem vulgar, nós chamamos de “realidade” ou “real” acabou sendo reduzido, em última instância, a linguagem também. Como se a realidade tivesse seu conteúdo histórico subtraído – em seu lugar ficava a linguagem, e só. Com isso, naturalmente, qualquer criação ficcional só poderia se nutrir da própria ficção ou da própria linguagem, ficaria como que encerrada num anel mágico, em que ela mesma se retroalimenta. (Essa foi a perspectiva que se apresentou e eu participei desse processo, ainda que um tanto lateralmente – mas fui formado por esse ambiente mental.) Segundo aquela visão, dessa maneira se alcançaria uma percepção mais crítica, mais penetrante do mundo, da ordem social que, aparentemente, era resistente a outros caminhos de crítica. Por essa via, radicalizando a linguagem, se conseguiria tocar em pontos sensíveis do mundo. Bem, isso é uma teoria, e as obras se acumularam com o decorrer do tempo. Em vários países e entre nós também, as pessoas construíram um certo volume de obras assim. Desde a época em que eu publiquei o livro de 2000 – e escrevi esse livro antes, na década de 1990 –, eu tinha uma dose de insatisfação com isso. A sensação de que, no

conjunto mas também nos livros individualmente, o resultado era pobre, era constrangedor. E pior: percebia indicações muito fortes de que o resultado era conformista, ratificava a ordem social que, na origem, se pretendia criticar. Essa ideia de que o escritor, se dedicando à linguagem, partindo da literatura, dos livros como fonte, seria mais radical, até heroico – que isso seria, enfim, uma forma de resistência –, todo esse legado, no conjunto, me pareceu cada vez mais pobre. Eu tive, como disse, uma certa timidez em admitir essa impressão, tomar consciência disso. Mas com o tempo foi se tornando inevitável. Então, quatro anos depois, eu escrevi um livro de contos, *Contos de Pedro* [2006], que já tinha uma preocupação mais direcionada. E em seguida fiz esse livro, *Passageiro do fim do dia*, em que eu suponho que essa preocupação, esse tipo de questionamento esteja mais amadurecido.

Algumas preocupações não eram novas. Por exemplo, eu não queria um livro em que houvesse um enredo propriamente. Não há nada de novo nisso. Um escritor como Tolstói, por exemplo, quando ainda era novo, na década de 1860, já criticava a estrutura de romances franceses e ingleses. Dizia que neles havia um entrecho cujo interesse terminava com o fim do livro; uma vez resolvido o problema, a história deixava de ter interesse. O entrecho, o enredo tinha um conflito, uma crise e um desfecho, e pronto. Ele já achava que isso não satisfazia. Portanto, essa minha preocupação não é novidade nenhuma.

Acho que isso que eu encontrei há pouco tempo lendo Tolstói traduz o seguinte: há formatos nas obras artísticas que se tornaram um padrão já quase assimilado à própria ideia de romance ou de obra arte, mas que, na verdade, são determinações da época, determinações de relações sociais. É como se aquela ordem social estivesse *falando* por meio dessa composição. Ou que, nessa composição, aquela ordem social estivesse mais resguardada. Talvez seja isso.

Eu não queria fazer um livro desse jeito, isso já vinha de antes. Nos meus contos mesmo, em livros anteriores, eu já estava tentando não fazer coisas assim. Isso é até engraçado, porque numa época cheguei a achar que era uma deficiência minha, como escritor, não conseguir fazer aquele enredo do tipo a que nós estamos habituados. Mas no *Passageiro* eu não podia, porque o que eu queria dizer não se encaixa nisso,

Se eu fosse seguir aquele modelo de enredo, ia dizer outra coisa. Por isso eu falei agora de Tolstói. Hoje eu compreendo dessa maneira: o que esse escritor russo do século XIX queria dizer era algo que a forma do romance não comportava. É o mesmo caso de tantos outros, não há nada de extraordinário nisso. Se você desenvolve a consciência de que quer elaborar um questionamento com algum alcance, vai esbarrar nesse tipo de problema. Com esse livro, eu tinha desde a origem essa preocupação.

Eu tinha também a preocupação de encontrar um caminho para investigar a maneira como nós tratamos a desigualdade, a dificuldade que temos de perceber que certas coisas são constituídas por processos, não estão dadas de antemão, como algo natural – para mim, a dificuldade de perceber isso era uma coisa que valia a pena ser investigada na obra de ficção, é o tipo de assunto que parece produtivo, fecundo. Claro que eu estou falando de um romance que não se pensa como lazer, como entretenimento, mas como uma forma de contribuir para o conhecimento. Assim como um sociólogo ou um crítico escolhe um assunto, um problema, investiga e tenta alcançar algum avanço no conhecimento daquilo, assim também eu imaginei meu livro. E isso não é pretensioso, inclusive porque eu posso assumir que não cheguei a conhecimento nenhum. Eu posso aceitar desde o início a possibilidade de aquilo não dar em nada como conhecimento, mas o próprio processo, o caminho, já é vantajoso, é melhor do que conceber como um entretenimento. Vai nisso uma maneira de entender a atividade literária.

Eu queria também um livro que tivesse alguma ramificação, alguma via aberta para permitir uma compreensão histórica mais abrangente. Porque aquelas questões miúdas, aqueles processos insignificantes do cotidiano, estão ali para traduzir os mecanismos de opressão – é o que eles são, na verdade. Para que eles pudessem ser manifestados assim, tinha que haver um horizonte histórico de algum alcance, de alguma abrangência. Procurei alguns acessos para isso. Imaginei compor um quadro que fosse revelador de processos que não são visíveis à primeira vista. Ao contrário, são processos que querem se esconder, é intrínseco a eles se manterem ocultos. Isso é que eu dizia que era importante, isso é ser crítico: tentar trazer à consciência algo que não se manifesta de imediato – ao contrário, se oculta, é feito para ficar oculto.

Outra coisa que considero importante é que construí esse livro com base em conversas que tive com pessoas ao longo de anos e anos – nada muito planejado, coisas até muito espontâneas, mas que ao mesmo tempo a gente vai montando devagar. O cara vem, eu fico perguntando, o cara conta uma história, conta a vida dele, conta isso, conta aquilo... Aí você inventa uma coisa, completa com outra, mistura – e compõe.

Foi assim que eu fiz esse livro. Quem leu deve estar entendendo, quem não leu... Eu peço desculpas porque eu sou tradutor, mas o livro que imaginei, com essa preocupação, não é uma coisa que se traduza, assim, numa conversa. É uma experiência, é como eu pegar um ônibus e fazer a viagem até aqui. Essa viagem é uma experiência que, se eu chego para vocês e conto, não é a mesma coisa. O livro é assim também, é uma experiência, uma leitura é uma experiência que se vive, que cada um vive de um jeito.

Bem, eu tive uma preocupação com a linguagem também. Há coisas que mudam nos meus livros e acho que fiquei mais satisfeito com a linguagem desse último porque ele ficou mais limpo de, digamos, procedimentos poéticos. Ficou mais direto. Isso é coerente com aquela visão que eu tentei expor antes: a noção de que a linguagem por si não diz tanto quanto se apregoa. Fica mais bem consolidada quando você tem algo mais consistente para ser dito. Vamos pensar assim: se o sujeito acha que a linguagem em si fala bastante – e tem muita teoria interessante a respeito disso (mas eu não acho que vá muito longe) –, eu não preciso me preocupar em dizer alguma coisa. Ela sozinha vai falar. Como um filósofo disse, a linguagem fala.

Mas eu tenho me preocupado é com isso: o que eu quero dizer, o que eu vou falar. Eu fiz esse livro muito devagar, fiquei mais tempo pensando do que escrevendo. Ou seja, eu escrevia um pouco, parava um tempão e ficava pensando no que tinha escrito. Pensava: o que é que eu estou dizendo aqui? O que está sendo dito aqui é o que eu estava querendo dizer? O que é que está acontecendo? Aí eu voltava. Eu me perguntava muito o que estava sendo dito, não confiava tanto assim na harmonia intrínseca de uma construção ou da linguagem. Não sei se me exprimi bem.

