

FIGURAÇÕES DO IMAGINÁRIO CINEMATOGRAFICO NA CONTEMPORANEIDADE

Anselmo Peres Alós
Renata Farias de Felipe
Andrea do Roccio Souto
(Organizadores)

Anselmo Peres Alós é Professor Adjunto III na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), na cidade de Santa Maria/RS. Foi Professor-Visitante na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), em Foz do Iguaçu/PR, e Professor-Leitor junto ao Instituto Superior de Ciência e Tecnologia de Moçambique (ISCTEM) e do Instituto Superior de Comunicação e Imagem de Moçambique (ISCIM), em Maputo, no período de 2009 a 2011. É Líder do Grupo de Pesquisa *Trânsitos teóricos e deslocamentos epistêmicos: feminismos, estudos de gênero e teoria queer*, criado em 2013 e cadastrado junto ao Diretório dos Grupos de Pesquisa do Brasil do CNPq (<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/2712396927889265>). Participa como pesquisador do grupo de pesquisa *Construções sócio-culturais da Tríplice Fronteira*, cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do Brasil do CNPq (<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/8444931334508596>). Autor do livro *A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano* (Florianópolis: Editora Mulheres, 2013).

Renata Farias de Felipe é professora de Literatura Brasileira e Teoria Literária na Universidade Federal de Santa Maria, onde atua nos cursos de Graduação e de Pós-Graduação em Letras. Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, participa dos Grupos de Pesquisa "Autoria e vida literária", liderado pela profa. Dra. Luciene Azevedo (UFBA) e "Trânsitos teóricos e deslocamentos epistêmicos no campo da literatura comparada: feminismo(s), estudos de gênero e teoria queer", liderado pelo prof. Dr. Anselmo Peres Alós (UFSM).

Andrea do Roccio Souto possui graduação em Letras pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (1997), mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2000) e doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005). Atualmente é professor da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa, atuando principalmente com literaturas brasileira e portuguesa, literaturas clássicas, literatura comparada e cinema.


**FIGURAÇÕES DO IMAGINÁRIO
CINEMATOGRAFICO
NA CONTEMPORANEIDADE**




**FIGURAÇÕES DO
IMAGINÁRIO CINEMATográfico
NA CONTEMPORANEIDADE**



Anselmo Peres Alós
Renata Farias de Felipe
Andrea do Roccio Souto
(Orgs.)



**FIGURAÇÕES DO
IMAGINÁRIO CINEMATográfico
NA CONTEMPORANEIDADE**



Anselmo Peres Alós
Renata Farias de Felipe
Andrea do Roccio Souto
(Orgs.)



Santa Maria | 2017

Todos os direitos reservados aos autores.

Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM

Coordenadora
Cristiane Fuzer

Coordenadora substituta
Rosani Umbach

Projeto gráfico
Fabio Brust

Diagramação
Tagiane Mai

Capa

Vivian Castro de Miranda sobre pintura de Wassily Kandinsky intitulada *Treze retângulos* (óleo sobre cartão, 69,5 x 59,5 cm, 1930). A obra encontra-se na coleção do Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Paris.

Wassily Kandinsky (Moscou, 16 de dezembro de 1866 – Neuilly-sur-Seine, 13 de dezembro de 1944) foi um artista plástico russo, professor da Bauhaus e introdutor da abstração no campo das artes visuais. Apesar da origem russa, adquiriu a nacionalidade alemã em 1928 e a francesa em 1939.

Ficha catalográfica elaborada por Alenir Goularte CRB-10/990
Biblioteca Central da UFSM

F477 Figurações do imaginário cinematográfico na contemporaneidade / Anselmo Peres Alós Alós, Renata Farias de Felipe, Andrea do Roccio Souto. – Santa Maria : UFSM, PPGL, 2017.
215 p. : il. ; 23 cm.
ISBN: 978-85-93513-01-5

1. Literatura 2. Literatura comparada 3. Cinema I. Alós, Anselmo Peres
II. Felipe, Renata Farias de III. Souto, Andrea do Roccio

CDU 791.43
82.091

SUMÁRIO

Imaginários fílmicos e literários na contemporaneidade, ou: era uma vez a literatura, mas ela foi pegar um cineminha e logo, logo está de volta.....	7
<i>Andrea do Roccio Souto Anselmo Peres Alós</i>	
<i>Tell them it's Rembrandt's lighting: a pintura no cinema.....</i>	13
<i>Ubiratan Paiva de Oliveira</i>	
Apropriação/ressignificação em <i>Poderosa Afrodite</i> , de Woody Allen.....	37
<i>Andrea do Roccio Souto</i>	
O discurso cinematográfico na representação social e simbólica: Frankenstein e Prometeu.....	55
<i>Dina Maria Martins Ferreira</i>	
Uma pele Almodóvar no cinema contemporâneo	75
<i>Wilton Garcia</i>	
Sófocles, Stravinsky e Taymor: literatura, ópera e cinema em <i>Oedipus Rex</i>	97
<i>Enéias Farias Tavares Juliana de Abreu Werner</i>	
O pensamento social crítico na prática cinematográfica	121
<i>Tibério Caminha Rocha</i>	
Os modos de inscrição da memória no discurso fílmico: um exemplo do filme <i>Narradores de Javé</i>	135
<i>Darlan De Mamann Marchi Débora Mutter</i>	
Traduzir o outro: a trilogia fílmica de Suzana Amaral.....	155
<i>João Manuel dos Santos Cunha</i>	
O autor em jogo: <i>Nome próprio</i> , de Murilo Salles, e a literatura de Clara Averbuck	183
<i>Luiz Cláudio Kleaim Sérgio Rodrigo da Silva Ferreira</i>	
“E eu que não conhecia nada”: A representação de Goa colonial e pós-colonial em <i>A Dama de Chandor</i> , de Catarina Mourão.....	201
<i>Paul Melo e Castro</i>	

IMAGINÁRIOS FÍLMICOS E LITERÁRIOS NA CONTEMPORANEIDADE, OU: ERA UMA VEZ A LITERATURA, MAS ELA FOI PEGAR UM CINEMINHA E LOGO, LOGO ESTÁ DE VOLTA...

ANDREA DO ROCCIO SOUTO
ANSELMO PERES ALÓS



É quase senso comum, na crítica cultural contemporânea, afirmar que o cinema, ao longo dos séculos XX e XXI, cumpre, no imaginário social, o papel que cabia à literatura ao longo dos séculos XVIII e XIX – mais particularmente ao romance – na formulação, constituição e circulação de imagens e de representações sociais. A proposta deste livro é provocar os autores convidados, em sua grande maioria ligada a investigações em torno de objetos literários, a pensar o cinema como dispositivo cultural privilegiado para problematizar a representação das paisagens do presente.

Que discussões, problematizações e representações do mundo contemporâneo estão sendo veiculadas pelo cinema? De que maneiras são articuladas, pelo discurso narrativo fílmico, as representações de raça e etnia, de gênero e de sexualidade, do nacional e do estrangeiro, do eu e do outro, do próprio e do alheio? Como são problematizadas as paisagens culturais contemporâneas por diretores, produtores e roteiristas? Como o cinema vem problematizando, desde os primórdios do século XX até a contemporaneidade, a complexa dialética entre identidade e alteridade?

Cabem ainda, no campo teórico e conceitual, distinções como cinema comercial, cinema de vanguarda, cinema de arte, cinema de autor, cinema

underground e *cinexplotaiton*, em um mundo onde as fronteiras e os limites entre tais categorias se fazem cada vez mais híbridos, fluidos e contaminados? A partir dessa perspectiva, quais os recursos mobilizados pelo cinema dos séculos XX e XXI para reler a historiografia oficial, subvertendo-a e/ou questionando-a? Essas são algumas das provocações que foram lançadas pelos organizadores do presente livro aos colaboradores convidados para o volume.

A partir dessa perspectiva, abrindo o volume e partindo de um breve histórico da relação entre cinema e pintura, que se estabelece pouco depois do advento da sétima arte, Ubiratan Paiva de Oliveira propõe a seguinte indagação: haverá algum padrão, alguma fórmula específica para que essa colaboração entre as duas artes ocorra? Constata-se a existência de diversas maneiras pelas quais a pintura se faz presente no cinema, sendo possível classificá-las em diferentes grupos. São relacionados exemplos de cada um deles, alguns merecendo uma análise mais aprofundada, o mesmo acontecendo com títulos que escapam a qualquer espécie de classificação. A fórmula, se existe, reside na capacidade que cada cineasta possui de usar, com talento, as duas artes de forma proveitosa para ambas.

Por sua vez, Andrea do Roccio Souto articula em seu texto a releitura proposta por Woody Allen dos problemas referentes aos gêneros dramáticos canônicos, antepassados do discurso fílmico. Para tanto, elege como *corpus* de análise o filme *Poderosa Afrodite*, de Woody Allen. Seguindo recorte diverso, Dina Maria Martins Ferreira analisa a relação de sentidos simbólicos como dinamizadores das representações sociais da contemporaneidade. Para tanto, utiliza como base teórica noções de representação social de Serge Moscovici em conjunção com as teorias tradicionais a respeito de símbolos, ou seja, uma práxis social movimentando-se *na* e *pela* simbologia. Nesse sentido, as figuras de Frankenstein e Prometeu são analisadas a partir de discurso fílmico, como forma de demonstrar como o cinema é prática e representação social. De tal panorama ficcional, chega-se à práxis social do vivido, a uma rede retórica e argumentativa da qual surgem representações sociais simbólicas, tais como a criação da vida (eterna), a ruptura do tempo (em prol da estética do corpo), a impossibilidade de escapar de terminadas engrenagens modelares que ainda caracterizam o início século XXI.

Discutindo a contraposição entre imagens, corpos e afetos, Wilton Garcia apresenta uma leitura sobre o filme *La piel que habito* (2011) – traduzido para o Brasil como *A pele que habito*, com direção de Pedro Almodóvar. Da ficção à

*Imaginários filmicos e literários na contemporaneidade, ou:
era uma vez a literatura, mas ela foi pegar um cineminha e logo, logo está de volta...*

realidade, essa película expõe a linguagem fílmica a partir do livro *Tarântula* (2011), escrito por Thierry Jonquet. Garcia busca uma articulação estratégica entre cinema e literatura, que envolve um eminente diálogo inter/transdisciplinar, mencionando questões que equacionam a diversidade nessa narrativa cinematográfica, ao indicar determinadas categorias discursivas (consumo, experiência, subjetividade e performance). Tais categorias são/estão diluídas ao longo de seu ensaio mediante a linguagem estratificada por cultura e representação. E a respeito da diversidade na obra de Almodóvar, sua reflexão instiga a reflexão acerca de fronteiras, limites, identidades, diferenças e alteridades.

Propondo uma discussão sobre os limites interartísticos possíveis ao meio cinematográfico, Enéias Farias Tavares e Juliana de Abreu Werner discutem a montagem da ópera/oratório *Oedipus Rex* (1927), de Igor Stravinsky e Jean Cocteau, pela diretora contemporânea Julie Taymor (1992). Contando com um coro de oitenta integrantes e com mais de vinte bailarinos e buscando uma estética inspirada pelo teatro e dança *butô* japoneses, Taymor releu a ópera de Stravinsky problematizando as comuns representações do mito clássico. Nesse sentido, os autores destacam os sentidos produzidos pela obra de Taymor, quando consideradas as linguagens cinematográficas e corporais empregadas na sua dramaturgia. Para tanto, discutem os sentidos produzidos pela obra fílmica em três aspectos distintos. São eles: os aspectos gestuais dos tenores, as breves partituras de movimento em consonância com os aspectos textuais do coro e as composições coreográficas e dramáticas da dança proposta pelo coro de bailarinos.

Objetivando fomentar discussões sobre a importância do discurso cinematográfico como prática social, haja vista os efeitos de sentido construídos na sociedade, Tibério Caminha Rocha propõe uma desmistificação da supervalorização estética da cinematografia em prol de sua avaliação crítica. Uma vez que mais e mais se torna difícil negar o seu papel de (re)produção de representações da sociedade, que, muitas vezes, naturalizam interpretações de mundo, Rocha discute marcas ideológicas, partícipes da construção de sentidos que, muitas vezes, tornam-se veículos alegóricos que camuflam as representações sociais que ali se manifestam, sejam em seu roteiro, sejam em sua *mise-en-scène*. Em seu texto, o filme *Clube da luta* é apresentado como um veículo de contestação do modelo de cultura do consumo socialmente construído. A narrativa fílmica é analisada a partir da hipótese de que a ficção está ao alcance da representação do cotidiano vivido.

Visto que uma das potencialidades do cinema é a de possibilitar, a partir de uma narrativa ficcional, leituras análogas da realidade, Darlan De Mamann Marchi e Débora Mutter propõem uma reflexão sobre a utilização social da memória no discurso filmico e os efeitos dessa inscrição na produção de um sentimento de pertença a determinado grupo social. Para tanto, defendem uma análise do funcionamento da memória e do esquecimento na escrita da história do cotidiano no filme *Narradores de Javé*. Seu texto parte da leitura de bibliografia sobre a relação cinema/história e história/memória/patrimônio, a partir de diferentes teóricos que influenciaram o pensamento historiográfico contemporâneo. No entanto, o que ressaltam é que a linguagem cinematográfica busca expressar um conhecimento elaborado a partir das inserções sociais e políticas de seus diretores e adaptadores, em diálogo com as problemáticas contemporâneas. Tais questões estão colocadas no filme, em um diálogo que se reconstrói nas relações entre linguagens cinematográficas, produções historiográficas e nossas próprias interpretações.

A filmografia de longas-metragens de ficção de Suzana Amaral constitui-se até o presente de três filmes: *A hora da estrela* (1985), *Uma vida em segredo* (2001) e *Hotel Atlântico* (2009), todos roteirizados a partir dos textos literários homônimos, respectivamente, de Clarice Lispector (1977), Autran Dourado (1964) e João Gilberto Noll (1989). Tomados em conjunto, como se constituíssem uma trilogia, os “textos filmicos” de Amaral são examinados, no capítulo seguinte, por João Manuel dos Santos Cunha, a partir da transversalidade temática da tradução do mundo como a humana e árdua tarefa de construção do outro. Para pensar essas premissas, seu ensaio revisita teorias da linguagem que, atravessando o século XX, firmaram constructos epistemológicos que embasariam um abrangente campo teórico-crítico que hoje poderia ser identificado como sendo o do “estudo de mídias”. Ao se apropriar dessas narrativas, mais do que “transcriar” as histórias em imagens, o que a cineasta faz é “conduzir” (*traducere*) personagens para além do lugar em que foram inventados, “retraduzindo”, de uma a outra linguagem, o mundo “traduzido em texto” pelos escritores. Por meio de um esforço interativo em direção à alteridade, o que resta desses deslocamentos é não só sua interpretação da ficção literária, como também a tradução mesma de um mundo que só se dispõe ao homem se for traduzido em linguagem.

Por meio de um estudo comparado do filme *Nome próprio* (2007), de Murilo Salles, e da literatura da escritora gaúcha Clara Averbuck, emergida nos primórdios da cultura blogueira brasileira, no início dos anos 2000, Luiz Cláudio

*Imaginários filmicos e literários na contemporaneidade, ou:
era uma vez a literatura, mas ela foi pegar um cineminha e logo, logo está de volta...*

Kleaim e Sérgio Rodrigo da Silva Ferreira analisam o filme de Salles tanto como adaptação da obra escrita de Averbuck como quanto possibilidade de inclusão na narrativa dos processos da criação naquilo que lhe é externo/interno à obra: o tema da própria condição do autor. Com isso, os autores refletem sobre o estado do escritor na contemporaneidade como personagem do espaço público midiático, que também atua por meio das escritas de si, em um diálogo que tem base tanto literária quanto fílmica.

Sob outra perspectiva, lê-se *A Dama de Chandor*, de Catarina Mourão, como o retrato de um dos últimos membros da antiga elite lusófona de Goa, neste caso, Aida de Menezes Bragança. Esse documentário mostra a luta de Aida para manter a sua casa e o seu modo de vida na Goa pós-colonial e globalizada. Recorrendo à tipologia desenvolvida por John Corner, o professor da Universidade de Leeds, Paul Melo e Castro, sustenta que *A Dama de Chandor* é estruturado de forma a levar o espectador lusófono a identificar-se com Aida e a sua luta em desfavor de outras figuras representativas da Índia anglófona, que promoveram mudanças radicais em Goa, minando a posição social de quem, como Aida, à primeira vista, parece “português”. Aqui, Melo e Castro procura expandir o contexto de algumas das questões levantadas, mas não explicitadas, no filme. Essa contextualização, argumentar-se-á, pode interferir nos padrões de identificação que o filme de Mourão pretende impor.

O resultado deste conjunto de estudos pode ser percebido no modo como os olhares comparatistas, historiográficos e teóricos são aqui apresentados, em uma organização que privilegiou primeiramente um redimensionamento daquilo que se percebe como releitura do cânone, em termos de gênero, tema ou estruturação de determinadas visões de mundo. Em um segundo momento, para além das discussões que envolvem diretores e obras estrangeiras, o olhar dos autores volta-se sobre os problemas brasileiros envolvendo a produção cinematográfica atual. Em tempos nos quais se tornou quase lugar-comum decretar a *falência da crítica*¹, a *morte do autor*², o *fim da história*³ e os *perigos*

1 Ver, por exemplo, Moisés (1973) e Safatle (2008).

2 A célebre expressão foi cunhada por Roland Barthes no artigo “A morte do autor”, incluído em *O rumor da língua* (1988).

3 Embora referências ao “fim da história” possam ser encontradas desde a filosofia hegeliana, os debates que reacenderam a polêmica sobre a questão nos anos 90 foram sem dúvida, os debates promovidos por Fukuyama e Anderson. Conferir, a esse respeito, Fukuyama (1992) e Anderson (1992).

que cerceiam a literatura⁴, e diante da heterogeneidade de abordagens teóricas e metodológicas que se fazem presentes, algo salta aos olhos como saldo positivo deste terrível presente que é assombrado pela incerteza e que não raro, na falta de um julgamento mais (ou menos) seguro, é descrito como contemporaneidade: a literatura – e também o cinema – vai indo muito bem, obrigado por perguntar. Entre *apocalípticos e integrados*⁵ – pelo menos por ora – todos se salvaram.

Referências

- ANDERSON, Perry. **O fim da história**: de Hegel a Fukuyama. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1992.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FUKUYAMA, Francis. **O fim da história e o último homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HARAWAY, Donna Jeanne. A cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. In: _____. **Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature**. London: Routledge, 1991. p. 149-181.
- MOISÉS, Leyla Perrone. **A falência da crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

4 A problemática não é nova, mas foi reanimada a partir de centelhas quase extintas por Tzvetan Todorov em *A literatura em perigo* (2009).

5 Eco (1993). Para uma releitura feminista da metáfora do circuito integrado como condição existencial das mulheres no final do século XX, conferir Haraway (1991).

TELL THEM IT'S REMBRANDT'S LIGHTING: A PINTURA NO CINEMA

UBIRATAN PAIVA DE OLIVEIRA¹



Martin Norden observa que o relacionamento do cinema com a pintura se origina logo nos primórdios da assim chamada sétima arte, já que apenas um ano após o surgimento dos primeiros filmes dos irmãos Auguste e Louis Lumière, em 1895, Georges Méliès desenha e pinta cenários para seus filmes (NORDEN, 1988), fato muito bem ilustrado por Martin Scorsese em seu filme *A invenção de Hugo Cabret (Hugo)*, de 2011. Obviamente, com a crescente sofisticação das plateias e com o desenvolvimento de novas formas de iluminação e de filmes cada vez mais sensíveis, o artificialismo dos cenários pintados torna-se cada vez mais aparente, fato do qual resulta a necessidade da construção de cenários.

Na segunda década do século XX, tentando evitar o uso da iluminação chapada, uniforme, utilizada praticamente na totalidade das produções da época, Cecil B. DeMille introduz a iluminação lateral. Dessa novidade resultam contrastes em *chiaroscuro* remanescentes dos pintores holandeses do século XVII. Em uma resposta hoje em dia considerada lendária ao magnata do cinema Samuel Goldwyn, que, juntamente com muitas outras pessoas ligadas à indústria cinematográfica, tinha dificuldade de aceitar que o rosto dos atores ficasse frequentemente obscurecido, DeMille afirmou: “diga-lhe que se trata da iluminação de Rembrandt”². Como consequência, em uma reação tipicamente capitalista, Goldwyn imediatamente aumentou as taxas de aluguel do filme (NORDEN, 1988).

1 Professor colaborador da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

2 A tradução desta e demais citações são de minha autoria, a menos que haja manifestação expressa em contrário.

Norden também menciona as influências dos pintores impressionistas no cinema, sendo suficiente para isso mencionar as obras de Jean Renoir, o segundo filho do pintor Pierre-Auguste Renoir, um dos principais nomes dentre aqueles que promoveram a grande revolução no mundo da arte na segunda metade do século XIX. O autor também aponta semelhanças entre cineastas e pintores cubistas, tais como as tentativas por parte de ambos de apresentar múltiplos pontos de vista: “a prática geral de fragmentar objetos em pequenas partes e reagrupá-los em um novo todo é semelhante em ambos os meios” (NORDEN, 1988, p. 25). Características do expressionismo alemão, tais como o uso de “ângulos agudos e contrastantes e linhas diagonais acentuadas” (NORDEN, 1988, p. 33), estão presentes em filmes como *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*) (1919), de Robert Wiene, fato que igualmente provoca o renascimento do cenário pintado. No que diz respeito ao surrealismo e seu relacionamento com o cinema, provavelmente nada seja mais eloquente que o trabalho conjunto do pintor Salvador Dalí com o diretor Luis Buñuel em filmes como *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*) (1928) e *A idade do ouro* (*L'age d'or*) (1930). A influência do surrealismo será uma das principais fontes de inspiração para a representação de sonhos na tela, da qual um exemplo significativo resulta de uma nova colaboração com Dalí, desta feita com o diretor Alfred Hitchcock em *Quando fala o coração* (*Spellbound*) (1945).

Os exemplos até aqui relacionados comprovam a existência de uma forte colaboração envolvendo cinema e pintura. Cabe então uma pergunta: haverá algum padrão, alguma fórmula específica para que ela aconteça? Levando-se em consideração não apenas as observações efetuadas por Norden anteriormente mencionadas, como também as expostas por Áurea Ortiz e Maria de Jesús Piqueras em seu livro *La pintura en el cine*, é possível identificar a existência de diversas maneiras através das quais se estabelece a relação entre os dois modos de manifestação artística citados.

A pintura é, indubitavelmente, uma das mais frequentes e eficazes fontes a que cineastas e seus diretores de arte recorrem para a realização de filmes de época, pesquisando em busca de modelos para a recriação de ambientes, mobiliário, figurinos e outros aspectos. Assim sendo, desde que haja, evidentemente, o devido cuidado por parte dos realizadores, é possível afirmar ser grande a probabilidade de que, sempre que houver um filme cuja ação se desenrole em épocas passadas, notadamente se anteriores ao advento da fotografia colorida, nele haverá uma forte presença da pintura. Como o número de filmes que utilizam

a pintura para oferecer uma convincente reprodução histórica ou ambientação de época é imenso, uns poucos, porém marcantes, exemplos de obras que o fazem, sem necessariamente procurar reproduzir pinturas específicas, podem ser citados. *Cabaret* (1972), de Bob Fosse, inspira-se nas obras dos expressionistas alemães para recriar a Berlim do período entre as duas grandes guerras, notadamente o ambiente do Kit Kat Klub. Em *A mulher do tenente francês* (*The French Lieutenant's Woman*), de Karel Reisz, não apenas muito da ambientação como também toda a aparência da enigmática personagem Sarah Woodruff provêm de obras dos pintores ingleses da segunda metade do século XIX conhecidos como pré-rafaelitas. Woody Allen reproduz muito da atmosfera dos quadros de impressionistas franceses, tais como Claude Monet e Édouard Manet, em seu *Sonhos eróticos de uma noite de verão* (*A Midsummer Night's Sex Comedy*) (1982). Stanley Kubrick busca nos pintores ingleses John Constable, William Hogarth, Thomas Gainsborough e Joshua Reynolds a inspiração para recriar a ambientação do século XVII em seu *Barry Lyndon* (1975), chegando a ponto de utilizar apenas luz de velas na filmagem de algumas cenas.

O desenho animado, por sua própria natureza, constitui-se no mais óbvio tipo de colaboração entre as duas artes, manifestada em cada um dos inúmeros planos que compõem um filme desse gênero, cada um sendo uma autêntica pintura por si só. Como consequência disso, a lista de exemplos das obras desse gênero torna-se praticamente inesgotável, bastando citar as produções dos estúdios Disney para que se obtenha um número considerável. Para exemplificar, pode-se ater-nos a apenas dois títulos que acrescentam seus próprios temas como reforço da relação cinema-pintura. O primeiro e mais recente é *Le tableau* (2011), título que em português significa “O quadro”, de Jean-François Laguionie. Nele, um pintor deixa um quadro inacabado, fazendo com que seus figurantes se dividam entre finalizados, não finalizados e esboços, fato do qual resulta a intolerância dos primeiros em relação aos demais, situação que leva um grupo a sair da tela em busca do artista para que ele conclua sua obra, tal qual acontece na peça teatral de Luigi Pirandello *Seis personagens em busca de um autor*.

O outro filme é *Linnea e o jardim de Monet* (*Linnea i malarens trädgård*) (1994), de Lena Anderson e Christina Björk, no qual a garotinha Linnea e seu vizinho, o senhor Blomkvist, partem da Suécia para Paris a fim de ver quadros originais de Monet e, posteriormente, visitarem a propriedade do pintor em Giverny, hoje transformada em museu. A combinação de imagens filmadas no jardim, fotografias do pintor e de seus familiares e reproduções de seus quadros

com imagens do jardim é bem-sucedida. O filme não só serve como uma boa introdução à obra do pintor, como também ensina a maneira de apreciá-la: quando Linnea comenta que as imagens são confusas, Blomkvist diz-lhe que elas devem ser observadas de certa distância. Ele comenta ainda que Monet não estava interessado em meramente reproduzir a realidade, mas em causar uma impressão, daí surgindo o nome do movimento do qual ele é um dos expoentes.

Outro grupo numeroso de obras é aquele formado por documentários de arte sobre pintores, categoria em que o diretor francês Alain Resnais decididamente aparece como um dos mais significativos. O seu premiado filme *Van Gogh* (1948) é considerado a sua obra mais importante no gênero. Outro cineasta francês, Henri-Georges Clouzot, é responsável por um dos mais criativos exemplos de documentário com seu *O mistério Picasso* (*Le Mystère Picasso*) (1956), que acompanha o artista em seu trabalho, mostrando a evolução de alguns de seus quadros do início ao fim e revelando, dessa forma, muito do processo de criação do pintor.

Como o filme *Verdades e mentiras* (*F for Fake*) (1973), de Orson Welles, certamente não pode ser considerado um documentário, é possível afirmar que Tony Rayns foi muito feliz ao defini-lo como um filme-ensaio. A obra apresenta o falsificador de quadros Elmir de Hory e o escritor Clifford Irving, autor de uma falsa “autobiografia” de Howard Hughes. Amigos um do outro, ambos viviam em Ibiza na época da filmagem. O filme ainda inclui um suposto idílio entre Pablo Picasso e a atriz Oja Kodar, mulher de Welles, que também teria posado como modelo para o pintor durante esse forjado caso amoroso. A soma de todos esses aspectos, incluindo a utilização de personagens reais, resulta em uma infinita possibilidade de manipulação de imagens, que podem simultaneamente resultar verdadeiras e falsas, reveladoras e dissimuladoras. A obra ainda contém as considerações pessoais do diretor sobre o conceito de originalidade artística, como bem o observa Rayns em seu comentário que acompanha a edição britânica do filme em videocassete. Segundo ele,

Welles [...] demonstra como dois pedaços quaisquer de filme podem ser combinados para produzir um significado – e esse significado não precisa ter qualquer relação específica com a realidade. No desenrolar da ação, ele ridiculariza críticos e outros ‘peritos’ que se arvoram o direito de julgar questões de autenticidade, autoria e valor. Mais que tudo, no entanto, ele salienta que toda arte baseia-se em princípios de

ilusão. O artista é um charlatão que produz, na melhor das hipóteses, uma imitação de vida. O artista tem consciência disso, e também o público. E isso, sugere Welles, é o que a torna mágica (RAYNS, 1984).

Vincent – The Life and Death of Vincent van Gogh (1988), de Paul Cox, é um magnífico exemplo de documentário criativo, basicamente apresentando lugares onde o pintor esteve, alguns dos quais representados em suas obras. A jornada é narrada através da leitura pelo ator John Hurt das cartas enviadas por Van Gogh para seu irmão Theo, pelas quais é possível discernir um pouco do estado de sua mente durante os últimos 18 anos de sua vida. Van Gogh é, indubitavelmente, um dos pintores favoritos dos cineastas, dado o grande número de obras nele baseadas, incluindo várias biografias: *Sede de viver (Lust for Life)* (1956), de Vincente Minnelli; *Vincent and Me* (1990), de Michael Rubbo; *Vincent and Theo* (1990), de Robert Altman; e *Van Gogh* (1991), de Maurice Pialat. Uma das afirmações do artista reproduzida no filme de Cox – “é basicamente verdadeiro que um pintor é um homem que de tão absorvido pelo que seus olhos veem não consegue efetivamente controlar os outros aspectos de sua vida” – expõe perfeitamente o problema crucial existente em muitas das obras que compõem outro grupo de filmes relacionados com a pintura, aquelas que não são documentários, mas que pretendem apresentar biografias de pintores.

Infelizmente, há muitos exemplos de obras que fracassam exatamente por centrarem sua atenção nessa incapacidade de “controlar os outros aspectos de suas vidas”. Há filmes que fracassam ou deixam a desejar justamente por centrarem sua atenção muito mais nos aspectos peculiares ou escandalosos de suas vidas do que em sua arte, tal como *Os amores de Picasso (Surviving Picasso)* (1996), de James Ivory, focado nas relações amorosas do pintor e ainda mais prejudicado pela proibição de apresentar cópias de obras autênticas do artista. Outro exemplo malsucedido dessa categoria é *Modigliani* (2004), de Mick Davis, que praticamente esquece o pintor que dá título ao filme, para focar apenas sua vida infeliz e dar destaque a uma suposta e muito improvável competição sua com Picasso. No entanto, além daqueles anteriormente mencionados baseados na vida de Van Gogh, há um bom número de biografias cinematográficas bem-sucedidas: *Rembrandt* (1936), de Alexander Korda; *Moulin Rouge* (1953), de John Huston, baseado na vida de Henri de Toulouse-Lautrec; *Os amantes de Montparnasse (Montparnasse 19)* (1958), de Jacques Becker, sobre Amedeo Modigliani; *Cara-vaggio* (1986), de Derek Jarman; *Basquiat* (1995), de Julian Schnabel; *Pollock* (2000),

de Ed Harris; e o filme sul-coreano de Im Kwon-taek *Embriagado de mulheres e pintura, um impacto de fogo, fogo pintado* (2002), baseado na vida do pintor Ang Seung-eop, pioneiro na introdução de características marcadamente coreanas na arte do século XIX.

Há também filmes que, sem terem a pretensão de ser biográficos, têm pintores reais como personagens, tal como o episódio “Os corvos” (“Crows”), do filme *Sonhos (Dreams)* (1990), de Akira Kurosawa, no qual um frequentador de museu, de tão fascinado por uma pintura de Van Gogh, consegue nela introduzir-se, o que lhe dá acesso a outros quadros do pintor e aos locais que os mesmos retratam. Neles, o personagem encontrará o artista, interpretado por Martin Scorsese, obcecado por seu trabalho, indiferente a tudo e a todos. *Noite estrelada (Starry Night)* (1999), de Paul David, traz Van Gogh de volta à vida nos dias de hoje, fato que provoca o surgimento de uma série de questões, notadamente aquelas relacionadas à propriedade das obras de arte, aguçadas pelo contraste entre os preços astronômicos que as mesmas chegam a atingir na atualidade e a situação do pintor holandês, que morreu na penúria, praticamente sem ter vendido um quadro sequer.

A garota com um brinco de pérola (Girl with a Pearl Earring) (2003), de Peter Webber, centra sua atenção sobre como ter-se-ia desenvolvido o processo de criação do retrato que dá título ao filme, pintado por Johannes Vermeer em 1665. Compatriota e contemporâneo de Rembrandt, Vermeer é igualmente conhecido por sua preocupação em manter um equilíbrio muito sutil entre luz e sombra nas pouco mais de trinta obras a ele atribuídas. O filme como um todo procura apresentar esse contraste, ao revelar as dificuldades da vida em sua cidade – Delft –, bem como a feiura e sujeira do local, às quais se opõe a beleza criada pelo artista. A dureza do trabalho penetra a intimidade da casa do pintor, que primeiramente é apresentada como sendo um lugar escuro e fechado, onde os ocupantes, especialmente os criados, parecem apequenados pelas paredes e mobília, mas onde também podem ser identificados, ao mesmo tempo, elementos característicos das obras de Vermeer, que geralmente apresentam cenas do cotidiano doméstico. Desse modo, no filme, objetos como cortinas, toalhas, roupas e utensílios em geral são representados com um cuidado todo especial. As atividades dos diversos membros da família e as dos criados darão oportunidade, se não à sua exata reprodução, de evocar uma série de obras do pintor.

O estúdio do artista, por sua vez, “diferentemente do resto da casa, proporciona espaço, amplificado pelas vistas imaginárias das pinturas” (JAYS, 2004,

p. 47). Significativamente, esse aposento aparece primeiro no escuro, tendo suas janelas abertas por ninguém menos que a criada Griet, que, por esse motivo, torna-se literalmente responsável por fazer entrar na casa, nesse caso, a “luz de Vermeer”. Nesse local, que no filme reproduz quase que à perfeição o ambiente de várias obras do pintor, Griet encontrará a compensação por suas agruras diárias nas lições do artista, que lhe revelam o mistério das cores das tintas e lhe ensinam como observar pinturas e, conseqüentemente, apreciar a arte da pintura. Esse processo é ilustrado pela evolução da criação do quadro *Jovem com uma jarra de leite* (1658), acompanhada de perto por Griet, que se tornará capaz de providenciar um detalhe decisivo para sua conclusão ao sugerir a exclusão de uma cadeira que, segundo suas próprias palavras, “confinava” a jovem do título.

Da soma desses fatos resulta um perfeito entendimento artístico entre o pintor e a criada, fruto do qual resultará a criação da obra que dá título ao filme, *Jovem com brinco de pérola*, o “retrato do qual as finanças da casa dependem” (JAYS, 2004, p. 47) e para cuja conclusão a colaboração de Griet posando como modelo torna-se indispensável, por ser ela a única pessoa com suficiente sensibilidade para entender as intenções do pintor. Tanto o aspecto comercial que envolve a conclusão do quadro quanto a gratificação artística que o pintor almeja obter com ela atuam conjuntamente nesse processo, fazendo com que Vermeer e sua sogra decidam pôr em risco a estabilidade da família devido à necessidade por parte dele de pintar a modelo usando um dos brincos de sua mulher, sem o conhecimento desta. Não obstante a colaboração, a divergência entre os propósitos de cada um fica evidente. À sogra interessa exclusivamente salvar as finanças da família: “é apenas uma pintura. Nada significa”, diz ela à filha quando esta, tomada pelo ciúme, tenta destruir o quadro. Vermeer, por sua vez, preocupa-se apenas com a acumulação de detalhes, indispensável para que consiga alcançar a perfeição artística almejada.

Às vezes, no cinema, os pintores são fictícios, sejam eles os protagonistas, sejam personagens secundários cujas obras resultam sendo de capital importância para os filmes. Um grupo formado por obras desse tipo incluiria títulos tais como *O condenado* (*Odd Man out*) (1946), de David Lean; *Sinfonia de Paris* (*An American in Paris*) (1950), de Vincente Minnelli; o episódio “Life Lessons”, dirigido por Martin Scorsese para *Contos de Nova York* (*New York Stories*) (1989); *Um sonho de domingo* (*Un Dimanche à la campagne*) (1984), de Bertrand Tavernier; *A bela intrigante* (*La Belle noiseuse*) (1991), de Jacques Rivette; *Os modernos* (*The Moderns*) (1988), de Allen Rudolph; ou *Uma mulher descasada*

(*An Unmarried Woman*) (1978), de Paul Mazursky. Nesse último, a protagonista, depois de encerrar seu caso amoroso com um pintor, é por ele deixada nas ruas de Nova Iorque carregando uma enorme tela, imagem que retrata de forma magnífica sua decisão de ser, dali em diante, a única responsável por sua própria vida na condição de “mulher descasada” do título.