Qual era o termo que controlava essa linguagem? Onde estava? Como é que eu podia avaliar se eu estava dizendo uma coisa e não outra? Olhando para fora do livro! Olhando por fora de toda aquela construção verbal, olhando o mundo, olhando as pessoas, olhando o que passava. Aí eu voltava para o livro. Ou seja, o que está lá fora tinha mais peso do que o livro. Ele foi construído dentro dessa relação de valores. O mundo, as relações concretas, esse processo têm mais peso do que o próprio livro. Eles eram os elementos de controle.

Enfim, foi assim que eu fiz. Tentei apresentar de maneira a deixar vocês fazerem perguntas. Seria interessante, porque, que eu me lembre, nunca conversei com alguém que leu o livro. Vim movido também por uma curiosidade, para encontrar afinal alguém que leu o livro.

PLATEIA: Por que a ausência de marca de capítulos no livro?

RUBENS FIGUEIREDO: Isso é engraçado. Quando eu escrevo um livro, não faço um plano minucioso. Preciso encontrar a maneira de compor que seja mais adequada ao que está se manifestando naquele livro. Já aconteceu de eu começar numa direção, pensando numa coisa e logo aquilo se define de outro jeito. Não porque haja algum efeito mágico e deslumbrante na escrita em si. Não é nada disso. É simplesmente o confronto entre o que se está fazendo e o mundo externo. Se não casam, se o livro se choca com as formas do mundo, toma outra direção.

Sobre os capítulos. Bem, é um livro em que o sujeito – imaginei assim – pega um ônibus, vai percorrer os bairros, nesse ônibus, num determinado horário. Eu imaginei isso de propósito, o negócio do ônibus. Porque é uma das situações mais presentes no nosso cotidiano, um momento de opressão, de desumanização. É tão presente, tão constante que a gente não enxerga mais. E como eu passei vinte e tantos anos pegando dois ônibus para ir ao colégio dar aula e voltar, eu conhecia isso bem. Conhecia bem sobretudo o processo de não enxergar, isso é o que é o mais importante. Repetia mecanicamente uma coisa e não enxergava o que estava fazendo. Essa demora em compreender uma coisa que está se passando era, em grande parte, o assunto principal no livro. Como era uma viagem, como era um livro sobre esse processo de

descobrir, ou pelo menos de questionar coisas, de descobrir o caminho para questionar e conseguir questionar alguma coisa que insiste em se manter protegida, como era sobre isso e era uma viagem, eu achei que ficava legal assim, um contínuo.

PLATEIA: Para manter o ritmo de viagem?

RUBENS FIGUEIREDO: É, o ritmo.

PLATEIA: E na leitura também tem esse ritmo de lentidão. Com capítulos não haveria essa lentidão, eles quebrariam esse ritmo, de uma viagem num engarrafamento, opressiva, que não termina nunca...

RUBENS FIGUEIREDO: Isso, exato, você não tem pausa para respirar. Ônibus é um negócio sinistro, e a gente não percebe.

Eu falei que conversei pouco com as pessoas sobre o livro. Uma das pouquíssimas coisas que ouvi foi um sujeito dizer: “Ah, esse negócio de ônibus não é comigo não, eu não ando de ônibus, não”. Tudo bem, ele vai então buscar o que tem, vai ler um livro sobre um cara que pega um avião e vai para França, tudo bem, é melhor, beleza, aí é com ele. Mas é exatamente o contrário do que eu quero. Aquilo eu acho pífio, não é isso que interessa. O que interessa é o que está acontecendo com as pessoas, no dia-a-dia, todos os dias. Por que o escritor não pode falar sobre isso, não pode questionar, não pode acrescentar algum conhecimento sobre isso? Pode!

A questão dos capítulos tem a ver com isso que você disse, eu tentei permitir que o leitor tivesse, na leitura, a experiência de alguma sensação correlata à viagem de ônibus.

Capítulos em romance é algo que a gente já espera. Num livro, a gente vai encontrar capítulos, diálogos, num romance vai haver um homem e uma mulher... Por quê? Esse tipo de questionamento é que eu queria trazer para o cotidiano. Por que as coisas *têm* que ser assim, por que a vida *tem* que ser assim? Por que não pode ser de outro jeito? Que barreira, que mecanismo é esse que nos impede de supor o mundo de outra forma? Por que nós temos de respeitar ou ignorar os pressupostos? Se eu pudesse incorporar à composição do livro alguma coisa dessa ordem, era um ganho, era benéfico, positivo.

PLATEIA: Você disse que a constituição do livro partiu de suas reflexões, de suas percepções sobre o real, o que faz pensar em realismo. No entanto, o protagonista, que está no centro da narrativa, também é um “perceptor”, aparece o tempo todo numa posição marginal de indiferença diante das opressões que ele percebe, o que o caracteriza como um sujeito pós-moderno. Qual a categoria que mais te agrada para caracterizar o livro, o realismo ou o pós-moderno?

RUBENS FIGUEIREDO: Essa pergunta é ótima. Como você disse, há um foco, um ponto de vista que predomina na história – o do protagonista do livro. Que, aliás, faz pouca coisa, a ação dele é mínima, ele seria, como você falou, um “perceptor”. De fato, eu imaginava um livro que investigasse, de alguma maneira, essa dificuldade de *perceber* as relações sociais, os fundamentos das relações sociais, todo o aparato que justifica determinada ordem, justifica os pressupostos da nossa maneira de viver, como eles se escondem da nossa percepção, como é difícil a gente se contrapor a um determinado padrão de relações sociais. Por isso eu botei a minha percepção, o foco do livro, nele. Porque o assunto é esse: como perceber as coisas, como é que há uma espécie de vontade, um impulso de ir além desses mecanismos, de superar esses mecanismos, e como eles se repetem, barram esse esforço e criam toda a sorte de obstáculos, a despeito de qualquer boa intenção, honestidade etc.

Quanto ao realismo ou o pós-moderno no livro, eu não vejo nenhum problema em se falar de realismo. Também não vejo problema em se falar de pós-moderno, embora me pareça que é uma teoria menos palpável, menos fácil de se delinear. Acho que essa nomenclatura não tem importância.

Mas se for tomado como princípio pós-moderno a tese de que o real tende a ser a linguagem e mais nada, que a literatura nasce da literatura, acho que o livro não vai se encaixar na definição. O fato é que eu não tenho nenhuma afinidade com isso. Acho que essa ideia tem um lado que não vai dar certo – aliás, que já não deu certo. É um equívoco histórico da literatura, eu acho. Não o pós-moderno em si, mas essa noção, esse tipo de princípio, de primado da linguagem.

Imagine um livro em que há um sujeito que conhece outro, que escreve um livro, aí aparece esse livro, dentro do outro livro e por aí

vai – eu realmente acho que isso não vai dar em nada. Houve muito trabalho de gente de grande talento, muito esforço nesse sentido, mas o resultado não me convence. Eu ouço os argumentos, conheci, compartilhei – não me convence. Acho que está se tornando difícil defender esse tipo de coisa em face do que acontece, em face dos processos em curso na sociedade. Porque, inclusive, hoje em dia, a própria literatura não goza mais de um lugar privilegiado como tinha no século XIX. Por uma série fatores, não por culpa dela, são fatores superiores a ela. Por isso fica mais flagrante a debilidade dessa estratégia. É uma estratégia defensiva.

Então, eu ficaria com o realismo. Um exemplo: um livro do Górkí que eu traduzi [*Infância*], um dos mais extraordinários que já li. É sobre a infância, na verdade são memórias de infância. O livro é maravilhoso, diz muito, é rico – e é o que se chama, ou se pode chamar, de realista. Não tem metalinguagem, não tem construção em espelho, não tem construção em abismo, não tem referência a X, a Y, nada. É o sujeito expondo as memórias da infância dele, de maneira espetacular.

Digamos assim: supor que você vai conseguir criticar as relações sociais, como algo constituído historicamente, não natural, por meio da linguagem sozinha, é algo que não deu certo. É isso que eu quero dizer, já é possível avaliar: não deu certo. Ao contrário, isso redundou em conformismo, em uma coisa que se adaptou até à mercadoria. É a obra literária como mercadoria, uma mercadoria chique, talvez, mas completamente adaptada, sem nenhuma resistência. Rendeu-se de uma maneira dócil. Então, é preciso encontrar outra estratégia. Por isso acho que o que em geral chamam de realismo ainda pode ter alguma coisa a dizer, alguma coisa a acrescentar. Vejam um escritor como Graciliano Ramos. Ele é realista, mas também traz a percepção da pessoa como ângulo que predomina, a pessoa percorrendo as coisas, pensando. Para mim isso é que rende, que dá frutos.

PLATEIA: Você disse que não pensou o romance como fonte de prazer, mas de conhecimento. Da sua parte, como autor, houve então uma indiferença com relação às sensações do leitor? Nenhuma preocupação com o livro como mercadoria?

RUBENS FIGUEIREDO: Não! Houve um enorme respeito pelo leitor. Ao contrário, eu queria oferecer alguma coisa que fosse humana, que fosse vida, que fosse crítica, não uma coisa alienada. Vamos pensar, por hipótese, nesse tipo de discurso: “vamos pôr aqui sexo e violência porque é o que o povo quer, é o que todo mundo quer”. Sim, se você oferecer qualquer barbaridade, leão comendo gente, todo mundo vai ver, o circo romano todo mundo ia ver. Mas isso não tem nada a ver com o que as pessoas querem. A nossa constituição psicológica tem seus pontos negros, mas dizer que isso é o que nós *queremos* é uma hipocrisia. A verdade é que se está simplesmente manipulando os pontos fracos das pessoas para dominar e produzir dinheiro. Mas a publicidade fala exatamente isso, essa é sua retórica, e vira um pressuposto da nossa percepção do mundo. A gente assimila isso – ninguém precisa falar –, olhando para as paredes, para os cartazes, para o dia-a-dia, para a maneira como as relações sociais funcionam. A gente assimila esse negócio: “o que o povo quer é diversão, quer lazer”. Não! As pessoas querem conhecer, entender, as pessoas querem viver bem. Mas nesse contexto, quando alguém fala isso, vira blá blá blá de padre ou algo assim. Para que isso seja dito ou expresso de uma maneira mais eficaz, tem que se criar um caminho – essa é a questão. Tem que se criar um caminho, porque as relações sociais impedem que a gente diga essas coisas. Elas desumanizam o mundo de tal modo que até as palavras são desumanizadas. Então, é preciso procurar algum caminho. Eu acho que se a nossa atividade com a literatura tem algo a acrescentar, a dizer, deve ser nesse sentido.

Um livro pensado nesses termos que você falou não tem consideração nenhuma pelo leitor. Escolher um assunto bem contemporâneo, sensacionalista – o leitor vai achar legal, ele não vai conseguir parar de ler. Mas, e daí? Ele vai continuar sujeito àquela visão oprimida, vai reproduzir aquilo no próprio pensamento, não vai entender nada do que está se passando. É difícil escapar dessa cadeia de processos, que estão interligados, que se reproduzem. Essa máquina de oprimir as nossas vidas não para.

PLATEIA: Tendo em vista tudo o que você já falou, qual a motivação para colocar o Darwin como elemento estrutural da obra?

RUBENS FIGUEIREDO: Como eu disse, eu queria que aquele processo que o livro vai narrando tivesse alguma via que permitisse vislumbrar um alcance histórico mais amplo. Quer dizer, que aquilo que se passa com o Pedro, no ônibus, na memória imediata, e também o que acontece com as pessoas que ele conhece, que tudo aquilo tivesse um horizonte, um fundo histórico de certo alcance no tempo.

A questão com o Darwin: pode ser uma cisma da minha parte, mas calhou de nos últimos anos eu ter visto com muita frequência referências à figura do Darwin como uma espécie de herói, santo, um esclarecedor do mundo moderno – como se as teorias dele falassem disso. Bem, a questão científica não me interessava, nem tenho competência para esse assunto. O uso social delas é que me chamou atenção. Comecei a pensar sobre isso e vi que não era só a mim que incomodava. Havia pessoas que encontravam aí um problema e apontavam o seguinte: a teoria da evolução tem servido – hoje é flagrante, há autores norte-americanos que se pautam por isso, e também jornalistas – para justificar a desigualdade. O fundo dessa teoria, quando voltada para a sociedade, é esse. E não é novidade. Houve a época do darwinismo social, que passou a ser mal visto, mas continua vigorando de outra forma. Embora a expressão propriamente científica do darwinismo social tenha deixado de existir, como ciência vulgar, como teoria vulgar, ainda vigora. Na época mesmo em que o Darwin desenvolveu a sua teoria, a despeito de toda a polêmica religiosa que suscitou, ela foi muito oportuna para o colonialismo inglês, porque comportava uma disposição de hierarquias em que a desigualdade era justificada. E, à medida que a religião ia perdendo o poder de interpretação do mundo, a ciência tomou o seu lugar para justificar a desigualdade.

Eu achei que o Darwin entrava aí, até como escritor, e também porque havia essa história de ele ter passado pelo Rio de Janeiro, pelo Brasil. Havia todo o discurso sobre como ele via a escravidão no Brasil, muito crítico, diferente dos comentários dele sobre colônias inglesas, que não são nada críticos com as injustiças e brutalidades que aconteciam lá.

Como eu disse, não me interessava o aspecto científico. O que eu quis foi tentar incorporar ao livro alguns aspectos da história do Brasil que me interessavam: a escravidão, a relação do escravo com o não

escravo, o senhor, o branco; o colonialismo, a relação do inglês, o estrangeiro, o colonizador, com o Brasil. E conseguir incorporar como a ciência era adaptada, aproveitada para reforçar os mecanismos de dominação e justificar determinada ordem social – como um reforço, um acessório dentro desse processo.

O personagem está lendo aquele livro, no ônibus, e isso casa um pouco com o que se passa à volta dele. Ele vai pensando nessas relações de perseguição, de opressão, de predomínio do forte sobre o fraco, se isso é justo ou injusto, se é algo que se tem de aceitar, se é algo natural. Isso tem a ver com o pressuposto contido naquelas descrições dos animais, e não há dúvida de que aquilo, na nossa percepção, é transposto para a vida social. É um paralelo constante.

Enfim, eu tinha a intenção de dar um alcance histórico ao livro e de incorporar esse questionamento sobre a ciência e o colonialismo. Duas coisas bem presentes hoje.

PLATEIA: A figura do Darwin evoca a questão do natural. E o livro passa um sentimento de indignação por parte do personagem com o que é posto para ele como natural. Você disse que, para criar o livro, ouviu opinião de várias pessoas, teve várias conversas. Eu queria saber que tipo de pessoas foram essas que interferiram no livro, em que situação demonstravam alguma indignação, e se foi daí que você criou esse paralelo com o Darwin na obra.

RUBENS FIGUEIREDO: A sua observação sobre a questão do natural é muito justa, havia essa preocupação mesmo. Acho que o fundo disso é a tendência a vermos a lei, a ordem, a vida social, as relações sociais como naturais. Assim, o mundo natural vira, *grosso modo*, como que um espelho da ordem social.

Sobre as pessoas com quem eu falei. Eu sou professor da rede estadual, dou aula há vinte e seis anos. E os alunos falam bastante. Alunos da rede estadual, à noite, precisam de alguém para conversar, então nem é preciso perguntar nada. Eles precisam falar e precisam ser ouvidos, com atenção, é preciso valorizar o que eles contam. Isso é uma coisa que eu aprendi. E acho que a melhor coisa que acontece na minha vida é ir dar aula.