Outro grupo que pode ser identificado é aquele formado por filmes que são introduzidos através de pinturas, muitas vezes simultaneamente com a apresentação dos créditos, de maneira que elas contribuem para fornecer elementos que estabelecem o tom e alertam o espectador sobre a presença de aspectos importantes para a plena compreensão do que assistirá, mesmo antes do início da ação propriamente dita. *Uma estranha passagem em Veneza (The Comfort of Strangers)* (1989), de Paul Schrader, apresenta o quadro *Phaedra* (1880), de Alexandre Cabanel, refletido em um espelho. A pintura reaparece em duas outras cenas cruciais e o fato de ser mostrada pela primeira vez de forma espelhada reforça a importância que os espelhos exercem no filme.

Bernardo Bertolucci inicia seu 1900 (*Novecento*) (1976) com o quadro *Il quarto stato* (1901), de Giuseppe Pellizza da Volpedo, que apresenta a ideia de uma massa humana em movimento: o povo avançando em direção à luz. Seu *O último tango em Paris (Last Tango in Paris)* (1972), logo no início, apresenta duas imagens distorcidas de figuras humanas: *Retrato de Lucien Freud* (1964) e *Estudo para retrato (Isabel Rawsthorne)* (1964), ambas pinturas de Francis Bacon, que servem para introduzir os protagonistas antes que eles apareçam em cena. Segundo Rosemarie Trentinella, os quadros contribuem para expor aspectos não evidentes das personalidades dos protagonistas, cujas respectivas vestimentas parecem corresponder àquelas usadas pelos figurantes das pinturas, de modo a sugerir que “interpretações posteriores sobre esses personagens, à medida que eles se desenvolvem durante o restante do filme, devem conseqüentemente também ser entendidas de acordo com um contexto baconiano” (TRENTINELLA, 2006, p. 2-3). Além da posição distorcida da figura na primeira pintura de Bacon, que será posteriormente reproduzida pelo personagem Paul deitado de forma contorcida no assoalho do apartamento usado pelos amantes para seus encontros, várias outras imagens do filme remetem a obras do pintor, seja “pela composição, através do uso da cor, através do posicionamento dos corpos de seus personagens no enquadramento. Usando espelhos e vidro, ele tenta sugerir as distorções das figuras de Bacon, a impressão do corpo humano dissolvendo-se em uma massa dolorida e disforme (KOLKER apud TRENTINELLA, 2006, p. 2).

Trentinella também chama a atenção para as semelhanças entre as expressões de Paul e os autorretratos de Bacon, da mesma forma que o aposento quase vazio, apenas com um colchão no chão, e o tríptico *Duas figuras deitadas numa cama com assistentes* (1968), também do pintor inglês, assemelham-se. Semelhantes são também a imagem de Jeanne refletida em um espelho quebrado e a tela *Estudos do corpo humano* (1970), outro tríptico no qual espelhos refletem figuras distorcidas, efeito também produzido em outras ocasiões, como, por exemplo, quando os protagonistas são vistos através de vidro fosco ou quando a imagem deles juntos aparece refletida no espelho do banheiro – situação esta que remete ao quadro *Três estudos das costas do homem* (1970), de Bacon.

Outra categoria de filmes que apresenta muitos pontos em comum com essa recém-comentada é aquela composta por filmes que usam pinturas como um elemento maior, centralizador de uma história. Alguns deles fazem uso até mesmo de quadros especialmente pintados para uma obra específica. É o caso de *O retrato de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*) (1945), de Albert Lewin, baseado no romance de Oscar Wilde de 1890. Nesse filme, é o retrato do protagonista, por ele próprio mantido escondido, que registra as marcas de seu envelhecimento e de sua corrupção, enquanto ele permanece jovem e belo na aparência. Na verdade, dois retratos de corpo inteiro e com as mesmas dimensões foram usados no filme. Pintados respectivamente pelo artista estadunidense Ivan Albright e por seu irmão gêmeo Malin, um deles apresenta a imagem horrenda do envelhecido Gray, consequência de sua depravação e maldade, enquanto o outro o apresenta jovem. Um detalhe que reforça o papel representado pela pintura é o fato de que as duas cenas curtas em que os retratos aparecem são coloridas, o que contrasta com o resto do filme, rodado em preto e branco, produzindo um impacto todo especial.

Retratos igualmente desempenham papéis importantes em dois filmes de Alfred Hitchcock, nos quais eles são ao mesmo tempo uma presença e uma ausência: a imagem pictórica mantém à vista alguém que fisicamente aí não se encontra. *Rebecca, a mulher inesquecível* (*Rebecca*) (1940) e *Um corpo que cai* (*Vertigo*) (1958), ambos do diretor britânico, são filmes nos quais os retratos de mulheres desaparecidas são os responsáveis por manter as memórias das retratadas vivas, o que fascina ou atormenta outros personagens. Em *Laura* (1944), de Otto Preminger, a personagem desaparecida que dá título ao filme existe através de seu retrato, que desperta o fascínio do detetive encarregado de investigar o suposto assassinato da desaparecida, deixando-o obcecado.

Na peça teatral *Sleuth*, de Anthony Shaffer, o marido abandonado pela mulher recebe em sua casa o amante da mesma. Tal como no original, na primeira versão cinematográfica da peça, *Trama diabólica (Sleuth)* (1972), de Joseph L. Mankiewicz, a casa é cheia de jogos e brinquedos que o proprietário manipula para intimidar e humilhar o rival. A mulher faz-se presente apenas por seu retrato na parede. Na segunda versão, *Um jogo de vida ou morte (Sleuth)*, dirigida por Kenneth Branagh em 2007, a mulher continua ausente, mas representada por desenhos e por um manequim com peças de seu vestuário. Já a casa tem os jogos e brinquedos substituídos pelo controle remoto em praticamente tudo e ostenta muitas pinturas e esculturas, que, somadas a mudanças frequentes de iluminação, fazem da morada uma autêntica instalação ou galeria de arte cujos móveis refletem imagens distorcidas que lembram quadros de Francis Bacon, enquanto os reflexos em espelhos remetem a imagens de René Magritte.

Tanto em *Duas garotas românticas (Les Demoiselles de Rochefort)* (1967), de Jacques Démy, como em *Les Dragueurs* (1959), de Jean-Pierre Mocky, um jovem põe-se em busca de uma suposta mulher ideal por eles vista anteriormente retratada em uma pintura. Em *Intenções ocultas (A Closed Book)* (2010), de Raoul Ruiz, é através da descrição oral da reprodução em forma de quebra-cabeças do quadro *Embaixadores* (1533), de Hans Holbein, que o protagonista, um crítico de arte cego devido a um acidente automobilístico, tem a primeira indicação da desonestidade de sua ajudante na escrita de um livro, já que o que ele a houvera incumbido de comprar e montar deveria ter sido um autorretrato de Rembrandt. Além disso, por haver no quadro de Holbein uma caveira, à primeira vista ininteligível, que só pode ser percebida se vista obliquamente, tem-se também um prenúncio da morte que virá a ocorrer.

Em *Mr. Bean – O filme (Bean)* (1997), de Mel Smith, o conhecido personagem cômico Mr. Bean é encarregado do transporte e custódia do quadro *Arranjo em cinza e preto: a mãe do artista* (1871), de James McNeill Whistler, mais conhecido como *A mãe de Whistler*, para ser exposto em um museu de Los Angeles. Famoso por suas trapalhadas, o personagem culmina por desfigurar a pintura. Para ocultar o fato, ele a substitui pela reprodução da imagem no cartaz da exposição. De maneira bem humorada, o filme dá uma boa ideia do cotidiano de um museu, critica o comercialismo na arte e levanta a questão relativa à autenticidade das obras de arte.

O retrato em execução apresentado em *O condenado (Odd Man out)* (1946), de David Lean, embora não desempenhe um papel central, deixa uma marca

indelével de sua passagem ao fornecer um exemplo da obsessão de um pintor por sua arte, fixação que faz com que o personagem ignore tudo que o cerca, inclusive os mais ínfimos sentimentos de solidariedade humana. O “condenado” ao qual o título brasileiro se refere é um ativista do IRA que é deixado para trás por seus companheiros quando é ferido durante um assalto a banco. O personagem, que erra pela cidade em busca de auxílio, é levado à casa de um pintor, cujo interesse exclusivo é o de aproveitar a oportunidade única de retratar a expressão autêntica de um moribundo. Para tal fim, o artista, simplesmente, abstém-se de prestar ajuda ao ferido.

Não são apenas retratos que podem desempenhar um papel centralizador em filmes. Em *Seis graus de separação* (*Six Degrees of Separation*) (1993), de Fred Schepisi, baseado na peça teatral homônima de John Guare, duas telas de Vassily Kandinsky são usadas como símbolos que reforçam as diversas expressões de dualidade – verdade/mentira, pais/filhos, negros/brancos, heterossexual/homossexual, rico/pobre – que ocorrem durante o desenvolvimento do filme. As imagens estão pintadas cada uma em um dos diferentes lados de uma mesma tela giratória. Uma delas é geométrica e sombria; a outra, abstrata e colorida: controle e caos. O contraste é estabelecido desde a apresentação dos créditos, que apresenta detalhes de pinturas abstratas, o último dos quais se transforma em uma imagem do Central Park, em Nova York, e o filme inicia com o casal protagonista, Flan e Ouisa Kittredge, comerciantes de obras de arte envolvidos na venda milionária de um quadro de Cézanne. Mais adiante, ao visitar a Capela Sistina, no Vaticano, eles desfrutam a oportunidade de apreciar, de uma distância muito próxima, o teto pintado por Michelangelo, obra submetida ao processo de restauração no filme. Atenção especial é dada à parte da pintura conhecida como *A criação de Adão*, na qual o dedo indicador de Deus Pai parece transmitir uma descarga para a mão de Adão, concedendo-lhe vida. Ouisa chega a dar um leve tapa na mão criadora, gesto que repetirá perto do final, quando se põe a correr pela rua e salta, levantando seu braço direito, marcando, simbolicamente, o início de uma nova vida para si.

Blow-up – *depois daquele beijo* (*Blow-Up*) (1967), de Michelangelo Antonioni, oferece um interessante paralelo envolvendo pintura e fotografia. O protagonista, fotógrafo profissional, através da revelação e ampliação de fotografias por ele tiradas em um parque, conclui que elas mostram um assassinato. Quase todas as cópias e negativos acabam sendo roubados, restando apenas a imagem resultante do máximo de ampliação conseguido, que não passa de um

borrão disforme semelhante às pinturas abstracionistas do pintor vizinho do fotógrafo. O processo de descoberta efetuado pelo último repete o que o pintor lhe dissera anteriormente sobre a criação de seus quadros, que, a princípio, nada significam para o artista, até que, aos poucos, neles identifica detalhes que se vão somando: “é como descobrir uma pista em uma história de detetive” (ANTONIONI, 1971, p. 45), diz ele.

Os *modernos* (*The Moderns*) (1988), de Alan Rudolph, propõe a discussão de questões tais como a oposição autêntico/falso na arte e o seu lado mercantilista, dessa maneira formando um bom par com o anteriormente comentado *F for Fake*. O fator ilusionista é reforçado pelo fato de o filme ter sido rodado em Montréal, embora a ação tenha lugar na capital francesa, não a real, mas uma Paris ostensivamente artificial, a artística, na qual janelas, ao serem abertas, mostram pinturas em vez de paisagens reais: “torna-se evidente que o filme não pretende ser uma reprodução da Paris dessa época, mas uma encenação da Paris mítica e ilusória que a *Belle Époque* criou na imaginação coletiva. Seu referencial não é ‘realidade’, mas ‘pintura’” (ORTIZ; PIQUERAS, 1995, p. 176).

O filme salienta ainda mais o fator ilusionista através de uma série de outros detalhes, tais como um casamento bígamo e, conseqüentemente, falso; uma morte simulada seguida de um igualmente falso funeral; e, de modo muito especial, a mistura de personagens reais, como Ernest Hemingway, Gertrude Stein e Alice B. Toklas, com personagens fictícios, liderados pelo pintor Nick Hart, capaz de pintar cópias quase perfeitas de obras de Paul Cézanne, Henri Matisse e Amedeo Modigliani. O roubo dessas falsificações criará uma situação em que é praticamente impossível distinguir o verdadeiro do falso, deixando em seu rastro a indagação sobre se o próprio modernismo não passaria de uma falsidade.

Em *Um lugar chamado Notting Hill* (*Notting Hill*) (1999), de Richard Curtis, o quadro *A noiva*, de Marc Chagall, que apresenta um casal de noivos flutuando no ar acompanhados de uma cabra, desempenha um sutil e significativo papel no romance entre a estrela de cinema Anna Scott e o dono de uma livraria, William Thacker. A obra de Chagall reforça a aproximação dos dois, anuncia o *dénouement* do romance e também funciona como o elemento provocador da reviravolta final que permite sua reconciliação. Primeiramente, a imagem aparece na forma de cartaz em uma parede na casa de William:

Anna: Não posso acreditar que você tenha essa imagem na sua parede.

William: Você gosta de Chagall?

Anna: Gosto. Dá a sensação de como deve ser estar apaixonada. Flutuando por um céu azul.

William: Com uma cabra tocando violino.

Anna: Sim – a felicidade não seria felicidade sem uma cabra tocadora de violino (CURTIS, 1999, p. 105).

Quando, posteriormente, William recusa-se a reatar com Anna, ela lhe presenteia o original de *A noiva* (1950), o quadro de Chagall cuja reprodução ele tinha em sua casa. Será bem depois, após abrir o pacote e verificar seu conteúdo, que ele se dará conta do erro cometido ao recusar sua proposta. Em *O sorriso de Mona Lisa (Mona Lisa Smile)* (2003), a protagonista é Katherine Watson, recém-contratada para lecionar no prestigiado e conservador Wellesley College, na Nova Inglaterra, em 1953. No trem que a leva para assumir seu novo emprego, ela examina um diapositivo de *As senhoritas de Avignon* (1907), de Pablo Picasso, detalhe que de imediato a identifica com os padrões da arte moderna e, conseqüentemente, prenuncia dificuldades futuras que deverá enfrentar em um ambiente no qual imperam normas rígidas e tradicionais, como deixa claro a declaração de um dos membros da direção da escola: “as telas que andam pintando atualmente, sobre as quais respingam e esparramam tinta, seriam tão dignas de atenção quanto as pinturas de Michelangelo da Capela Sistina?”

Watson primeiramente provoca suas alunas ao alterar o programa de seu curso com a inclusão de arte moderna polêmica. Especificamente com esse propósito, ela apresenta o quadro *Carça* (1925), de Chaim Soutine, com o que consegue estremecer as convicções das alunas em relação aos padrões estabelecidos, terminando sua aula com a indagação: “O que é arte?” A ida com as alunas a um depósito – por si só uma atividade desafiadora naquele meio – com o propósito de presenciar o desempacotamento de uma enorme tela de Jackson Pollock, provavelmente o mais notório dos pintores que “respingam e esparramam tinta” sobre telas, assume grandes proporções e culmina por estabelecer a reviravolta no processo: “em uma cena crucial, atores e câmera chegam tão perto quanto possível das espessas tranças de tinta de Pollock – um momento de iluminação em que um novo mundo se revela” (JAYS, 2004, p. 51).

Reproduções de *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, obra que dá título ao filme, aparecem três vezes, a mais significativa sendo na ocasião em que uma das alunas, recentemente casada e insatisfeita com sua nova situação, referindo-se ao quadro de Da Vinci, pergunta a sua mãe se a mulher na pintura estaria

sorrindo por ser feliz. Van Gogh também é trazido à cena por meio de dois de seus autorretratos e por um de seus quadros da série dedicada aos girassóis. Watson explora o fato de que o pintor morrera pobre, sem vender suas obras. Com isso, introduz a questão do mercantilismo na arte contemporânea, com reproduções de obras do artista sendo comercializadas nas formas mais diversas, tais como calendários e pinturas por números. Some-se a isso a desmistificação da vida matrimonial que promove entre suas alunas, e o resultado inevitável será sua demissão. Significativamente, a maneira encontrada pelas alunas para expressar sua assimilação das lições de Watson é artística, ainda que amadorista: a versão individual de cada uma de girassóis de Van Gogh pintados por números.

A idade da inocência (*The Age of Innocence*) (1993), de Martin Scorsese, é não apenas um filme que apresenta pinturas, como também o faz em profusão e de diversas maneiras. De certa forma, aproxima-se de *Os modernos*, ao apresentar Londres e Paris por meio de pinturas. Considerado um perfeccionista, o diretor realizou uma pesquisa extremamente cuidadosa que incluiu fotografias, pinturas, objetos, mobiliário, edificações (notadamente mansões de famílias de classe alta) da segunda metade do século XIX. Afirma Scorsese: “de certa maneira estou descobrindo meus personagens através das pinturas” (SCORSESE; COCKS, 1993, p. 163).

A primeira das diversas residências mostradas no filme é a dos Beaufort, através do acompanhamento da chegada do protagonista, Newland Archer, ao baile anual promovido por esse casal. Ele é recebido pela anfitriã, no topo de uma escadaria, onde ela tem sua imagem duplicada por seu próprio retrato de corpo inteiro na parede logo atrás de si. A escadaria, o posicionamento no topo e o quadro são todos elementos que contribuem sobremaneira para produzir um efeito de majestosidade, procurando deixar clara a importância que os proprietários pretendem exercer naquela sociedade. À medida que Archer percorre uma sequência de salas, uma série de pinturas acadêmicas vai sendo vista. Uma delas é *Duelo após um baile de máscaras* (1857), de Jean-Léon Gérôme, a qual apresenta a vítima de um duelo sustentada por dois outros homens. Antes que o protagonista entre no salão de baile, a câmera e a narradora focam no *Retorno da primavera* (1886), de Adolphe William Bouguereau, obra que constitui um elemento provocador naquele contexto:

Não é arriscado interpretá-lo como sendo um sinal do comportamento de Julius Beaufort e da moral hipócrita dessa sociedade: todos sabem

dos casos amorosos e transações comerciais obscuras de Beaufort, mas, desde que escândalos não aconteçam, as aparências são mantidas. No entanto, a pintura, que é vista no início do filme, quando a ação ainda não se desenvolveu suficientemente, pode ser metaforicamente conectada à chegada nessa mesma sociedade da condessa Ellen Olenska e ao aspecto perturbador de sua presença (ORTIZ; PIQUERAS, 1995, p. 171).

Em cada um dos lados da entrada do salão de baile há um quadro de James Tissot. O da direita, apropriadamente para a ocasião, intitula-se *A recepção* (1883-1885). No interior do enorme salão, ocupando posições centrais do mesmo e opostas uma da outra, há duas outras também imensas obras do mesmo artista, uma das quais intitulada *Demasiado cedo* (1873). As duas são muito semelhantes, complementando-se, quase que partes indivisíveis de um todo. Ambas retratam músicos e convivas, todos vestidos formalmente, ou seja, da mesma maneira que as pessoas presentes à recepção. Esses quadros de Tissot praticamente se fundem com o ambiente, havendo momentos em que parece não existirem limites entre as pinturas e o salão. Consequentemente, torna-se difícil distinguir entre as pessoas na festa e as figuras nos quadros, o que permite afirmar que estejam todos posando, fato que salienta a artificialidade de toda a situação e a importância que a manutenção das aparências exerce naquele meio. Tal impressão fica reforçada quando outro personagem, Larry Lefferts, inquestionavelmente considerado a maior autoridade em “forma” pela sociedade nova-iorquina, aparece de pé, entre um espelho. E também não pode ser esquecida a referência a um “baile de máscaras” no título de um dos quadros anteriormente mostrados.

Já os quadros expostos na sala de estar da residência da senhora Manson Mingott confirmam não apenas sua afeição por animais domésticos, o que fica evidente por estar cercada por, pelo menos, cinco cachorrinhos, como também evidenciam uma tendência da arte da época, pois nas paredes do andar térreo há somente quadros representando cães. Seu retrato com um cachorro da mesma raça daqueles que a rodeiam é o maior da peça e ocupa um lugar especial, ao lado do sofá onde ela é vista pela primeira vez. A independência característica da senhora Mingott, natural para a primeira representante da família mais poderosa de Nova Iorque, é soberbamente expressa por sua vontade de se estabelecer no andar térreo, incluindo seu quarto de dormir, e fica ainda mais reforçada pela variedade na seleção das pinturas que cobrem as paredes, que decididamente refletem sua personalidade.

À medida que a câmera sobe uma longa escadaria, vai mostrando as paredes cobertas de pinturas, todas com pesadas molduras, que revelam um gosto mais acadêmico que as anteriores, incluindo várias paisagens e o quadro *Galeria do Louvre* (1831-33), de Samuel Morse, obra que tem muito em comum com o local onde se encontra, praticamente reproduzindo-o, pois mostra as paredes do museu parisiense igualmente cobertas de pinturas. Com isso, de forma semelhante ao que acontecera no salão de baile dos Beaufort, dá-se também aqui a fusão entre o que um quadro mostra e o ambiente que o cerca.

A câmera prossegue de quadro em quadro, detendo-se por vezes para revelar detalhes. Contrastando com o grande número de paisagens, encontra-se *Assassinato de Jane McCrea* (1804), de John Vandelyn, que mostra o assassinato da mulher de um revolucionário norte-americano “por índios Mohawk pagos pelos britânicos durante a Guerra da Independência” (HUGHES, 1997, p. 185).

Ellen Olenska, acompanhada por Beaufort, chega logo depois que esse quadro é mostrado, fato que permite estabelecer uma ligação sua com ele e com aquele sobre a vítima de um duelo anteriormente abordado, cada pintura prenunciando o futuro da condessa e de Archer como vítimas das regras não escritas, porém severas, da sociedade nova-iorquina da época. Como que para ostentar as antigas origens da fortuna dos van der Luydens, as paredes ao longo das escadarias de mármore que levam à sala de visitas de sua mansão na Madison Avenue ostentam austeros retratos de seus antepassados. Já na sala de visitas, um “Gainsborough emoldurado e um retrato de Louisa van der Luydens por Huntington encontram-se expostos com destaque” (SCORSESE; COCKS, 1993, p. 98), como que para confirmar a crença geral expressa pela narradora de que eles “pairavam acima de todas as famílias da cidade. Eles habitavam uma espécie de crepúsculo supraterrrestre” (SCORSESE; COCKS, 1993, p. 99).

O escritório de Archer, por sua vez, é decorado com desenhos japoneses, com pinturas das pirâmides do Egito e de ruínas da Antiga Grécia e por uma paisagem desoladora onde se destaca a imagem de um *iceberg*. Todos representam referências a lugares remotos, os quais parecem reiterar a inacessibilidade de Ellen Olenska, que também tem desenhos japoneses em sua casa, onde Archer, enquanto espera por ela, tem sua atenção voltada para os quadros. Primeiramente, ele observa um que mostra a figura solitária de uma mulher sem rosto sentada e segurando uma sombrinha à beira-mar, imagem que recorrerá em dois episódios posteriores. A pintura seguinte, que vai sendo observada atentamente aos poucos, da esquerda para a direita, e que se revela de enorme extensão em

relação à altura, também retrata uma paisagem desoladora. Ou seja, a soma de todas essas obras parece reiterar a impossibilidade da concretização da união dos dois, que será ainda enfatizada pela visão do quadro sobre a lareira da condessa, cujo título e tema igualmente acentuam a condição enigmática de Olenska. Trata-se de *Carícias da Esfinge* (1896), de Ferdinand Khnopff, pintura que apresenta a Esfinge e Édipo de rostos colados, imagem que os dois protagonistas praticamente duplicam quando Archer se ajoelha na frente do sofá onde a condessa se encontra e sobre ele se inclina.

Outra imagem de mulher com sombrinha recorre uma primeira vez em Newport, quando Archer percorre o caminho em direção ao farol à beira-mar em busca da condessa. Ao avistar sua silhueta voltada para o crepúsculo no mar, ele decide somente buscá-la caso ela venha a virar-se antes que um veleiro que se aproxima cruze o farol. Como ela não se volta, dessa forma cristalizando-se como a materialização daquela mulher sem rosto do quadro visto anteriormente, ele dá meia-volta e se afasta. Uma terceira mulher sem rosto e com sombrinha será vista em um parque de Boston quando a câmera foca um óleo que está sendo pintado e que mostra a imagem de uma mulher de perfil, lendo, sentada em um banco. Quando Archer desvia seu olhar da pintura para um banco nas proximidades, dá-se conta de que o modelo retratado é Olenska.

Da mesma forma que há pintores que parecem ser preferidos por cineastas, o mesmo acontece com obras específicas. Uma delas é a representação da última ceia de Cristo, cujas versões mais conhecidas provavelmente sejam a de Leonardo da Vinci (1495-1497) e a de Salvador Dalí (1955). Decididamente inspirados pela primeira, há os exemplos de *Viridiana* (1962), de Luis Buñuel, em que mendigos se apossam de uma mansão onde preparam uma lauta refeição e a imagem é congelada com eles em posições que reproduzem a imagem de Da Vinci. *Jesus Cristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*) (1973) também nele se inspira na cena da ceia e, em *M.A.S.H. (MASH)* (1970), de Robert Altman, ela é recriada como sendo a última de um personagem pretensamente suicida. Na comédia *A história do mundo – Parte I* (*History of the World: Part I*), (1981), de Mel Brooks, os comensais posam para ninguém menos que o próprio Leonardo. Já em *A maior história de todos os tempos* (*The Greatest Story Ever Told*) (1965), de George Stevens, dados o despojamento do cenário e o reduzido número de pratos e copos sobre a mesa, tudo indica que a inspiração tenha provindo da tela do pintor catalão.

Outra obra que inspira cineastas é *Casa à beira da estrada* (1925), de Edward Hopper, que Alfred Hitchcock expressamente admitiu ter-lhe servido de modelo

para a casa de Norman Bates em *Psicose* (*Psycho*) (1960). O mesmo quadro inspirou as casas de fazenda em *Assim caminha a humanidade* (*Giant*) (1956), de George Stevens, e de *Dias de paraíso* (*Days of Heaven*) (1978), de Terence Malick. Do mesmo Hopper, pintor que pode ser incluído na lista dos mais influentes no cinema, a tela *Notívagos* (*Nighthawks*) (1942) também aparece reproduzida com alguma frequência. Ela apresenta um bar de esquina, visto de fora, à noite, com três fregueses em volta de seu balcão e um atendente. O quadro é reproduzido em *O fim da violência* (*End of Violence*) (1997), de Wim Wenders, e em *A última noite* (*A Prairie Home Companion*) (2006), de Robert Altman. Não pode deixar de ser mencionado que o mesmo aparece em versões diferentes em dois episódios da série de televisão *Os Simpsons* e em *Dinheiro do céu* (*Pennies from Heaven*) (1981), de Herbert Ross, filme que praticamente na totalidade de seus cenários inspira-se ou mesmo reproduz obras de Hopper e de outros artistas norte-americanos seus contemporâneos.

A ação do filme de Ross desenrola-se em Chicago durante o período da Grande Depressão, nos anos 30. Não obstante tratar-se de um musical, o clima dominante é de pessimismo, pobreza, solidão, desentendimento, o que combina muito bem com a ideia de isolamento que a grande maioria das obras de Hopper sugere. *Notívagos* não foge à regra: nele, o homem e a mulher sentados lado a lado não olham um para o outro, e o outro homem aparece de costas, tendo a parede do fundo do bar à sua frente. A reprodução do quadro ocorre na cena crucial que mostra o reencontro dos ex-amantes protagonistas, Arthur e Eileen. Os dois assumem os papéis do casal da pintura e, ele arruinado e ela prostituída, decidem abandonar tudo e tentar juntos uma nova vida, plano que será tragicamente interrompido pouco depois. O atendente também aí aparece e igualmente no filme de Altman, no qual o narrador, Guy Noir, é introduzido ocupando a posição do homem de costas do quadro, no interior do Micky's Dining Car, logo no início.

Em 1995, Wolfgang Hastert dirigiu *The Silent Witness*, título que traduzido seria *A testemunha silenciosa*, definido como sendo um docudrama. Além de apresentar raras sequências filmadas com a participação do quase que recluso artista, através de seus quadros o filme segue seus passos por ruas e interiores de Nova Iorque e por paisagens da Nova Inglaterra. Às vezes, as pinturas adquirem vida e desenvolvem pequenos fragmentos das histórias silenciosas que elas poderiam representar: a secretária de *Escritório à noite* (1940) parece não apenas curiosa, como também ciumenta em relação à conversa que seu

patrão mantém ao telefone. Segue-se que ele sairá de carro, acompanhado de outra mulher, parando em um posto de gasolina em Cape Cod, que provavelmente tenha servido de modelo para o quadro *Gasolina* (1940), e pernoitando no que pode ser o de suas pinturas *Hotel à beira da estrada* (1952) ou *Hotel Western* (1957). O filme de Hastert também se refere à influência de Hopper sobre as imagens obscuras e melancólicas características do gênero *noir* do período pós-Segunda Guerra Mundial. Os espaços vazios do filme *Paris Texas*, de Wim Wenders, e os cenários de *Veludo azul* (*Blue Velvet*), de Lynch, também se aproximam das imagens de Hopper.

Há outros aspectos que reforçam a ligação de Hopper com o cinema além da reprodução de suas obras ou do uso, em filmes, de iluminação ou composições presentes em seus quadros. Tendo sido um apreciador e frequentador de cinema, o pintor também produziu um considerável número de obras que apresentam o interior de cinemas ou teatros. Provavelmente a mais conhecida delas seja *Cinema de Nova Iorque* (1939), tela em que uma lanterninha, cabisbaixa, recosta-se contra a parede no interior de um cinema, ignorando o filme e tudo ao seu redor, imagem reproduzida em *Pennies from Heaven* e em *Lembranças de uma vida* (*Reunion*) (1989), de Jerry Schatzberg, e, se não exatamente reproduzida, lembrada em *A última noite*, seja pela iluminação, seja pela postura da misteriosa mulher de capa branca ao fundo do palco do teatro Fitzgerald. Essa série de quadros, que se inicia com *Figura solitária em um teatro* (c. 1902-1904) e termina com *Dois comediantes* (1966), é definida por David Anfam como sendo “uma ruminação de uma vida inteira sobre a condição de espectador, na qual vazio escuro e luminosidade vazia são lados opostos de uma mesma moeda” (ANFAM, 2004, p. 44).

Woody Allen desempenha um papel muito importante nessa relação do cinema com a pintura. Seus filmes, quase que invariavelmente, incluem alguma forma de referência, se não especificamente à pintura, à arte em geral. Ele o faz das mais diversas formas, seja recriando uma ambientação nos moldes de um determinado movimento artístico, conforme o anteriormente referido *Sonhos eróticos de uma noite de verão*; seja utilizando o quadro *Esperança* (1907), de Gustave Klimt, que apresenta uma mulher grávida, com a qual se identifica a personagem Hope, em *A outra* (*Another Woman*) (1988), também no mesmo estado; seja criando personagens pintores, tais como Juan Antonio e Maria Elena, de *Vicky Christina Barcelona* (2008), cujas respectivas obras resultam ser verdadeiros extravazamentos abstratos de suas personalidades e de seu relacionamento

conturbado. Ou então apresentando duas sequências em museus de Nova Iorque nas quais discussões ou comentários sobre arte resultam sendo ácidas críticas ao que se poderia classificar como falso intelectualismo, tal como acontece em *Manhattan* (1979).

A primeira dessas cenas inicia-se no Guggenheim, museu de arte moderna, quando Ike é apresentado a Mary e esta desfia uma lista de ídolos dele que ela inclui em sua “Academia dos Sobrevalorizados”, culminando com Van Gogh, nome cuja terminação, para estupefação de Ike, ela pronuncia com o som “ch” do idioma alemão. A oposição das preferências dos dois dá-se de forma imediata e resultará em um belo exemplo da atração entre opostos. A segunda sequência tem lugar no Whitney, museu de arte norte-americana, onde os dois observam atentamente quadros e esculturas e Ike detém-se diante de uma escultura e comenta: “isto tem em si uma espécie de deslumbrante alteridade, como que tem uma maravilhosa capacidade negativa, uma espécie de deslumbrante energia em si” (ALLEN, 1982, p. 242).

Constata-se, pois, que o uso da pintura por Allen independe da apresentação material de quadros ou da tentativa de recriá-los. Um dos exemplos mais eloquentes de filmes em que alguns quadros são expostos e outros não o são, em ambos os casos produzindo efeitos marcantes, é o episódio intitulado “Dusty comprou esta enorme casa em Southampton” (“Dusty bought this huge house in Southampton”), do filme *Hannah e suas irmãs* (*Hannah and Her Sisters*) (1986). Nessa sequência, Elliot, o marido de Hannah, leva o jovem astro do rock Dusty Fry à residência e ao estúdio do pintor Frederick, marido de sua cunhada, Lee, por quem Elliot está apaixonado. Há desenhos da jovem desnuda pelos quais o músico não demonstra interesse, apenas elogia a beleza da modelo, afinal de contas ele possui um Andy Warhol e um Frank Stella e “muito espaço na parede”, necessitando adquirir quadros “Grandes, estranhos, você sabe” (ALLEN, 1987, p. 77). É Elliot quem será atraído pelos desenhos, fato que precipitará seu impulso de beijar Lee quando os outros dois vão ao porão para ver os óleos, que podem vir a ser do tipo de quadro que Dusty deseja e que terminam não aparecendo no filme. Ouve-se a discussão em voz alta entre o pintor e o músico e, quando de seu retorno, o primeiro diz não estar “interessado na opinião de sua decoradora de interiores... Isto é degradante! Não se compra pinturas para combinar com o sofá!” (ALLEN, 1987, p. 82). Consequentemente, o negócio não se concretiza. Ficam a presença marcante dos desenhos a precipitar o caso amoroso entre os cunhados, a crítica mordaz ao

filistinismo no mercado de arte e a integridade do pintor, que diz: “não vendo minha obra a metro!” (ALLEN, 1987, p. 78).

Musée haut, musée bas (2008), dirigido por Jean-Michel Ribes, é a versão cinematográfica da peça teatral homônima de sua própria autoria. A tradução literal do título é “museu alto, museu baixo”, o que reflete muito bem a ação: contrastes culturais em um grande número de salas de um museu e seus bastidores, cenário de praticamente todo o filme. O aspecto que mais diferencia esta obra é que, contrariando a expectativa criada pelo fato de a ação ter lugar em um museu, vê-se um número relativamente pequeno das obras ali expostas. Ocorre que a atenção está centrada nas pessoas, salientando sua diversidade: frequentadores, guias e bandos de turistas, empregados, autoridades, críticos, professores e alunos, guardas, todos dos mais diferentes tipos, cultos ou incultos, tranquilos ou apressados, mais ou menos sofisticados ou esnobes. Em suma, um mundo inteiro é revelado dentro das paredes de um museu através da reação das pessoas às obras de arte e situações com as quais ali se deparam. Como bem diz o autor e diretor, no seu museu “as obras-primas são as pessoas”.

O filme *Sunday in the Park with George* (1986), dirigido por Terry Hughes, título que em português significa “domingo no parque com George”, é a versão para a televisão da peça de teatro musical homônima de 1984, com música e letras de Stephen Sondheim e texto de James Lapine. Tanto na peça como no filme, vários quadros do pintor francês Georges Seurat (1859-1891) são reproduzidos. Ele e seu bisneto fictício são protagonistas em ambos. O primeiro ato apresenta o processo de criação do quadro *Uma tarde de domingo na ilha de Grande Jatte* (1884-86), de Seurat, partindo de uma tela totalmente em branco. A pintura vai gradativamente tomando forma, e seus figurantes tornam-se personagens que vão tendo suas vidas representadas à medida que são criados, culminando com um *tableau vivant* que recria o quadro, acompanhado de um gesto do artista que remete à mão divina da criação de Adão por Michelangelo na Capela Sistina.

Na segunda parte, George, o bisneto do pintor, apresenta sua nova escultura-instalação. Com sua carreira artística em crise, ele encontra nos apontamentos de Seurat fornecidos por sua avó os princípios seguidos pelo artista, os quais lhe indicarão o caminho para encontrar um novo rumo para sua arte: “Ordem... Desenho... Tensão... Composição... Equilíbrio... Luz... Harmonia...” (SONDHEIM; LAPINE, 1991, p. 71-72). Levando-se em consideração tudo o que foi aqui observado, fica mais do que evidenciada a estreita relação existente

entre o cinema e a pintura e, conseqüentemente, a forte presença desta em filmes. Constatou-se também a possibilidade da existência de diversas formas de aproveitamento da pintura pelo cinema, da qual resulta a formação de diferentes grupos de obras de acordo com a maneira com que essa colaboração se concretiza. Constatou-se ainda a existência de filmes que mantêm esse tipo de colaboração, mas que, dada a singularidade da maneira como ela é efetuada, não permitem sua inclusão em quaisquer dos grupos.

Voltando à indagação proposta ainda no início deste trabalho sobre a existência de uma fórmula ou um padrão específico para que ocorra a sinestesia envolvendo cinema e pintura, o que pode e deve ser aqui afirmado, levando-se em consideração a considerável quantidade de exemplos bem-sucedidos dessa colaboração aqui comentados, é que tudo dependerá do talento e discernimento individual de cada cineasta para criar uma obra em que o cinema e a pintura atuem conjuntamente de forma positiva que resulte proveitosa para ambos. Não basta apresentar quadros em filmes. Sua presença, ou mesmo ausência, conforme verificado, deve exercer um papel que, conjuntamente com uma série de outros elementos, contribua de forma efetiva para deixar clara a mensagem proposta pela obra da qual ela passa a fazer parte. Assim é o caso dos diversos exemplos aqui citados.

Referências

- ALLEN, Woody. **Four Films of Woody Allen**. New York: Random House, 1982.
- . **Hanna and Her Sisters**. New York: Vintage Books, 1987.
- . Manhattan. In: ALLEN, Woody. **Four Films of Woody Allen**. New York: Random House, 1982.
- ANFAM, David. Rothko's Hopper: a Strange Wholeness. In: WAGSTAFF, Sheena (Ed.). **Edward Hopper**. London: Tate Publishing, 2004. p. 34-49.
- AUMONT, Jacques. **L'oeuil interminable**: cinéma et peinture. Paris: Nouvelles Éditions Ségnier, 1995.
- BONITZER, Pascal. **Peinture et cinéma**: décadrages. Paris: Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1995.
- CURTIS, Richard. **Notting Hill**. London: Hodder & Stoughton, 1999.

EDGERTON, Gary R. (Ed.). **Film and the Arts in Symbiosis: a Resource Guide**. New York: Greenwood Press, 1988.

GAROTA com um brinco de pérola (**Girl with a Pearl Earring**). Direção: Peter Webber. Roteiro: Olivia Hetreed. Elenco: Colin Firth, Scarlett Johansson, Tom Wilkinson, Judy Parfitt, Cillian Murphy, Essie Davis. Estados Unidos, 2003. Colorido, DVD, 100 min.

GOULD, Michael. **Surrealism and the Cinema**. South Brunswick and New York: A. S. Barnes and Company, 1976.

HUGHES, Robert. **American Visions: The Epic History of Art in America**. New York: Alfred A. Knopf, 1997.

JAYS, David. Girl with a Pearl Earring. **Sight and Sound**, London, v. 14, n. 2, p. 47, Feb. 2004.

_____. Mona Lisa Smile. **Sight and Sound**, London, v. 14, n. 3, p. 51, Mar. 2004.

MUSÉE haut, musée bas. Direção e roteiro: Jean-Michel Ribes. Elenco: Michel Blanc, Victoria Abril, Pierre Arditi, Josiane Balasko, André Dussolier, Fabrice Luchini, Yolande Moreau. França, 2008. Colorido, DVD, 93 min.

NORDEN, Martin. Film and Painting. In: EDGERTON, Gary R. (Ed.). **Film and the Arts in Symbiosis: a Resource Guide**. New York: Greenwood Press, 1988. p. 17-45.

O SORRISO de Mona Lisa (**Mona Lisa Smile**). Direção: Mike Newell. Roteiro: Lawrence Konner, Mark Rosenthal. Elenco: Julia Roberts, Kirsten Dunst, Julia Stiles, Maggie Gyllenhaal. Estados Unidos, 2003. Colorido, DVD, 117 min.

ORTIZ, Áurea; PIQUERAS, María Jesús. **La pintura en el cine: cuestiones de representación visual**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

RAMOND, Sylvie. **Impressionisme et naissance du cinématographe**. Lyon: Varia-Fage Éditions, 2005.

SCORSESE, Martin; COCKS, Jay. **The Age of Innocence: a Portrait of the Film Based on the Novel by Edith Wharton**. New York: Newmarket Press, 1993.

SONDHEIM, Stephen; LAPINE, James. **Sunday in the Park with George**. New York: Applause Theatre Book Publishers, 1991.

TRENTINELLA, Rosemarie. **The Art of The Spider's Stratagem and The Last Tango in Paris**. Disponível em: <<http://italian.vassar.edu/MagritteBaconBertolucci/tango.html>>. Acesso em: 22 ago. 2006.

VERDADES e mentiras (**F for Fake**). Direção e roteiro: Orson Welles. Elenco: Orson Welles, Oja Kodar, Joseph Cotten, François Reichenbach, Clifford Irving, Elmyr de Hory. França, Irã, Alemanha, 1973. Colorido, VHS, 86 min.

Figurações do imaginário cinematográfico na contemporaneidade

VINCENT – The Life and Death of Vincent van Gogh. Direção: Paul Cox. Narração: John Hurt. Austrália, 1989. Colorido, DVD, 95 min.

WAGSTAFF, Sheena. **Edward Hopper**. London: Tate Publishing, 2004.

WALKER, John A. **Art and Artists on Screen**. Manchester: Manchester University Press, 1993.

APROPRIAÇÃO/RESSIGNIFICAÇÃO EM PODEROSA AFRODITE, DE WOODY ALLEN

ANDREA DO ROCCIO SOUTO¹



*Uma determinada forma de expressão pode se apropriar
de características de outra embora não perca sua especificidade.
Por vezes, isso acontece devido a confluências ou ao que poderíamos
ainda denominar de tendências dominantes na sensibilidade
ou no gosto de uma dada época.
(Tania Franco Carvalho)*

Este estudo ocupa-se da aproximação entre literatura e cinema, apontando a rentabilidade da Literatura Comparada como ferramenta e pressuposto crítico-teórico. A natureza intertextual, dialógica, interdiscursiva e/ou interdisciplinar assumida pelo comparatismo, junto de uma teoria amplamente enriquecida por correntes teóricas e críticas da contemporaneidade, converteu-a em uma área de investigação e pesquisa que desvela questões relacionadas ao conteúdo literário das obras, aos autores, aos períodos, aos gêneros, à crítica literária e/ou à relação que a literatura estabelece com outras áreas de conhecimento via produção ficcional, na medida em que a obra literária não está isolada; pelo contrário, compõe um grande sistema de correlações.

Assim, com o propósito de aproximar literatura e cinema em uma discussão rentável, via comparatismo, buscamos evidenciar os processos de apropriação e ressignificação, abarcando gêneros e texto literários em face de um filme: a tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles (427 a.C.), e o filme *Poderosa Afrodite* (1995), de Woody Allen. A leitura aqui proposta descreve um percurso de movimentos,

1 Doutora em Letras/Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora Adjunta do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

desvios, oscilações, lacunas presentes nos textos dramático e fílmico enfocados, buscando evidenciar um processo identificado como poética do deslocamento, que põe em tensão o dado e o sugerido, o afirmado e o aludido, o dito e o subliminar, resultando no redimensionamento da discussão dos gêneros literários, bem como do texto trágico pelo texto fílmico, posterior.

Nessa esteira, muito se tem discutido, ao longo do último século, a respeito dos limites entre as artes, sobretudo, das fronteiras entre literatura e cinema, não raramente colocando-se o teatro como meio-termo ou ponte entre ambos. Outro arranjo, todavia, também é comum: tomar-se o cinema como ponto de equilíbrio entre literatura e teatro, desde que este último seja considerado, em especial, como espetáculo. Aí, o texto fílmico (elemento da literatura) estaria funcionando ao lado de apelos sensíveis, principalmente visão e audição (elementos do teatro). Embora essas modalidades artísticas de fato guardem peculiaridades tão bem marcadas, elas se assemelham a tal ponto que dificultam traçar linhas claramente demarcatórias e estabelecer uma fronteira fixa que indique os limites entre cinema, teatro e literatura. Não obstante, ainda que o cinema se sirva de elementos literários e teatrais em sua composição, cada uma dessas expressões artísticas é autônoma em relação às demais. Indica Ubiratan Paiva Oliveira (1996, p. 109) que as artes dramáticas, isto é, cinema e teatro:

São modos de expressão que possuem em comum a possibilidade muito maior de fazer uso de todas as outras artes, se comparadas a elas, e realmente o fazem. Pode-se afirmar, como o faz Martin Esslin, serem as artes dramáticas a forma mais híbrida e a mais completa síntese de todos os tipos de manifestação artística.

É provável que o grande motivo por que se instaure essa dificuldade de definir os limites entre literatura, teatro e cinema resida mesmo na impossibilidade atual de estabelecer a pureza dos gêneros literários. Dificuldade, aliás, que se intensifica quando nos voltamos para *Poderosa Afrodite*, filme (sem dúvida, é cinema) em que um coro trágico grego (elemento do teatro clássico) aparece e “rouba” a cena, embora ainda execute as funções de súplica e aconselhamento que lhe cabiam nos textos trágicos (literatura). Aliado a isso, a discussão acerca dos subgêneros dramáticos – trágédia e comédia – é recorrente, desde Aristóteles, primeiro sistematizador da literatura no Ocidente. Sua caracterização e conceito permanecem ao longo dos séculos, ora defendido, ora questionado, ora destruído, ora retomado.

Woody Allen, cineasta que é também escritor, alterna sua produção entre comédias² e dramas³, ainda que assine muito mais comédias que dramas. Mas oscila entre os dois polos, como roteirista e diretor. Em alguns de seus filmes, no entanto, a discussão sobre os gêneros se instaura de tal modo que é impossível não considerar tal reflexão. É o que ocorre em *Crimes e pecados* (1989), *Poderosa Afrodite* (1995) e *Melinda e Melinda* (2004). Aquilo o que Aristóteles (1992) separou terminantemente – tragédia e comédia –, nesses três filmes de Woody Allen teima em sobrepor-se, aproximar-se, atrair-se, enfim, insiste em estar em relação, seja para buscar definições, seja para desistir delas.

O fato é que essa constante implicação, sobretudo no que se refere a esses três filmes, gera um modo peculiar de pensar o gênero dramático em face da relação ficção/realidade: dor e alegria, respectivamente drama e comédia, separados na tradição clássica, estão presentes indiscriminadamente na vida das pessoas; portanto, a ficção – desde o entendimento romântico, com o prefácio de *Cromwell*, de Victor Hugo (1988) – não as pode separar. E Woody Allen trabalha isso, em uma relação de mão dupla: ora a vida imita a arte, ora a arte imita a vida, com expedientes como o filme dentro do filme (*A rosa púrpura do Cairo*, de 1985), o jogo de espelhos (*Um misterioso assassinato em Manhattan*, de 1993), o falso documentário (*Zelig*, de 1983) ou a pretensa biografia (*Poucas e boas*, de 1999), entre outros.

No entanto, a discussão acerca dos gêneros literários, seja subjacente à história que conta, seja convertida na própria história, seja resgatada para a sua estruturação, é recorrente nos filmes woodyalenianos – especialmente em *Crimes e pecados*, *Poderosa Afrodite* e *Melinda e Melinda*, filmes que identificam, problematizam e exemplificam isso, respectivamente, por um drama, uma comédia e um misto das duas. A título de esclarecimento, apresentamos um breve relato com a sinopse dos três filmes, buscando demonstrar como o tratamento dos subgêneros literários *tragédia* e *comédia* emerge do arranjo das cenas, dos diálogos, da sequência narrativa ou, mesmo, da estruturação diegética.

No primeiro deles, *Crimes e pecados*, que nos parece ser o menos simples – talvez pelo tom dramático de que se colore –, já que desdobramentos paralelos

2 *Meia-noite em Paris* (2011), *Dirigindo no escuro* (2002), *O escorpião de jade* (2001), *Todos dizem eu te amo* (1995), *Um misterioso assassinato em Manhattan* (1993), *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1975), por exemplo.

3 *O sonho de Cassandra* (2008), *Ponto final* (2006), *Maridos e esposas* (1992), *A outra* (1988), *Hannah e suas irmãs* (1986), *Setembro* (1986), *A rosa púrpura do Cairo* (1985), *Interiores* (1978), por exemplo.

envolvendo diferentes núcleos de personagens ocorrem, além de a discussão de gêneros literários se apresentar com um caráter, digamos, mais teórico, enfoca-se a trajetória de um oftalmologista que, com o objetivo de terminar um caso extraconjugal, encomenda a morte da amante ao irmão. Paralelamente ao conflito, desenvolve-se o embate entre dois cunhados, um que faz cinema e outro que faz televisão. A tensão entre os dois blocos narrativos, bem como entre esses dois últimos personagens, possibilita a Allen propor uma abordagem com relação à fragilidade dos limites entre tragédia e comédia, que se delinea ao longo da fita não estruturalmente, como em *Poderosa Afrodite* e *Melinda e Melinda*, mas tematicamente.

O que faz de uma situação ser trágica ou cômica é discutido pelo oftalmologista e o cineasta, em meio a questões existenciais, valores morais, religião. Ao mesmo tempo, Allen, ao entrar na pele de um cineasta insatisfeito, tem a oportunidade de falar daquilo que considera arte, projetando um dado cinebiográfico muito particular: o “bom cinema” não é comercial – ao menos não se compromete em sê-lo. Ironicamente, sua personagem, que não consegue recursos para fazer os seus documentários sérios, acaba tendo de filmar, por causa do dinheiro que lhe possibilitará financiar a própria arte, a trajetória de seu cunhado, um homem bem-sucedido para todos, menos para ele, que o considera produtor de lixo comercial. Esse antagonismo – que caminha paralelo ao drama do oftalmologista, que se entrega à cegueira moral – alimenta, no decorrer da fita, a reflexão sobre o que seja o gênero dramático.

Como na maioria da obra woodyaleniana, em *Crimes e pecados*, é através dos dramas internos – em sentido profundo, é por meio da precariedade que aparece sob a égide da piada e/ou da ironia na trajetória do cineasta (Clifford); em sentido superficial, da pretensão sistematizadora de produtor de televisão (Lester) – que toma corpo a discussão entre os limites que separam (e confundem) tragédia e comédia⁴. Poderíamos inferir que, nesse filme, o *alter ego* de Woody Allen se biparte: enquanto Clifford abomina a sistematização do gênero comédia que Lester repete ao longo do filme, podendo o espectador, sob

4 Não obstante seja a tragédia modelar, segundo Aristóteles, *Édipo Rei* é descrita por Lester (Alan Alda) como a estrutura da graça. Ele exemplifica sua teoria, diferenciando drama e comédia da seguinte forma: “É o segredo da comédia: se dobrar tem graça; se quebrar, perde a graça. É preciso distanciar-se da dor. É o que eu digo. Um grupo de estudantes, em Harvard, me perguntou: ‘Que é comédia?’ É o que quero dizer com distância. Respondi: ‘Comédia é tragédia somada a tempo. Tragédia mais tempo. [...] Entenderam? Tragédia mais tempo. [...] Se dobrar, tem graça. Se quebrar, não tem graça. É muito fácil. [...] Então, entenderam? Pensem em Édipo.’ É engraçado. A estrutura da comédia está lá. ‘Quem fez isto à nossa cidade? Oh, meu Deus, fui eu!’ Viram? É engraçado!”.

os olhos daquele, qualificá-la tranquilamente de “teorização barata”, por causa de sua repulsa pelo que o cunhado representa, isto é, pela comercialização irresponsável da arte, este, em seu discurso, argumenta que tragédia e comédia não são duas faces de uma mesma moeda; compõem, antes, uma moeda cuja única face se reinventa de ambos os lados, embora com caracteres disformes, como se a mescla, mesmo sendo una, fosse várias, como se a combinação respeitasse os mesmos elementos sempre, mas os fundisse em porções cada vez variadas. O diálogo final, entre o oftalmologista e o cineasta frustrado, formaliza a discussão acerca dos gêneros literários, quando aquele conta a este, ironicamente, a sua história, sob a capa protetora da ficção que um possível roteiro cinematográfico lhe confere. Além disso, a própria personagem projeta a sua realidade como ficção, com o intuito de livrar-se da culpa, o que, no filme, parece funcionar:

Judah

Todos levam consigo pecados ocultos. Às vezes, o que fez o atormenta. Mas passa. E com o tempo tudo se extingue.

Clifford

Sim, mas nesse caso, suas piores crenças se confirmam.

Judah

Avisei que era uma história mórbida.

Clifford

Não sei. Seria difícil para alguém ter isso na consciência. Poucos conseguiriam viver em paz depois de matarem.

Judah

Todos abrigam erros ocultos. Queria que ele se entregasse? Na vida, é preciso encontrar justificativas para nossos erros. Enquadrá-los em teorias. Senão, como viveríamos?

Clifford

Sabe? Eu faria com que se entregasse. Assim, a história tomaria proporções trágicas. Na ausência de Deus, ele é forçado a punir-se a si próprio. Vê a tragédia?

Judah

Mas seria ficção. Coisa de cinema. Vê filmes demais. Estou falando de realidade. Se quer um final feliz⁵, vá ver filmes de Hollywood.

A questão sobre as fronteiras entre o trágico e o cômico ressurgiu para fechar o filme, mas a discussão ali levantada de modo algum encerra o assunto, pois continua emergindo em outras fitas do cineasta/roteirista. Em *Melinda e Melinda*, a fusão entre tragédia e comédia se dá na proporção de meio a meio, pois a história da personagem-título é construída dupla e simultaneamente sob ambos os vieses: temos a Melinda cômica e temos a Melinda dramática. O duplo para encarnar a vida e a arte novamente aí se manifesta e a problemática, não obstante formalmente separada, funde-se, na medida em que as duas perspectivas coexistem em um mesmo espaço ficcional, a um só tempo. O paralelismo torna-se simultâneo, construindo a discussão comédia x tragédia por meio da concomitância, o que nos impede, portanto, de separar as abordagens. O mote da história surge do debate entre dois escritores acerca da essência da vida. O diálogo é iniciado por Sy, escritor de comédias, que defende a tragicidade da existência humana:

Sy

A essência da vida não é cômica. É trágica. Não há nada engraçado sobre a terrível existência humana.

Max

Discordo. Os filósofos a consideram absurda porque, no final, o que podemos fazer é rir. As aspirações humanas são ridículas e irracionais. Se o que está por trás de nossa existência é trágico, minhas peças renderiam mais do que as suas, porque minhas histórias tocariam mais fundo a alma humana.

Sy

É por isso que as tragédias, por tocarem nas dores da vida, fazem com

5 De acordo com Brandão (1996, p. 14), “no mito bem estruturado, pois, o herói não deve passar da infelicidade para a felicidade, mas, ao revés, da fortuna para a desdita e isto, não porque seja mau, mas por causa de alguma falta cometida. Tal falta, *hamartia*, Aristóteles o diz claramente, não é uma culpa moral”. Interessante referir que o final feliz (desdita) a que alude o oftalmologista de

que as pessoas queiram as minhas comédias para fugirem disso. A tragédia confronta. A comédia oferece uma fuga.

Louise

O que estamos discutindo? Há uma realidade mais profunda na tragédia ou na comédia? Quem pode decidir?

A partir daí, correm, paralelas, duas propostas que buscam responder ao debate, apresentando o cotidiano humano sob ambas as máscaras. A história da Melinda cuja máscara é cômica será leve, agradável, tranquila, com alguns percalços que instauram o humor em cena; a história da Melinda cuja máscara é trágica será densa, amarga, assustadora, com a purgação patética da protagonista. Aí se evidenciam os pressupostos aristotélicos. No que se refere a *Poderosa Afrodite*, podemos dizer que tragédia e comédia se sobrepõem, ultrapassando a questão do gênero para inscrever também o aspecto cultural.

As referências ao panteão grego, aos mitos, às personagens trágicas, à estruturação da tragédia, à importância sagrada do teatro em suas origens, tudo isso emerge no filme – sobretudo a alusão à tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, a mais perfeita, de acordo com Aristóteles, provavelmente a mais conhecida no mundo ocidental e a que serviu de pressuposto a Freud para a criação da teoria psicanalítica. No entanto, é forçoso admitir que o título *Poderosa Afrodite* não remete a nenhuma associação com a história de Édipo, em um primeiro momento, mas, na medida em que as cenas se vão encadeando, em que Laios e Jocasta são convocados a falar, surgindo em seguida um Édipo cuja cegueira vem marcada pela sugestão do uso de óculos escuros, o riso começa a brotar manso, na conexão incipiente de que o amor (na alusão a Afrodite), embora cego, é poderoso. Daí a concluir que estamos diante de uma comédia romântica sob forma de filme é um passo, de fato, muito curto. O estranhamento fica mesmo por conta do elemento híbrido: o coro trágico, com seu ar grave, que introduz, juntamente com a referência ao mito de Édipo e a presença de heróis míticos, a ideia de tragédia.

Assim, o filme, porque confunde palco e tela, transgride limites genéricos; e porque deforma a personagem e sua trajetória, esfacela a unidade mítico-

Crimes e pecados corresponde à acepção aristotélica. Fica, então, evidente o descompasso, na medida em que os finais felizes de Hollywood absolutamente não correspondem a isso, o que permite aflorar a ironia presente no diálogo transcrito.

-canônica; e porque propõe repensar o lugar da tragédia e da comédia no cenário cultural da contemporaneidade, produz especulações crítico-teóricas. Nesse sentido, a estratégia e a reflexão de Woody Allen funcionam

[...] como ilustração de tendências críticas diferentes que podem também ser lidas no confronto. Permitem igualmente a evocação de noções essenciais ao comparatismo de hoje, como a nova concepção de *originalidade* para a qual importa não a identificação das fontes mas o tratamento diverso (este sim original) que as obras recebem no processo de apropriação, originando uma composição diversa e inovadora (CARVALHAL, 2005, p. 174).

À medida que o rolo corre, Woody Allen também pulveriza mito, cânone e prescrições aristotélicas: não aborda o mito em sua versão tradicional (canônica/verdadeira), não desenha caracteres de personagens heroicas, nem tampouco baseia a ação em relações bipolares de medida/desmedida, *hybris*/punição, além de fundir elementos provenientes de espaço e tempo distantes: Édipo e sua saga são colados e decalcados pelo avesso na trajetória paternal de Lenny Weinrib. No início do filme, aliás, aparecem, em pleno teatro grego, o coro e algumas personagens de tragédias clássicas, entre as quais a ilustre família tebana, que mantêm o seguinte diálogo:

Coro

Pobres mortais...

[...] o pai de Antígona, rei de Tebas, arrancou os próprios olhos como forma de expiação, pobre vítima do desejo proibido.

[...] Laios, pai orgulhoso, fale.

Laios

Fui feliz de ter um filho tão belo, sagaz e corajoso que mil prazeres sua presença me concedeu⁶. E o que houve? Um dia ele me matou. Fugiu e se casou com minha mulher.

6 Woody Allen inscreve aqui um chiste com relação à personagem, pois não é bem essa a história que o catálogo mítico conta. Observamos que nem no mito registrado, nem nas tragédias clássicas, nem na paródia brasileira, Laios conviveu com o filho, a ponto de este conceder àquele mil prazeres; da mesma forma, não havendo convivência entre pai e filho biológicos, aquele não podia perceber a

Coro

Pobre Édipo, rei de Tebas.

Jocasta

Meu filho realmente matou sem saber meu nobre marido. E, inconscientemente, levou a mim, sua adorada mãe, para o seu leito.

Allen extrai, dos fundos clássico e mítico, inspirações para compor *Poderosa Afrodite*, incorporando ao filme a estrutura trágica por meio da intervenção do coro, do corifeu, mais substancialmente, e da aparição das ilustres personagens Laios, Jocasta, Édipo, Cassandra e Tirésias. Ainda que altere tanto o cerne do mito quanto o ponto fulcral da tragédia sofocliana ao recontar a história, o cineasta consegue unir as duas máscaras também, e em um processo bem mais elaborado: ora a máscara trágica olha para cima, quando se identifica perfeitamente a interferência estrutural grega relativa a 2.500 anos atrás; ora a máscara cômica olha-nos diretamente nos olhos, quando a história contada é contemporânea o suficiente para nos fazer, no mínimo, esboçar um sorriso irônico acerca da busca da mãe biológica pelo pai adotivo – ou, ao final das contas, a mais interna e recorrente ocupação humana por toda a eternidade: a busca (e construção) da própria identidade.

Lembre-mos de que a tragédia sofocliana conta com informações míticas pré-estabelecidas, das quais não há discordância: Laios e Jocasta mandam que os servos atravessem os calcanhares do menino marcado pelo Oráculo de Delfos com um grampo de ferro e que um pastor o abandone no monte Citéron. Com pena da criança exposta, o pastor a leva para os reis de Corinto, Pólipo e Mérope, que não tinham filhos. Depois de crescido, Édipo ouve de um bêbado que era adotado, vai a Delfos, recebe terrível profecia e foge para longe de Corinto, pensando afastar-se dos pais e, com isso, evitar o cumprimento do vaticínio.

Em *Poderosa Afrodite*, ao reescrever a história, Allen reinventa, inclusive, a “pré-história”: ao passo que os reis de Tebas desfazem-se da criança e a expõem

beleza, a sagacidade e a coragem deste. Aliás, muito pelo contrário, Laios tinha conhecimento da profecia que, fundada, conforme alguns autores, na maldição proveniente de Pélops, pai de Crisipo, dizia que o filho mataria o pai e casar-se-ia com a mãe – razão pela qual Laios evitava engravidar Jocasta. Todavia, a proposta de Allen, verbalizada por Laios e ambigüamente esclarecida por sua esposa, não deixa de ser verossímil e serve para discutir modernamente a questão da paternidade presente ao longo do filme.

às intempéries, Lenny e Amanda acolhem uma criança que não sabem de onde vem, adotando-a sem restrições. Além disso, enquanto Weinrib está roubando a valiosa informação – para usá-la pelo avesso, em relação a Édipo, pois que vai à procura da mãe de Max –, o corifeu aparece, assumindo ares olímpicos de autoridade, evocando, com isso, a função do próprio Oráculo:

Corifeu

Ei, o que está fazendo? [...] É contra a lei.

Lenny

Há leis maiores. Vou descobrir quem é a mãe.

Corifeu

O juiz não entenderá.

Aquilo que em Sófocles funcionava como rejeição, afastamento, em Allen é aceitação e procura. O processo de escrita denunciado nas ações e diálogos das personagens pode, então, ser chamado de espelhamento: a imagem é semelhante, talvez conscientemente repetida, mas distorcida com certeza. Quando Lenny assume a posição do Édipo sofocliano, ainda que em uma atitude espelhada, isto é, quando se impõe a investigação acerca de quem é a mãe biológica da criança que ele e Amanda adotaram, o que de fato persegue é uma possibilidade de alterar sua dura realidade⁷.

Nas falas do coro, bem no início de *Poderosa Afrodite*, quando a saga de diferentes personagens literariamente imortais é lembrada, a trajetória de Lenny Weinrib fica estabelecida como, se não pertencente, pelo menos análoga à desses heróis trágicos gregos: “pobres mortais. O bravo Aquiles [...] o pai de Antígona, rei de Tebas [...] a mulher de Jasão [...]”. Vejam o exemplo de “*Lenny Weinrib, uma história tão grega e eterna quanto o próprio destino*” (grifos nossos). Todavia, se

7 Em contrapartida, o espectador – que vive algum dilema de proporções idênticas, mas provavelmente de natureza diferente – transfere para a personagem de Allen suas expectativas, no aguardo de que, solucionado o problema na fita, na vida real as coisas correrão mais facilmente. Dessa forma, é como se Cecília, personagem de *A rosa púrpura do Cairo*, outra obra do autor, continuamente nos dissesse: “talvez indo ao cinema você esqueça seus problemas”. Ora, se o cinema pode ser assim entendido como uma válvula de escape, o que é isso senão o princípio catártico, modernizado, bem entendido, por excelência?

o Édipo grego, embora delineado como individualidade, em um compromisso com a comunidade, buscava a si mesmo, ou seja, se o Édipo trágico perseguia seu objetivo próprio sob o influxo de um impulso superior, pelo chamado Bem Comum, o mesmo não acontece com o equivalente cinematográfico: não é o filho que sai em peregrinação à procura do pai. *Poderosa Afrodite* mostra a trajetória de um homem que busca a mãe biológica da criança que adotou por insistência de sua mulher e que, ao descobrir quem procurava conscientemente, acaba encontrando, inconscientemente, a si mesmo.

Lenny mergulha em sua investigação desmedida porque quer salvar o que aparentemente restava de vínculo com Amanda, percebendo-se em sua busca interna como um acidente decorrente do “espelho” de Linda. Na verdade, Weinrib pensava que a informação – e depois o conhecimento da ascendência de Max e, em seguida, a resolução da vida de Linda – seria o bastante para tornar-se de novo importante na vida de sua esposa. Ele queria de fato acreditar no que dissera Bud: Max trazia “ótimos genes”, era um garoto “bonito, engraçado” e apresentava “QI alto”, porque tinha um pai inteligente e “um estouro de mãe”. Aliás, da mesma forma como a etimologia aponta quem é Édipo (o de pés inchados), em Max podemos projetar a ideia do máximo, que transparece de seu caráter: segundo Lenny, o menino é “inteligentíssimo, muito divertido, adorável” e emprega “uma sintaxe impressionante”, enriquecida por seu “bom vocabulário”; e, conforme Amanda, Max “tem ótima personalidade”.

Entretanto, Weinrib não contava com o fato de envolver-se nessa busca como se perseguisse a si mesmo. Ocorre, efetivamente, que a mãe biológica de Max, ao considerá-lo um perdedor como ela, transforma-se em seu espelho. Na percepção de que ambos se espelham um ao outro – ela fracassada por ter entregue o filho para adoção, ele inseguro por não conseguir reviver os bons momentos com Amanda, guardadas as proporções e deformações –, Lenny decide interferir na trajetória de Linda, alegando como razão a tentativa de “dar-lhe” uma vida digna, contribuindo essa determinação para que sua desmedida leve-o, evidentemente, ao mais importante elemento da tragédia grega na proposição aristotélica: a *hybris* – “aquela arrogância que ultrapassa os limites do lícito” (LESKY, 1976, p. 86). Isso se evidencia na fala do corifeu: “a curiosidade mata. Não ladrões ou buraco de ozônio. Nossos corações e mentes. [...] De todas as fraquezas humanas, a obsessão é a mais perigosa”.

Parece-nos que, com esse artifício, Allen quer mostrar, por meio da postura desprezadora de *métron* que Weinrib assume, que “consertar” a vida do outro

é muito menos doloroso que “consertar” a própria. Analogamente, o não reconhecimento de sua finitude, de sua incompletude, atrela-o, tragicamente, à sua desmedida: a soberba de querer controlar a vida de Linda é punida, em momento posterior, com a separação de Amanda e o envolvimento desta com Jerry. Ora, como não se trata a rigor de uma tragédia, não há necessidade de haver sofrimento infinito, infelicidade permanente: Amanda descobre que ama Lenny, Lenny percebe que não pode viver sem Amanda, Lenny e Amanda dão-se conta de que gostam de formar uma família, sobretudo porque adoram Max, o filho de Linda, que, em um perfeito e literal *deus ex machina* – reverenciando o tragediógrafo da *Medeia*, Eurípides –, recebe o amor de um homem que caiu do céu, com quem se casa e ao lado de quem cria o filho que teve de Lenny. Aí de novo as situações são espelhadas, mas agora cada um dos *perdedores* gosta do que vê, porque recobram a essência da vida: o que veem refletido em seu cotidiano é “o verdadeiro amor, fresco como a primavera” (nas palavras do corifeu), que tanto vinham perseguindo.

Na tentativa de mostrar que a vida humana é fruto de contínuas e infundáveis escolhas combinadas, tal qual Sófocles indica em *Édipo Rei*, Allen recorre à estrutura aristotélica dramática, evocando as mais puras tragédias gregas, mesclada à técnica da sétima arte, para definir como em *Poderosa Afrodite* a eterna busca de Édipo é ainda atual. É no entrecruzamento da intervenção do coro (elemento trágico clássico) com a ação dramática desempenhada pelas personagens cinematográficas (em que a imagem é um dos mais caros elementos da estrutura fílmica) que papéis e funções sofoclianos sofrem metamorfose, tanto “de dentro” como “de fora”: ora é o coro ou as personalidades trágicas imortais que incorporam características ou emitem falas modernas, ora são as personagens contemporâneas que recorrem a ações, pensamentos e fórmulas antigas.

Bons exemplos disso são, de um lado, o Édipo de máscara cuja incidência de luminosidade cria a impressão de portar óculos escuros, a referência de Jocasta ao Harlem, Cassandra que previne Lenny a respeito da erosão da praia e das dificuldades de um financiamento, a secretária eletrônica de Zeus, respondendo a incontáveis súplicas, a aparição final do coro, cantando e dançando uma música típica dos espetáculos da Broadway. De outro, a obstinação de Weinrib, à altura da de um Aquiles ou de um Édipo, que o leva a incorrer em *hybris* (traduzida pelo coro grego fílmico na expressão *ele quer ser deus*), o comportamento patético de Amanda, a ingenuidade de Linda, o cego Tirésias que adverte o protagonista da traição da esposa.

Se Allen já havia brincado com a questão edípica do ponto de vista escancaradamente psicanalítico em *Édipo arrasado* (*Oedipus Wrecks*)⁸, também de 1989, e feito uma piada rápida com o elemento “polícialesco ou de suspense” em *Crimes e pecados*, como transcrevemos em página anterior, retoma o argumento de Sófocles, em 1995, mas sob outra perspectiva, muito afinada, aliás, ao momento finissecular. Dito de outro modo, podemos supor que ele esteja a desconstruir o mito e a diegese sofoclianos, para reescrevê-los de (e reinscrevê-los em) um lugar diferente, isto é, sem o comprometimento político-religioso que de certa forma amarrava o autor do texto-fonte.

Woody Allen não precisa recorrer ao terror e à piedade, conforme a determinação de Aristóteles (1992), como fins últimos de seu roteiro combinado à fotografia e à trilha sonora primorosas, mas nem por isso deixa de evocar uma catarse moderna em seu texto fílmico. A propósito, Albin Lesky (1976, p. 28) pergunta-se: “a exposição de Aristóteles sobre a catarse como finalidade da poesia trágica não contém a resposta à nossa pergunta acerca da essência do trágico?” De nossa parte, podemos afirmar que as crises existenciais do homem comum – tragicômicas a um só tempo – correspondem, seguramente, à essência do cinema de woodyaleniano. Sua ficção constitui-se da fusão do concretamente feito ao substancialmente possível, apagando qualquer marca limítrofe de identificação entre o real e o potencial que por ventura permaneça nas cenas que ele, literalmente, monta. Suas técnicas favoritas – *flashbacks*, mágicas, sonhos, fantasias, vozes em *off* – contribuem para que seu cinema, em geral e independentemente da orientação cômica ou dramática, seja “realista em sua sátira e mágico em seus efeitos” (LAX, 1991, p. 324). Isto é, contribuem para que seus filmes sejam capazes de estabelecer a conexão personagem-espectador, a ponto de fazer com que este último sinta os ecos da situação dramática em sua vida o suficiente para resolver-se ou aliviar-se – ou para esquecer-se de si por alguns momentos. O vazio existencial – cuja descoberta pelas personagens é motivada por qualquer tipo de acontecimento – vem à tona, espalha-se pela tela, em uma volátil migração, e no final, aparentemente adormecido na fita, pode ser surpreendido na mente do espectador⁹.

8 Allen propõe um trocadilho cômico entre o título sofocliano em latim (*Oedipus Rex*) e seu título em inglês (*Oedipus Wrecks*). Édipo arrasado constitui o último terço de *Contos de Nova York*, em que Allen divide espaço com mais duas produções: uma dirigida por Martin Scorsese e outra, por Francis Ford Coppola.