Mas a situação em que essas pessoas contam as coisas não é de indignação. É de perplexidade: como é que a vida é assim, por que a gente vive assim? A questão é que tudo o que há de desumanizador na sociedade vai para lá – ali é o grau máximo. Nas classes trabalhadoras, pobres, lá é que o processo desumanizador é mais completo. Essa massa é que tem que ficar acachapada, no fundo. Tem que ficar. Então, o discurso não costuma ser de indignação. Às vezes até é, mas o que eu sentia mais era um discurso de resistência, de procurar estratégias para sobreviver, uma maneira de escapar. E as maneiras são as mais livres, não há teórico que preveja, algumas até podem inspirar antipatia, repulsa.

Essas histórias ficavam na minha cabeça. Eu não saía anotando, não planejava usar aquilo para escrever – não sou como Trigorin, aquele tipo de escritor que o Tchekhov critica, na peça *A gaivota* (que também traduzi), que vê uma nuvem bonita e diz algo como “vou anotar aqui para escrever um dia”. Essa maneira meio predatória de ver, que é a do escritor padrão – eu não cheguei a esse ponto. Só às vezes eu fiz isso, quando a história era muito complicada.

O tipo de pessoas com quem eu conversei foram essas pessoas bastante pobres. Não eram só os alunos. No ônibus, a pessoa começa a falar, você fica ouvindo; na portaria, o sujeito vai fazer uma obra, você para e ouve; você vai nadar numa piscina, tem um salva-vidas, um cara mais falador, conta mil histórias, você ouve e ouve, todo dia, um monte de coisas... Nada demais, é o que está aí, o que você vê todo dia. Nada de extraordinário.

A indignação a que você se refere, eu acho que é resultado de um processo, de uma insatisfação coletiva. À medida que o sujeito começa a ver as pessoas como iguais a ele, e não como bestas ou aranhas, aí ele começa a ficar indignado. Mas ele tem que romper essa barreira, tem que passar a ver os outros como gente, como a um igual. Essa é uma das grandes barreiras que existem no nosso cotidiano. Eu achei que esse tipo de livro poderia investigar isso, questionar isso. Não dar uma resposta, mas proporcionar uma experiência em que a gente possa questionar isso. O Tchekhov tem uma frase muito bonita, muito pertinente sobre essa questão. Ele disse que não cabe ao escritor dar as respostas, mas formular bem as perguntas. Formular *bem* as perguntas, ou seja,

não trazer às perguntas elementos que induzam à ilusão, não fazer perguntas já com a resposta pronta, o que é um jeito de escapar da própria pergunta. É preciso fazer perguntas com elementos que superem aqueles mecanismos que não querem que se faça a pergunta.

Eu falo no escritor russo porque isso é muito importante para mim. Sou tradutor há vinte anos, traduzi muitos livros. Como a maioria dos livros que nos chegam hoje são ingleses ou norte-americanos, trabalhei muito com isso. E, na tradução, se faz uma leitura mais detida. Quando comecei a traduzir os escritores russos, francamente, de certo modo, houve para mim uma transformação. Porque o contraste é chocante. O contraste entre os autores contemporâneos e esses escritores que eu citei é chocante. Não se trata da pessoa, não é questão de honestidade pessoal, nada disso. É uma questão objetiva.

De um lado, temos pessoas que estão, por força das circunstâncias, se prevalecendo de um predomínio material, econômico, e até militar, para produzir mercadorias, muito rentáveis, que transferem riquezas de países como o nosso para países como os deles. A tal ponto que os direitos autorais de livros já estão entrando em pauta nas negociações da Organização Mundial de Comércio, com possibilidade de serem objeto de retaliação entre países. Eu já sabia que isso estava acontecendo com filmes, mas recentemente vi que com livros também. Digamos, nos Estados Unidos, há subsídio para o milho ou para o algodão, aí alguns países, como Índia ou Brasil, reclamam e conseguem, num tribunal, o direito de retaliar. O livro faz parte do cardápio de retaliações, porque se tornou uma fonte de riqueza importante. Esses autores de que estou falando participam disso, por força das circunstâncias. Eles começam a escrever uns dois parágrafos e já vendem o livro para vinte países! Funciona assim. E a toda hora se diz “Amém!” a esses livros... Eu sou tradutor, já cansei de ver isso. Virou uma prática endêmica nos Estados Unidos. É atordoante. Com um escritor americano como o Fitzgerald não havia isso, essa megalomania. Mas hoje é assim. Mesmo autores que se supõem mais críticos, em seus livros, não escapam dessa lógica.

Aí você vê a literatura russa: é o contrário. Eles procuram, exatamente, se inserir na realidade social do *seu* país. São tão voltados para isso que Tchekhov, quando quiseram traduzir os contos dele para o

francês, disse que havia escrito aqueles contos para os russos, perguntou se tinham certeza de que iam traduzir na França, porque achava que aquilo não diria nada para os franceses. Para ele, era uma coisa óbvia. É uma orientação crítica, é o contrário daquela megalomania, do impulso de dominar. Isso se expressa no conteúdo e na própria composição do livro, naquilo que se comunica quando se lê; passados cento e cinquenta anos, aquilo está lá. Nós lemos e sentimos, porque o processo histórico é em grande parte o mesmo, as relações sociais são no fundo as mesmas, ainda. Nós estamos numa situação com muitos pontos de contato com a que havia na Rússia daquela época. O choque da introdução e expansão do capitalismo. Já para aqueles autores norte-americanos – ingleses também – o objetivo é o contrário: é taldar esses processos históricos. Não é se inserir neles. É simular que não existem.

PLATEIA: Você falou do livro como mercadoria. Parece que há, na literatura brasileira contemporânea – nos filmes também acontece –, uma tendência a se inserir violência nos romances, que me parece ser uma estratégia para vender um outro tipo de mundo para os consumidores desse produto, que são a classe média. Como é que você pensa isso? Você teve em mente que quem vai ler esse processo de degradação social é a classe média e não a classe mais baixa?

RUBENS FIGUEIREDO: Não sei se entendi bem a relação entre a classe média e a violência.

PLATEIA: Estou pensando na classe média como consumidora do produto livro. A violência seria destinada a gerar interesse na classe média, mostrando algo que não é do mundo dela?

RUBENS FIGUEIREDO: Sim, isso é um problema. Há pouco tempo eu soube de um sujeito que contou os assassinatos que presenciava na televisão, em poucas horas, em desenhos animados, filmes infantis, juvenis, filmes de super-heróis, novelas etc. Um monte de assassinatos e lesões corporais graves, em um dia. E isso é todo dia.

Como eu disse, o processo desumanizador da sociedade realmente se concentra no fundo, na base. Quem tem algum recurso já começa a respirar um pouquinho. Os processos desumanizadores são menos bru-

tais, menos completos – mas também existem, pesam. Todas as classes sofrem a desumanização em alguma medida. Pode ser que, no caso do meu livro, haja alguma coisa assim. Quando escrevi, de fato, cheguei a pensar no problema que pode ser mostrar que a violência mais terrível não pertence ao mundo do possível leitor. Mas o que eu estava discutindo era outra coisa, eram os mecanismos que não permitem à classe média, alta ou baixa ver as pessoas como iguais. Ver as outras classes como iguais. E que todos participam da mesma desumanização.

MEDIADORA: A gente tem discutido nas aulas uma espécie de apresentação estrepitosa da violência que é recorrente na literatura contemporânea. No fundo, parece um culto da violência, do impacto. Não se trata só da violência física representada, mas também do impacto sobre o leitor que certas obras cultivam, da experiência do choque que se estabelece na obra. O que nos chamou atenção em *Passageiro do fim do dia* é o fato de que a violência está no horizonte, permeia o cotidiano urbano contemporâneo, é iminente, mas o tratamento conferido a essa violência, que é um dado do real, não é, como você disse aqui, predatório. Aquilo não é incorporado ao romance de forma irresponsável.

RUBENS FIGUEIREDO: Pois é, espero que não, de fato é um risco. Como falei, eu estava escrevendo um livro e pensando no que o livro estava dizendo. Isso significa que eu tinha dúvida, do início ao fim, sobre o que o livro estava dizendo. E não havia como deixar de ter dúvida, havia muito risco. Você apresentou aqui um retrato bastante generoso dos resultados, eu espero que isso seja verdadeiro. Se não for, eu me conformo, pelo menos eu tentei alguma coisa. É difícil essa questão.