9 Isso reafirma a ideia de Clifford, *alter ego* de Woody Allen em *Crimes e pecados*: cinema-arte não

Articular a trajetória das personagens, traçando um mosaico multifuncional e plurifuncional, talvez não fazendo efetivamente que se conheçam ou que se sobreponham ao estabelecerem relações, seja direta ou indiretamente, mas aproximando-as pelas vivências, reações e espelhamentos, esse parece ser o grande propósito de Woody Allen, mesmo em seus filmes “menos pretensiosos”. No caso de *Poderosa Afrodite*, é flagrante que tanto Amanda quanto Linda ou Lenny vivem, cada um, dilemas existenciais aparentemente não tão importantes, mas crescentes. À medida que o espectador se deixa levar pelo “olho” desse exímio diretor e roteirista, começa a descobrir que os destinos das três personagens citadas não só estão interligados como são interdependentes.

Ora, esse é um dos princípios trágicos: forjar, urdir o encadeamento de ações, personagens e suas motivações, na tentativa de despertar a empatia no espectador. E é justamente essa empatia perseguida – ou o envolvimento com as personagens, ou o mergulho no filme, ou a sensação de alheamento do mundo real – que acaba por cristalizar a identificação com o que se projeta na tela, como se nela se projetassem também nossos próprios desejos, buscas e ansiedades, já transbordantes no conflito vivido pelo filho de Laios e Jocasta no século V a.C., evidenciando outro pressuposto trágico imprescindível: a catarse.

Nessa esteira, Woody Allen não apenas resgata Sófocles; ele vai adiante. Apropriando-se do texto-fonte, propõe outras leituras da tragédia grega em questão, pois transporta a matéria mítica, já corrompida, para a tela, evidenciando os processos de apropriação e resignificação. Em um “cenário fílmico”, Woody Allen estabelece uma reescrita de fato híbrida, da qual emergem traços composicionais da comédia, através do coro de personagens, articulados a acontecimentos trágicos diversos e/ou a personagens míticas oriundas de diferentes tragédias. Um exame da obra literária e do texto fílmico, em cuja tessitura a temática é ora aproximada claramente, ora pelo avesso, registra contextos diferenciados e sugere história e releitura variáveis, justamente por deixar transparecer a atual sociedade, que ainda se ocupa dos mesmos questionamentos, embora sob outras perspectivas. A prática literária presente em *Poderosa Afrodite* reflete ainda adaptações, rupturas, transgressões do diretor/roteirista, deixando à mostra sua faceta de escritor de elementos genéricos, temáticos e míticos.

combina com comércio descarado, o que talvez explique a longa produtividade do cineasta, bem como a fidelidade de sua plateia.

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- ASTIER, Colette. Édipo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997. p. 307-313.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio César Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **O rumor da língua**. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, s.d.
- BAZIN, André. Theater and Cinema. In: MAST, Gerald; COHEN, Marshall. **Film Theory and Criticism**. 3. ed. New York: Oxford University Press, 1985. p. 356-369.
- BERMEL, Albert. Dionysos at Large. In: _____. **Farce: a history from Aristophanes to Woody Allen**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990. p. 35-48.
- BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: _____. **O sentido e a máscara**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 69-92.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CARVALHAL, Tania Franco. Aventuras literárias de um mito. **Revista de Psicanálise da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre**, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 355-367, out. 1997.
- _____. Encontros na travessia. **Revista de Literatura Comparada**, Porto Alegre, v. 7, p. 169-182, 2005.
- _____. **Les passeurs et les passants**: sobre a travessia de limiares. In: GT de Literatura Comparada da ANPOLL, Salvador, 28-30 set. 1997. p. 35-38.
- _____. Literatura comparada e teoria literária (intertextualidade e comunidades interliterárias). **Revista TB**, Rio de Janeiro, 114-115: 29/38, p. 29-37, jul./dez. 1993.
- _____. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. Teorias em literatura comparada. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, S.l., n. 2, p. 9-17, 1994.
- CRIMES E PECADOS. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1996, dvd, 100 min. Título original: **Crimes and Misdemeanors**. Legendas em português.

CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. Literatura comparada e tradução: releituras e recriações culturais. **Revista de Literatura Comparada**, Porto Alegre, v. 7, p. 103-112, 2005.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1978.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime** [Prefácio de Cromwell]. Trad. e notas Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

LAX, Eric. **Woody Allen – uma biografia**. Trad. Giovanni Mafra e Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1976.

MAST, Gerald. Literature and Film. In: BARRICELLI, G.; GIBALDI, F. **Interrelations of Literature**. New York: The Modern Language Association of America, 1982. p. 278-307.

MELINDA E MELINDA. Woody Allen (rot./dir.). EUA, 20th Century Fox, 2004, dvd, 99 min. Título original: **Melinda and Melinda**. Legendas em português.

NICHOLS, Mary P. The Sportswriter and the Whore. In: _____. **Reconstructing Woody**. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1998. p. 195-209.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 1997.

OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de. **Harold Pinter, cinema e literatura – os limites da realidade**. 1996. Tese (Doutorado em Literatura Comparada)–Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivainha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1993.

PIQUÉ, Jorge Ferro. **A tragédia grega: ambiente e formas**. Conferência. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1997. Disponível em: <<http://www.humanas.ufpr.br/defi/tragedia/default.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2008.

PODEROSA AFRODITE. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Miramax, 1996, dvd, 95 min. Título original: **Mighty Aphrodite**. Legendas em português.

RANGEL, Flávio. Édipo rei: um espelho de muitas imagens. In: SÓFOCLES. **Édipo Rei**. São Paulo: Abril Cultural, 1982. p. 9-18.

- REIS, Carlos. Crise e relativismo dos gêneros literários. In: CONGRESSO DA ABRALIC – LITERATURA E DIFERENÇA, 4., 31 jul., 1-3 ago. 1994, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Abralic, 1994. p. 171-177.
- SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. Geir Campos. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- SONTAG, Susan. Film and Theatre. In: MAST, Gerald; COHEN, Marshall. **Film Theory and Criticism**. 3. ed. New York: Oxford University Press, 1985. p. 340-355.
- SOUTO, Andrea do Roccio. **A dramaturgia e sua trajetória milenar: das Medeias clássicas à Gota d'água brasileira**. São Leopoldo: Unisinos, 1998.
- _____. Édipo rei, do palco à tela: reescrituras. Porto Alegre: UFRGS, 2000. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada)—Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TUDOR, Andrew. **Teorias do cinema**. Trad. Dulce Salvato de Meneses. São Paulo: Martins Fontes, s.d.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Maria Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

O DISCURSO CINEMATOGRAFICO NA REPRESENTAÇÃO SOCIAL E SIMBÓLICA: FRANKENSTEIN E PROMETEU

DINA MARIA MARTINS FERREIRA¹



*Por acaso imaginaste, num delírio,
que eu iria odiar a vida e retirar-me para o ermo
por alguns dos meus sonhos se haverem frustrado?*

*Pois não: aqui me tens
e homens farei segundo minha própria imagem:
homens que logo serão meus iguais
que irão padecer e chorar, gozar e sofrer
e, mesmo que sejam parias,
não se renderão a ti como eu fiz [...].
(Goethe, 1955)*

*Os benefícios que fiz aos mortais atraíram-me este rigor.
Apoderei-me do fogo, em sua fonte primitiva;
ocultei-o no cabo de uma fêrula,
e ele tornou-se para os homens
a fonte de todas as artes e um recurso fecundo...
(Ésquilo, 2005, serial)*

1 Considerações iniciais

É nas narrativas cinética e mítica que encontramos um fértil bojo para discussão do papel do símbolo na representação social da contemporaneidade. Duas figuras se aliam nessa empreitada – Frankenstein e Prometeu, personagens

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará. E-mail: dinaferreira@terra.com.br.

que viajam em múltiplas narrativas *illo tempore*. O filme americano *Prometheus* (2012), de Ridley Scott, é um exemplo relativamente recente que demonstra a relação direta entre a narrativa cinética e a *práxis* da representação social na contemporaneidade:

O título [*Prometheus*] vem [...] do mito do deus grego que, por ter roubado do Olimpo o fogo para dá-lo à humanidade, foi amarrado a uma rocha parta ter o fígado devorado por um abutre até o fim o dos tempos. A ideia de homens que detêm um poder divino, maior do que si próprios, está assim no centro da trama – e, por consequência, também a ideia do homem criado à semelhança de um ser superior (VEJA, 13 jun. 2012, p. 132).

A citação anterior demonstrará, ao longo de nossa argumentação, a liberdade de ter utilizado a figura de Frankenstein no *corpus* cinético *Frankenstein de Mary Shelley* (1994) devido ao atributo *illo tempore* do mito². Já a figura de Prometeu é retratada pela narrativa literária, a tragédia grega de Ésquilo (2005 [1980]) *Prometeu acorrentado*³. Tanto o Frankenstein de Branagh (século XX) quanto o Prometeu de Ésquilo (século V a.C.) não deixam de se figurativizar no século XXI, vide o interesse mítico que está às nossas portas com Ridley Scott: “*Prometheus* ironicamente termina por ilustrar uma outra faceta da angústia que envolve a criação: aqui é o criador, Ridley Scott, quem tem a temer sua criatura – tão magnífica e completa que a ele próprio é impossível recriá-la” (VEJA, 13 jun. 2012, p. 133).

Neste nosso trabalho, Moscovici (1971 [1967], 2001, 2010) aguça nossa atenção para a questão da representação social, na qual pode ser imbuída a simbologia, pois, se de um lado este autor se refere à representação social não como tradição, mas como inovação, de outro não deixa de fora a questão das trocas simbólicas. E se estamos em inovação, estamos em movimento e performatividade, e, ao mesmo tempo, junto a simbologias, com seus sentidos duráveis e condensados.

2 Este filme foi dirigido por Kenneth Branagh (que desempenha o papel do Criador, o médico Victor Frankenstein) e produzido por Francis Coppola.

3 O mito prometeico não é original de Ésquilo (2005); ele já aparece nas obras de Hesíodo (1996) *Teogonia, Trabalhos e Dias*, fora outras obras filosóficas e literárias antigas (Safo, Platão, Esopo e Ovídio), expandindo-se para a literatura moderna, como, por exemplo, Mary Shelley (1992), Goethe, em *Prometeu* (1955).

O que queremos demonstrar neste estudo é justamente que não haveria uma instância de aporia entre as duas posições, e mesmo que as consideremos no âmbito de um paradoxo, como tal, não produziria um embate irreconciliável entre as duas posições. Até porque, nesse paradoxo, a representação social convive não só com um “vir a ser” – não tradição –, mas também com renovação (MOSCOVICI, 2001). Não é à toa que no termo “renovação” o prefixo “re-” nos leva ao sentido de que se faz “o novo de novo” com base em algo que já existia – a conhecida noção de iterabilidade de Derrida (1999)⁴. A paradoxalidade está justamente na convivência entre movimento da *práxis* na representação social e ponto ontológico da simbologia que desencadeia o “re-novar”. Nossa argumentação é encorajada pelos argumentos de Gayatri Spivak, a qual aponta para a necessidade de, muitas vezes, utilizarmos o recurso do “essencialismo estratégico” para sobreviver, estratégia que não nos impede de também desconstruí-lo.

2 O cinema como prática social

O poder de historiar e registrar acontecimentos fictícios ou reais caracteriza o cinema como uma forma de arte representacional, tornando-o irredutível do contexto social, pois é aí que o conceito de arte é redefinido como um modo particular de prática ao lado da produção, consumo, linguagem etc. Nesses termos, a arte é, então, destituída de um patamar privilegiado, prerrogativa concedida anteriormente pelas classes abastadas e restituída em um lugar de cultura comum, ordinária, por intercambiar significados comuns.

Ironicamente, quando a teoria do cinema dava os primeiros passos rumo ao seu desenvolvimento, um ponto de contestação invariável entre teóricos e críticos da época dizia respeito justamente à classificação do cinema enquanto forma de arte. Tal qualificação era posta em dúvida, principalmente, nas ocasiões em que questões referentes ao seu caráter comercial explícito e à falta de clareza em sua função social interpelavam as discussões. No panorama traçado pela teoria contemporânea do cinema, todas essas questões de valor fazem-se presentes sob uma nova formulação, mas jamais foram rejeitadas, porque ainda demonstram ser inconclusivas na visão de boa parte dos estudiosos de cinema.

4 Mais adiante a questão da iterabilidade (DERRIDA, 1999) será instrumento argumentativo da relação entre representação social e representação simbólica.

Todavia, o teórico e crítico de cinema italiano Ricciotto Canudo “entendia o cinema como o telos redentor das artes espaciais e temporais precedentes, o objetivo em direção ao qual estas teriam sempre se orientado” (STAM, 2003, p. 44), posicionando-se a favor daquilo que, em sua concepção, seria o destino final para onde todas as outras artes ou formas de representação convergiam e promovendo, assim, o “mito da forma de arte total”.

Vanoye e Goliot-Lété (1994) defendem a tese de que o produto fabricado pela indústria cinematográfica desempenha uma funcionalidade dentro da sociedade que o produz, ao confirmar ou rejeitar o real, ao distorcer representações e percepções de mundo e ao sujeitar a regras as tensões sociais ou tentar rasurá-las da memória do homem. Esses autores explicam com razões plausíveis seu posicionamento ao afirmarem que

[...] o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um ‘contramundo’ etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 52).

Atualmente, o produto cinematográfico desatrela-se de sua função primordial, que visa apenas à retratação da sociedade fora de um contexto ideológico⁵. No primeiro momento da história do cinema (início do século XX), o grande debate acerca da estética do filme dizia respeito aos questionamentos sobre a importância da narrativa ou descontinuidade da narrativa, realismo ou antirrealismo, no cinema (cf. STAM, 2003). Os filmes da época primavam pela não continuidade e, conseqüentemente, a abstração tornou-se também um traço distintivo do cinema. Nota-se, então, um desinteresse em produzir uma arte representacional caracterizada por uma narrativa imbricada de considerações

5 Entenda-se aqui “fora de um contexto ideológico” como uma forma de caracterizar determinada época da prática cinética, até porque em qualquer tipo de manifestação de linguagem, mesmo que apregoe sua neutralidade ou não interesse pela ideologia, esse não interesse já é uma manifestação ideológica. Esse argumento pode ser exemplificado pela sentença “não tive a intenção”, que nos leva à seguinte formulação: “não ter uma intenção é uma forma de manifestar intenção”.

ideológicas, motivado pela rejeição do movimento modernista às formas tradicionais de arte e representação.

Hoje, ao contrário, a mensagem a ser construída/transmitida, via códigos linguísticos e/ou semióticos, possibilita-nos explorar o universo cinematográfico a partir de outros ângulos e identificar os elementos pertinentes à cultura de uma sociedade pós-moderna que estão impressos na prática social de que se reveste o discurso fílmico. Essa mudança de perspectiva é atribuída ao diretor de cinema americano D. W. Griffith, que reintroduziu a continuidade narrativa no cinema, dando origem a um modelo que serve de base para todo o sistema cinematográfico clássico de hollywoodiano e europeu desde 1915 (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994) – perspectiva de uma *práxis* cinética que nos permite atuar em nosso propósito analítico.

3 A narrativa fílmica: *Frankenstein de Mary Shelley*

A narrativa do filme *Frankenstein de Mary Shelley* tem seu início no ano de 1794, durante uma expedição de navio ao polo Norte, no momento em que o Capitão Robert Walton (Aidan Quinn) encontra Victor Frankenstein (Kenneth Branagh) vagueando sem rumo pelas regiões árticas. Frankenstein toma para si o papel de narrador de sua própria história e relata ao capitão os eventos que o conduziram àquelas circunstâncias. A sequência cronológica da narrativa é, então, interrompida para dar lugar à retratação da infância de Frankenstein em Genebra, com seus pais, Baron (Ian Holm) e Caroline Frankenstein (Cherie Lunghi), e sua irmã adotiva, Elizabeth (Helena Bonham Carter).

Caroline Frankenstein morre durante o parto de seu filho William (Ryan Smith) alguns anos depois, fato de expressiva importância na construção identitária do personagem Frankenstein, pois é em seu luto que, diante do túmulo de sua mãe, “ele encontra a motivação para fazer o juramento de que *algum dia venceria a morte*”. Desencadeia-se, a partir daí, uma série de acontecimentos que culminam na criação do “monstro”⁶, durante sua estadia na Universidade de

6 A denominação “monstro” não tem o sentido muitas vezes utilizado pela mídia impressa, em que denomina alguém cruel e assassino. O uso de monstro atende a dois referentes na narrativa fílmica: a feiura de sua fisicalidade (conjunto de tecidos costurados e distorcidos); e a fúria do qual a personagem é tomada ao ser rejeitada pela família camponesa e ao descobrir que sua vida (criação) é uma reificação de pesquisa de como criar um homem “eterno”. A denominação monstro

Ingolsdat, Baviera, Alemanha. Frankenstein encontra resistência em seus novos professores no que diz respeito à sua instrução prévia baseada em noções da alquimia, uma pseudociência que tem como intenção a união de elementos da magia, misticismo e religião com elementos das ciências naturais, mas que não se sujeita a regras científicas. Ainda assim, o protagonista recusa-se a abandonar suas crenças e conhecimentos adquiridos com as ciências antigas e torna-se cada vez mais obcecado em descobrir os mistérios da criação – uma criação que impedisse a perda de um ente querido pela morte, logo uma criação da imortalidade, forte, resistente às intempéries da vida.

Durante meses, Frankenstein passa a viver em reclusão, afastado tanto de seus familiares quanto da convivência social, para dedicar-se à geração da vida “eterna”. Valendo-se das anotações de experimentos de seu mentor, Professor Waldman (John Cleese), assassinado por um de seus pacientes, não por acaso o homem que se tornaria a Criatura (Robert De Niro), ele começa a coletar partes de vários cadáveres. Costurando os órgãos colhidos até a completude de um novo corpo, o Criador em determinada noite faz nascer a Criatura, cujo líquido amniótico banha os dois abraçados em uma representação distorcida que alude ao início da vida. A Criatura foge do laboratório de Frankenstein, encontrando refúgio no celeiro de uma família de camponeses, onde, aos poucos, aprende ao observar a vida por uma pequena fresta na parede. A Criatura tenta conquistar o amor da família, mas as características abomináveis de seu corpo geram apenas rejeição e medo. Tomada pelo sentimento de abandono, encontra no bolso da capa que foi de Frankenstein o diário da experiência de sua criação. Da rejeição para a fúria, a Criatura sai em busca de seu criador com sede de vingança.

Dessa vingança, os entes queridos de Victor Frankenstein morrem: o irmão caçula William esquartejado; a criada Justine Moritz (Trevyn McDowell) enforcada como culpada pela morte de William, o pai de Frankenstein e por último sua noiva Elizabeth. Mas em uma cena anterior à morte de Elizabeth, a Criatura pede a seu Criador uma companheira para amá-lo (onde está o conceito de monstro?). Recusada sua proposta, promete estar em sua lua de mel. Frankenstein e Elizabeth casam-se, e a Criatura reaparece como havia jurado, arrancando o coração⁷ palpitante dela com as próprias mãos. A dor da

(o personagem Criatura não tem nome) se compõe pelo sentimento da dor da rejeição e exclusão: feiura renegada pelo outro, ausência de amor que gera a fúria. Daqui em diante, utilizaremos Criatura em lugar de monstro.

7 Vale a referência de que, na cultura ocidental moderna, “coração”, simbolicamente, representa o

perda não deve existir e, em desespero, Frankenstein urge em trazer Elizabeth de volta à vida – na percepção de mundo do Criador, a morte poderia não existir, pois ela causa dor aos que perdem os seres amados. E recomeça outra tentativa de criação da vida eterna, sua amada Elizabeth.

O filme volta ao curso cronológico inicial. Frankenstein morre, vitimado pela pneumonia. Em seguida, o Capitão Walton encontra a criatura lamentando a morte de seu criador. Nos momentos finais do filme, uma pira funerária é construída para Frankenstein, no entanto a criatura se junta ao seu criador na morte, ateando fogo em seu corpo também. Criador e Criatura não se separam – duplo no uno.

4 O mito de Prometeu em *Ésquilo: Prometeu acorrentado*

A obra de *Ésquilo Prometeu acorrentado* é parte de uma trilogia – *Prometeu acorrentado*, *Prometeu libertado* e *Prometeu portador do fogo* –, sendo aquela a única que chegou a nossos dias. A primeira edição Προμηθεύς Δεσμώτης consta ser entre os anos 450 e 425 a.C. Segundo Mazon (1921), a tragédia teria 1.093 versos, e recontar, parafrasear, *Ésquilo* seria impossível, senão pretensioso, razão pela qual o nosso resumo da história apenas se aplica a sentidos correspondentes aos interesses da análise da representação simbólica.

Essa tragédia se contextualiza após o período da titanomaquia, com o início da era Olímpica e a consequente soberania de Zeus – o número um e o mais despótico dos deuses olímpicos. Sempre temeroso de perder o comando e o poder divino, após tantas lutas com os titãs, manda acorrentar em um rochedo Prometeu, titã e seu antigo aliado. Prometeu era temido por Zeus, tanto pelos seus poderes quanto pelo seu roubo: beneficiou os homens dando-lhes o fogo, que os capacitaria para “a construção de casas e navios, a domesticação de animais, a escrita, os números, os remédios, a adivinhação etc.” ([MAZON, 1921; serial). Além disso, Prometeu, benfeitor da humanidade (impediu sua destruição por Zeus), conhecia o segredo que poderia derrubar o poder de Zeus. Por tais “crimes” foi acorrentado em uma rocha na inóspita Cítia. Sendo imortal, o seu

centro da vida (daí o coração palpitante de Elizabeth nas mãos da Criatura), enquanto, na cultura grega, era o “fígado” (daí o abutre no fígado de Prometeu). Como ilustração dessa relação simbólica entre coração/fígado e vida, temos a palavra inglesa *liver*, significando fígado, que vem de *live*, vida.

sofrimento era contínuo: “um abutre insaciável, – o cão alado de Zeus – virá arrancar de teu corpo enormes pedaços e – comensal não desejado – voltará todos os dias para se nutrir de teu fígado negro e sangrento” (ÉSQUILO, 2005, serial). Sua dor jamais terminaria, pois como titã era imortal.

O Prometeu esquiliano encarna a dor do destino humano. É uma imagem coletiva da humanidade. Nessa tragédia, observamos “que os desejos e pensamentos humanos nunca poderão ultrapassar a medida [*métron* = medida de ser humano], e à qual [...] a criação da cultura humana terá de submeter-se”, porquanto ultrapassando o *métron* “todos se sentiram agrilhoados ao rochedo e frequentemente participaram no grito do seu ódio impotente” (JAERGER, 2001 [2003]; ÉSQUILO, 2005, serial). Quando o homem incorre na *hybris* (vontade e impulsos exacerbados, tais como soberba, arrogância, poder total, infinitude etc.), ou quando cai nas malhas da *Ate* (deusa que personifica as ações irreflexivas e suas consequências), ele recebe a desventura como forma de compensação.

Tendo em mãos os *corpora* que darão base à nossa análise – a narrativa cinética franskensteiniana e o mito prometeico –, passaremos à questão teórica de representação social e simbólica, a fim de apontar as possibilidades relacionais entre os dois tipos de representação, ou seja, o que o médico Victor Frankenstein (O Prometeu Moderno) e sua Criatura nos têm a dizer sobre as representações da e na contemporaneidade.

5 Representação social: perspectiva de Moscovici

Com a publicação de sua tese de doutorado *La psychanalyse: son image et son public*⁸ (1961/1976⁹), Moscovici restaurou a noção de representação social, re-introduzindo na psicanálise a discussão sobre a relação entre linguagem e representação. O conceito original de representações coletivas de Durkheim é reconhecido pelo autor, mas quando Moscovici propôs uma releitura de seu trabalho a intenção não era reiterar o substrato da teoria de Durkheim; pelo contrário, o autor deu vazão às diferenças entre os dois conceitos de representações

8 A *psicanálise: sua imagem e seu público* (tradução nossa).

9 A tese *La psychanalyse: son image et son public* foi primeiramente publicada na França, em 1961, com uma segunda edição revisada em 1976. No livro *Representações sociais: investigações em psicologia social* (2010), o editor Gerard Duveen (2000) faz alusão às duas datas (1961/1976) quando cita a obra no item Referências (p. 400).

sociais. A substituição do termo “representações coletivas” por “representações sociais” determina o ponto inicial da diferenciação em relação à obra de Durkheim (OLIVEIRA, 2004). Segundo Duveen, editor da tradução para o inglês (2000), do livro *Representações sociais: investigações em psicologia social* (2010), a mudança de nomeação deve-se ao fato de que Durkheim desconsiderava a existência de uma dimensão social resultante das ações individuais e resistia em atribuir à psicologia social o *status* de ciência:

[...] a formulação feita por Durkheim do conceito de representações coletivas mostrou-se uma herança ambígua para a psicologia social. O esforço para estabelecer a sociologia como uma ciência autônoma levou Durkheim a defender uma separação radical entre representações individuais e representações coletivas e a sugerir que as primeiras deveriam ser o campo da psicologia, enquanto as últimas formariam o objeto da sociologia (MOSCOVICI, 2010, p. 13).

No momento em que Moscovici opta pelo termo “social”, sua intenção era dar ênfase à natureza fluida das representações, em detrimento da estabilidade de transmissão e da reprodução que elas apresentavam na teoria de Durkheim (MOSCOVICI, 2001). Na interpretação do autor, as representações sociais exerceriam a função de ponte entre os mundos social e individual e seriam indissociáveis dos momentos de transição pelos quais a sociedade passa. O novo conceito de representação “trata-se de compreender não mais a tradição, mas a inovação; não mais uma vida social já feita, mas uma vida social em via de fazer” (MOSCOVICI, 2001, p. 62). Com essa mudança de perspectiva, hoje, “nós as vemos como estruturas dinâmicas, operando em um conjunto de relações e comportamentos que surgem e desaparecem, junto com as representações” (MOSCOVICI, 2010, p. 47). O que antes era apenas um conceito, as representações sociais passaram a ser tratadas como fenômenos múltiplos que convêm serem “observados e estudados em termos de complexidades individuais e coletivas ou psicológicas e sociais” (SÊGA, 2000, p. 128).

O objetivo da teoria das representações sociais de Moscovici é subsidiar a análise e a interpretação dos fenômenos de natureza humana a partir de um panorama social, dando o devido valor à intervenção dos atos individuais na construção da realidade social consensual (MOSCOVICI, 2010). O foco dessa teoria é o estudo das trocas simbólicas em atividade nas diversas esferas de

atividade humana, nas (inter)ações sociais, eventos e estruturas, e da forma com que elas exercem influência sobre a cultura enquanto conhecimento partilhado. Sêga dá a seguinte versão para essas considerações:

A representação é sempre a atribuição da posição que as pessoas ocupam na sociedade, toda representação social é representação de alguma coisa ou de alguém. Ela não é cópia do real, nem cópia do ideal, nem a parte subjetiva do objeto, nem parte objetiva do sujeito, ela é o processo pelo qual se estabelece a relação entre o mundo e as coisas (SÊGA, 2000, p. 129).

A linguagem de palavras e/ou imagens é o veículo para a propagação das representações no âmbito social, ao mesmo tempo que produz e reproduz aspectos da sociedade e da natureza do homem enraizados no universo consensual, confirmando a função representacional da linguagem. Nesse sentido, podemos afirmar que os códigos linguísticos e imagéticos também tornam favorável a permuta de formas simbólicas em ambientes sociais. A representação se concretiza por intermédio dos sistemas de classificação e nomeação que, por sua vez, valem-se do sistema linguístico, com o objetivo de “facilitar a interpretação de características, a compreensão de intenções e motivos subjacentes às ações das pessoas, na realidade, formar opiniões” (MOSCOVICI, 2010, p. 70).

Concluimos, então, que classificar e nomear são ações distintas possibilitadas pela estrutura da língua. O que pertence ao campo do anonimato, o que não pode ser nomeado, não pode ser classificado, nem comunicado, e “é relegado ao mundo da confusão, incerteza e inarticulação, mesmo quando nós somos capazes de classificá-lo aproximadamente como normal ou anormal” (MOSCOVICI, 2010, p. 66). De acordo com Ferreira (2011), é o poder de designação (nomeação) da linguagem que, em primeira instância, desencadeia o processo de representação, que transita da esfera linguística para a esfera social e cultural, uma vez que é o objeto designado que é representado:

Se linguagem é representação das ‘coisas’ designadas, sendo também a própria construção das coisas que percebemos (sentimos/vemos), os sujeitos, situados no tempo e espaço, utilizariam o representacionalismo linguageiro para construir representações outras de mundo: no primeiro nível o poder da designação – o representacionalismo da linguagem – construindo uma outra representação – a representação social e

cultural, cujas derivações da ordem do nacional, territorial constroem um painel identitário (FERREIRA, 2011, p. 172).

O caráter representacional da linguagem está presente em grande parte das teorias linguísticas, que são cúmplices da ideia de que a função principal da linguagem seja a de representar o mundo (RAJAGOPALAN, 2003). A linguagem é a construção que torna possível a passagem dos aspectos referenciais de mundo do ponto de percepção individual para o ponto de consenso coletivo, sendo também a determinação de trânsito. Ao pôr em discussão a tese do representacionalismo, Rajagopalan aponta para a impossibilidade de representação de mundo sem a intervenção de recursos linguísticos:

[...] a tese do representacionalismo é, ao mesmo tempo, uma lamentação e uma expressão de desejo. Ela é um gesto de lamentação, porque afirma a incapacidade dos seres humanos de apreenderem o mundo numenal tal e qual (em oposição ao mundo fenomenal); a linguagem, diz ela, infelizmente, se coloca como uma barreira entre a mente humana e o mundo, dificultando qualquer apreensão deste de maneira direta [...]. Por outro lado, ela também é uma expressão [...] de um desejo, pois elege como condição ideal (embora confessadamente inatingível) da linguagem a total transparência, qualidade que tornaria praticamente inconsequente o papel intermediário da linguagem (RAJAGOPALAN, 2003, p. 31).

Retomamos, aqui, a discussão inicial da teoria das representações sociais. Segundo Moscovici (2010), as representações sociais são produtos resultantes do funcionamento de dois mecanismos de um processo de pensamento firmado no papel da memória e em conclusões passadas, que dão uma feição familiar às palavras, ideias ou seres não familiares:

- A ancoragem diz respeito ao processo de transformação do não familiar em familiar, reduzindo o estranho a categorias e imagens comuns. Ou seja, o processo de ancoragem trata-se do enraizamento social da representação e de seu objeto, a forma em que o estranho é apresentado a um sistema preexistente de valores, crenças e conhecimentos partilhados de uma determinada sociedade (MELO; GOUVEIA, 2001). É na ancoragem que se assentam a classificação e a nomeação, que se fazem

presentes como dois subsistemas que se combinam para ‘a familiarização do estranho’¹⁰, porque, no contexto social, ‘coisas que não são classificadas e que não possuem nome são estranhas, não existentes e ao mesmo tempo ameaçadoras’ (MOSCOVICI, 2010, p. 61).

- A objetivação é a materialização de uma abstração em forma de imagem. O processo de objetivação ‘simplifica os elementos da informação, concretiza as noções, fazendo-as corresponder a coisas concretas e, finalmente, a partir de uma lógica interna ao grupo resume essas informações a seus traços gerais’ (MELO; GOUVEIA, 2001, p. 47), estando, assim, intrinsecamente relacionado ao funcionamento do pensamento social. Em outras palavras, a objetivação diz respeito à ‘arte de transformar uma representação na realidade da representação; transformar a palavra que substitui a coisa, na coisa que substitui a palavra’ (MOSCOVICI, 2010, p. 71). Na sociedade, uma gama ilimitada de palavras está à disposição do homem para a designação de objetos do mundo material, porque é a partir da referência que se atribui a qualificação de concreto ao objeto, pois as palavras em si não falam sobre ‘nada’. Nota-se, então, a necessidade de se estabelecer uma relação entre as palavras e seus equivalentes não verbais para que elas signifiquem ‘alguma coisa’. Constitui-se, assim, o que Moscovici denomina de ‘núcleo figurativo’, ‘um complexo de imagens que reproduzem um complexo de ideias’ (MOSCOVICI, 2010, p. 72).

No decorrer das últimas décadas, a teoria das representações sociais tem influenciado as discussões tanto na psicologia social quanto nas ciências sociais, porque a questão da representação é um fenômeno presente em todas as sociedades de que se tem conhecimento, inscrito em seus eventos, comunicação e cultura. O legado de Moscovici diz que “não só as imagens do mundo social são um reflexo dos eventos do mundo social, mas os próprios eventos do mundo social podem ser reflexos e produtos de nossas imagens do mundo social” (SÊGA, 2000, p. 132). Isso significa que o território das representações sociais ainda não foi explorado em toda a sua extensão, pois, assim como a linguagem, é um meio sujeito ao fluxo constante de transformações sócio-históricamente situadas.

10 Expressão utilizada por Rafael Augustus Sêga no artigo “O conceito de representação social nas obras de Denise Jodelet e Serge Moscovici” (2000, p. 128).

6 Representação simbólica

A tradição teórica sobre símbolos atravessa vários estudiosos de renome, tais como Barthes (1977), Brandão (1986, 1991) e Eliade (1989). Sobre o sentido simbólico, Barthes (1977) nos oferece uma versão argumentativa que pode cair no perigo de ser entendida como uma ontologia, devido à perspectiva cristalizadora do sentido simbólico, fornecida pelo meio sociocultural. Este autor mostra o sentido simbólico em uma escalada de sobreposição de sentidos sógnicos, de tal modo que o sujeito social não mais reconhece os estágios de sentido, ligando diretamente o primeiro significado ao último, a que chama de símbolo.

No entanto, para promover a ponte entre a representação social (cf. MOSCOVICI, 2001) e a representação simbólica (BARTHES, 1977), argumentamos sob os dois lados (cf. FERREIRA, 2011).

Barthes (1977), sob a perspectiva semiótica, postula que o símbolo se realiza pela sobreposição de significados sógnicos, parte do nível denotativo, como se a ele fosse negado qualquer tipo de situação social comunicativa; o signo que se realizaria no nível denotativo é utilizado com base para acréscimo do significado conotativo; como se não fosse suficiente para justificar a *práxis* do sentido na representação social, ao sentido conotativo adere um novo significado. Seria na realidade a sobreposição de níveis sógnicos, como indica o gráfico a seguir (adaptação do gráfico oferecido por Barthes (1977, p. 96-98; grafado in FERREIRA, 2011):

Simbólico	{[(significante)] + significado}
Conotação	[(significante) + significado]
Denotação	(significado + significante)

Já Brandão (1991) suaviza o excesso ontológico barthesiano, com a proposta de que o símbolo se constitui pela natureza de “equivalência” e “permanência” – esta não entendida como uma infinidade metafísica. Para esse autor, a posição do simbólico é a da não transparência, mas que, sem dúvida, participa da *práxis* social. Junito Brandão lembra que não estamos no universo primevo da simbologia mítica, sacralizada, mas sim no do social contemporâneo. Segundo o autor, o símbolo estaria sempre em equivalência de sentidos interativos, num contínuo “com-jogar” (BRANDÃO, 1986) entre o instante de sua prática e sua

permanência, permanência esta nada mais do que a iterabilidade dos instantes (DERRIDA, 1999), ou seja, um repetir na construção de um sentido sempre novo, ou melhor, na “repetição” que traz um “novo” – *iter* e *itera*. Derrida (1999) e Eliade (1989) são reiterados pelo mitólogo Junito (1986, p. 40): “mito é [...] um objeto ou um ato”, cuja “realidade se adquire exclusivamente pela repetição ou participação [...]”.

Completamos o valor social do símbolo pelo próprio Moscovici (2001, p. 62), pois é na comunicação que os indivíduos convergem, “de modo que algo individual pode tornar-se social [e simbólico] e vice-versa”.

A ponte que propomos entre a visão mítico-simbólica e a representação social enquanto *práxis* é que, na interação humana, tanto fazem parte as “leis abstratas” quanto as “concretas”. Para compreender melhor o que estamos entendendo por “leis abstratas” e “leis concretas”, nada melhor do que fazer a relação com os próprios pressupostos de Moscovici (2001, 2010): ancoragem e objetivação – ambas contaminando e constituindo a interação humana e, por conseguinte, as representações sociais. Nesse percurso, evidentemente há um *tour de force* interativo entre “leis abstratas” e “concretas” e entre sentimentos individuais que emergem no âmbito social. Essa dialética entre individual e social (não o “coletivo” de acordo com Durkheim [1963] (1968)) se autoalimenta, como no caso da ilustração representacional entre professores e alunos: professor, a representação de bonzinho, exigente, competente, guru versus alunos, representação de aplicados, interessados, indisciplinados, inteligentes etc. (cf. FERREIRA, 2011).