Achei interessante a ideia da violência no horizonte. Porque era minha intenção realmente relacionar aquela violência cotidiana, as brutalidades todas – que nem ocupam tanto espaço no livro –, com certas situações em que se manifestam, talvez de forma mais palpável, mais flagrante, aqueles processos que vão redundar na violência. Então, ela não é algo natural, não é algo individual, não parte de pessoas perturbadas. É como que a concretização de um processo, ou uma das formas como se concretiza um processo – o que é mais sutil, mais oculto.

MEDIADORA: Essa violência de que você está falando é sistêmica, não? De modo que até o percurso cotidiano dentro de um ônibus é violento, opressivo.

RUBENS FIGUEIREDO: É. Até o fato de o sujeito ver um anúncio, um cartaz – aquilo não casa na cabeça dele, não casa com a vida dele... O modo como ele é tratado no trabalho... Quando ele vai a um supermercado e vê os produtos, aqueles rótulos... Aquilo tudo se torna ofensivo. Até rir, até as piadas, tudo é ofensivo. Eu tentei pôr isso no livro, situações cotidianas, banais, repetidas, cujo caráter opressivo fica velado pela própria repetição, no fundo porque o processo geral é destinado a velar o caráter opressivo. Acho que esse é um caminho. Se o escritor hoje em dia renuncia a questionar esse tipo de coisa, vai sobrar muito pouco.

TEORIA PARA QUEM, TEORIA PARA QUÊ? A CONTRIBUIÇÃO DO LIVRO *TEORIA (LITERÁRIA) AMERICANA*

Antonio Barros de Brito Junior

A oportunidade de se ler um livro sobre teoria literária no Brasil é, sem dúvida, rara. Em geral, no Brasil a teoria é tratada como instrumento de análise para extrair dos “fenômenos literários” (chamemos assim aos livros lidos) aqueles traços que os aproximam das constantes observadas pelo discurso teórico-crítico. O que se faz aqui em termos de teoria literária, para o bem ou para o mal, ainda é algo que se poderia classificar, sem muitas reservas, como crítica literária (e não há, nessa constatação, nenhum tipo de depreciação). Porém, por força de uma pressão acadêmica, o velho discurso crítico, antigamente prestigiado pela sua fluidez impressionística, aparece, desde o fim do século passado, com o apelo da legitimação teórica. Para embasar as suas intuições, o crítico lança mão de um repertório teórico transdisciplinar que, se não influencia decisivamente na interpretação do texto, dá, apesar disso, a “grife” necessária para a sustentação da prática acadêmica. Nesse sentido, o discurso crítico raras vezes vem acompanhado de um embasamento teórico que ilumine a literatura, seja no nível particular (“este livro”), seja no nível geral (“os livros como um todo”, ou “os livros parecidos com este” etc.).

É por isso que a publicação de *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica*¹, do professor Fabio Akcelrud Durão, deve ser saudada como uma intervenção decisiva no resgate da reflexão teórica por parte dos críticos e acadêmicos brasileiros. Ainda que o livro se debruce mais sobre o estudo e o diagnóstico da Teoria (assim, com maiúscula, para marcar a prática transdisciplinar que ganhou destaque entre as humanidades) nos EUA, as colocações do autor são decisivas para refletirmos sobre o papel da reflexão teórica e da atividade crítica, de um modo geral, nos estudos literários de qualquer país. Escapando da sedução

da mera simplificação didática, o livro de Fabio Durão tenta, em primeiro lugar, recuperar os antecedentes históricos que moldaram a Teoria como o campo majoritário de atuação dos universitários do Norte, para, posteriormente, pensar o modo como essas práticas, quando introduzidas na lógica da competição e publicidade – na lógica capitalista de produção e consumo da diferença –, exibem uma forte contradição com seus pressupostos analíticos. Acompanhando o autor, logo perceberemos que, embora visem às relações entre a cultura e os sujeitos que a produzem e consomem, a proliferação dos *studies* e das interpretações dos bens culturais não levou necessariamente a um considerável aumento do conhecimento e da compreensão em torno da cultura; isso tudo levou, antes, a uma “perda da aura”.²

No primeiro capítulo, Durão trata exatamente dessa proliferação. Para ele, a transdisciplinarização da Teoria não produziu aquilo que dela se esperava: o novo olhar crítico passou a admitir, por força de sua própria estruturação multidisciplinar, a análise de fenômenos culturais que outrora não se inscreviam na rubrica da teoria literária. O comprometimento com a transdisciplinaridade resultou, assim, no descompromisso com o próprio fundamento do sentido; já não se buscava mais, nos objetos analisados, a percepção característica daquele tipo de crítica empenhada que vislumbra, ali, a cristalização da parte de um todo. Na verdade, o que Durão quer nos mostrar é que o mesmo princípio inquestionavelmente produtivo, que orientou os Estudos Culturais na sua origem – a saber, que todo objeto de cultura é fruto de uma “construção”, é a resultante de variáveis socioculturais, econômicas e linguísticas que se cruzam –, permitiu, mais tarde, a proliferação dos *studies*, sem que se pensasse, por uma daquelas coerências absurdamente incoerentes, na profundidade analítica dessas práticas. Essa horizontalidade da crítica acabou por fazer o acadêmico perder de vista o verdadeiro interesse da Teoria: revelar a suposta lógica produtiva dos bens culturais e sua verdadeira relação com a vida e a cultura. É Durão quem nos diz que

[...] a abertura para o mundo, típica da Teoria, tende muito facilmente a privilegiar os produtos da cultura de massa e da esfera do consumo; desta maneira, o

crítico corre o risco de deixar-se ofuscar por itens isolados (quantos congressos não são feitos sobre a Disney, Barbie ou Madonna!), reificando-os e esquecendo-se de criticar a lógica que os produziu.³

Como consequência disso, Durão não hesita em dizer:

Sob a égide da Teoria, a academia norte-americana nunca esteve tão isolada da sociedade em geral, nunca foi tão autorreferente; os quadros que forma nunca foram tão profissionalizados – de fato, a ponto de serem influenciados pelo *job market*, uma fonte de preocupação, por vezes até a finalidade última, dos *freshmen* da pós-graduação, já em seu primeiro ano de doutorado.⁴

Aliás, diga-se de passagem, a aporia que Durão enxerga aí não se distancia daquilo que Terry Eagleton, no calor do debate, insistentemente apontou. Livros como *The Illusions of Postmodernism*⁵ e *After theory*⁶ questionam o *modus operandi* dos *studies*: para Eagleton, o aguçamento da crítica em nome de uma política supostamente igualitária e a ampliação do escopo de análise geraram, contraditoriamente, uma “amnésia política”, e a ênfase dada pela Teoria a bens culturais secundários fetichiza a crítica na mesma proporção em que colabora para a manutenção da lógica cultural repreendida pelos estudos. Durão e Eagleton não estão, portanto, distantes um do outro.

Aliás, creio que o que deve ser salientado, nesse debate, é que a crise que a Teoria vive para combater – e que, no fundo, ela engendra – deve-se não apenas à nebulosa de interpretações produzidas, mas talvez à impossibilidade do acúmulo das interpretações. A Teoria se ressentida de algo que é fundamental do ponto de vista do conhecimento, e que, de certo modo, as abordagens anteriores gozaram privilegiadamente. Digo que a superabundância de códigos não é a principal aporia da Teoria, pois, afinal, do ponto de vista da noção de textualidade que a escora, cada leitura de cada indivíduo específico “funda” um código próprio que contrasta e colide com os demais. Nesse sentido, não há problema em se admitir, do ângulo da Teoria, o máximo possível de possibilidades de leituras. Inclusive, as outras hipóteses flertam com algum tipo de imanentismo que estabelece que no texto existem elementos concretos

que delimitam o escopo hermenêutico. Daí que – creio – a aporia que marca a Teoria consiste no fato de que as interpretações, tão diversas quanto os objetos estudados, não circulam suficientemente entre os teóricos e os críticos a ponto de produzir qualquer tipo de “lugar comum” da crítica. Talvez, a hipertrofia dos códigos não seja um problema com o qual a Teoria tem que lidar; em vez disso, o principal problema consiste em fermentar uma discussão, dentro e fora da Academia, que permita que as interpretações sejam questionadas, assimiladas, corrigidas, sem a imposição de novos paradigmas que por fim as tornam “a melhor teoria dos últimos tempos da última semana”. A contradição da Teoria, assim, está em trabalhar com uma noção de temporalidade que se aplica perfeitamente aos textos (não há um sentido definido para o texto, na medida em que cada leitura é um evento social e historicamente determinado, que não necessariamente resgata um evento de linguagem que o precede), mas que, no plano político e no plano acadêmico, não é satisfatória, porque apressa um consenso que depende de circulação de ideias. Ganha-se de um lado, perde-se de outro, sem que isso signifique uma impostura teórica.

No capítulo dois, inclusive, Durão entra no mérito do debate acerca dos ganhos e perdas, dos prós e contras, da Teoria. A primeira proposição encarada por Durão é a de que “a Teoria, por si só, não se sustenta”,⁷ o que equivale a dizer que a Teoria apenas se sustenta como disciplina acadêmica nos mesmos moldes de todas as outras anteriores – através da canonização de autores, produção de *handbooks*, rarefação da linguagem e, ainda por cima, um confortável abrigo em instituições que, no final das contas, não fazem nada de significativo para solucionar os problemas apontados. Desse ponto de vista, alega-se que a “missão” da Teoria reduz-se à produção (não esporádica) de conhecimento que, na prática, tem utilidade pública limitada. É claro que é sempre difícil mensurar o alcance das ideias produzidas na Academia em vista das mudanças concretas que elas podem engendrar do ponto de vista político – o que torna injusto o argumento. Se a crítica não “humaniza”, não é necessariamente verdade que ela “brutaliza” ou que contribui para a barbárie. Destruído o sofisma, Durão então abre espaço para outro argumento, igualmente controverso: o sucesso da Teoria pode ser medido

pelo grau de distanciamento e confronto com as teorias tradicionalistas e reacionárias. Na medida em que se opõe à ilusão iluminista e redentora das teorias anteriores, a Teoria gera ressentimentos e reações reformistas que tentam sacralizar a cultura e a literatura. Como resultado, cria-se um *sparring* de que a Teoria se aproveita para reforçar os mesmos princípios democratizantes, antitotalizantes etc. que, noutro momento, serão questionados pela pouca efetividade na construção da mudança que, se não é reclamada pela Teoria, está certamente no horizonte intelectual de seus praticantes. Em seguida, Durão apresenta as ideias de outro livro, o *Theory's Empire: An Anthology of Dissent*⁸, reduzindo-as a vinte e seis argumentos, uns mais, outros menos contundentes. Destaco, entre eles, os de número 1 (“Ao negar as grandes metanarrativas, a Teoria na realidade erigiu a maior delas: a própria Teoria”), número 8 (“Ao perder sua transitividade, por não mais ser teoria *de* alguma coisa, a Teoria converteu-se em pura instituição [...]”¹⁰) e número 23 (“Ao reduzir fatos a valores, e o plano da cultura a questões de poder, os Estudos Culturais abolem qualquer espaço para a política, pois o estabelecimento de uma ordem política e legítima fica fora de questão [...]”¹¹). Em meio a esses argumentos, Durão contribui com uma ideia que, penso, é decisiva para a compreensão do sistema de produção da Teoria: a transdisciplinaridade, a indiferenciação dos objetos de análise e a abundância de sentido são um tipo de prática que encontra nos EUA o solo mais fértil.

Este tema é abordado no terceiro capítulo. Durão passa em revista a universidade norte-americana para revelar a ascensão de práticas acadêmicas que, hoje em dia, estão estruturadas na “mais-valia”. Atualmente, nas universidades dos EUA, “conceito de excelência [...] não remete [...] a algum conceito regulador, mas a um *sistema imanente de comparações*. Um pesquisador excelente não é o que realiza algo específico, mas aquele que faz *mais*.”¹²

Assiste-se, portanto, à predominância da lógica do empreendedorismo, e as universidades entram no frenesi da competição de mercado, tanto do ponto de vista da quantidade de produção quanto do ponto de vista da qualidade. Em contrapartida, a assimilação de tudo o que se produz não passa por nenhuma filtragem; a recepção indiscriminada

e apressada (o consumo à moda do *fast food*) torna difícil a abertura de qualquer canal de diálogo que não seja interrompido logo pela pressão da produção em massa. Desse modo, o que se tem é um aumento considerável de colóquios temáticos, agregando um número restrito de participantes que dialogam entre si, achatando a dimensão pública que deveria nortear o debate e afastando o conhecimento (e consequentemente a universidade) do âmbito político e público. Considerando o caso brasileiro, em que os melhores quadros intelectuais encontram-se nas universidades públicas, financiados por instituições de pesquisa estaduais e federais, as consequências desse isolamento são duplamente desastrosas.

No quarto capítulo, Durão debruça-se sobre dois livros que, para ele, representam, de modos diferentes, as ciladas em que a Teoria cai do ponto de vista metodológico e as rotas alternativas que ela pode encontrar para daí escapar. São, respectivamente, os livros *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*,¹³ de Spivak, e *Ecolalias*,¹⁴ de Heller-Roazen. No primeiro dos estudos de caso, Durão alega que o ambicioso projeto de subalternização da interpretação de Spivak não necessariamente vem acompanhado da consciência de seus becos-sem-saída. Nem a escrita obscura e a mistura de filosofias distintas como o marxismo, a psicanálise e a análise do discurso, nem a politização equivocada de obras literárias com o intuito de satisfazer a condição de alvo preferencial de um contracânone colaboram para a instauração de um campo de debate de interesse político e cultural. Durão nos mostra que esse arremedo de crítica política de Spivak, no qual se lê para argumentar que algo não deve ser lido por tais ou tais motivos, é uma prática intelectual fraca e presunçosa. Acrescento que o que é contraproducente nessa postura é, também, o proselitismo daqueles que “falam pelos outros” sem reconhecer o seu verdadeiro lugar no debate público. Nesse nível, qualquer debate está de antemão entravado: uma intervenção lateral ou mesmo contrária acaba recebendo o rótulo de “reacionária”, o que não corresponde com a atitude democratizante que assegura, em primeiro lugar, a posição de Spivak.

No livro de Heller-Roazen, entretanto, Durão enxerga um potencial que abre um precioso caminho para a teoria literária. Se, como

vimos, a Teoria padece da replicação irrefletida de “fórmulas de leitura”, então nada melhor do que uma abordagem que esclarece seus pressupostos de análise à medida em que circunscreve seu objeto:

Há ao menos dois elementos que fazem de *Ecolalias* um livro notável. Em primeiro lugar, sua ideia principal, a respeito da produtividade do esquecimento e da inevitabilidade da mudança, possui implicações óbvias para toda a gama de discursos identitários e defesas de minorias, incluindo todas as preocupações de “preservação” cultural. Diante das incessantes transformações da língua, aquilo que se vê como traços constantes de subjetividade ou da experiência de grupo são na realidade uma ficção e como tal devem ser tratados. Em segundo lugar, no que concerne à metodologia do estudo, ele inverte a relação entre teoria e literatura: a primeira é vista em sua materialidade, como objeto de interrogação; a última, como fonte de conceitos.¹⁵