7 Frankenstein/Prometeu: simbolizando e representando

Na medida em que tentamos aproximar a convivência, até a possibilidade de entrelaçamento, entre representação social e simbólica, nada melhor do que ratificar a ponte entre as duas possibilidades de representação pelos próprios pressupostos de Moscovici (2001, 2010), ancoragem e objetivação, correspondendo-os a outros da ordem do símbolo (BRANDÃO, 1991, 1986; BARTHES, 1977; ELIADE, 1989).

Como aventamos no item 5 deste capítulo¹¹, a *ancoragem* diz respeito ao processo de tornar o não familiar em *familiar*, de reduzir o estranho a *imagens comuns*, logo, correspondendo a um processo de *enraizamento* social da representação, “ligado” a um sistema *pré-existente*; e a *objetivação* também dizendo respeito à *materialização* de uma abstração em *forma de imagem* que *concretiza* noções, fazendo-as *corresponder* a coisas *concretas* e, finalmente, resumindo informações a seus *traços gerais*. No item 6, abordamos o símbolo como um *ato* ou um *objeto*, que adquire *realidade* pela *repetição*, existindo na *interação*, na qual os indivíduos *convergem*, de tal modo que o individual torna-se *social*, cujo sentido se estabelece pela *equivalência* e *permanência*. Formamos então um campo de similitudes de sentidos, que representamos em correspondência na tabela a seguir:

Representação social	Representação simbólica
<p><i>Ancoragem:</i> Familiar Imagens comuns Enraizamento Pré-existente</p>	<p>Ato social, interação, equivalência Repetição, convergência, equivalência Permanência Permanência</p>
<p><i>Objetivação:</i> Materialização Forma de imagem Concretização Corresponde a imagens gerais</p>	<p>Objeto Objeto Objeto Permanência, repetição, convergência</p>

Por essas correspondências que compartilham sentidos, podemos, pelo menos, dizer que a representação simbólica pode fazer parte da representação social enquanto *práxis* social. No entanto, ao afirmarmos que a representação simbólica pode fazer parte da social, não estamos dando o mesmo peso aos dois tipos de representação, pois obrigatoriamente nem toda representação social é simbólica, no entanto não podemos negar que a representação simbólica só é acionada se habitar a representação social.

¹¹ Reorganiza-se o já dito, inclusive citações, com marcação de itálicos, para chamar a atenção à relação que fazemos entre a representação social e a simbólica.

8 Considerações finais

Por meio do conjunto de representações impresso na película fílmica, *Frankenstein de Mary Shelley*, o Prometeu Moderno, oferece-nos paralelos representacionais que aliam o simbólico ao social.

A primeira representação simbólico-social é a tendência do homem pós-moderno em tentar ludibriar os sintomas do *tempo*, haja vista o Criador querer a *permanência* da vida, necessitar *formar imagens* da infinitude – a Criatura (não há morte, não há perda, logo não há dor), cujos atributos são apresentados no filme como abomináveis. A interação social na contemporaneidade, em sua liquidez e contingências, busca a imagem intacta, superior, mesmo que costurada por tecidos que já se foram – os cadáveres. Não seria também uma representação social de caráter simbólico o excessivo apego aos padrões de beleza estética, motivado pela vaidade humana, senão pela busca do essencialismo da permanência eterna e controladora da vida? No contexto da pós-modernidade, as fobias e os desejos humanos estão sendo redirecionados para o ponto em que se prioriza a perfeição das formas estéticas, ou seja, o culto ao corpo põe-se, nesses termos, à frente de qualquer outra aspiração. No entanto, o que escapa ao senso comum é que, assim como o consumismo, por exemplo, tal culto é uma forma de escapismo dos efeitos que a realidade pós-moderna causa na constituição identitária do homem.

Uma segunda representação é a própria negação da convivência com as *diferenças*. Essa afirmação é ilustrada na passagem do filme em que a Criatura solicita ao seu Criador a feitura de uma companheira “igual” a ele, de modo que possa interagir com uma companheira que o ache semelhante, pois, na busca de interação social, apenas os “iguais” são aceitos – a diferença dá margem à exclusão. Afinal, apenas outra Criatura que partilhasse da mesma compleição física poderia, assim, compreender tanto o “eu” mundano (estético) quanto o espiritual (solidão, psique, amor etc.). Seria até o caso de formular um dito: “Se me julgam belo, sou amado, logo não estou só!”. Reafirma-se, assim, um fluxo de valores exteriores, inscrito na questão de igualdade e diferença, que (re)dimensionam o mundo social contemporâneo. No caso, igualdade e diferença na e da “corporalidade” – cor, estética, faixa etária etc. – e na “função e classe social” – o Criador é um médico, com instrução, e a Criatura é feia e rejeitada, come com os porcos e luta para aprender a vida – passam a ser práticas sociais inclusivas e exclusivas, cujas repetições geram a construção de representações sociais, muitas vezes apêgadas à permanência de representações simbólicas.

Ao Criador damos o mérito da criação – fertilização *in vitro*, Dolly, clonagem, cirurgias plásticas, botox – e de benfeitor da humanidade, o Prometeu Moderno, e às Criaturas damos as contingências sociais. Mas esse Criador é mais do que indivíduo, pois, como estamos tratando de representação social muitas vezes embutida de representação simbólica, deixamos a indagação se o Criador não seria a própria sociedade e as Criaturas, os produtos de sua engrenagem.

De seus caminhos simplistas, que nos brindam com o supérfluo na tentativa de nublar a nossa mente de questões de natureza mais profunda de nosso cotidiano, sabemos da necessidade de utilizar o “essencialismo estratégico” (SPIVAK, 1993) para sobrevivermos a situações contingenciais, mas também nos dirigimos a uma agência social ética, mesmo que pelas bordas (BUTLER, 1997), de modo que as representações sociais e/ou simbólicas não nos reduzam a produtos de uma engrenagem social.

Referências

- BARTHES, Roland. **Elementos da semiologia**. Tradução de Izidoro Blinkstein. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRANDÃO, Junito de S. **Mitologia grega**. Petropolis: Vozes, 1986. v. 1.
- . **Mitologia grega**. Petropolis: Vozes, 1991. v. 2.
- BUTLER, Judith. **Excitable Speech: a politics of the performative**. London: Routledge, 1997.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chanaiderman e Renato Janine Ribeiro). São Paulo: Perspectiva, 1999.
- DURKHEIM, Émile (1963 [1985]). **Les règles de la méthode sociologique**. Paris: PPUF [edição brasileira: As regras do método sociológico. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Ed. Nacional, 1968].
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ÉSQUILO. Prometeu Acorretado. Tradução de Alberto Guzik. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, [1980] 2005. [**Prometeu acorretado**. Tradução de J. B. de Mello e Souza). Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/prometeu/html>>. Acesso em: 7 jun. 2012.
- FERREIRA, Dina M. M. Meta-representação: representando a representação social e cultural. In: CARMO, Claudio Marcio do (Org.). **Textos e práticas de representação**. Curitiba: Honoris Causa, 2011. p. 169-193.

GÖETHE, Johann W. von. **Prometeu**. Fragmento Dramático da Juventude. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Ed. Coimbra, 1955.

_____. **Poemas**. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Centelha, 1979.

HÉSIODE. Les travaux et les jours. In: _____. **Thégonie, Les travaux et les jours**. Traduction de Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1996.

JAERGER, Werner. **Paideia**: a formação do homem grego. 4. ed. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001 [2003].

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1989.

MAZON, Paul. Prométhé Enchainé. In: _____. **Eschyle**. Paris: Belles Lettres, 1921. v. 1. Disponível em: <<http://www.grecianatiga.org/arquivo.asp?num=007>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

MELO, Maria de Fátima V. de; GOUVEIA, Maria das Graças C. Considerações sobre a teoria das representações sociais. **Revista Interloquções**, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 40-51, jan./jun. 2001.

MOSCOVICI, Serge. **La Psychanalyse**: son image et son public. Paris: Presse Universitaire de France, [1961] 1976.

_____. Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história. In: JODELET, Denise (Org.). **As representações sociais**. Tradução de Lílian Ulup. Rio de Janeiro: UERJ, 2001. p. 45-66.

_____. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. Tradução do inglês, Pedrinho A. Aguiarechi. Petrópolis: Vozes, 2010. [Social representations: explorations in social psychology. New York: DUVEEN, Gerard Ed., 2000].

OLIVEIRA, Márcio S. B. S. Representações sociais e sociedades: a contribuição de Serge Moscovici. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 19, n. 55, jun. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=w012-690920044000200014>. Acesso em: 20 maio 2012.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. **Por uma Linguística Crítica**: linguagem, identidade e a questão ética. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

SÊGA, Rafael Augustus. **O conceito de representação social nas obras de Denise Jodelet e Serge Moscovici**. Anos 90, Porto Alegre, n. 13, p. 128-133, jul. 2000.

SHELLEY, Mary. Frankenstein. **O Prometeu moderno**. Tradução de Miécio Araújo Jorge Honkis. São Paulo: Círculo do Livro, 1992 [1818][1831].

SPIVAK, Gayatri. Can the subaltern speak? In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (Ed.). **Colonial Discourse and Post-Colonial Theory**. A reader. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1993. p. 66-111.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. São Paulo: Papyrus, 2003.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1994.

UMA PELE ALMODÓVAR NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

WILTON GARCIA¹



*Tarântula,
um nome de ressonância feminina,
um nome de animal repugnante
que não combinava com o sexo dele
nem com a extrema sofisticação
de que ele dava mostra
na escola de seus presentes.
(JONQUET, 2011, p. 65)*

Os efeitos do cinema revestem-se de ações poéticas para encantar a plateia, ainda nos dias de hoje. A capacidade de transformar textos, imagens e sons em um potente discurso articulado, em que o lúdico se apodera das possibilidades do sentir afeto/ser afetado pela obra talvez explique o encantamento. Afetar como quem toca, tange o/a outro/a a partir de seus aparatos. Aqui, é ser atingido, efetivamente, pela qualidade inebriante da mensagem fílmica. A propriedade de narrar histórias, nesse empenho audiovisual, amplia a questão humana do perceber os sentidos da vida.

A delicadeza da matéria cinematográfica – a ser descortinada pelo percurso criativo – (re)escreve uma máxima: considerar as relações humanas na ordem do afeto disposto pelos produtos culturais contemporâneos. Ser afetado pela mensagem de um filme faz a gente pensar a vida. Mediante a epígrafe no início deste ensaio, é preciso lembrar que a tarântula tece linhas em fios finos, que na extensão agrupa redes a formatar uma urdidura. Logo, saber beber em boa fonte,

1 Doutor em Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP) e Pós-doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), é professor da Fatec Itaquá, do Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso). Site: www.wilton.garcia.zip.net

como metáfora, requer a previsão de uma artimanha para se obter respostas que despertam o público.

Levar em conta o cinema contemporâneo enquanto dispositivo cultural privilegiado para problematizar a representação de determinadas paisagens² compromete a dinâmica articulada de estratégias discursivas, as quais atualizam a produção de conhecimento. Nesse fluxo, a representação das coisas no mundo parece ressaltar condições adaptativas de deslocamentos e flexibilidades. De pronto, isso obriga o/a espectador/a a (re)ver/ler esse tipo de representação. No cinema, são coisas, em cena, que padecem de serem agenciáveis, negociáveis. E não há esgotamentos!

Na medida em que se desenrola esse percurso investigativo no cinema contemporâneo, o discurso é capturado na potência descritiva, provocado pela exaustão de um olhar acoplado às inovações tecnológicas. Sabe-se que um discurso cinematográfico não aponta, necessariamente, uma solução criativa, mas pode pontuar qualquer ação, comportamento e/ou atitude observado pelo/a espectador/a. O cinema proporciona o entretenimento e, também, a circunstância para (re)pensar as coisas no mundo. Hoje, essas coisas acoplam a manifestação flexível de qualquer evento/acontecimento percebido pelos cineastas.

Mais que isso, o uso de estratégias discursivas no cinema provoca uma proposta envolvente, embora nem todo cineasta desempenhe tal atividade com a grandeza necessária para inscrever desafios eloquentes, que façam a plateia se “mexer”. Na intensidade discursiva, um projeto inquietante estimula a reflexão. Claro que o modo diferente de exibir um enredo fílmico torna-se a recorrência dinâmica de escolhas e oportunidades para assinalar seu escopo: uma argumentação conceitual e crítica a absorver a carga de elementos transideológicos (HUTCHEON, 2000).

Dessa forma, a expectativa sobre a representação cinemática, emergida no contemporâneo, (re)qualifica frenéticas alterações enunciativas, as quais colocam em evidência, estrategicamente, sua própria expressão audiovisual. Nessa magnitude emblemático-simbólica – com enigmas, mistérios e/ou segredos de trucagem –, tais alterações de enunciados demonstram uma experiência (audiovisual), cada vez mais, deslizante, instável e superficial. A mensagem (re)vela-se aos poucos, por etapas.

2 Tendo sua própria textura para além do lugar comum, a paisagem emerge com o sentir que pulsa no sujeito – na ordem da experiência (inter)subjetiva. A paisagem, então, revigora o modo de refletir acerca da imagem, em sua intensidade expressiva.

Ou seja, seria a diversidade das alternativas de diferenças, que subtraem a (inter)subjetividade dos enunciados e confirmam a mensagem fílmica. Isso serve como dado a ser citado em qualquer película, um ponto excêntrico que culmina atenção. Anota-se uma lógica *sine qua non* do cinema atual que intensifique os fatos, pelo gesto enfático de cada ação processada: um ato explosivo, surpreendente, e tal situação auxilie a (inter)mediação entre o filme e o/a espectador/a. Desse modo, emerge uma empreitada investigativa de recursos estéticos, técnicos e éticos do cinema durante a pré-produção, a produção e a pós-produção.

Esse pressuposto avizinha o cinema contemporâneo e as adversidades, para investigar o lugar da imagem corporal no enlace do afeto. Na aproximação de imagens, corpos e afetos, este texto apresenta uma leitura crítico-conceitual sobre o filme *La piel que habito* (2011) – traduzido para o Brasil como *A pele que habito*, com direção de Pedro Almodóvar.

A expectativa, portanto, seria mencionar questões que equacionam a diversidade sexual nessa narrativa fílmica, ao indicar determinadas categorias discursivas (consumo, experiência, subjetividade e performance). Para o desenvolvimento dessa leitura crítico-conceitual a respeito da película indicada, há a necessidade de eleger tais categorias, as quais são/estão diluídas ao longo deste capítulo, mediante a linguagem: estratificada por cultura e representação.

De um lado, a cultura está atrelada à experiência humana, para acompanhar os fatores inerentes às discursividades. De outro, a representação estimula uma saída obstinada pela subjetividade – espaço de (im)possibilidades simultâneas, espaço de criação –, e ambos – cultura e representação – sintetizam, respectivamente, contexto e objeto. Dessa intersecção, frisam-se as figuras de linguagem – metáforas, metonímias, hipérboles, entre outras – como terreno fértil no cinema, a ser preparado, para propiciar efeitos inigualáveis.

A diversidade sexual no conjunto da obra de Almodóvar impulsiona a reflexão acerca de temáticas como: fronteira, limite, identidade, diferença e alteridade, inclusive nesse filme. Sendo assim, o/a espectador/a deve privilegiar um olhar circunstancial, que permeie dinâmicas extrínsecas e intrínsecas no cinema sobre corpo, identidade e gênero apresentados no *écran*. Todavia, absorvem-se nuanças de uma escritura cinematográfica impactante, na qual a extensão da exterioridade à interioridade (e vice-versa) dos corpos, em cena, emerge no comprometimento das modalidades intertextuais (de identidade e gênero) do filme contemporâneo.

Tal narrativa cinematográfica escrita pelo próprio diretor, em parceria com seu irmão Augustín Almodóvar, tem referência direta ao romance francês *Mygale* (1984), de Thierry Jonquet – recém-lançado no Brasil como *Tarântula* (2011). Trata-se de uma articulação estratégica que envolve um eminente diálogo inter/transdisciplinar de cinema e literatura. Observa-se a valorização da imagem em movimento, cujos enunciados visuais distinguem problemas sociais traduzidos em ficção cinemática.

O que compreende escrita e imagem expande o modo de observar, e o conjunto dessas informações auxilia no desdobramento reflexivo do/no texto fílmico. Aquilo que não está exposto diretamente surge aos poucos mediante as condições adaptativas necessárias ao entrelaçamento de ideias e possibilidades que circundam essa cativante diligência almodovariana. A mensagem cinemática prende o/a espectador/a, por consentimento.

Realizadas tais anotações preliminares, passo a enumerar respectivamente três tópicos – Acerca do cineasta, Acerca do filme e Acerca da poética. Dessa forma, organizam-se três níveis distintos e, ao mesmo tempo, complementares que articulam informações e características do cineasta e do filme citado. Sintetiza-se uma perspectiva dos estudos contemporâneos, os quais fitam atualizações e inovações. Há uma fusão que incorpora abordagens dos estudos culturais junto às tecnologias emergentes.

Acerca do cineasta

Para se falar em um cinema de vanguarda atual, pode-se elencar uma série de nomes de cineastas estrangeiros cujos resultados autorais surpreendem de modo abrupto, como o inglês Peter Greenaway, o canadense David Cronenberg, o norte-americano Spike Lee, o japonês Akira Kurosawa, entre outros. Claro que esses nomes indicados formam apenas uma ínfima parcela diante de tamanho contexto. Seria bastante difícil – quase impossível – listar um conjunto representativo dessa expressiva sensibilidade artístico-profissional, em especial quando se olha para os parâmetros globalizantes do chamado cinema mundial – *world cinema* (NAGIB; PERRIAM; DUDRAH, 2011).

Percebe-se que a assinatura que esboçam certas características cinematográficas deixa um registro singular, na história do cinema, de um lugar inviolável – o que não fica esquecido entre muitos da prateleira de uma cinemateca. Seria

um diferencial indubitável essa assinatura que traduz uma mensagem complexa e, ao mesmo tempo, simples na expectativa de atingir, massificadamente, diferentes culturas estrangeiras Provavelmente, instaura-se o escopo profícuo de Pedro Almodóvar: ser lembrado/citado pelo conjunto da obra³.

Excêntrico, Almodóvar conta histórias de forma anedótica a partir de narrativas tensas, com situações bizarras e, às vezes, cômicas. Um *mix* de informações amplia a (re)significação dos códigos (inter)semióticos. Sem dúvida, o cinema de Pedro Almodóvar indica a relevância de sua obra no contexto atual, bem como o pensamento maduro sobre a expressão cinematográfica recente. Afinal, trata-se de um cineasta digno de uma extravagante manipulação dos recursos técnicos, estéticos e éticos, como bom condutor de elétricos efeitos discursivos. Ao promover desfechos desestabilizadores, Almodóvar mistura esses recursos para (re)posicionar desejos e valores. Debate a realidade, ao propor desafios limítrofes que desestabilizam e atualizam o modo de pensar o cinema e outros elementos. Quando se acredita que tudo já foi dito, o diretor renova a sua forma de orientar as produções cinematográficas. O cineasta, portanto, joga com as representações e os paradoxos.

Indiscutivelmente, o que se destaca em determinados filmes seria a única maneira de exibir seu tema – o mote ideal, o *leitmotiv*. A decisão particular para um ponto de vista particular equaciona o jeito específico de desenrolar a trama.

Ressalta-se o trabalho desse cineasta como provocador, polêmico, dramático e, deliberadamente, *kitsch*. Do brega ao cafona, seu talento súbito inscreve, de modo criativo, um cinema arrebatador, recheado de borbulhante acidez crítica. Com ênfase, a tenacidade toma conta das cenas. Esse posicionamento artístico e, também, político pode ser tonificado, sobretudo, quando o diretor experimenta vertentes contemporâneas de uma *nova* Espanha de traços singulares, retomada por uma identidade cultural híbrida (CANCLINI, 1998).

Eclético e provocador, a mensagem almodovariana arrisca em uma aventura cinematográfica que traz a cultura espanhola como cerne de suas questões, bem como a autorreferencialidade. Em muitos dos filmes de Almodóvar, encontram-se, por exemplo, referências claramente autobiográficas, o que envolve também o autorreconhecimento. O autorreconhecer pondera a organização do sistema narrativo que, de alguma maneira, explicita a lógica desse cineasta: o estar em cena.

3 Ou seja, elege-se um dos mais relevantes realizadores da história do cinema contemporâneo de renome mundial, que se destaca com prêmios importantes, como o Oscar americano, o Globo de Ouro, o Festival de Cannes na França, o Prêmio Goya da Espanha, o BAFTA, entre outros.

Como exemplificação, sua mãe é convidada a participar de vários projetos, cujas personagens retratam traços familiares de seu parentesco. São experiências, em formato de relatos, depoimentos e testemunhos entrecruzados por suturas peculiares, em que ficção e realidade alicerçam a trama. Almodóvar transpõe questões complexas do cotidiano em ares cinematográficos, de modo sutil e, ao mesmo tempo, arriscado. Enuncia-se um tipo de cinema que (de)marca uma conduta específica e autoral. Origina, assim, um amadurecimento do artista (ator, diretor e escritor), que está para além de uma dimensão exclusiva do cinema.

A narrativa absurda nos filmes desenvolve experimentos significativos que fazem o/a espectador/a refletir sobre as representações contemporâneas: fragmentadas, não lineares, paródicas, superficiais e/ou inacabadas. O narrar, nesse caso, compõe diferentes fatos que compilam uma ideia cinematográfica. A poética atrevida de Almodóvar elege temáticas vigorosas para trazer a sentimentalidade em voga, ao retratar uma configuração audiovisual ardente da cultura espanhola.

Nota-se que Almodóvar escreve por diversas camadas, concomitantes. Simultaneamente como marca e mensagem, os resultados produzem efeitos intrigantes, os quais agenciam/negociam a narrativa fílmica com o/a espectador/a. De fato, o que intriga o público é o modo de contar as passagens camufladas em cena. Com isso, as estratégias cinematográficas ampliam a produção de sentido em efeitos.

Mas, para realizar qualquer leitura crítica, distancia-se da busca de sentido como algo preestabelecido e apenas a espera do ato interpretativo na narrativa fílmica, a valer os feixes de efeitos que surgem na tela. Por isso, um filme de Almodóvar pode não fazer sentido para muitos, porque procura ressaltar a experimentação. A ideia está na imagem almodovariana que manifesta uma intensão, desprovida de significações fechadas.

Em sua extensa filmografia, Almodóvar convida o/a espectador/a para saborear algumas provocações cênicas – na extremidade do julgar. Na verdade, seria mais que um mero entretenimento da atual indústria cultural, seria um incentivo ao pensar atual, ampliado: mais aberto. Longe de preconceito e/ou discriminação!

Os filmes desse espanhol intensificam a pulsão recorrente de emaranhados (inter)textuais. A acuidade (re)paginada com os detalhes de coordenadas discursivas auxilia no modo de (re)conduzir a trama cinemática. Isso, estrategicamente, coloca junto texto, imagem e som na sua sagacidade fílmica.

Talvez, esse diretor evoque um gosto pelo prazer de brincar com a mensagem cinematográfica contemporânea, acentuar os paradoxos que convocam o/a espectador/a a (re)organizar o modo de perceber as coisas no mundo. Quem sabe, por isso, a irreverência de seu trabalho apareça com a imprevisibilidade fílmica, em que os diversos papéis das personagens são reformatados para uma (des) construção narrativa proposital, que afrouxa e alarga o ruminar sobre as variantes da humanidade.

Entre imagens, corpos e afetos, urge o sentir. Assim, o cineasta usufrui da criatividade para infringir normas, leis e/ou regras universais, de determinados códigos sociais prescritos pelo discurso civilizatório a propiciar metamorfoseamentos de “novos/outros” referentes (inter)subjetivos, inclusive da diversidade sexual.

Homossexual publicamente assumido, Almodóvar aposta em temáticas da diversidade sexual. Por isso, faz questionamentos sobre a sexualidade humana, abordadas nos filmes de maneira bastante aberta (SILVA, 1998). O fluxo de liberdade explode com informações inusitadas – o que suscita como sinalizadores das dissoluções espaçotemporais.

Ao pesquisar sua extensa filmografia, é comum observar – entre imagens, corpos e afetos – traços denominadores de uma frenética corporalidade em consonância com as políticas de identidade e de gênero, as quais produzem um efeito plástico que agencia/negocia com o/a espectador/a. Na combinatória de expor essa política de identidade e gênero, sobressaltam situações irônicas, debochadas, mas também propositivas na ordem do desejo no cinema.

As investidas desse diretor demonstram elementos discursivos tão diretos e sinceros, que parecem dialogar, esquizofrenicamente, com seus medos, em uma dramatização intensa, quase carnal. Com uma sagacidade invejável, faz-se persistente em aprofundar resultados alucinantes, e as circunstâncias contingenciais intercambiam informações e controlam intervenções surpreendentes, que desdobram fatos coercivos.

Inevitavelmente, esse renomado cineasta espanhol deve ser considerado como potência discursiva quando se pensa acerca de substratos contundentes das políticas de identidades e de gênero, no universo da cinematografia internacional. Mais que uma reivindicação dos movimentos sociais – diante do binômio exclusão/inclusão –, as políticas de identidades e de gênero prevalecem contra as desigualdades sociais no mundo. Em outras palavras, interessa absorver a escritura cinematográfica de Almodóvar, porque a dimensão discursiva do corpo aparece no comprometimento das modalidades intertextuais de seus filmes.

Logo, suas personagens híbridas servem de estudo para uma noção de corpo, mediante as relações afetivas, em que recupera a circunstancialidade dessa narrativa. Instaure-se uma carne exposta entre afeto e subjetividade da imagem corporal no cinema contemporâneo. O corpo, aqui, expressa o viés particular de um estilo artístico-cinematográfico, por meio de provocações impactantes de imagens fronteiriças, subversivas e transgressoras.

Desse estado de subversão e/ou transgressão no *écran* de Almodóvar, elencam-se estratégias corrosivas da (des)ordem, de uma posição ideológica e/ou utópica que não esvazia os apelos crítico-conceituais do cineasta, em sua *expertise*. Portanto, eis uma estratégia política deliberada e, culturalmente, provisória que se estabelece a partir do cinema almodovariano.

Seu *know-how* apurado traduz a insubordinação dessa discursividade, presentificada em sua obra, além de incluir a recorrência de natureza transideológica (HUTCHEON, 2000). A subalternidade introjetada na obra almodovariana (re)significa o objeto textual como lógica transgressora de uma condição adaptativa – para não dizer, uma possível resistência política e/ou ideológica. Longe de qualquer fragilidade, as resultantes dessa modalidade articuladora da subalternidade, em seus filmes, (re)configuram a mensagem em diferentes níveis discursivos.

Desse enfoque, propriedades da discursividade corpórea envolvem a *diegese*⁴ – na inscrição antropofágica. Os gêneros (masculino e feminino, na múltipla pluralidade de entremeios) perdem força para ativar o trânsito de traços identitários flutuantes – como se pode perceber, uma noção de contemporâneo: provisório, parcial, efêmero e inacabado. A atmosfera desses traços identitários se inscreve socioculturalmente.

Acerca do filme

Há uma passagem contumaz: uma inventividade de um Ser híbrido, (re)feito por retoques da pele que aparenta uma imagem corpórea à sentimentalidade

4 Essa dinâmica contemporânea elege a interpelação da observação em uma *diegese* (XAVIER, 2008), a qual convoca a imagem como sistema complexo, em que a transformação da imagem (fixa e/ou em movimento) (re)examina os mecanismos de rupturas. A manifestação de um objeto diante da ideia de *diegese* incorpora um devorar antropofágico, que emblematicamente digere como quem saboreia a cena, deliciando-se.

com que pulsam os órgãos internos. Tanto no cartaz do filme como na capa do livro, a imagem de uma máscara no rosto, em primeiro plano, permite a projeção do âmagô da vítima – como se o passado fosse apenas um disfarce singelo.

No calor das informações, percebe-se que *A pele que habito* mescla uma agudeza recorrente da sociedade entre sucesso e fracasso, em que a vítima de seu destino perfaz o estado de atenção do opressor. São situações distintas entre a vítima e o algoz que se comunicam, numa relação de interdependência, na expectativa de tentar aniquilar as ameaças – como grau imediato de sobrevivência.

A máscara esconde algo secreto que deve conter uma enorme força: uma ocupação *mister*. Isso desdobra uma casca refinada ou uma película sofisticada, da qual o diretor se desfaz para personificar um “novo/outro” Ser polimorfo. Como construto simultâneo que (re)vela uma mensagem, qualquer máscara esconde e, ao mesmo tempo, exhibe uma dimensão visual/gestual da face humana.

A sinopse de divulgação do filme enuncia:

Desde que sua esposa foi queimada em um acidente de carro, o Doutor Robert Ledgard, um iminente cirurgião plástico, interessou-se em criar uma nova pele com a qual ele poderia tê-la salvo. Depois de 12 anos, consegue criar uma pele que é um verdadeiro escudo contra qualquer forma de agressão. Além de anos de estudo e experimentação, Robert precisava de mais três coisas: nenhum escrúpulo, um cúmplice e uma cobaia humana. A falta de escrúpulos nunca foi um problema. Marília, a mulher que cuidou dele desde que nasceu, é sua mais fiel cúmplice. Mas a cobaia humana...

Nesse contexto filmico, subversão e transgressão alternam-se pela própria maneira de apreciar o contrário, o antagonico, o negativo, o paradoxal, o invertido, o oposto, a disputa, a competição. Aquilo que enumera pelo avesso, no reverso firme de espelhamento e refração, quase barroco – entre luz e sombra, alto e baixo, bem e mal.

Em uma sequência de planos (fragmentados e não lineares), Almodóvar propõe uma montagem labiríntica de cenas paralelas e paradoxais entre si. O conjunto narrativo, no entanto, está dividido em três partes pontuais. Nelas, o/a espectador/a tenta se acomodar na primeira parte com a introdução de personagens, contextualizada pela mansão, a empregada, o médico e a vítima, em uma história que acontece no ano de 2012, na cidade de Toledo, na Espanha.

Já na segunda parte, a narrativa estratégica cria um *flashback* – e retoma seis anos atrás, ou seja, em torno de 2006 –, para explicitar algumas causas da situação. No cinema, *flashback* seria a interrupção de uma sequência cronológica (ou não) para trazer à tona uma derivação cênica ocorrida anterior ou posteriormente, cujo objetivo explica a parte fragmentada da ideia. Ou seja, é um acontecimento do passado ou, até mesmo, do futuro inserido em um momento atual da narrativa.

Sendo assim, essa passagem começa a demonstrar uma trama um pouco mais estranha, em que os fatos não se conectam tão facilmente, em um primeiro instante. Nesse momento, informações relevantes explanam algumas artimanhas do enredo cinematográfico e faltam pedaços a serem preenchidos para que essa narrativa tática, em sua completude, possa dar vazão ao contexto.

Por último, verifica-se a volta ao presente. Um retorno necessário ao desfecho. O agora faz valer o ponto alto da trama na catarse, e o desfecho torna-se inevitável, inovador e surpreendente com a perspectiva de atualizar, porque o público recupera as informações e consegue acompanhar a narrativa.

Afastada do centro da cidade, a mansão El Cigarral ambienta o desenrolar da trama, em que Robert Ledgard – interpretado por ator Antonio Banderas, que assume esse personagem com maestria, afinal a direção do filme legitima com vivacidade a potencialidade dramática do ator – utiliza como moradia, laboratório e clínica. Nela, o médico-cientista abriga, em segredo, seus experimentos envolvendo manipulações genéticas, bem como esconde a sua prisioneira e cobaia, com a cumplicidade de Marília.

Como vilão dessa saga, Robert Ledgard é um médico de cirurgia plástica. Ganancioso, experimenta as idiosincrasias de um protagonista perspicaz, ao (re)velar a ideia meticulosa de sentir enorme e exagerada superioridade sobre a humanidade. Seu propósito o coloca em busca de justiça. Mas cuidador espectral/a, pois seria apenas uma sensação de poder e de justiça!

Sua cúmplice direta é a elegante governanta Marília (Marisa Paredes – uma estrela coadjuvante), que o criou desde cedo. Motivada por ajudar Robert, essa figura materna projeta uma primordial função em consonância com as atrocidades criminosas cometidas pelo cirurgião. Em paralelo, Marília vive essa delicada situação de apoiar os experimentos biotecnológicos.

A antagonista Vera Cruz (a atriz Elena Anaya) surge pela vulnerabilidade de uma cobaia – vítima de atrocidades científicas e vingativas. Alguém desaparecido para a família a viver trancada no quarto, a que somente o médico tem

acesso com a chave da porta. Uma mulher de misteriosa identidade, que se encontra prisioneira em uma espécie de clausura vigiada. Isso posto, percebe-se a expectativa de domínio/controla sobre o outro, seguindo alguns vestígios insólitos e, ao mesmo tempo, reflexivos.

Fascinado pelos afazeres científicos, Robert realiza experimentos curiosos, pois lhe interessa a produção de uma epiderme artificial, capaz de substituir e até superar a pele humana. Está prestes a concluir uma invenção revolucionária sobre a epiderme: algo raro, resistente a queimaduras e picadas de insetos. Todavia, a esfera da ciência toma conta da cena, cujo avanço da medicina depende da ousadia desse pesquisador, que está transtornado em criar uma pele artificial, ou seja, encontrar um novo tipo molecular.

Seria a condição biotecnológica de uma pele que pudesse ter sido capaz de salvar a vida da amada. Isso seria algo que transcende a materialidade biológica em uma explosão tecnológica. Em decorrência dos avanços científicos, o discurso da biotecnologia aqui perpassa descaminhos plausíveis, cujas personagens se sobressaltam com seus interesses, vontades e desejos. A biotecnológica, nesse caso, ajusta alguns fragmentos do enredo fílmico, em que o corpo da antagonista se mostra repleto de pequenos desenhos anatômicos, na recuperação de uma pele humana carbonizada. Há a pele exposta em tecido, no formato de um manequim retilíneo e uniforme de *design*.

De fato, Robert está obcecado pela transformação do corpo humano, ao relacionar traços identitários em trânsito, por isso não poupa energias para atingir resultados satisfatórios; mesmo que sejam inescrupulosos – quase como um cientista maluco ou demente. Os motivos disso se encontram no acidente que a ex-esposa sofreu com fortes queimaduras no corpo inteiro, até chegar ao suicídio, e, por assim dizer, na angústia dessa tragédia que se abateu sobre Norma (Bianca Suárez), a filha do casal que ficou enlouquecida com a situação angustiante.

Para o/a espectador/a, a tentativa de violação sofrida pela jovem Norma, ocorrida em um jardim das delícias numa linda noite festiva, sugere uma paródia fantasmática da história Bela Adormecida. Dessa situação violenta, surge a drástica reação defensiva do pai – o médico Robert Ledgard. A vingança contra o agressor (interpretado por Jan Cornet) torna-se a resposta violenta quase que imediata aos elementos mais drásticos desse roteiro. Tal revanche seria uma correspondência à altura da interferência percebida no corpo da filha, em convalescência. Isso, no filme, gera uma desforra conflitante, mediante o inexorável movimento entre crime e castigo.

A sede de vingança de Robert provoca *frisson* para quem assiste a essa ficção, pois o carrasco deseja a presa, ao traduzir o fetiche que se acomoda, afetivamente, pela subjetividade entre paixão, desejo erótico, amor e sexo. O médico proclama uma vingança brutal contra o (presumido) estuprador, visto que o rapaz deve passar por uma cirurgia de vaginoplastia. Isso lhe reserva, ironicamente, outro destino. Ou seja, invertem-se os órgãos genitais com a troca de sexo forçada, o que radicaliza um segmento bizarro de transexualidade, sem consentimento. Nesse caso, Robert parece perder os limites da ética e da moral quando castra, literalmente, a liberdade de Vera, a qual foi bastante moldada, do ponto de vista físico-anatômico, a partir de Vicente. Ela é retrabalhada na cirurgia à exaustão.

Porém, o ódio ressalta o amor, o que dosa diferentes nuances no decorrer da trama, ainda que Robert possa ser visto como homem vingativo, um psicopata. Em Vera, o cirurgião implanta traços semelhantes aos da ex-esposa, já falecida. Surge, a partir disso, uma mulher idealizada que atravessou a margem do rio. Efetiva-se um corpo esbelto trabalhado de maneira cirúrgica para (re)compensar a perda. Vera tenta corresponder ao ideário de uma imagem perdida em um viés sintomático – a(di)icionado por um toque dilacerante de perversidade.