Esse tipo de postura analítica, infelizmente, não é o que pauta o (já falecido?) pós-modernismo, tema do penúltimo capítulo do livro. O uso do conceito é irrestrito e, conseqüentemente, objetos díspares são submetidos ao mesmo “guarda-chuva” teórico. Em geral, a despeito de suas variantes, o pós-modernismo significou um tipo de “canibalização” que agregou os diferentes (por vezes os diametralmente opostos) em uma única lógica: *high brow* e *low brow*, tradição e ruptura, *kitsch* e vanguarda. Essa esquizofrenia poética reflete, em parte, os caminhos da própria teoria literária, como nos mostra Durão. Na verdade, as análises feitas na esteira do conceito de pós-modernismo “[...] não invocam o conceito do pós-moderno, mas produzem-no”.¹⁶ O que o autor demanda é que a teoria não *produza* seus objetos. O compromisso deve ser outro: a escrita teórica deve resistir a se imiscuir no objeto, para não perder aquele distanciamento necessário para que a crítica viceje e possa repercutir fora de seu próprio sistema semiótico. Nisso, as implicações políticas não serão perdidas em uma nebulosa de sentido, mas serão integradas ao grande projeto da própria cultura, qual seja, a produção de sentidos e a incorporação do diferente. Para tanto, é necessária uma outra escrita (para Durão, aquela de Heller-Roazen, certamente), que

[...] não se renda à tentação de abundância imediata, nem que se agarre teimosamente à perpetuação de uma velha sina, mas que seja capaz de exibir seu pertencimento tensionado: um tipo de escrita que, por negar uma precipitada reconciliação, permanece aberta ao novo ou ao diferente que sempre esteve lá.¹⁷

O difícil compromisso da teoria literária reaparece, aqui, não com o sinal invertido da contrarreforma, mas sim com a marca do empenho que consagra, por exemplo, a Teoria Crítica de Adorno – que, não por acaso, ecoa sempre como uma voz distante, mas não perdida, em todo o livro de Durão.

O último capítulo traz a discussão com que esta resenha iniciou. Como todo o debate acerca da Teoria repercute no Brasil? Durão reitera aqui que existe um fluxo de ideias que sai dos “centros” acadêmicos norte-americanos e aporta no Brasil. Porém, isso não transforma positivamente a teoria literária brasileira; pelo contrário, Durão afirma que os intelectuais brasileiros não têm meios de competir em pé de igualdade com os *superstars* das universidades do Norte e, por isso, entram na lógica de produção como meros replicantes, adaptando os princípios teóricos aos casos brasileiros – algo que é incoerente, dado que, por definição, a cultura reserva-se o direito de ser específica em cada lugar. Durão é preciso ao nos indicar que nada disso é contrário ao sistema de produção da Teoria, tal como nos ensina o materialismo dialético mais elementar: como indivíduos “periféricos”, acabamos por ser consumidores dos bens culturais produzidos nos centros e, com isso, eventualmente adotamos sua Teoria. Se nossa cultura é “trivializada” pela interferência da cultura estrangeira importada – o que favoreceria, portanto, os instrumentos de análise igualmente importados –, por outro lado as condições de consumo não são as mesmas e isso faz toda a diferença na hora de importar manuais de interpretação.

Isso não significa que devemos recusar a Teoria *in limine*. A conclusão esboçada por Durão não poderia ser mais dialética: a legitimidade da Teoria encontra-se no exato ponto em que ela lança luz sobre um objeto, um fenômeno, que de outro modo permaneceria inconcebível.

Neste caso, a sua transdisciplinaridade constitutiva, sua facilidade em misturar a representação e o conceitual, sua tendência a incluir exterioridades levam ao aparecimento de algo rigorosamente *sui generis*, que não poderia ser encaixado em um compartimento disciplinar preexistente – e isso inclui o próprio debate metateórico.¹⁸

Porém, se ela patina sobre seus próprios métodos e justificativas, se ela se torna autorreferente e deslocada, inflacionada pelo discurso que produz a diferença sem um forte contexto político e social onde tal diferença se encaixa perfeitamente; e se ela se recusa a alimentar o debate, sem se deter, entretanto, na reflexão mais abrangente de como as interpretações podem fazer a diferença no mundo exterior aos muros das universidades, então a Teoria incoerentemente não atende ao seu próprio apelo.

Notas

¹ DURÃO, Fabio Akcelrud. *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica*. Campinas: Editores Associados, 2011.

² *Idem*, p. 25.

³ *Idem*, p. 31.

⁴ *Idem*, p. 33.

⁵ EAGLETON, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1996. [Edição brasileira: *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.]

⁶ EAGLETON, Terry. *After Theory*. New York: Basic Books, 2003. [Edição brasileira: *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.]

⁷ DURÃO, Fabio Akcelrud. *Op. cit.*, p. 35.

⁸ PATAI, Daphne & CORRAL, Will H. (eds.). *Theory's Empire: An Anthology of Dissent*. New York: Columbia University Press, 2005.

⁹ DURÃO, Fabio Akcelrud. *Op. cit.*, p. 42.

¹⁰ *Idem*, p. 43. Destaques do autor.

¹¹ *Idem*, p. 47.

¹² *Idem*, p. 70. Destaques do autor.

¹³ SPIVAK, Gayatri C. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

¹⁴ HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

¹⁵ DURÃO, Fabio Akcelrud. *Op. cit.*, p. 90.

¹⁶ *Idem*, p. 102.

¹⁷ *Idem*, p. 106.

¹⁸ *Idem*, p. 117.

Resumo

Este texto é uma resenha do livro *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica*, de Fabio Akcelrud Durão. Aqui, discutem-se os argumentos do autor em torno do fenômeno da proliferação das abordagens teóricas e suas consequências para os estudos literários norte-americano e brasileiro.

Palavras-chave

Teoria Literária; Estudos Culturais; Pós-Modernismo.

Recebido para publicação em
30/03/2011

Abstract

Here's a review of Fabio Akcelrud Durão's book *Teoria (literária) Americana: uma introdução crítica*. The article discusses the author's arguments on the proliferation of theoretical approaches and its consequences for literary studies in EUA and Brazil.

Keywords

Theory of Literature; Cultural Studies; Post-modernism.

Aceito em
25/05/2011

SOBRE OS AUTORES

Alexandre Mendonça Professor adjunto da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em Filosofia pela UFRJ. alexfm72@hotmail.com

André Bueno Professor associado do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autor de *Memórias do futuro: ensaios* (7 Letras, 2009), *Pássaro de fogo no Terceiro mundo: o poeta Torquato Neto e sua época* (7 Letras, 2005) e *Formas da crise: estudos de literatura, cultura e sociedade* (Graphia Editorial, 2002), entre outros. Organizador de *Literatura e sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular* (7 Letras, 2006). bueno_andre@ig.com.br

Antonio Barros de Brito Junior Professor adjunto do Departamento de Linguística, Filologia e Teoria Literária da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade de Campinas. antbarros@gmail.com

Carolina Serra Azul Guimarães Mestranda no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. carolinaserrazul@gmail.com

Charles Ponte Professor adjunto do Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade de Campinas. charlesponte@uern.br

Danielle Corpas Professora adjunta da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Ciência da Literatura pela UFRJ. danielle.corpas@terra.com.br.

Elaine Zeranze Doutoranda em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. elainezeranze@gmail.com

Fabio Akcelrud Durão Professor do Departamento de Teoria Literária da Universidade de Campinas. Autor de *Modernism and Coherence* (Peter Lang, 2008) e *Teoria (literária) americana* (Autores Associados, 2011). Coeditor de, entre outros, *Modernism Group Dynamics: The Politics and Poetics of Friendship* (Cambridge Scholars Publishing, 2008). Organizador de *Culture Industry Today* (Cambridge Scholars Publishing, 2010). fadurao@yahoo.com

François Albera Professor titular de História e Estética do Cinema na Universidade de Lausanne (Suíça). Autor de *Eisenstein e o construtivismo russo* (Cosac Naify, 2011), *L'avant-garde au cinéma* (Arman Colin, 2005) e *Les formalistes russes et le cinéma* (Nathan, 1996), entre outros. Organizador de *Cinématisme* (Du Cerf, 1980), entre outros. francois.albera@free.fr