O que parece aterrorizar seqüências cênicas tão ousadas são, praticamente, as condições adaptativas irretocáveis pelos danos causados ao outro – de modo imposto –, ou seja, uma troca de papéis sexuais/identitários. Para além de um culto polêmico entre o médico e o monstro – como o personagem do doutor Frankenstein, de Mary Shelley –, o que impressiona é o espelhamento desse tom cruel nas relações humanas.

Ainda como parâmetro de um eixo cinematográfico que instiga o pensamento reflexivo ao adentrar os enlacs da pulsão humana e pretende fazer eco no corpo, Vicente trabalhava na loja de roupas e presentes da mãe. No cativeiro, sua *persona* (Vera) confecciona pequenas esculturas de bustos feitos com pedaços – destroços, sobras, restos – de tecidos sobrepostos, tendo como citação dos objetos escultóricos de Louise Bourgeois. São dóceis corpos *morcelés* que servem para ocupar o tempo ocioso. Também, acumulam-se escritos a lápis nas paredes como anotações poéticas (plásticas, pictóricas) de uma vida, em registro, documentada na prisão. Essa produção, talvez, evoca a libido interrompida pela impossibilidade do gozo, sem plenitude.

Na película, constata a diversidade sexual atrelada à biotecnologia, quiçá às tecnologias emergentes como parâmetro da cultura digital. Essa condição

desestabiliza alguns referentes formais em uma atitude ácida, uma vez que registra a manipulação de seres vivos. Na verdade, faltam parâmetros para dissecar a noção de corpo contemporâneo, em que os gêneros e os papéis sexuais são (re)vistos/(re)lidos em uma absurda ressignificação emblemático-simbólica. Uma passagem peculiar enunciada pela lógica da discursividade dessa diversidade sexual, no cinema atual, coloca em xeque a sociedade contemporânea quanto à ideia de corpo, identidade e gênero. E, logo, urge uma poética...

Acerca da poética

Algumas circunstâncias cinematográficas contribuem para o planejamento de uma poética que exige determinada feitura a partir de aspectos identitários, econômicos, socioculturais e políticos, os quais envolvem imagens, corpos e afetos. Apreende-se, então, uma poética como combinatória de linguagens impregnadas de mistério e desejo.

Nesse sentido, a elaboração estratégica de um projeto cinematográfico esbalda a (re)inscrição sobre o cinema contemporâneo de Almodóvar para intencionar uma reflexão crítica da escritura poética em sua obra. Isso faz questionar diferentes manifestações da diversidade sexual – como alegoria de um procedimento (inter)textual. Nota-se a (re/des)construção de discursos que buscam a (inter)subjetividade de imagens, corpos e afetos dispostos em performance (*action*) no cenário (*setting*).

A partir do consenso dos estudos de cinema, torna-se necessário lembrar que o *setting* com o figurino e a encenação fazem parte da (atu)ação cenográfica do filme. Nesse veio, articula-se a tratativa *almodovariana*, o decorrer sobre a configuração de imagens, corpos e afetos como dispositivo de uma (re/des) construção conceitual, no uso de recursos estéticos, técnicos e éticos.

Eis que surge uma poética da diferença diante da chamada alteridade (MOREIRAS, 2001). Tal poética (o *saber-fazer*) (re)inscreve a noção de contemporâneo no trabalho cinematográfico de Almodóvar com variantes polifônicas, dialógicas e intertextuais, as quais se transversalizam na tessitura crítica da sociedade atual. A poética de Almodóvar elabora um discurso mesclado de imprevisibilidades e coerente na argumentação estratégica com conotações irretocáveis, e isso clama por uma leitura diferente. Por isso, estratificam-se

as oportunidades cênicas na obra desse diretor em leves camadas paradoxais. Não seria nada estranho no sentido disforme, apenas diferente!

Nessa poética, elegem-se idiosincrasias inerentes ao projeto cinematográfico, na sensível expressão dos fatos. Sua corrente poética (re)formula uma variação de vetores que compreendem algumas relações amorosas da carne. A lógica dessas vetorizações propõe passagens, que, (trans)formadas entre imagens, corpos e afetos, evidenciam a dinâmica das cenas como suporte de fatores circunstanciais/situacionais, em que essas relações (re)verberam-se multifacetadas.

No que concerne o ato propriamente descritivo sobre o cinemático contemporâneo, a poética deve ser compreendida por essa delicadeza do diretor em organizar sistematicamente uma composição autoral, em que o complexo exercício do *fazer* se desdobra no *saber* (e vice-versa), ao convocar a lógica fílmica pelo afeto das imagens em movimento e sintonia com a proposição sonora.

Por assim dizer, a sutileza da musicalidade – orquestrada na película – elabora uma rítmica (em uma carga dramática) de temática extraordinária que surpreende a plateia pelas combinatórias, sem confundir ou destoar dos resultados. Nesse filme, por exemplo, a trilha sonora assinada por Alberto Iglesias, parceiro antigo de Almodóvar, pontua diversos níveis de tensão que a trama alcança até o desfecho, quando o público já está impressionado por sequências tão ousadas e cruéis.

O cinema de Pedro Almodóvar demonstra seu talento requintado em provocar êxtase ao/à espectador/a com entrelaçamentos inexoráveis, em que o argumento fílmico tangencia a ironia (HUTCHEON, 2000). Esta última, a ironia, aparece deflagrada no humor e na controvérsia do desejo, em que o roteiro almodovariano aposta. Observa-se, em sua narrativa rítmica, a circunstancialidade de crise de afetos despontados como realidade tardia das relações amorosas (humanas), criticadas por esse artista.

Dessa forma, a obra de Almodóvar suscita procedimentos retóricos que proporcionam pensar a incomensurabilidade das representações contemporâneas. Em sua poética da diferença, Almodóvar se reinventa. (Re)cria imagens e sons, com seu lado obscuro e cafajuste que interpela a plateia com a intensidade dos fatos a propiciar simultaneamente (des)confortos. As armadilhas na narrativa cinemática promovem um linguajar indicial – cheio de pistas – (de)marcado de novidades, que faz o público questionar o inesperado.

Sem comprometer o desenrolar do enredo, algo interessante é a criação das personagens e o agitado movimento na desestabilização emocional, que incita um turbilhão de informações tão diretas e sinceras. Na radical condição fictícia que paira situações limítrofes – para não dizer fronteiriças ao sistema hegemônico –, carinho, desejo, romance e/ou repulsa são atitudes distribuídas ao longo do enredo fílmico. Essa trajetória perfaz a intrínseca rede de comportamentos (inter)cambiantes – com troca de informações.

Da ficção à realidade, urge um viscoso diálogo da literatura com o cinema. Assim, reforça-se: nessa película, a linguagem almodovariana acontece a partir do livro *Tarântula*, escrito por Thierry Jonquet. Do ponto de vista técnico, o filme mostra diversos *planos detalhes*, sem a necessidade de se autoexplicar. Essa tendência à não explicação compreende as cenas seguintes e os *flashbacks*.

Portanto, o roteiro exhibe uma espécie de adaptação da obra alheia para compor a tenacidade do enredo fílmico, ao desencadear um fantástico combate entre personagens. Um duelo diferente que acomoda enfrentamentos entre opressor e oprimido, em um processo de transformação imagética, corporal e afetiva. Nesse bojo, o esforço da tradução de recursos estéticos e técnicos equaciona a relação entre escrita e imagem (e vice-versa) em uma profunda revisão discursiva dos códigos verbais, não verbais e sincréticos. São enunciados que aguçam a imaginação quando a(di)cionam os princípios de luz e sombra na magia de expandir a condição adaptativa do audiovisual. Ou seja, prevalece a lógica visual, verbal, sonora e sincrética nessa poética da diferença.

São experimentações tanto da escrita quanto do som e da imagem, porque objetivam sintetizar a vivência intensa das personagens no cinema. A (des)construção imagética desdobra resultados impactantes, a (re)descobrir uma textura visual contemporânea. A narrativa divide e organiza um território de ações complementares (não lineares), em que a escritura (inter/trans)textual se faz pelas arestas de sua (inter)subjetividade. Há um enlace que permeia a passagem sensível e frutífera da literatura ao filme (STAM, 2003), cujo enfoque alterna eixos cinemáticos.

Na condição pós-moderna, de Jean Lyotard (2002), as *metanarrativas históricas* correlacionam ficção e realidade em um procedimento ideológico de escolhas e seleções que ambientam uma arquitetura discursiva. Trata-se de uma aproximação conflitante, visto que as figuras de linguagem envolvem, por exemplo, cinema e sociedade. O problema é que, nesse imbricar entre ficção

e realidade, os referentes são distorcidos e, às vezes, até trocados, conforme o interesse dos realizadores que editam a história como alegoria do cotidiano.

O cineasta, contudo, parece se preocupar em manter o ritmo (e a tensão) do início ao fim no desenrolar da trama, para garantir uma pressão da temática sobre o público. Seus roteiros são repletos de drama, suspense, pressão, tensão e violência como lição de abismo ou ruptura. Um pavor psicológico instiga o mal-estar com o excesso de pontualidade entre cortes, navalhas e breves sustos.

O enredo fílmico apresenta seu entorno não linear e desvenda aos poucos as personagens, suas ações, contextos e ambientação, além da (inter)ligação entre eles. Em sua poética, as resultantes legitimam um tom agudo, em que a trama recorre aos desvios necessários para descortinar os campos de possibilidades imaginárias. Sem exagerar na dose, seu filme esbarra uma terrível situação em que não se deve suspeitar de ações, motivações e/ou razões das personagens. Instaure-se, assim, a poética da diferença.

Somam-se a isso as derivações sistêmicas que enlaçam um ideário utópico da contemporaneidade, (de)marcado pela diversidade, principalmente o tocante da diversidade sexual na diferença entre gênero e identidade sexual. Por isso, as identidades de gênero transpõem a fronteira dos limites impostos pelo corpo, pelo sexo e pela sociedade. A recorrência à (re)configuração corporal e consequente condição identitária e de gênero reforça a argumentação crítica desse artista, quando intercala elementos fronteiriços entre arte, cultura, representação, subjetividade e poética. O corpo, entretanto, compreende as (in)conformidades da carne e do desejo, ao produzir feixes de efeitos de sentido, ao mesmo tempo, ácido e abstrato.

Nesse tecimento poético da diferença, o autor absorve a feminilidade, como o valor impregnado pelas divas em seus filmes com closes, acenos e decotes. O lugar da mulher na obra de Almodóvar é tão relevante quanto as possibilidades identitárias de gênero e sexualidade e suas variantes. Logo, radicaliza e transforma um homem em mulher. De forma coesa e propícia, elabora um melodrama oportuno ao debate da diversidade sexual no mundo. Poeticamente, Almodóvar parece procurar por uma imagem perdida no/do outro – uma preocupante vontade de atingir o outro. E não seria um mero referente comum sobre sexualidade, nesse contexto, visto que pode haver várias inquietações a serem, vertiginosamente, exibidas ao deleite diversificado do/a espectador/a. Eminentemente, seus filmes especulam o corpo versátil – tanto faz ser homem, mulher, travesti, transexual e/ou afins.

Fica evidente que existem outras leituras para essa história. Porém, uma das mais plausíveis, talvez, aponte a subjetividade da carne mediante a noção de corpo e suas potentes variações representacionais. Seria uma transversalidade de imagens, corpos e afetos, bem como diferenças expostas pelas lentes da câmara cinematográfica, a fim de se (re)apropriar dos dispositivos de enunciação de metamorfoseamentos presentes no cinema e na sociedade.

A pele que habito, por exemplo, debate sobre corpos aprisionados, calados em sua vulnerabilidade sexual. De modo delirante, a narrativa indica uma personagem que experimenta essa situação limítrofe num drama desenfreado. Em uma atmosfera drástica, a narrativa cria ilusões, que variam de suspense e tensão, e tem o direito de se inscrever no mundo de forma própria, que não mais a silencie ou exclua. Também, traz questões de outra natureza, para além da transexualidade no leque da diversidade sexual contagiado por diferentes sexualidades.

Sua obra, além de expor os conflitos éticos da sociedade, encoraja a plateia a discutir as relações entre identidade e corpo, sem deixar de causar incômodo. Em momentos de extrema sensibilidade, as derivações discursivas (substanciais) acontecem de modo estratégico. Paulatinamente, o plano autoral de Almodóvar instiga o/a espectador/a a mirar, nesse filme, o admirável corpo apolíneo de Vera/Vicente, simultâneo, que se encontra absorvido na cena da sala com as limitações (da prisão), ao adentrar a propriedade residencial.

Desfechos

Como cineasta provocador, o processo de criação de Pedro Almodóvar valoriza, em suas películas, o uso inteligente de cores e formas. Pode-se dizer que a generosidade desse diretor ressalta a disponibilidade das cores como proposta de uma estratégia discursiva visual ambientada pelo cálculo contundente que impressiona a plateia. O cuidado na tratativa da imagem, nesse caso, faz o estado pictórico tomar assento em cada projeto filmico com uma palheta de cores que promove (res)significados extremos da agilidade criativa. Isso, sem dúvida, influencia o procedimento narrativo de seus filmes, quando abusa da disposição das cores exuberantes, sem esquecer da distribuição dos conteúdos.

Almodóvar aprecia a vivacidade das cores, como marca registrada, em uma linguagem fílmica que reescreve a latinidade da cultura espanhola⁵ – barroca. Nesse caso, cria uma escritura colorida que jamais excede os objetivos cinematográficos. Sabe-se que o colorido ardente impulsiona essa escritura e concede uma força estonteante que ultrapassa as resultantes.

De forma magistral, as cores saltam aos olhos quando remetem a um discurso visual em construção, por vir. Ângulos, penumbras, luzes, planos fechados são técnicas recorrentes por que o cineasta opta para produzir um tipo de filme sedutor com cores impactantes, que vibram na adequada relação de mecanismos e instrumentos dispostos como trucagem cinematográfica – a serviço de suas anedotas. Em outras palavras, a impressão das cores berrantes em seus filmes (de)marca a disposição de tons, matizes e texturas que ponderam a (inter)subjetividade proposta, cujas tonalidades plurificam a integração cromática no enredo fílmico.

Aqui, o cineasta experimenta um dinamismo cinematográfico contemporâneo, ao implementar determinadas instâncias visuais como objetos potencializadores de informação. Com sólida carreira, conforme já indicado neste texto, o cineasta quebra a lógica hegemônica ao mesmo tempo que, num gesto pragmático, faz uma apropriação ideológica e (res)semantiza suas ideias em denominações pejorativas a criticar o sistema social.

Já o vigor intencional na obra de Almodóvar retrata a compreensão da alteridade para além de recursos técnicos e estilísticos. As revelações narrativas são descritas no comprometimento de uma escritura cinematográfica, ao acionar o processo de projeção e identificação do/a espectador/a com o sentimento dramático das histórias nos filmes de Almodóvar.

Para assistir a um filme de Almodóvar, é preciso deixar que a imaginação se aflore, pois o onírico expande o debate dessas questões a sobressaltar o universo do cinema contemporâneo. Diante das oportunidades, o diretor experimenta temáticas diferentes, as quais endossam sua linha de pesquisa cinematográfica. Almodóvar extravasa os parâmetros do cinema contemporâneo.

Na história contemporânea, cabe a indagação de questões atemporais, recorrentes na vida humana. Canibalizar (devorar), antropofagicamente, o outro

5 Essa vitalidade das cores é o modo de transgredir a austeridade e a seriedade da região de Mancha, onde o cineasta nasceu. Cores intensas expressam a capacidade argumentativa de Almodóvar em considerar a repressão imposta às mulheres de Mancha presente no uso permanente do luto sombrio dos vestidos, por exemplo.

nas ambivalências entre mercado e mídia. Mais que reter, seria um consumir pulsante, latente. Isto é, como desejo que pulsa em carne viva!

Com estágio do artifício tecnológico, no filme *A pele que habito*, surge uma reviravolta no final. A história toma fôlego quando ocorrem situações inovadoras que animam a atenção da plateia até a catarse da narrativa. A tragédia transforma-se em uma reviravolta dramática, dando aos envolvidos nessa história a oportunidade de encontrar a felicidade. Essa reviravolta faz parte da escritura (inter)textual de Almodóvar, o qual frequentemente surpreende o/a espectador/a com uma narrativa fílmica deslocada na construção de tempo e espaço.

Enquanto resíduo, o olhar melancólico do personagem de Banderas possui um ressentimento íntimo e amargo, em busca de uma imaginária situação. Há uma insatisfação de ter perdido algo no tempo e no espaço, ainda que tenha tido a sorte monstruosa de reviver essa estranha relação passional – uma incontrolável paixão humana que transborda a condição emocional do sujeito.

O cinema desafiador e atual de Pedro Almodóvar estabelece controvérsias, em que a escritura – visual, corpórea e afetiva – sobressalta as narrativas cinematográficas. Na perspectiva de (sub)versões paródicas, Almodóvar excita uma “nova/outra” expressão do objeto corpóreo da biotecnologia, ao se (re)propriad de valores humanos que atenuam aspectos identitários, econômicos, socioculturais e políticos, os quais envolvem imagens, corpos e afetos, conforme já exposto.

O que se oferece na mídia e no mercado para consumo se transforma em material de investigação e pesquisa à contextualização das temáticas que aderem à globalização econômica junto ao capital. Consumir atrela-se à expectativa de apreender, reter. Mais que comprar, apropriar-se de objetos, produtos, ambientes ou serviços. Ou, na perspectiva de obter, ter, tomar para si. Ter as coisas. Também, trata da condição mercantil de adquirir como assegurar, captar as coisas do/no mundo. Acumular. Embora, paradoxalmente, relacione-se como consequência de gastar, devorar, desfazer, despender, extinguir. Isto é, desgastar. O consumir, inclusive, pode ser anotado perante a capacidade de decisão.

Nesse contexto, os filmes de Almodóvar se mostram insuficientes para suprir a completude do desejo. Firma-se apenas como breve anotação dessa poética da diferença para levantar temas para um debate salutar. Indubitavelmente, verifica-se uma intensidade ímpar, de um lugar comum, que se dissolve pela abertura imaginária do/a espectador/a na narrativa fílmica.

Conforme já indicado, o espaço *diegético* no discurso fílmico de Almodóvar possibilita a inscrição da diversidade sexual, pois se enunciam peculiaridades

próprias de uma (des)construção corpórea, sobretudo ao ressaltar sua argumentação combinatória de imagem e som. A pretensão pode ser, talvez, a proliferação de “novos/outros” resultados cinematográficos em uma veracidade. Para adequar as artimanhas discursivas nessa película, os tons visuais e sonoros manifestam agradabilidade e satisfação ao/à espectador/a diante dos enlaces emblemático-simbólicos. Ao rebater essas resultantes, espetáculos esquisitos demonstram estados atribulados que tomam conta da cena e, por isso, os desfechos oscilam entre ficção e realidade.

As impressões pautadas neste texto são ensaios de ideias que a(di)cionam uma leitura, em outras tantas possíveis. São bem-vindas diferentes leituras (conceituais e/ou críticas) a descortinar as veredas da imaginação. A natureza distinta de possibilidades experimentadas pelos protagonistas exige anotações flexíveis capazes de elevar uma contaminação de ideias – por uma escolha contingencial. São estados confluentes dessa narrativa que envolve o sujeito e sua sujeição (intrínseca/extrínseca) para perceber o *constructum* recorrente de (inter)subjetividades entre criação e recepção no cinema hoje.

Referências

GARCIA, Wilton. **O metrossesual no Brasil**: estudos contemporâneos. São Paulo: Factsh-Hagrado Edições, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.

JONQUET, Thierry. **Tarantula**. Trad. de André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2011.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Trad. de Ricardo Corrêa Barbosa. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002.

MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença**: a política dos estudos culturais latino-americanos. Trad. Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001.

NAGIB, Lucia, PERRIAM, Chris, DUDRAH, Rajinder (Ed.). **Theorizing world cinema**. London/New York: IB Tauris, 2011.

SILVA, Wilson Honório. **A poética do desejo**: o cinema de Pedro Almodóvar na transição espanhola. 1998. Dissertação (Mestrado)—Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

XAVIER, Ismail. O **discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2008.

Filmografia

A pele que habito. Direção: Pedro Almodóvar. Roteiro: Pedro Almodóvar, Agustín Amodóvar. Elenco: Antonio Banderas, Elena Anaya, Marisa Paredes, Jan Cornet, Roberto Álamo, Blanca Suárez, Eduard Fernández, José Luis Gómez, Bárbara Lennie, Susi Sánchez. Trilha sonora (não original): Alberto Iglesias. Espanha, 2011, colorido, 35 mm, 120 min.

SÓFOCLES, STRAVINSKY E TAYMOR: LITERATURA, ÓPERA E CINEMA EM *OEDIPUS REX*

ENÉIAS FARIAS TAVARES¹
JULIANA DE ABREU WERNER



I.

Em 429 a.C., um ano depois do início da Guerra do Peloponeso e da peste que matou um terço da população de Atenas, incluindo o estadista Péricles, Sófocles apresenta a tragédia *Oedipus Tyrannus*. O que identifica a apresentação do gênero trágico no contexto grego é o caráter híbrido de várias artes que coabitavam o palco ateniense, construção que cada vez mais tem interessado helenistas e críticos. Sabemos que a experiência do público grego consistia em compreender o texto, ouvir a música e assistir aos atores e ao coro que dançava ao redor da orquestra, diante da cena.

Nesse espaço sagrado que homenageava Dionísio na sua festa anual, tragediógrafos como Ésquilo, Sófocles e Eurípides poderiam reinterpretar livremente os mitos do passado a fim de produzir uma obra que, dialogada e dramatizada, cantada e dançada, refletiria sobre os aspectos artísticos, religiosos e políticos de seus dias. Entre essas peças, *Oedipus Tyrannus* foi desde sua primeira representação reconhecida como um dos maiores exemplares do gênero, sendo analisada por Aristóteles e recriada por Sêneca como um dos mitos mais pujantes da cultura ocidental.

¹ Respectivamente, professor do Departamento de Letras Clássicas da Universidade Federal de Santa Maria e mestre em Ciências do Movimento Humano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012).

Depois de visitar a Itália em setembro de 1925, o compositor russo Igor Stravinsky retorna a Nice e contata Jean Cocteau para pensarem numa reinterpretação do mito de Édipo. Admirador da sua reinterpretação de *Antigone* (1922) e do *Édipo Rei* em *La machina infernale* (1934), Stravinsky sugere uma “ópera-oratório”, espetáculo híbrido cujo texto recitativo seria escrito por Cocteau e a música composta por ele. Em janeiro de 1926, Cocteau entrega o primeiro ato do espetáculo, vertido para o latim por Jean Daniélou. Um ano mais tarde, em março de 1927, Stravinsky termina a composição da música, assim como Cocteau e Daniélou finalizam o texto, que além dos diálogos em latim apresenta um narrador que anuncia os principais episódios em francês moderno. A ópera é completada em 10 de maio de 1927, apenas vinte dias antes da sua estreia, em 30 de maio de 1927, no Theatre Sarah Bernhardt, em Paris.

Apresentada inicialmente sem nenhum cenário, adereços de cena ou figurino, na forma de um concerto simples em virtude dos poucos recursos financeiros, a ópera-oratório reinterpretou o mito grego sobre o herói grego. Exilado como seu protagonista, Stravinsky produziu uma composição grandiosa, cujas primeiras encenações investiram em uma construção visual estática, em muitas delas apenas na forma de concerto, e em uma linguagem que mantinha ressonantes relações com a cultura cristã e medieval.

Em 1992, a diretora norte-americana Julie Taymor mergulhou no mito de Édipo para propor não a montagem do drama de Sófocles, mas a filmagem da ópera de Stravinsky. Originalmente apresentada no Japão, a versão de Taymor contou com as vozes dos tenores Jessye Norman e Philip Langridge e com coreografia de Min Tanaka. Contando com um coro de oitenta integrantes e mais de vinte bailarinos, buscando uma estética claramente inspirada pelo teatro e pela dança butô japoneses, Taymor reinterpretou a versão de Stravinsky, apontando inovadoramente para o texto grego de Sófocles e para os principais temas do mito de Édipo. Ao evitar a construção estatuesca planejada por Stravinsky e Cocteau, Taymor investe numa releitura do mito que, ao partir do nascimento do herói e ao finalizar com uma morte simbólica, revive sua potência simbólica enquanto paradigma da existência do homem. Essa ampliação da ópera de Stravinsky se anuncia nos primeiros minutos da película de Taymor.

Depois dos créditos iniciais e da narradora japonesa que nos apresenta o mito de Édipo, esta corta as cortinas de papel que escondem a cena fílmica. O cenário que abriga a história parece ser o interior de um grande teatro. A câmera, ou o espectador, assiste a tudo como se estivesse em frente a um palco italiano.

Sobre o palco vemos uma plataforma metálica em sutil inclinação ascendente. Posteriormente, será revelado o que há abaixo da plataforma, envolta por uma espessa fumaça branca. Essa plataforma não é plana. Em seus limites laterais, outras plataformas ascendentes comportam o coro. No teto, vemos semelhante plataforma, porém como se essa fosse espelho da primeira. Ao fundo, um emaranhado do que parecem ser bambus, irregularidades na parede da grande caverna que abriga o mito. As cores de terra esmaecida predominam no cenário e nos figurinos do coro, o que salienta o cordão escarlate que suspende a pálida figura fetal em frente ao grande círculo negro (Figura 1).

As cortinas se abrem para revelar a trama da vida de Édipo. No centro da cena, a figura masculina em posição fetal está suspensa por uma corda escarlate, reminiscência de um primitivo cordão umbilical. Compondo a imagem, atrás da personagem, um grande círculo preto nos remete à ideia de um útero fecundo. No princípio dessa história que se desenrola diante do espectador, Édipo está sendo gestado. Aves pretas, como corvos, rondam a personagem. Nos primeiros instantes da sua montagem, Taymor mescla signos de nascimento e morte, os dois extremos da existência humana.

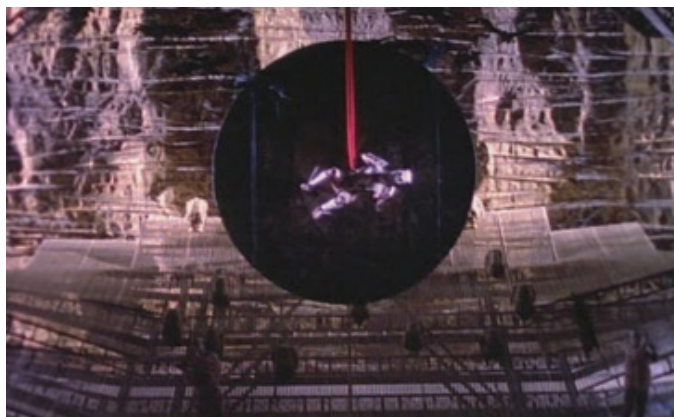


Figura 1. Fotograma de *Oedipus Rex* (00:02:30)

Ao mesmo tempo que ouvimos o coro pronunciar “a praga cai sobre nós” (00:02:29), a figura masculina até então estática começa a se movimentar para a vida. Os membros superiores e inferiores até então flexionados começam lentamente a estender, como um bebê se desenvolvendo e descobrindo o mundo circundante.

Dar início ao mito com uma cena de nascimento ganha duplo significado na versão de Taymor. Primeiramente, aponta para o próprio mito, no qual o destino de Édipo começa a ser tramado desde o seu nascimento. A maldição que cai sobre a criança é a mesma que constrói sua existência: ele que foi condenado à morte por Laios o condenará no reencontro futuro. Enquanto espectadores, observamos o nascimento da personagem trágica e, ao mesmo tempo, o nascimento da trama que o colocará face a face com Laios, em uma encruzilhada de caminhos também rubros, sangrentos. Os primeiros cinco minutos da película informam o espectador sobre a atmosfera na qual se desenvolve a tragédia. Uma cidade assolada pela “maldição” do nascimento e da morte.

Como apontado por Gillian Rose, em *Visual methodologies* (2010), não existe uma forma correta ou incorreta de analisar imagens, sejam elas plásticas, fotográficas ou fílmicas. Antes, é necessário o cuidado de sustentar a análise de determinada obra através do que se apresenta em seu contexto, bem como dos elementos apresentados em sua produção. Em vista disso, nosso intuito é perceber quais são os sentidos produzidos pela obra em três aspectos distintos. São eles os aspectos gestuais dos tenores, as breves partituras de movimento em consonância com os aspectos textuais do coro e as composições coreográficas e dramaturgia da dança proposta pelo coro de bailarinos. Para tanto, utilizaremos como embasamento as conceituações de análises de imagens em movimento propostas por Gillian Rose (2010), bem como as conceituações de linguagem cinematográfica propostas por Luiz Carlos Merten (1995).

II.

O trabalho de Julie Taymor no seu *Oedipus Rex* dialoga inicialmente com duas escolhas de Stravinsky. Primeiro, o uso do latim para criar um efeito de estranhamento e de monumentalidade. Segundo, a utilização de elementos visuais que evidenciam em cena a grandiosidade “estatuésca” do mito de Édipo produzida no decorrer da história.

A ideia de usar o latim para as falas de sua ópera surgiu depois de uma viagem de Stravinsky pela Itália. De passagem por Gênova, em setembro de 1925, ao ler a obra de Joergensen sobre São Francisco de Assis, o compositor ficou surpreso ao saber que o pregador usava o provençal comum para os sermões e ensinos e o francês, dialeto estranho ao sul da França no início do século XXIII, para ocasiões solenes ou orações. Sobre essa descoberta, Stravinsky registrou em sua autobiografia:

Eu sempre achei que uma língua especial [...] era exigida para temas que tocassem o sublime. Foi por isso que tentei descobrir que língua seria a mais apropriada para o meu projeto futuro e o porquê de ter escolhido o latim. A escolha tinha a grande vantagem de me dar um meio ainda vivo, porém petrificado e monumentalizado de tal modo que me deixava imune a qualquer risco de vulgarização (STRAVINSKY, 1962, p. 125).

Na passagem, Stravinsky expressa interesse por um determinado efeito de sublime, que partiria de uma experiência religiosa, espiritual ou sagrada. Ademais, a alusão a São Francisco de Assis exemplifica seu gradativo interesse por temas religiosos. Stephen Walsh (1993) menciona que tanto Stravinsky quanto Cocteau, por influência de sua amizade com o filósofo de orientação católica Jacques Maritain, voltar-se-iam para a religião durante toda aquela década. Não surpreende, portanto, que nos anos seguintes ele produziria uma composição musical para os Salmos da Bíblia, peça que até hoje é contrastada ao seu *Oedipus Rex*.

Todavia, a escolha do latim para *Oedipus* também revela uma preocupação com a língua, interesse menos centrado no valor comunicativo/discursivo dessa e mais voltado à sua comunicabilidade sonora/estilística. Para Stravinsky, interessava a união de música e palavra enquanto complementares, relegando a compreensão do público sobre o conteúdo do que estava sendo cantado a um segundo plano. Tal estrutura conflitaria com a visão dramatúrgica e teatral de Cocteau, ao insistir na inclusão de um narrador que informasse o público sobre os episódios (WALSH, 1993). Todavia, apesar da relativa discordância entre os dois artistas no que concernia à linguagem, ambos concordavam com a pretendida monumentalidade do espetáculo.

Em 15 de junho de 1927, passou a circular um pequeno libreto com informações técnicas sobre os planos de Stravinsky e Cocteau para a montagem futura de *Oedipus*, possivelmente objetivando o apoio de investidores. O libreto também apresentava um desenho do próprio Cocteau e informações que apontavam para os planos iniciais do compositor e do dramaturgo para futuras encenações (Figura 2). Segundo Drogín (1980),

um texto suplementar explicava que o cenário não teria profundidade. As personagens estariam vestidas com figurinos que permitiriam a movimentação apenas das cabeças e dos braços dos tenores, dando a

impressão de estátuas vivas. Apenas suas faces seriam visíveis. Por sua vez, o narrador vestiria um traje de gala e falaria como um leitor.

Apesar de essas direções terem sido excluídas em montagens futuras, elas revelam a preocupação de Stravinsky e Cocteau com o aspecto plástico e estatuesco do espetáculo. O uso do latim, a construção estática dos tenores, o cenário sem profundidade, tudo realçava a visão “monumental” dessa releitura do mito grego.

Taymor parte dessas direções, construindo algumas cenas de forma a permitir uma visualização do todo como um espectador diante de uma pintura sem profundidade. Por outro lado, ela também quebra com essas imagens cênicas ao construir um cenário que possibilite o movimento do coro e dos bailarinos, algo que veremos doravante.

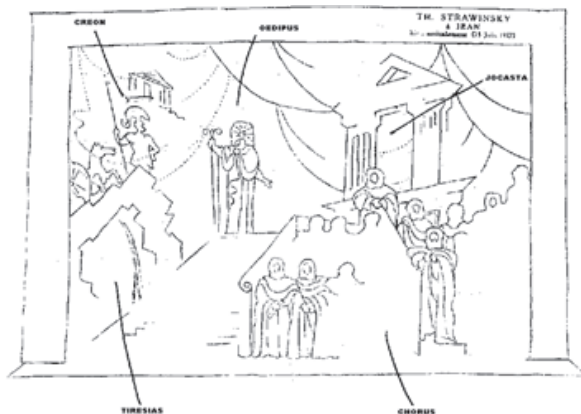


Figura 2. Esboço de Jean Cocteau para o cenário de *Oedipus Rex*

Todavia, quanto aos tenores que interpretam as personagens, Taymor realça sua construção estática, utilizando máscaras e adereços que funcionam como continuação dos membros, para realçar a artificialidade dos seus gestos e expressões. Nos figurinos, destacam-se grandes máscaras, alocadas acima das faces dos tenores. Entalhadas em madeira, essas peças também redimensionam as mãos, engrandecendo seus gestos. A gestualidade um tanto mecânica dos tenores toma outra proporção em vista de tais adereços. Além disso, os adereços intensificam outros aspectos ou episódios dramáticos, como a morte de Jocasta e o sofrimento de Édipo ao furar os olhos.

Nesse sentido, a gestualidade dos tenores é central a Taymor. No que segue, destacamos para fins de análise os gestos de Édipo, Creonte, Tirésias e Jocasta. Ao tempo de 00:05:53, somos apresentados ao protagonista, o rei Édipo, interpretado por Philip Langridge. Na cena, surge uma figura envolta por um manto azul, primeiramente com as “mãos” sobre o peito e depois sobre a face, sinalizando preocupação e vergonha.



Figura 3. Fotograma de *Oedipus Rex* (00:05:53)

O tenor que representa Édipo ocupa o centro da cena e proclama: “Cidadãos, eu vos salvarei da peste!” (00:06:05). Os bailarinos que seguram em suas mãos as aves negras da morte mudam de plano, levando os pássaros bem próximos do chão. É como se a peste se submetesse à figura salvadora do rei. O desenrolar da trama evidencia a concretização desse gesto, uma vez que está justamente nas mãos de Édipo o livramento de Tebas. Declarando seu sofrimento pelo povo, Édipo abre os braços e suplica pela confiança dos cidadãos, afirmando que os salvará da peste. Com a mão direita sobre o peito e a mão esquerda erguida ao lado da cabeça, Édipo reafirma sua intenção de salvá-los. É evidente que, como os tenores têm o texto a seu favor como instrumento de narração, a dramaturgia criada pelo corpo não precisa dar conta de “narrar” a estória. Entretanto, a gestualidade sutil das personagens provoca também outros sentidos e significados.

Como primeira medida para acabar com a peste, Édipo envia o irmão de sua esposa, Creonte, para consultar o oráculo sobre os procedimentos necessários para dar fim ao mal que aflige Tebas (00:07:51-00:08:45). Em seu retorno, Creonte informa as instruções do oráculo, que indicam o assassino do rei

anterior como culpado. Atrás de Creonte (interpretado por Bryn Terfel), um círculo similar àquele do início da película. Este, porém, ao contrário do primeiro, escuro, apresenta coloração dourada que remete ao Sol, ou a algum elemento que traz iluminação, esclarecimento (00:12:32)] (Figura 3). Com as mãos unidas sob o peito e depois com indicadores que apontam aos céus, Creonte enfatiza a afirmação do oráculo de que a peste pode ser exterminada.



Figura 4. Fotograma de Oedipus Rex (00:12:32)

Com os indicadores apontados para cima, Creonte declara: “O deus deu sua resposta: Vinguem Laios” (00:10:02). Posteriormente, em gesto indicativo de ação, com o braço estendido perpendicularmente ao tronco, suplica: “Descubram o criminoso!” (00:10:50). Com uma caminhada lenta e olhos vigilantes, Creonte usa gestos indicativos para reafirmar que o assassino esconde-se na cidade e que ele deve ser descoberto, por ser ele o causador da peste que infecta a cidade. A personagem encerra sua fala novamente com os indicadores apontados para o alto: “Assim falou Apolo, o deus”.

Ao ouvir as palavras do irmão de Jocasta, Édipo se compromete a exterminar a peste, tomando para si a responsabilidade de purificar Tebas ao descobrir o assassino de Laios. Novamente, com gesto de comprometimento e promessa, pede que o assassino se entregue a ele. Com semblante apaziguador e as palmas das mãos voltadas para o solo, Édipo ao mesmo tempo evidencia gestos de expulsão e condenação (00:15:21-00:15:26). O rei relembra a sua vitória sobre a esfinge, vitória que lhe garantiu a posição de rei. Como antes, Édipo não deixa dúvida de que salvará Tebas dessa nova ameaça.

Temos a seguir a narradora, que anuncia: “Tirésias o vidente, a fonte da verdade. Ele mesmo percebe que Édipo é fantoche dos deuses invisíveis” (00:17:15-00:17:21). O surgimento de Tirésias revela, na acepção de Walsh, a construção “defeituosa” desse narrador, que informa a entrada do profeta sem indicar qual a razão que o trouxera até ali. Futuramente, Stravinsky iria revelar sua insatisfação com esse narrador, mencionando que ele apenas servia para produzir “uma série perturbadora de interrupções” (1993, p. 12-13). Walsh, todavia, afirma que a função desse narrador não seria a de “narrar”, e sim a de “emoldurar” os diversos episódios do drama.

Na versão de Taymor, Tirésias, interpretado por Harry Peeters, evidencia sua relutância em informar sobre o assassino de Laios, “Não posso falar” (00:19:47). O vidente sabe que deve revelar a verdade sobre o assassino, mas ao mesmo tempo não quer condenar Édipo às consequências do encontro na encruzilhada. Suplica então ao rei que seu silêncio seja respeitado, ao que Édipo responde negativamente, julgando que seu emudecimento o condenaria. O momento em que Édipo começa a suspeitar de uma trama que objetive ao trono – trama teria Creonte por principal favorecido e talvez o profeta como cúmplice – corresponde também aos gestos de condenação de Tirésias.

Na película, Tirésias é o exato contraponto de Creonte. O figurino do irmão da rainha era azul, celeste e monárquico como o de Édipo. Seus gestos, que apontam às leis superiores, duplicam o caráter apolíneo da informação oracular. Diferentemente, o figurino de Tirésias é marrom castanho, terrestre, e seus gestos indicam a direção oposta das informações divinas de Creonte (Figura 5). Se este indica a origem da peste – em Taymor, o nascimento superior de Édipo –, Tirésias aponta para o futuro, ao retornar ao seio ctônico da terra, em uma imagem de morte e decadência. Olhos desenhados nas “mãos” de Tirésias sublinham sua capacidade profética e vidente.

Frente à grave acusação contra Édipo e também contra Creonte, Jocasta é chamada a se manifestar a favor de Édipo. Em sua gestualidade materna, protetora e consoladora (Figura 6), ela questiona como o rei e seu irmão podem praguejar e batalhar em uma cidade já abatida. Além disso, diferente dos figurinos escuros – quer azul, quer marrom de Creonte e Tirésias –, Jocasta apresenta uma vestimenta de tons claros, que reconfiguram visualmente uma ideia de conforto e de proteção.



Figura 5. Fotograma de *Oedipus Rex* (00:20:02)



Figura 6. Fotograma de *Oedipus Rex* (00:28:45)

Em uma tentativa de acalmar as desconfianças do povo, ela afirma que os oráculos não são confiáveis e que sempre mentem. O receio de que o povo acredite na revelação do oráculo e que as consequências a Édipo sejam funestas são evidenciados em seus gestos temerosos e suplicantes. “Por quem seria o rei assassinado? Laios morreu numa encruzilhada” (00:32:51). A câmera de Taymor aproxima o espectador do olhar apreensivo de Édipo, seguido da fala “Subitamente estou assustado, Jocasta. Estou terrivelmente assustado”, fala que rememora a luta que teve contra um velho desconhecido na intersecção entre Corinto e Tebas.

É a partir desse momento que teremos a gradativa revelação sobre a culpabilidade de Édipo, revelação que culmina com o desenlace trágico. Até este

momento, nossa análise priorizou a construção gestual e visual das principais personagens de *Oedipus Rex*, na versão de Taymor. Ao lado dessas, compõe também a cena o coro que comenta, dialoga e antagoniza o aspecto monumental dos tenores.

III.

Na tragédia grega, o coro possuía várias funções: comentar, criticar ou mesmo advertir as ações das personagens humanas diante das vontades divinas. Além disso, ele exercia um papel estilístico: justamente o de contrastar os diálogos estáticos dos episódios com peças musicais e de dança que comunicavam algo que ultrapassava os limites do discurso. Diversos autores discorrem sobre os dialetos distintos usados pelos autores trágicos para diferenciar os diálogos dramáticos da construção enigmática e poética dos estásimos corais. Albin Lesky, por exemplo, afirma que

ator e coro se expressam numa linguagem de matiz dialetal diferente; este, no dialeto moderadamente dórico da lírica coral, aquele no iambo ático, que em alguns detalhes revela uma coloração jônica. Ambos são também portadores de diferentes formas de expressão humana. No canto coral está representado o que é da ordem dos sentimentos, enquanto que as falas do ator servem ao desenvolvimento e ao exame do que é temático. A união de dois elementos, já indicada, – o dionisiaco-ditirâmico e o tratamento impregnado de Logos, que é dado ao mito – aparece aqui sob novo ponto de vista (LESKY, 2003, p. 85).

Além dessa diferenciação, outros autores colocam em xeque a própria clareza das informações que eram cantadas pelo coro. Lawrence Flores Pereira (2005), ao comentar sua tradução de *Antígona*, menciona que, no coro, o que não era comunicável via discurso o era pela imagem da dança e pela percepção do ritmo e do som das vozes que cantavam na orquestra. Nessa acepção, podemos suspeitar que os autores e encenadores trágicos percebiam uma forma de comunicação que era de outra espécie, diferente da discursiva, uma forma de expressão que via na imagem corporal e no ritmo musical um poderoso artifício dramático.

Stravinsky, ao compor sua ópera, pode ter partido dessa intuição no que concernia à tragédia antiga. Em 1926, depois de finalizar outros projetos, o compositor sentiu

necessidade de trabalhar em um projeto grandioso. Eu tinha em mente uma ópera ou um oratório, baseado em algum tema universalmente familiar. Minha ideia era a de que de algum modo eu poderia evitar a distração da história por concentrar toda a atenção da audiência na música, que poderia assim se tornar tanto palavra quanto ação (STRAVINSKY, 1962, p. 124).

Esse cuidado com a expressão musical precedeu a própria escolha do tema desse projeto. É apenas depois da leitura do texto sobre São Francisco de Assis e das conversas com Cocteau, que o compositor pensa em Édipo e na escolha de uma língua morta – ainda que preservada pela tradição textual e clássica – para os diálogos e para o coro. Tal escolha comunicaria mais pela forma e pelo som do que pelo sentido.

Segundo Stravinsky, sua surpresa ao ver o texto de Cocteau vertido para o latim correspondeu às suas expectativas iniciais. “Como eu havia previsto, os eventos e as personagens da grande tragédia ganhavam vida de forma maravilhosa nessa língua, e, graças a ela, assumiam uma plasticidade estatuesca e uma base inteiramente majestosa ao conservar a imponência da lenda antiga” (STRAVINSKY, 1962, p. 128). Stravinsky usa uma série de termos que fazem *Oedipus Rex* remeter a outras artes: trata-se de conservar uma “plasticidade” digna da grande pintura renascentista, de marcar o aspecto “estatuesco” das esculturas latinas e de reverenciar e recriar o aspecto “majestoso” e “imponente” do mito por meio da língua latina, da composição musical e da encenação dramática.

Como referido na seção anterior, diversos desses aspectos são perceptíveis na versão de Taymor, em especial o cuidado com a composição dos tenores e com a execução sonora dos integrantes do coro. Neste caso, todavia, o primeiro aspecto que percebemos em sua versão fílmica é que não se trata de uma configuração estática.

Juntamente com os versos cantados, o coro desenvolve breves partituras coreográficas que fazem parte da dramaturgia da obra e que a afastam, nesse aspecto, dos estudos iniciais de Stravinsky e Cocteau. De forma geral, os movimentos realizados pelo coro são mais “ilustrativos”. As personagens do coro permanecem predominantemente em plano alto, de pé, realizando movimentos rápidos apenas com os membros superiores e a cabeça. O coro de cantores, que reinterpreta a obra de Stravinsky, contrasta com o coro de

bailarinos de Taymor, que apresentam maior movimentação corporal, tópico que discutiremos na última seção deste texto.

A primeira intervenção do coro na obra de Taymor ocorre logo no início da película, ao tempo de 00:02:44. De uma das plataformas laterais que compõem o cenário, em um nível mais elevado que os nossos olhos, a câmera nos oferece uma visão ascendente de um grupo de pessoas “vestidas” pela peste. O figurino composto de panos envelhecidos e enegrecidos nos remete à ideia de putrefação. “Nos salve da praga, pois Tebas está morrendo” (00:02:44-00:02:52), suplica o grupo que caminha lenta e pausadamente em direção ao centro do palco (Figura 7), onde encontra-se Édipo. Em movimentos quase robóticos e pausados, cobrem seus rostos as manchas da doença, da aflição e da morte. Ao se aproximarem do centro do palco, onde foi gestada a figura do Édipo, o coro volta seus olhares suplicantes ao rei, antigo e futuro libertador de Tebas.



Figura 7. Fotograma de *Oedipus Rex* (00:02:54)

A segunda intervenção mais pontual do coro se dá no tempo de 00:08:58 da película. Colocados atrás de imagens estáticas que remetem a estátuas de guerreiros orientais, sublinham que o foco de atenção é sua fala, e não a movimentação corporal do coro (Figura 8). Com essa composição imagética, ouvimos o pedido direcionado a Creonte “Fala! Nós te saudamos e te escutamos!” (00:08:59). A composição de Taymor nos remete diretamente à obra de Stravinsky, ao considerarmos que era buscado pelo compositor uma ideia estatutária e grandiosa na execução da sua ópera.



Figura 8. Fotograma de *Oedipus Rex* (00:08:58)

Todavia, o coro também configura um dos elementos mais dissonantes da interpretação de Taymor para a obra anterior. Se em Stravinsky os tenores e o coro estáticos criavam uma imagem de petrificada composição corporal e sonora, Taymor reposiciona o coro em diversos pontos de seu palco metálico. São vozes que entoam a peste e a esperança de salvação, bem como corpos, que pouco a pouco deixarão suas posições estatuárias para interagir com o coro de bailarinos.

Posterior à fala de Creonte, Édipo relembra que já foi capaz de salvar Tebas e que o fará novamente. A atitude do coro, que, sentado nas plataformas laterais quase fora de cena, apenas ouve a promessa do rei, é de resignação. Aguardando pela ação de Édipo em cumprir a promessa, os integrantes do coro permanecem pacientes, com movimentos semelhantes a um cruzar de braços. Não depende deles a salvação da cidade, apenas a resignação passiva do sofrimento e da esperança.

Entretanto, depois de ouvirem a condenação de Tirésias, de que o assassino do rei é o próprio rei, decidem recorrer a Jocasta. Em uma atitude que demonstra ação, o coro agora se dirige ao centro da cena clamando pela rainha (Figura 9). O gesto de reverência revela o respeito pela rainha que se aproxima para dialogar com Édipo.



Figura 9. Fotograma de *Oedipus Rex* (00:28:13)

No desenvolver da trama, perceberemos um coro que retorna à sua configuração estática, com menos movimentação corporal. Como visto, é perceptível no coro a sobreposição do canto ao movimento cênico. Porém a composição imagética do coro, somado ao coro de bailarinos na composição das cenas, produz sentidos e significados outros, criando uma dramaturgia própria da dança na película de Taymor. Veremos como Taymor lida com esse aspecto coreográfico múltiplo, composto tanto de narrador quanto de dois coros e de dois protagonistas, elementos centrais ao seu *Oedipus Rex*.

IV.

A tragédia grega, como vimos, tinha sua base em uma apresentação cênica que unia palavra dialogada, imagem cênica e música tocada, cantada e dançada. Essa mistura de diferentes elementos produzia um espetáculo diverso no qual todos os sentidos do público eram contemplados e intensificados. Nesse sentido, todo o esforço da crítica pós-nietzschiana que culmina com as descobertas arqueológicas e com as reconstituições antropológicas no século XX tem objetivado redescobrir e descrever detalhadamente a natureza híbrida dessa arte, um tanto apagada pelo centramento que o texto trágico ganhou na história do ocidente – numa tradição de leitores de tragédia.

No caso de Stravinsky e Cocteau, o fato de seu *Oedipus* ser nomeado de “ópera-oratório” revela a percepção de um espetáculo que contemplava tanto música quanto canto. Não esqueçamos também seu elemento mais discursivo e retórico, presente na escolha de uma língua que remetia à tradição oratória

romana. Todavia, a figura do narrador contrastava com essa construção grandiosa, de matriz clássica, criando um forte vínculo com os espectadores contemporâneos. Sobre a importância desse narrador, vestindo trajes modernos e falando em uma língua contemporânea, Walsh afirma:

A importância real do Narrador parece dupla. Tecnicamente, articula o drama em seções temáticas cujas molduras as fazem parecer inertes e estatuas, visto que a ação que elas figuram segue uma trajetória já apresentada (se não claramente narrada) pelo Narrador. [...] Simbolicamente, ele contrasta claramente com a complicada rede de alusões da música e da dramaturgia, além de trazer monumentalidade ao drama. Como um guia, ele satiriza nossa condescendência voyeurística, nosso ar superior de já ter visto aquilo antes [...] a satiriza porque, devido à nossa pretensa superioridade intelectual, somos tocados por essas figuras mascaradas e imóveis de um modo que dificilmente seríamos tocados pelo nosso próprio destino. Como um mestre de cerimônias, ele autoriza a diversidade de estilos da obra. Como um jornalista ele monta guarda sobre esses eventos terríveis, nos assegurando que eles não passam de figuras em movimento (WALSH, 1993, p. 31).

A partir de Walsh, podemos definir que a figura narrativa de *Oedipus Rex* aponta para o plano de Stravinsky e de Cocteau em criar uma figura moderna, em um traje de gala, uma figura descolada da estória mítica que seria encenada. Taymor, por sua vez, evita esse caráter moderno e reajusta sua versão inserindo na figura do narrador mais um elemento de estranhamento. Em sua montagem, trata-se de uma figura feminina, oriental, em trajes típicos, que traz ao drama uma ampliação do seu escopo, sobretudo ao transferir o mito do seu comum cenário ocidental para uma singular referência ao antigo teatro japonês.

Esse teatro trabalhava muito mais com bonecos e fantoches do que com figuras humanas propriamente ditas. Nesse tipo de drama, a figura do narrador é fundamental para criar a ponte entre espectador e espetáculo. É nessa acepção que Taymor traz sua narradora japonesa para contar-nos a estória em sua própria língua (Figura 10). Se o narrador de Cocteau relatava o mito em uma língua moderna, Taymor também aqui produz um elemento dissonante. Para o grande público do ocidente, tanto a fala em latim quanto a narrativa em japonês resultam no mesmo efeito, não coincidentemente, o efeito pretendido pelo

próprio Stravinsky, de uma língua que – unida à música – comunicasse mais pelo ritmo e pelo som do que pelo conteúdo.



Figura 10. Fotograma de *Oedipus Rex* (00:17:25)

Outro elemento que confere à versão cênica de Taymor um verniz também oriental é o uso de fantoches em momentos cruciais da estória de Édipo: o encontro com Laios na encruzilhada e o confronto com a Esfinge, antes de tornar-se o rei de Tebas. Na primeira, Taymor trabalha diretamente com o tema do exílio, tema também caro à interpretação que o próprio Stravinsky dá ao mito do Édipo.

Barry Drogin (1980), por exemplo, relaciona o autoexílio de Édipo ao autoexílio do próprio Stravinsky, que abandonou a Rússia depois da Primeira Guerra (1914-1918) e da Revolução Bolchevique (1917), para estabelecer-se na França, sua nova “pátria”. Não coincidentemente, *Oedipus Rex* seria sua primeira obra depois do exílio, uma obra que nasce de uma completa reflexão sobre sua música e sobre seus objetivos como artista. Em 1939, um novo exílio se anunciaria, dessa vez para os Estados Unidos, em face à invasão nazista sobre a França na Segunda Guerra.

Taymor reforça esse tema, ao cruzar no palco uma série de faixas vermelhas, dispostas sobre o espaço escuro. Essa imagem corresponde não apenas ao encontro de vários caminhos, como também especialmente ao encontro do filho e do pai, encontro que levará ambos à concretização dos seus respectivos destinos. Enquanto Jocasta narra a morte de Laios em uma encruzilhada, vemos ao fundo da cena a composição do cenário de “fantoches” que reinterpretem com delicada coreografia o parricídio anterior (Figuras 11 e 12).

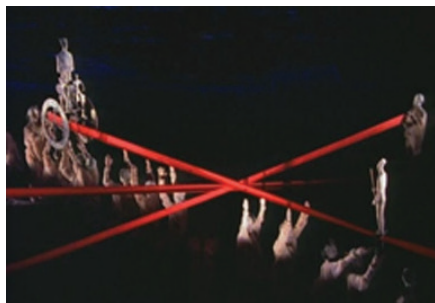


Figura 11. Fotografia de *Oedipus Rex* (00:37:13)



Figura 12. Fotografia de *Oedipus Rex* (00:16:38)

No caso da esfinge, Taymor cria um imenso monstro híbrido, não apenas aludindo ao mito de uma criatura parcialmente humana e parcialmente animal, como também figurando-a como constituída de diferentes partes. Essas serão gradativamente despedaçadas na medida em que Édipo soluciona seu enigma. O mito da criação da Esfinge encerra as ambivalências que seriam relacionadas ao próprio Édipo. Fruto de uma relação incestuosa, ela é uma imagem espelho dos mistérios e dos enigmas que se formulam diante do herói trágico.

Os aspectos híbridos da Esfinge – humanos e bestiais, masculinos e femininos – prenunciam muitos dos enigmas que seriam esclarecidos por Édipo. Assim como ele, a esfinge é a pergunta e a resposta, o enigma e a sua solução, a vida e a morte de si própria e do outro. Ao apresentar o despedaçamento do monstro diante da astúcia do herói, Taymor reinterpreta o encontro mítico entre o homem e seu aspecto primitivo.

Nesse sentido, todos esses elementos, oriundos do teatro japonês (a figura da narradora, os fantoches e também o estranho da língua que deveria informar os episódios) servem para redimensionar o estranhamento do público moderno, cujo ouvido já está acostumado ao mito e suas repercussões. Entretanto, nenhum desses é tão importante à visão fílmica de Taymor quanto o acréscimo de um coro não presente em Stravinsky, um coro que encontra na dança sua principal forma de representação.

Consideramos que a dramaturgia construída pelo contraste entre o coro e o coro de bailarinos desempenha um importante papel na obra de Taymor. Salienciamos, portanto, que nosso entendimento da dramaturgia corporal de uma obra se constitui daquilo que apreendemos ao observar o aspecto coreográfico dos corpos em cena. A percepção de Sandra Meyer sobre a composição de uma

dramaturgia do corpo e da dança pode ser esclarecedora neste momento. A autora destaca que, “na elaboração de sua dramaturgia corporal, a dança lida com movimentos que, por sua qualidade de abstração, não se pode mais do que suspeitar de sua significação” (MEYER, 2006, p. 47). Salientamos aqui que não há na dança algo como um dicionário correspondente entre gesto/movimento e palavra e que, portanto, as leituras que fazemos estão também relacionadas à própria subjetividade dos espectadores.

Nesse sentido, Cibele Sastre (2009) entende a dramaturgia da dança como uma possibilidade de entender o corpo que dança, como uma produção de sentidos que é construída no dançar. A pesquisadora percebe a dramaturgia não como aquela baseada no texto, própria do teatro. Antes, interpreta o texto da dança como uma tessitura, num emaranhado de sentidos e possibilidades. Sastre afirma ainda que, em seus processos criativos, sempre se preocupou com o discurso do corpo, tentando encontrar um subtexto ou imagem emergente que embasasse o movimento.

A partir dessas perspectivas, julgamos que os corpos em movimento têm papel fundamental na dramaturgia de *Oedipus Rex*. O coro de bailarinos se apresenta ao espectador no início da película. Ao ouvirmos “Oedipus, a peste veio, liberta nossa cidade da doença” (00:03:13), o grupo de bailarinos que compõe a imagem inicial dá vida aos seus corpos através de seus movimentos. Abaixo de onde paira o grande útero, há um grupo que denominamos “coro de bailarinos”. Inicialmente, este se encontra em similar posição fetal. Todavia, este grupo não está em um plano baixo, deitado como Édipo. Antes, os bailarinos se encontram agachados, em um plano médio. Aos poucos, vemos a imagem fetal dos bailarinos se dissolver e todos assumem o plano alto, ficando agora de pé. Simultaneamente, o útero que ocupava o centro da cena começa a ser suspenso até o ponto em que não conseguimos mais acompanhá-lo com o olhar.

Um primeiro plano mostra uma assustadora ave negra que se aproxima dos corpos desses bailarinos. Na sequência, o coro de bailarinos se vê ameaçado pela peste dos pássaros negros. Um plano geral mostra os movimentos dos bailarinos, enquanto a aproximação da câmera nos leva a um close de uma das aves. Ao seguir o trajeto do pássaro, a câmera nos deixa ver, abaixo da plataforma, corpos jogados, abandonados, sem vida e putrefatos, assolados pela peste (Figura 13).

Um plano geral nos leva novamente à plataforma central e ao coro de bailarinos. Os corvos negros agora estão sobre o grupo. Eles seguram as aves sobre suas cabeças, e os movimentos coreográficos de suspensão dão a sensação de

que os pássaros da morte desejam levar suas almas para o Hades (00:05:15). A relação dos bailarinos com os pássaros não é de submissão, antes parece haver algum tipo de luta interna. Uma batalha para vencer a morte. Nesse momento, surge Édipo. Ao aproximar-se o rei, percebemos que os movimentos do grupo onde antes predominava o plano alto se realizam mais próximos do chão. As aves, que antes pareciam tomar as almas dos bailarinos, submetem-se à imagem de Édipo, que agora ocupa o centro da cena (Figura 14).



Figura 13. Fotograma de *Oedipus Rex* (00:03:43)



Figura 14. Fotograma de *Oedipus Rex* (00:06:26)

A estrutura coreográfica contemporânea executada pelo coro de bailarinos apresenta movimentos controlados e pesados. Assim como o coro está preso à imagem da doença e da morte por trazer no figurino as vestes putrefatas, o coro de bailarinos está preso à imagem da morte pela relação que se estabelece com as aves negras, como corvos, rondando acima dos corpos mortos. Além dessa duplicação do coro, um de cantores e outro de dançarinos, Taymor também duplica a figura do próprio herói.

A segunda cena que recebe nossa atenção analítica nesta seção é aquela que nos mostra a resolução de Édipo em novamente salvar Tebas. Nessa cena, Taymor cria uma dramaturgia específica para abordar a figura de Édipo, o que pode ser percebido já na intervenção da narradora que tem como plano de fundo a imagem solitária do Édipo bailarino envolto em suas máscaras. Relembramos a evidente identificação entre o tenor e o bailarino presente na cena inicial de gestação. É como se um deles representasse o discurso da personagem mítica, enquanto o outro vivesse a figura mitológica. A movimentação corporal do bailarino que facilmente associamos à personagem de Édipo cria uma dramaturgia que nos remete às suas vivências e experiências “corporais”.

“Deus de Delos, nós esperamos. Minerva, filha de Jove... Diana entronizada... e tu, Febo Apolo, esplêndido arqueiro venha ao nosso auxílio!” (00:17:55–00:18:19). A fala do coro antecede a aparição de Tirésias. Diante das súplicas do coro, diversas figuras correm até a plataforma central com galhos repletos de folhas verdes. Essas se postam diante do trono do Édipo bailarino, mas com os olhares voltados para nós, não para a figura real. Formam ao redor do bailarino uma imagem semelhante a uma grade viva de proteção. Ao deixarem suas folhagens dispostas ali, assumem uma figura anelar protetora em torno do círculo no qual se encontra o bailarino (Figura 15).

Nesse momento, ao darmos maior atenção ao cenário onde se desenvolve a ação, percebemos que, sobre a grande estrutura dourada levada pelo coro, encontra-se uma recriação do trono de Tebas, onde reina Édipo. Mas não se trata do tenor, e sim do bailarino, que em diversas cenas espelhará as ações e os gestos de Édipo, do seu nascimento inicial até sua “morte” simbólica, no fim da película.

“E vós, Baco Dionísio, vem depressa com tua tocha...” (00:19:10). As partituras executadas pelo grupo estão cheias de elementos circulares. Círculos de braços e giros, quedas ao chão e recuperação instantâneas são alguns dos elementos coreográficos presentes. O foco da cena se direciona a Tirésias, e o coro de bailarinos assiste atenta e passivamente ao discurso do profeta. É nessa cena (Figura 16) que temos a primeira relação direta entre o tenor e o bailarino. A gestualidade realizada pelo primeiro é duplicada no segundo, acima do círculo dourado. Também aqui se apresenta ao espectador outra importante relação entre o Édipo tenor e o bailarino. Sua fúria ao acusar Tirésias também é dupla, na medida em que percebemos os mesmos gestos em ambos (Figura 16).

Por fim, ao ouvir a declaração do vidente sobre o assassino de Laios, o coro de bailarinos recua lentamente até o círculo ocupado por Édipo, tomando para si os mesmos galhos de árvores. Ao balançá-los, as folhas verdes caem ao chão, num signo da antiga prosperidade de Édipo, que igualmente está prestes a ruir. Nas cenas seguintes ao discurso acusatório de Édipo contra Creonte, Jocasta intercede por ele e alerta o povo sobre a falsidade dos oráculos. Após a intervenção de Jocasta, Édipo se dá conta de seu destino. Relembra o encontro com o velho homem na encruzilhada e realiza suas ações parricidas e incestuosas. A próxima intervenção que percebemos do coro de bailarinos é a imagem do Édipo bailarino sendo despido de todas as suas máscaras.



Figura 15. Fotografia de *Oedipus Rex* (00:19:20)



Figura 16. Fotografia de *Oedipus Rex* (00:20:31)

A duplicação do coro, cantores e bailarinos, bem como a duplicação da personagem de Édipo, tenor e bailarino, produz uma força dramática importante na obra de Taymor. Ao trazer a dança como arte que soma às falas, uma arte compósita, os sentimentos das personagens são intensificados e os espectadores percebem de maneira mais sensível o drama das personagens da trama. Essa união de elementos diversos no decorrer da obra de Taymor é intensificada na cena final, que não encerra apenas o mito de Édipo, como também o percurso que havia iniciado nas primeiras cenas da película.

V.

Se a cena inicial do *Oedipus Rex* de Taymor apresenta uma imagem de nascimento e de vida ameaçada pela peste, a película encerra com a cegueira do herói e com uma imagem de morte simbólica. Antes disso, porém, Édipo precisará passar por outras duas provas que simbolizam o percurso mítico do herói.

Na primeira delas, o Édipo bailarino passa por uma encruzilhada, literalmente atravessando os cordões escarlates que compõem a estrutura física dos possíveis caminhos. Essa estrutura teatraliza a morte de Laios. Ao atravessar os caminhos “ensanguentados”, Édipo bailarino encontra-se com uma figura feminina. É “acolhido” por uma grande escultura do corpo materno, aquela para a qual ele retorna após matar o velho desconhecido. Esse encontro com pai e com a mãe, com o masculino e com o feminino, com a violência e com a sexualidade, é o que caracteriza o percurso heroico da versão de Taymor, cenas presentes no mito e repensadas pela diretora.

Após o aparecimento do pastor que revela a verdade sobre a origem de Édipo, Jocasta parte para a morte. Tendo tomado consciência do horror de

seus atos, Édipo procura por Jocasta e “seus olhos contemplam a terrível visão. Édipo toma o dourado pingente dos cabelos da rainha. Ele perfura os próprios olhos” (00:48:53-00:49:04).



Figura 17. Fotograma de *Oedipus Rex* (00:53:13)



Figura 18. Fotograma de *Oedipus Rex* (00:54:39)

Na cena final, depois da revelação dos crimes parricida e incestuoso de Édipo, após a enfermidade e a cura da cidade de Tebas, um Édipo bailarino despido de todas as suas “máscaras” fura os olhos do Édipo tenor. Cai sobre ele(s) uma grande cortina de sangue, e vemos o sangue que brota dos seus olhos. Édipo se afasta de tudo o que pensou haver conquistado, de seu trono e de seu povo. Enquanto a chuva leva embora a peste, lavando as impurezas que o rei trouxera sobre Tebas, Édipo aceita calmamente seu destino, encaminhando-se, a passos lentos, para o centro da terra.

Nesse último caminhar, Taymor monumentaliza – assim como Stravinsky – o percurso mítico de Édipo. Este herói, que possui os pés feridos pelo atentado paterno e materno, caminha levando em seu corpo e em seu nome a marca da condenação primeira. Sua cegueira final, finalmente visão e conhecimento de si e dos outros, leva-o a tatear outro caminho, agora o caminho da finitude, da morte, do repouso. A chuva que lava o palco e os corpos dos bailarinos lava também a mácula que recaía sobre Tebas. Depois de purificar sua cidade, esse herói tragicamente vitorioso e derrotado reencontra seu destino no esquecimento e na morte. Agora, ainda, são os seus pés e os seus olhos feridos que indicam o caminho. E nesse aspecto, Sófocles, Stravinsky e Taymor se conectam, em um *Oedipus Rex* literário, operístico e cinematográfico.

Referências

- DROGIN, Barry. **Stravinsky's Oedipus Rex: the handelian ring**. 1980. Disponível em: <<http://www.notnicemusic.com/Contrarian/oedipus/>>. Acesso em: 20 out. 2012.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MERTEN Luiz Carlos. **Cinema: um zapping de Lumière a Tarantino**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MEYER, Sandra. **Elementos para a composição de uma dramaturgia do corpo e da dança**. Tubo de Ensaio – Experiências em Dança e Arte Contemporânea. Florianópolis: Ed. do autor, 2006.
- PEREIRA, Lawrence Flores. Comentários sobre a montagem de Antígona. **Letras**, n. 28 e 29, p. 217-220, 2005.
- ROSE, Gillian. **Visual methodologies: an introduction to the interpretations of Visual Materials**. 2. ed. London: Sage, 2010.
- SASTRE, Cibele. **Nada é sempre a mesma coisa: um motivo em desdobramento através da Labanálise**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)—Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- STRAVINSKY, Igor. **An autobiography**. New York: The Norton Library, 1962.
- WALSH, Stephen. **Stravinsky: Oedipus Rex**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

O PENSAMENTO SOCIAL CRÍTICO NA PRÁTICA CINEMATOGRÁFICA

TIBÉRIO CAMINHA ROCHA¹



Considerações iniciais

A partir de 1923, com a publicação do *Manifesto das sete artes*² pelo teórico e crítico de cinema italiano Ricciotto Canudo, o cinema passou a ser designado de “a sétima arte”, por reunir em um todo os elementos básicos que constituem o corpo de cada uma das artes precursoras, que se sujeitam à seguinte classificação: 1. Música (som); 2. Dança (movimento); 3. Pintura (cor); 4. Escultura (volume); 5. Teatro (representação); e 6. Literatura (palavra) (Gimello-Mesplomb, 2011). O poder de historiar e registrar acontecimentos também caracteriza o cinema como uma forma de arte, tornando-o parte irredutível do contexto social, pois é aí que o conceito de arte é redefinido como um modo particular de prática ao lado da produção, consumo, linguagem etc. A arte é, então, destituída de sua posição em um patamar privilegiado, prerrogativa concedida anteriormente às classes abastadas, e restituída em um lugar de cultura comum, ordinária, por

1 Mestre, com louvor, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará; membro do grupo de pesquisa *Linguagem, Identidade e Interdisciplinaridade*, que agrega o Núcleo Interdisciplinar de Estudos em Pragmática. O autor agradece à Profa. Dra. Dina Maria Martins Ferreira, minha ex-orientadora, pela contribuição nos debates que possibilitaram a realização deste estudo.

2 *Manifesto das sete artes e estética da sétima arte*, de Canudo, foi formulado em 1912, mas publicado em 1923. No entanto, Canudo já tinha publicado em Paris, em 1911, o artigo “La naissance d’un sixième art. Essai sur le cinématographe”.

intercambiar significados comuns, que rodeiam os corredores do cotidiano da vida ordinária.

Dirigida por David Fincher em 1999, a adaptação para as telas do *best-seller Clube da luta* (1996), de Chuck Palahniuk, torna evidente a possibilidade de a cinematografia funcionar como veículo de contestação de padrões preestabelecidos e de emulação de um pensamento social crítico. A narrativa do filme *Clube da luta* gira em torno de um trabalhador assalariado anônimo de classe média incapaz de adequar-se tanto ao estilo americano de vida quanto à cultura do capitalismo. Na tentativa de expurgar o desconforto que sente em relação ao mundo, o protagonista decide experimentar a vida fora dos padrões considerados pelo senso comum como normais, fundando um clube privado de lutas em parceria com o vendedor de sabonetes antissocial Tyler Durden. Através de personagens complexos e de um roteiro com conteúdo irônico, mordaz, de difícil “digestão”, o filme instiga a audiência a pensar sobre o modelo de sociedade consumista em que vivemos.

Percurso histórico conceitual

Estabelecendo uma correspondência baseada em graus de semelhança, diferença e relação entre o cinema e as outras artes, a cinematografia destaca-se por ter a capacidade discursiva sincrética de agregar esferas codificadoras diversas, tais como imagem em movimento (daí a categorização cinema, em grego *skiné*), fala (e legendas, quando é o caso), som, tanto na esfera temporal quanto na espacial – cuja forma de representação, muitas vezes, reflete-se na experiência cotidiana. Porém, segundo Vernet (1995), a grandeza avaliativa de tais paralelismos está na dialética entre o realismo cinematográfico e o realismo de outros tantos modos de representação (outras artes), e não apenas em relação ao mundo real – aí a abordagem valorativa de uma sétima arte atribuída à indústria cinematográfica.

Com o advento do Centro de Estudos Culturais Britânicos³, em Birmingham, os estudos culturais, até então focados nas condições de que significados de

3 Em 1964, pesquisadores britânicos oficializam a criação do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (hoje conhecido como a disciplina Estudos Culturais), na Universidade de Birmingham, para investigar questões culturais sob a perspectiva histórica, criando um novo campo de pesquisa sobre os fenômenos comunicacionais em sociedade. No entanto, já havia trabalhos precursores, tais

âmbito social são produzidos pela cultura, ganham novo fôlego, porquanto introduzem no campo dos Estudos Culturais a teoria do cinema: demonstrou-se que esta tinha interseções com metodologias procedidas de outras disciplinas, tais como a semiótica, a psicanálise, a linguística e a antropologia, ampliando, assim, o campo de pesquisa a respeito dos processos das práticas culturais. O próprio conceito de cultura foi redefinido “como o processo que constrói o modo de vida de uma sociedade: seus sistemas para produzir significado, sentido ou consciência, especialmente aqueles sistemas e meios de representação que dão às imagens sua significação cultural” (TURNER, 1997, p. 48).

Sendo o cinema considerado um “produto”⁴ cultural, pode ser analisado como uma estrutura complexa, cuja composição excede os limites impostos pela própria forma fílmica, pondo sua construção ao alcance da representação – “o processo social de fazer com que imagens, sons, signos, signifiquem algo” (TURNER, 1997, p. 48). Nesse sentido, a indústria cinematográfica passa a ser considerada como um exercício de influências em instâncias sociais, uma vez que toda representação é uma prática de significação que (re)produz cultura (HALL, 1997). O conteúdo sociocultural da cinematografia, articulado por meio de um sistema de códigos semióticos e/ou linguísticos, passa então a dar vazão a questionamentos voltados à representação, à (des)construção de identidades, à produção ideológica do consumo e outros tantos.