Fred Góes Professor associado do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autor de *O poço de Campaná* (Língua Geral/Fundação Biblioteca Nacional, 2010) e *Antes do furacão: o Mardi Gras de um folião brasileiro em Nova Orleans* (Língua Geral/Fundação Biblioteca Nacional, 2008). Organizador do *Dicionário Cravo Albin de Música Popular* (on line) e de *Cultura, artes e tradições fluminenses* (Rio de Janeiro: Aeroplano/Secretaria Estadual de Cultura, 2004), entre outros. fredgoes@terra.com.br

Geisa Rodrigues Professora adjunta do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Doutora em Letras pela PUC-Rio. geisaleit@hotmail.com

José Carlos Félix Professor assistente da Universidade do Estado da Bahia. Mestre em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina. Doutorando em Teoria e História Literária na Unicamp. jcfelixjuranda@yahoo.com.br

Luiz Renato Martins Professor do Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Coordenador científico do Centro de Estudos DESFORMAS

– Desmanche e Formação de Sistemas Simbólicos (USP). Autor de *Manet: Uma mulher de negócios, um almoço no parque e um bar* (Zahar, 2007) e *Conflito e interpretação em Fellini: Construção da perspectiva do público* (EDUSP, 1994). luizmart@usp.br

Meize Regina de Lucena Lucas Professora adjunta do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará. Doutora em História Social pela UFRJ. Autora de *Imagens do moderno – olhar de Jacques Tati* (Annablume, 1998). meizelucas@gmail.com

Paulo Cezar Maia Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisador do GEM – Grupo de Educação Multimídia, vinculado ao Núcleo Interdisciplinar UFRJ-Mar. paulocezarmaia@yahoo.com.br

Rubens Figueiredo Romancista, tradutor e professor da rede pública de ensino do Estado do Rio de Janeiro. Autor de *Passageiro do fim do dia* (Companhia das Letras, 2010), *Contos de Pedro* (Companhia das Letras, 2006), *As palavras secretas* (Companhia das Letras, 1998) e *Barco a seco* (Companhia das Letras, 2002), entre outros. Tradutor de *Anna Kariênina* e *Guerra e paz* (Cosac Naify, 2005 e 2011), entre outros. rubensrubensfigueiredo@gmail.com

CHAMADA DE ARTIGOS PARA OS PRÓXIMOS NÚMEROS
Submissões via e-mail: ciencialit@gmail.com

Ano XV, N. 25, Jul.-Dez. 2011

MÚSICA E LINGUAGEM

Editor convidado: Antonio Jardim (UFRJ)

Prazo para envio de artigos: 30 de junho de 2011.

Ano XVI, N. 26, Jan.-Jun. 2012

LITERATURA E PSICANÁLISE: DE UMA RELAÇÃO QUE NÃO FOSSE DE APLICAÇÃO

Editoras convidadas: Flavia Trocoli (UFRJ) e Suely Aires (UFRB)

Se o inconsciente é um leitor e se Freud fez um ato sem precedentes de transformar narrativas literárias em teoria, como quer Shoshana Felman, é ainda em Freud que podemos delinear, pelo menos, dois modos de relacionar a literatura e a psicanálise, a saber: a literatura como modo de formalização da teoria psicanalítica (da tragédia ao complexo ou do efeito de estranho no conto ao conceito de estranho no ensaio), a psicanálise aplicada à vida e à obra do autor (“Dostoievski e o parricídio”). No tocante à complexa relação, nem Freud escapou à tentação da explicação. Se Freud, leitor de romances do século XIX, escreveu casos, Lacan, leitor de Mallarmé, James Joyce e Marguerite Duras, forjou um estilo em que literatura e psicanálise estão em relação de heterogeneidade e de disjunção. Longe da aplicação, o leitor é convocado a uma prática e a uma ética que é a de cada um a *fazer com*. Evocamos aqui o gesto de Lacan fazendo dele um convite a pensar e a formalizar uma relação entre literatura e psicanálise que não fosse de aplicação.

Prazo para envio de artigos: 20 de abril de 2012.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS

Terceira Margem recebe artigos e resenhas inéditos em língua portuguesa enviados para o e-mail ciencialit@gmail.com. O Conselho Editorial encaminha a pareceristas *ad hoc* os trabalhos propostos, excluindo os dados de identificação.

Padronização

1) Extensão (contagem de caracteres incluindo espaços)

- Artigos: entre 20.000 e 50.000 caracteres.
- Resenhas: entre 5.000 e 20.000 caracteres.

2) Sequência de itens

- Título do trabalho em caixa alta, centralizado.
- Nome do(s) autor(es) em caixa alta e baixa, alinhado à esquerda.
- Dados do(s) autor(es), incluindo departamento, instituição e e-mail, em caixa alta e baixa, alinhados à esquerda.
- Corpo do texto com notas ao fim do documento.
- Subtítulos (se houver) em negrito, alinhados à esquerda, com 3 entrelinhas acima e 2 entrelinhas abaixo.
- Referências bibliográficas (opcional).
- Resumo de aproximadamente 6 linhas.
- Palavras-chave (de 3 a 5 termos separados por ponto-e-vírgula).
- *Abstract* de aproximadamente 6 linhas.
- *Key words* (de 3 a 5 termos separados por ponto-e-vírgula).
- Nota sobre o(s) autor(es) contendo nome, titulação, cargo, instituição, atividades e publicações mais importantes.

3) Formatação

- Arquivo Word (.doc); página A4; margens laterais 3,0 cm; entrelinha 1,5; alinhamento à esquerda; fonte Times New Roman; corpo 12.
- Adentramento 1 para assinalar parágrafo.

- Citações com até 3 linhas no corpo do texto e entre aspas, citações com mais de 3 linhas destacadas com adentramento 1, corpo 11 e 2 entrelinhas acima e abaixo.
- Notas em corpo 10, no fim do documento.
- Referências bibliográficas podem ser apresentadas de duas maneiras. 1) Caso não conste no texto o item “Referências bibliográficas”, as referências completas das obras mencionadas vêm em notas ao fim do documento. 2) Caso se opte por incluir o item “Referências bibliográficas”, as menções às obras citadas ao longo do texto devem resumir-se, nas notas, à indicação de sobrenome do autor, título e página (por exemplo: Compagnon, *O demônio da teoria*, p. 149).

4) Referências bibliográficas conforme as normas da ABNT (NBR 6023)

- Livro

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, v. 3).

BARTHES, Roland et al. *Literatura e realidade (que é o realismo)*. Apresentação Tzvetan Todorov. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

- Capítulo de livro

LAFETÁ, João Luiz. Três teorias do romance: alcance, limitações, complementaridade. In: _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Organização Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. p. 284-295.

- Artigo em coletânea

LIPPARD, Lucy R. Trojan Horses: Activist Art and Power. In: WALLIS, Brian (Ed.). *Art after Modernism: Rethinking representation*. New York: The Museum of Contemporary Art; Boston: Godine, 1984. p. 341-358.

- Artigo de jornal

FISCHER, Luís Augusto. Nobreza do samba. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 jul. 2009. Mais!, p. 3.

- Artigo em revista impressa
HIRT, André. Le retrait et l'action (Marx et Hölderlin). *Alea: estudos neolatinos*: revista do Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 304-324, jul.-dez. 2008.
- Artigo em meio eletrônico
DUARTE, Livia Lemos. O narrador do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. *Revista Garrafa*: revista virtual do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, Rio de Janeiro, n. 5, jan.-abr. 2005. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/index_revistagarrafa.htm>. Acesso em: 10 jul. 2007.
- Trabalho apresentado em evento
SANTIAGO, Silviano. O intelectual modernista revisado. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA FACULDADE DE LETRAS DA UFRJ, 1., 1987, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1989. Palestra. p. 79-87.
- Trabalho apresentado em evento em meio eletrônico
ANDRADE, Paulo. Travessia e impasse: a tradição modernista na poesia de Sebastião Uchoa Leite. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TRAVESSIAS, 11., 2004, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: ABRALIC; UFRGS, 2004. 1 CD-ROM.
- Dissertação e tese
TELLES, Luís Fernando Prado. *Narrativa sobre narrativas: uma interpretação sobre o romance e a modernidade (com uma leitura da obra de António Lobo Antunes)*. 2009. 526 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2009.