No que tange a questões referentes à produção do consumo no discurso cinematográfico, tal produção atua em um nível ideológico, inconsciente ou conscientemente, pois as práticas sociais são motivadas por um tipo específico de interesse e subjetivação, ou seja, a relação entre texto (discurso cinematográfico, no caso), sociedade e cultura está imbricada de considerações ideológicas. Para que entendamos a prática cultural como efetiva em uma determinada sociedade, é necessário também observá-la atuando em círculos invisíveis, naturalizados e “pseudo”desinteressados, o que nos remete de novo ao *modus operandi* da

como *The making for the english working*, de E. P. Thompson (1963) Class. Outro autor destacado desse centro é Stuart Hall (*Representation: cultural representations and signifying practices*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, 1997), que procurou mostrar a importância do estudo da ideologia para se compreender a estrutura social de poder, sustentando que a comunicação social era produtora e reprodutora de ideologias.

4 Usamos o termo “produto” entre aspas simples, para chamar a atenção para a noção de cultura, que não se estabelece como um produto fixo e acabado em si mesmo, e sim por uma contínua prática social.

ideologia. Daí a dificuldade de dissociar cultura de ideologia, pois, mesmo que esta não assuma forma material “mostrada”, seus efeitos são perceptíveis nas manifestações culturais.

Circunscrevendo o cinema ao conceito de meio de comunicação de massa, no livro *Ideologia e cultura moderna* (1995), Thompson chama a atenção para o sentido do termo “massa”. Segundo o autor,

[...] o termo ‘massa’ não deve ser tomado em termos estritamente quantitativos; o ponto importante sobre comunicação de massa não é que um determinado número ou proporção de pessoas receba os produtos, mas que os produtos estão, em princípio, disponíveis a uma pluralidade de receptores (THOMPSON, 1995, p. 287).

No senso comum, ao nos referirmos às grandes audiências através do termo “massa”, poderíamos estar sugerindo que o todo-massa fosse constituído por aglomerações de indivíduos passivos e indiferentes, ou seja, como se coletividade tivesse uma acepção fundamentalista, senão essencialista e fixa. No entanto, Thompson (1995) nos alerta sobre o fato de quão ilusória é tal interpretação, pois ela cria a falsa consciência de que, mesmo que as mensagens construídas/transmitidas pela indústria do cinema sejam acessíveis a um público relativamente amplo, não existem audiências, sejam quais forem, particulares ou massivas, pequenas ou especializadas, que não ocupem seus lugares em seus contextos sócio-históricos. O dito todo-massa não anula a subjetividade da significação nem a capacidade de interação, ou seja, o público interpreta sentidos e intenções construídas no discurso fílmico, em um processo ativo: subjetiva a significação, integrando-a a outras esferas de atividade do cotidiano vivido. Ilustrando algumas interações observadas pelos pesquisadores, no filme *Clube da luta*, espectadores ao final do filme comentam: “Que filme ruim, violento! Por que tanto sangue?”; no filme *Beleza americana*⁵, alguns sentem mal-estar, uns conscientemente por se refletirem em um cotidiano de aparência burguesa, outros apenas clamam por uma diversão mais leve, como os filmes de amor com *happy end*. Conscientemente ou não, a interação com o cotidiano e suas representações aí se presentificam.

5 Filme de 1999, dirigido por Sam Mendes, premiado com Oscar, justamente pela intenção crítica de uma representação da sociedade americana burguesa.

Perspectivas da indústria cultural cinematográfica

Adorno e Horkheimer (cf. ADORNO, 1987)⁶ reprovam as nomenclaturas “cultura de massa” ou “cultura popular”, pois, ainda que habituais, tais expressões reforçam a crença de que tais tipos de cultura tratam-se de manifestação da arte popular, emergindo “naturalmente” das próprias massas. A expressão “indústria cultural” foi, justamente, trazida à luz por tais autores na intenção de não só evitar a ambiguidade de sentido que permeia as expressões mencionadas anteriormente, mas também de intervir na acepção de que o discurso fílmico, por exemplo, seja um produto audiovisual adaptado ao processo que eles chamaram de “mercantilização de formas culturais” por uma empresa capitalista. Em uma sociedade de consumo, em que o homem utiliza para satisfação das próprias necessidades e desejos tanto bens materiais quanto signos, a unicidade da arte é banalizada pela demanda dos tempos modernos e a cultura é transformada também em mercadoria (ANDRADE, 2000).

Uma vez que a grande arte caiu sob o peso da linguagem do comércio, da produção e do consumo e sua razão ficou vinculada à consumação das massas, a indústria cinematográfica transformou a esfera cultural, conseqüentemente, em um campo de lutas hegemônicas. É importante enfatizar que o sistema ideológico em que a cultura se insere não é estável, ou seja, grupos, gêneros e classes competem entre si, motivados por interesses contrários, pela dominância ininterruptamente – daí podermos entrever os processos de resistência. Assim, através da reprodução constante de fórmulas prescritivas, o cinema passou, também, a servir de instrumento de dominação, que age por meio do convencimento, alienando o pensamento crítico e autônomo das massas (ADORNO, 1987). De acordo com o raciocínio de Adorno e Horkheimer (cf. ADORNO, 1987) determinados gêneros cinematográficos exerceriam a função de simular a realidade nas telas, reduzindo a nada a importância do papel da memória social do homem, e de favorecer aos interesses das classes dominantes, impedindo a urgência de um momento de transição em seu meio “pela difusão de informação e de conselhos, e de padrões aliviadores de tensão” (ADORNO, 1987, p. 291).

Hipoteticamente, a repetição exagerada de um modelo estandardizado de roteiro não se trataria, então, de uma questão de falta de criatividade, mas

6 Referimo-nos a ambos os pensadores Horkheimer e Adorno, mesmo que a referência bibliográfica esteja em publicação de autoria de Adorno, porquanto o texto trabalha o tempo todo com o pensamento de ambos. Daí, quando do uso de ambos os nomes, colocar-se na referência o “cf.”.

sim de uma tentativa de manutenção da ordem social através de um “produto” cultural e do consequente empobrecimento de sentidos, o que faria o público espectador digerir apenas o montante de informação que a indústria cultural disponibilizaria. Ainda que houvesse espaço para transformações e inovações no cinema, estas teriam que se encaixar em um jogo de intenções, tendo sempre em vista as necessidades do produtor, e não as do consumidor.

A hipótese de que a indústria cinematográfica induz à apatia social e sustenta as relações de dominação exemplifica o poder de persuasão e dissuasão do discurso cinematográfico, mas, se nos ativermos apenas a essa visão simplista e conservadora apresentada por Adorno e Horkheimer (cf. ADORNO, 1987), a gama de possibilidades que tal meio oferece ao homem ficaria bastante restringida. O cinema é, também, um lugar para a insurgência de um pensamento social crítico.

A interpretação desses pensadores sobre a natureza da indústria cultural nos serve de advertência para uma faceta dos meios de comunicação de massa que as próprias massas ignoram. No entanto, a suposição de Thompson (1995), de que há audiências específicas constituídas por receptores ativos, aponta para a ampliação desse conceito em relação ao papel do consumidor crítico e autônomo do produto midiático. A questão da ideologia ressurgiu não apenas sob o caráter de “deformadora da realidade”, mas também como “forma autônoma, aliada a práticas sociais concretas – simbólicas e imaginárias – que podem transformar indivíduos em sujeitos ativos e participantes dos processos sociais, culturais e políticos” (BORELLI, 1995, p. 75).

Os processos ideológicos atrelam-se ao *skiné*, imagem em movimento, construindo significações e subjetivações através de um sistema de representações, dando vazão à nova abordagem dos estudos críticos do cinema sugerida por Vernet (1995), visto que a união entre ideologia e cinema põe em evidência a existência de relações entre o discurso cinematográfico e a sociedade e entre registro e acontecimento, assim como introduz uma possibilidade de rupturas com a tradição sociocultural “imposta” ao público receptor.

O discurso cinematográfico apresenta dimensão ideológica à medida que se estabelece uma correlação entre as impressões deixadas no roteiro e na *mise-en-scène* com as próprias condições socioculturais de produção do filme. Tal dimensão ideológica se insere, de fato, na formação identitária do espectador de forma explícita ou subliminar, porquanto os modos de construção dos sentidos do discurso sincrético (no caso, o cinético) – linguagem

sonora, gestual e corporal e representação visual – interagem com o indivíduo espectador. Interpretamos, assim, que as condições de produção de sentidos refletem o próprio contexto sociocultural situado; o cinema, sendo uma prática social com construções ideológicas, constrói sua reflexibilidade cultural por intermédio das relações entre o seu produtor e a sociedade, ambos no universo do *situatedness*.

Fight club: representação e ideologia

A adaptação do *best-seller Clube da luta* (1996), de Palahniuk, para as telas reproduz a visão de mundo particular do diretor estadunidense Fincher (1999). Essa percepção de mundo é a interpretação da sociedade pelo indivíduo, mas ao fazermos tal afirmação torna-se necessário esclarecermos que a experiência e as percepções individuais são orientadas pelo modo de vida e pelas práticas coletivas; em outras palavras, a representação parte do imaginário social para alojar-se na consciência individual (MOSCOVICI, 2010). Por tratar-se de uma construção social, e como tal não apenas individual, pois a visão de mundo retratada em *Clube da luta* traça correlações de elementos tanto da realidade do diretor quanto do espectador – representação, regulação, produção, identidade, consumo etc. –, o sentido do filme só pode ser determinado através da análise dos significados partilhados entre o produtor e o consumidor.

Nesses termos, a mensagem transmitida pelo filme *Clube da luta*, que serve de ponte de informações entre a produção e a massa consumidora, é articulada dentro de um sistema de trocas simbólicas, no qual é determinante que o autor e o receptor tenham categorias de percepção e avaliação de mundo análogas para que sejam efetivas (BOURDIEU, 1996). O que é importante aqui é a permuta de visões de mundo, conhecimentos e crenças comuns, entre pessoas inscritas em um mesmo contexto histórico-social, mesmo que a comunicação estabelecida entre o cinema e o público espectador não obedeça aos parâmetros de uma situação dialógica de conversação usual.

É essencial tomarmos em consideração a linha de pensamento traçada anteriormente para a compreensão do fato de que a construção do personagem principal, como um narrador anônimo, dá margem para que a questão da representação social (re)produzida no filme seja apreciada a partir de outros pontos de vista, não apenas como um ideário inerente de Fincher.

A falta de uma identidade específica torna implícita a relação existente entre o protagonista do *Clube da luta*, interpretado pelo ator Edward Norton, e o indivíduo que pertence às “massas”, ou seja, o anti-herói da trama pode servir de referência para qualquer sujeito que veja, sinta ou julgue o mundo a partir do mesmo contexto situacional. Inferimos, então, que a intenção do diretor seria de que o personagem representasse nas telas de cinema a figura do homem comum da classe média americana cujo estilo de vida não o dissociasse do coletivo. Embora a perspectiva em foco seja a de Fincher – não é nossa proposta negar a autoria –, a problemática da construção identitária do protagonista apresenta-se propositalmente ambígua em termos de “quem” Norton está representando no discurso cinematográfico – se é uma instituição, o espectador ou o diretor.

Uma vez que a falta de clareza na mensagem da narrativa fílmica é intencional, podemos concluir que a responsabilidade pela interpretação de sua significação cai sobre o público receptor. Seguindo a conjunção lógica de argumentos de Thompson (1995), ainda que *Clube da luta* seja um produto da indústria cultural disponível para o consumo das grandes massas, o filme encontrou o seu público nas audiências pequenas e especializadas, que conseguiram se “identificar” com a representação que se vê nas telas e, conseqüentemente, capturar o sentido do filme – a crítica à sociedade de consumo.

Convém, aqui, lembrarmos que *Clube da luta* é um filme de difícil compreensão para o espectador que tem o hábito de consumir as produções típicas do cinema de Hollywood – representação de sistemas de previsibilidades da realidade –, devido ao conteúdo intelectual elaborado implícito de sua narrativa, que corrói progressivamente paradigmas naturalizados. De acordo com Kellner (2001, p. 135),

Deve-se notar, porém, que o cinema de Hollywood enfrenta severas limitações no grau com que pode preconizar posições críticas e radicais em relação à sociedade. Trata-se de um empreendimento comercial que não deseja ofender as tendências dominantes com visões radicais, tentando, portanto, conter suas representações de classe, sexo, raça e sociedade dentro de fronteiras preestabelecidas.

Por abordar temas tabus que transgridem regras sociais básicas, como violência, terrorismo, sexo e drogas, e por questionar um sistema de valores já cristalizado na cultura, a prática do consumo, o filme em si selecionou o seu

próprio público. Essa hipótese é confirmada pelo status de *cult movie* que *Clube da luta* alcançou no ano de seu lançamento em DVD, independente da fama ou do reconhecimento no circuito comercial. Turner (1997, p. 100.) nos dá uma ideia do processo de identificação do público com o filme:

Ao contrário do que muitas pessoas pensam, o público não comparece aos cinemas iludidos por campanhas publicitárias falsas ou enganosas. Uma frase geralmente usada pelos produtores refere-se ao filme 'que encontra o seu público', e esta é a descrição mais precisa do que realmente acontece.

A justificativa de Fincher para a violência explícita em profusão no corpo do filme é a tentativa de alertar as grandes audiências para os perigos de um sistema social capitalista e consumista que insiste em impor, de maneira direta ou indireta, normas de conduta e estilos de vida para que o homem se encaixe no modelo de sociedade em vigor. Tal violência é uma metáfora, senão uma alegoria, que o diretor utiliza para ilustrar a negação e a insatisfação do indivíduo contemporâneo em relação à cultura do consumo propagada pelos próprios meios de comunicação de massa.

Entendemos o discurso filmico *Clube da luta* como uma alegoria, pois se trata de um tecido retórico discursivo que constrói uma dialética entre o sentido “literal” e o “figurado”, dialética de virtualizações de sentido. Melhor explicando, o que chamamos de sentido “literal” seria o aspecto classificatório primeiro, explícito, de ser o filme apenas uma narrativa de violência (para alguns, até de pertencer à categoria de um filme de ação), mas que, no entanto, aí não se fixa, pois implícita e projetada um sentido mais profundo (chamado de figurado), que nos empurra para a representação de uma sociedade corrosiva e corroída pela necessidade do consumo. Ratificando, o sentido (a) “literal” estaria para um filme interpretado apenas como um espelho da violência, que remete ao sentido (b) figurado – discurso crítico contra a hegemonia de uma sociedade de consumo. Mas, ao também designarmos o filme como metafórico, não estamos jogando fora sua tessitura alegórica, pois poderíamos afirmar que um discurso alegórico é alimentado por metáforas. Ou seja, sendo o filme uma alegoria, por sua própria natureza, “con-figura” e “re-con-figura” – mostra-se (figura) junto (com) a algo e de novo (re) se mostra (figura) junto (com) a algo –, e sendo o filme constituído por metáforas, o mesmo movimento complexo se dá na constituição

metafórica que continuamente alarga e expande sentidos⁷. Ambas as tessituras se retroalimentam na construção de uma crítica social anti-hegemônica: se a violência é a corporificação das lutas e conflitos presentes no imaginário social, o *Clube da luta* é emancipação da resistência ao e insurgência contra o mal-estar da sociedade.

Segundo Turner (1997, p. 76), a função da narrativa pode ser tomada em consideração apresentando duas possibilidades distintas ao homem: “A primeira é que a narrativa pode ser uma propriedade da mente humana, como a linguagem; a segunda é que a narrativa talvez desempenhe uma função social essencial que a torna indispensável para as comunidades humanas”. Ainda de acordo com a argumentação desse autor, o papel da narrativa do filme *Clube da luta* é resolver simbolicamente a questão da inclusão e exclusão social determinada pela prática do consumo, que não pode ser resolvida no mundo real, pois é tida na consciência das massas como consequência natural da existência do homem – uma problemática social menosprezada por já estar interiorizada, senão naturalizada, no conceito de cultura. Em vista disto, o discurso cinematográfico em foco procura dar vazão a uma nova interpretação de sentido do mundo, através de uma representação social crítica.

Como podemos notar, não seria correto resumirmos o conteúdo do *Clube da luta* como somente um filme que faz apologia à violência, pois existe muito mais de forma subjacente. A intenção do filme contradiz a hipótese sugerida por Adorno e Horkheimer (cf. ADORNO, 1987) de que o papel da indústria cultural seria apenas o de proporcionar entretenimento ao público que consome o produto midiático, alienando a consciência das massas “sem oferecer ao consumidor as condições necessárias ao pensamento crítico” (ANDRADE, 2000, p. 36), e de que trabalharia a favor da manutenção de relações de dominação. Ao contrário, a proposta do filme *Clube da luta* é fomentar a discussão a respeito da inadequação do ser humano frente à nova realidade chamada pós-moderna, mas que estimula sentimentos primitivos, como o do individualismo e o da agressividade.

Com efeito, o tema central do romance escrito por Palahniuk (1996), e posteriormente adaptado para as telas por Fincher (1999), faz parte de uma série de fatores que reforçam, formam ou alteram as representações em atividade no

7 Apontamos a diferença entre alegoria e metáfora: a metáfora não se constitui por comparação, e sim por equivalência, enquanto a alegoria permite a comparação entre sentidos: sentido literal (a) que dá lugar ao sentido figurado (b); mas ambas se ancoram no sentido “figurado”.

seio da sociedade. As transformações que tais representações sofrem, motivadas pela fluidez do panorama social, afetam diretamente as esferas de atividade humana, incluindo o campo cultural. Nesses termos, podemos inferir que é a instabilidade das representações sociais que confere o caráter temporal da indústria cultural, indispensável à sua própria sobrevivência, reiterando continuamente a união entre representação e cultura.

No contexto do filme *Clube da luta*, a representação social adquire o *status* de representação ideológica (FISKE apud CURRAN; GUREVITCH, 1996), pois os equipamentos de cinema, como, por exemplo, a câmera de vídeo, excedem a função básica de registrar e historiar a realidade. O discurso cinematográfico não pode ser reduzido a códigos linguísticos e semióticos da realidade, porquanto (re)produz uma representação da visão de mundo (e a de Fincher) que é indissociável de intenções ideológicas. Neste aspecto, os sentidos em atividade na película do filme, que se relacionam com a representação da sociedade capitalista e com a crítica à cultura do consumo, não são reificados pelo poder inato da indústria cinematográfica de reproduzir a experiência e o conhecimento cotidianos, pois as marcas ideológicas explícitas e implícitas não desaparecem de suas representações, mesmo que sublimem o seu caráter crítico através da alegoria. Logo, posicionamo-nos a favor da afirmação de Soares (2007), quando o autor diz que a representação que se vê nas telas de cinema não é da realidade, mas da própria ideologia.

Considerações finais

A partir dessa reflexão, pusemos em destaque alguns aspectos que consideramos indispensáveis para uma compreensão da prática social que reside no discurso fílmico, estabelecendo uma analogia entre a concepção de meio de comunicação de massa de Thompson (1995) e a interpretação de indústria cultural de Adorno e Horkheimer (cf. ADORNO, 1987).

Visamos esclarecer que a forma da narrativa do filme *Clube da luta* desempenha uma função no interior da própria sociedade que o produziu, pondo-se em resistência à hegemonia conservadora, assim como à sua política e à sua cultura; e por meio de cenários estratégicos reivindica a não manutenção de relações de dominação ideológica (GRAMSCI, 1971). No entanto, para alguns desavisados, a aparente manutenção das relações de dominação se legitima

pela então nomeada prática discursiva dos meios de comunicação de massa como subterfúgios para a própria sustentação. Tal argumentação acomoda o nosso objeto em foco dentro do conceito de filme de cunho liberal formado por Kellner (2001, p. 136):

[...] filmes liberais podem ser interpretados como contestações à hegemonia conservadora, e não apenas como pusilânimes variações da mesma ideologia dominante. Dessa perspectiva contextualista, a crítica da ideologia implica uma análise ideológica no contexto da teoria social. A interpretação política dos filmes, portanto, pode propiciar a compreensão não só dos modos como o filme reproduz as lutas sociais existentes na sociedade americana contemporânea, mas também da dinâmica social e política da época.

Essa teia argumentativa objetivou desmitificar a crença popular de que o produto final da indústria cinematográfica tem, tão somente, em vista o preenchimento da lacuna de tempo ocioso do dia a dia vivido. As grandes audiências podem até conferir, inconscientemente, uma neutralidade de intenções no que é apreciado nas telas de cinema, mas, sob um viés crítico, ratificamos que não há atos desinteressados na produção cinematográfica, uma vez que a própria falta de intencionalidade de certos gêneros de cinema mascara uma manifestação ideológica proposital. Debord (1997, p. 24) ilustra nossa colocação ao explicar como se dá o processo de dissimulação da ideologia por meio do contexto midiático:

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo.

Mesmo que aceitemos a existência de um público-massa, ancorado no espaço da alienação, há sempre espectadores críticos e ativos à espreita, capturando o conteúdo ideológico das representações sociais (re)produzidas em películas fílmicas, como no caso de *Clube da luta*, que dão margem à quebra de valores instituídos por uma classe dominante, valores estes inerentes tanto

à sociedade quanto à condição de existência do homem. Seria imprudente de nossa parte, aqui, afirmarmos que o território em que se assenta o discurso cinematográfico já foi resolvido e explorado *in totum*, pois os fenômenos sociais não são estáticos, mas sim processos em contínua equivalência com suas representações (re)produzidas em cena.

Referências

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. Tradução Amélia Cohn. In: COHN, Gabriel (Org.). **Comunicação e indústria cultural**. 5. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987. p. 287-295.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fim do mundo**: imaginário e teledramaturgia. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Governo do Estado do Ceará, 2000.

BORELLI, Sílvia Helena Simões. Gêneros ficcionais: materialidade, cotidiano, imaginário. In: SOUSA (Org.). Mauro Wilton de. **Sujeito, o lado culto do receptor**. Tradução Sílvia Cristina Dotta e Kiel Pimenta. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 71-85.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**. Sobre a teoria da ação. Trad. Mariza Corrêa. São Paulo: Papirus, 1996.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FISKE, John. Post-modernism and television. In: CURRAN, James; GUREVITCH, Michael (Ed.). **Mass media and society**. London/Sidney/Aukland: Arnold, 1996.

GIMELLO-MESPLOMB, Frédéric. **Manifeste dès sept arts**. França: Université de Metz. Disponível em: <http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/textes_theoriques/canudo.htm>. Acesso em: 28 abr. 2012.

GRAMSCI, Antonio. **Selections from the prison notebooks**. Trad. para o inglês Farouk Abdel Wahab de Zayni Barakatfoi. New York: International Publishers, 1971.

HALL, Stuart. **Representation**: cultural representations and signifying practices. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, 1997.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Edusc, 2001.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. Tradução Pedrinho A. Guareschi. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

PALAHNIUK, Chuck. **Fight club**. Great Britain: Vintage Books, 1996.

SOARES, Murilo Cesar. **Representações da cultura mediática**: para a crítica de um conceito primordial. In: Encontro da Compós, 16., 2007, Curitiba. Anais... Curitiba: UTP, 2007.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Tradução Grupo de Estudos sobre Ideologia, Comunicação e Representações Sociais da PUCRS. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995 [2002].

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995. p. 89-153.

Filmografia

Beleza Americana (American Beauty). Filme de Sam Mendes (1999). Roteiro: Alan Ball. Produção: Dream Works Pictures, 1999, 122 minutos.

Clube da luta (Fight club), direção de David Fincher (1999), roteiro de Jim Uhls, produção da 20th Century Fox, 1999, 139 minutos; adaptação da obra de Chuck Palahniuk **Fight club**.

OS MODOS DE INSCRIÇÃO DA MEMÓRIA NO DISCURSO FÍLMICO: UM EXEMPLO DO FILME *NARRADORES DE JAVÉ*

DARLAN DE MAMANN MARCHI¹
DÉBORA MUTTER²



Introdução

A partir da renovação na historiografia promovida principalmente pela *Escola dos Annales*, vários temas que até então eram considerados pouco relevantes começam a ganhar espaço. Temas sobre sociedade, cotidiano, mentalidades são problematizados e trazidos à luz nesse novo contexto historiográfico, utilizando-se também de novas fontes. A partir dessas novas leituras, o cinema passa a ser visto como um instrumento favorável à história ou até mesmo como um registro da própria, assim como comenta Marc Ferro:

O filme, aqui, não é considerado do ponto de vista semiológico. Não se trata também de estética ou história do cinema. O filme é abordado não como uma obra de arte, porém, como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele vale por

1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural na Universidade Federal de Pelotas (UFPEl). Bolsista Demanda Social Capes. Graduado em História pela URI – *campus* Santo Ângelo.

2 Mestre em História (PUCRS), Graduada em História (URI – *campus* Santo Ângelo). Atualmente, é professora da Escola de Ensino Médio da URI, ministrando aulas na disciplina de História. Atua também como historiadora junto à equipe que está realizando o inventário do patrimônio material do município de Santo Ângelo.

aquilo que testemunha. Também a análise não trata necessariamente da obra em sua totalidade; pode apoiar-se em resumos, pesquisas, 'séries', compor conjuntos. A crítica não se limita somente ao filme, integra-o no mundo que o rodeia e com o qual se comunica necessariamente (FERRO, 1976, p. 203).

Portanto, percebe-se que os novos enfoques da história, promovidos pela chamada Nova História, utilizam-se da análise dos diferentes empregos sociais da memória. O tema analisado neste capítulo insere-se no campo dos novos objetos da análise histórica, no caso, a obra cinematográfica enquanto parte do novo conjunto de fontes utilizadas pelo historiador. A força dos discursos e narrativas e a forma como se (re)produzem e atuam sobre a conformação da memória são algumas das reflexões possíveis através da obra cinematográfica *Narradores de Javé* (2003), da diretora brasileira Eliane Caffé. O próprio filme enquanto discurso imagético problematiza as construções discursivas e as subjetividades presentes nas narrativas e também na relação que estabelecem na passagem para a história escrita, enquanto tentativa de oficialização (hegemonização) dessas memórias.

A discussão empregada relaciona, em um primeiro momento, a questão do cinema enquanto fonte e lugar para o conhecimento histórico. Posteriormente, busca-se analisar as questões referentes à memória e à sua conformação entre o individual e o coletivo, na construção de um discurso que contemple uma identidade coletiva e sua afirmação através do reconhecimento da história oficial enquanto relato unificador. Pretende-se, assim, refletir sobre o discurso histórico e o papel da narrativa na afirmação de uma versão que, após escrita, passa a ser compartilhada. Os debates concernentes à historiografia passam a fazer parte da discussão empregada, uma vez que eles podem ser diretamente relacionados ao enredo do filme aqui analisado.

História e cinema estreitando relações

Desde o final do século XIX, o conhecimento histórico norteia muitas produções cinematográficas, que, por sua vez, podem influenciar na compreensão da história. O cinema-história estabelece representações sociais a partir da construção imagética da realidade, proporcionando interpretações

coletivas de um mundo comum. Contudo, a construção da narração histórica com base em fontes cinematográficas deve ser feita com cuidado, de modo que vários elementos devem ser levados em consideração na análise do filme, e não somente a trama em si.

Atualmente, existem várias discussões acerca da construção de identidades e lugares sociais na cultura audiovisual, pois o cinema-memória contribui na afirmação de representações sociais a partir da construção imagética da realidade, proporcionando interpretações coletivas de um mundo comum. Vale lembrar também que o historiador faz a leitura da história a partir de suas concepções objetivas ou subjetivas, sendo que toda a escrita da história deve ser analisada levando em consideração o tempo em que foi produzida. Nesse sentido, Le Goff afirma que:

Hoje, a aplicação à história dos dados da filosofia, da ciência, da experiência individual e coletiva tende a introduzir, junto destes quadros mensuráveis do tempo histórico, a noção de duração, de tempo vivido, de tempos múltiplos e relativos, de tempos subjetivos ou simbólicos. O tempo histórico encontra, num nível muito sofisticado, o velho tempo da *memória*, que atravessa a história e a alimenta (LE GOFF, 1990, p. 9, grifo do autor).

Apesar de as primeiras exibições de imagens em movimento datarem de meados do século XIX, frequentemente se atribui aos irmãos Lumière a primeira sessão pública, bem-sucedida, que ocorreu na cidade de Paris, em 1895. É possível perceber, assim, que a invenção do cinematógrafo era mais um signo da sociedade industrial europeia, eufórica pelos sucessivos avanços tecnológicos (AUMONY, 2008).

Desde o início da história do cinema, ponderações sobre a imagem como expressão de uma suposta realidade e/ou verdade aconteceram. Dentre alguns teóricos de destaque nesse debate, encontram-se Serguei Eisenstein, Marc Ferro, Pierre Sorlin, Bill Nichols e José Maria Caparrós Lera. Eles deram prosseguimento a essa importante discussão que atravessou o século XX e que ainda hoje se mantém.

Marc Ferro afirma que, no início do século XX, o cinema era visto por muitos espectadores com bastante desconfiança, sendo que um dos principais motivos era a pouca qualidade do filme (FERRO, 1992). No entanto, é evidente a grande

popularização do cinema, transformando-se em uma das mais importantes e populares formas de expressão artística e de lazer da atualidade.

A renovação historiográfica que ocorreu nos anos 60-70, quando o ofício do historiador e o fazer historiográfico foram repensados diante de novos objetos, novas metodologias e novas fontes, contribuiu para que o valor histórico do cinema e a sua dimensão da realidade recebessem novas interpretações. A partir desse momento, é cada vez mais exigida uma intensa análise histórica e social das produções cinematográficas, independente de ser ficcional ou não ficcional.

Mesmo após todo o movimento historiográfico iniciado na França com os *Annales*, muitos eram os historiadores que continuavam resistentes em utilizar o cinema enquanto fonte histórica. Nesse sentido, Jorge Nóvoa (1995, p. 1) afirma que:

Os historiadores, por sua vez, na época da fundação do cinema, estavam mergulhados na concepção positivista, atualizada na França por Langlois e Seignobos, para a qual 'a história só se fazia com documentos'. O documento, para a mentalidade de então, era, sobretudo o escrito, ponto de partida e de chegada para a reconstrução do fato histórico. Eles foram incapazes de mudar suas concepções, não somente no que concerne à história, mas também à documentação.

Segundo Nóvoa (1995), foi somente durante as décadas de 60 e 70 do século passado que começou a surgir uma nova concepção, a qual tratava a história enquanto processo e admitia utilizar o filme como um documento ou uma fonte. Nóvoa afirma que, "quando o historiador passou a observar o filme, para além de fonte de prazer estético e de divertimento, rapidamente ele o percebeu como agente transformador da história e como registro histórico" (NÓVOA, 1995, p. 1).

Marc Ferro indica que o filme ajuda a contribuir para o conhecimento da sociedade no momento em que as imagens são analisadas para além da sua intencionalidade, fugindo às censuras externas e internas na produção de um filme. De acordo com o autor:

O filme tem a capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera [...] desvenda o segredo, apresenta o avesso da sociedade, seus lapsos (FERRO, 1992, p. 86).

Marc Ferro defende a ideia de que o filme não deve ser considerado em seu ponto de vista sociológico, estético ou como obra de arte, “[...] mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas” (FERRO, 1992, p. 87). Desse modo, torna-se possível ao historiador identificar no filme elementos que o ajudam a compreender a sociedade para além das representações geradas pelos grupos dominantes, já que o filme vai muito além dos controles existentes, tanto da censura externa quanto da censura interna. Nesse sentido, Pollack salienta que:

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e, portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional (POLLACK, 1989, p. 11).

José Maria Caparrós Lera também se destaca neste campo reflexivo. Para ele, é possível definir três tipos de filmes históricos: primeiro, aquele com valor histórico ou sociológico, mas sem a intenção de ser uma representação histórica; segundo, o de gênero histórico, que se apoia em acontecimentos históricos, mas sem se prender a uma reconstituição rígida; e terceiro, o filme com intencionalidade histórica, no qual o objetivo é o de representar um acontecimento, devendo ser elaborado com maior rigor em termos acadêmicos, protegidas as liberdades autorais (CAPARRÓS LERA, 1997).

O filme *Narradores de Javé* poderia ser categorizado dentro da primeira tipologia expressa por Caparrós Lera, uma vez que seu enredo está alicerçado em questões que refletem a própria dinâmica do trabalho do historiador. Nele podem ser encontrados alguns temas concernentes às questões contemporâneas da memória, da história e de suas dimensões e dilemas em sociedades tradicionais frente às ações da globalização.

Nesse sentido, Pierre Sorlin contribui afirmando que o filme histórico, ao olhar para o passado, procura interferir nas lutas do presente. Segundo ele, “[...] o filme histórico é um espião da cultura histórica de um país, de seu patrimônio histórico” (SORLIN, 1984, p. 19-20 apud RAMOS, 2002, p. 32-33). Outro

posicionamento importante desse autor consiste na discussão de que o cinema-memória não produz o saber histórico, antes o reproduz e/ou reforça. Assim, percebe-se que, mesmo quando produzido sobre documentos, o resultado do filme é a reconstrução narrativa de uma forma imaginária. No caso do filme de Eliane Caffé, o que se percebe, dentro da construção da narrativa do filme, é o questionamento da própria narrativa, ou seja, de uma sociedade de base oral, que se conta, reinventa-se, constrói-se e desconstrói-se ao narrar-se.

Ao delegar a narração a Nelson Xavier, Eliane Caffé livra-se do compromisso com a objetividade e o realismo de sua visão regida por um olhar de dentro. Olhar de nativo, não de forasteiro. Como se trata de uma história contada por um personagem, os fatos narrados e mostrados pela câmera podem ser parcialmente ou completamente fictícios. Importa, portanto, a versão. E é essa a chave principal de *Narradores*, o conflito entre versão/invenção e verdade, em especial no tocante à construção de identidade cultural (EDUARDO, 2012).

Nesse sentido, *Narradores de Javé* é uma obra que ultrapassa as possibilidades de análise de costumes, formas de relações familiares ou culturais de uma época específica. O filme atua diretamente sobre as inter-relações entre memória e história. O cinema-memória, nesse caso, trata da questão da memória, da formação das identidades e das subjetividades impressas na escrita da história, temas atuais que balizam o próprio pensamento historiográfico atual.

Por fim, vale lembrar as palavras de Marc Ferro (1992, p. 79) quando questiona a resistência no uso do filme para o conhecimento histórico: “Seria o filme um documento indesejável para o historiador? Muito em breve centenário, mas ignorado, ele não é considerado nem sequer entre as fontes mais desprezíveis. O filme não faz parte do universo mental do historiador”. Mas, no caso específico aqui abordado, o universo do historiador é que passa a fazer parte do filme.

*“Pois se Javé tem algum valor são as histórias das origens [...]”*³

O enredo de *Narradores de Javé* tem por cenário uma pequena cidade no interior do Nordeste brasileiro chamada Javé, que de repente se vê ameaçada pela construção de uma usina hidrelétrica. A barragem da usina inundará toda a cidade, o que faz com que a população se organize a fim de encontrar uma forma de salvar a cidade. Um dos moradores, Rui Resende (Nelson Xavier), informa que, conforme os engenheiros da construtora, a única maneira de impedir a construção seria demonstrar a relevância histórica da cidade, ou seja, destacar o potencial patrimonial da localidade. Os habitantes se unem, então, para demonstrar a importância da cidade e de sua história, uma vez que assim conseguiriam que o projeto da usina não se concretizasse, salvando suas terras e suas propriedades. Resolvem escrever a história do povoado a partir dos relatos de cada um, convocando para tanto o funcionário da agência dos Correios local, Antônio Biá (José Dumont). Coube-lhe colocar no papel “tudo o que estava na cabeça, nas lembranças”, conforme as palavras de Rui.



Figura 1. Cartaz do filme

Fonte: <<http://www.revistaovies.com/estante/2011/04/narradores-de-jave-e-josue-guimaraes/>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

3 Fala do personagem narrador Rui Resende (Nelson Xavier) no tempo de 00:09:12.

O ambiente do filme, a fotografia, os personagens e as histórias colocam o espectador dentro do contexto de um Brasil rural, tido como arcaico frente à modernidade e ao desenvolvimento tecnológico do atual século XXI. De alguma forma, o texto remete a um mergulho nesse país interiorano, distante geograficamente das grandes metrópoles, mas tão humanamente parecido com qualquer outro lugarejo ou megalópole da cultura ocidental por uma característica comum: a construção identitária.

Está em jogo, na relação estabelecida para os moradores, a salvação das suas casas, das suas terras, do seu modo de viver e da sua cultura, afirmada sobre a prática oral, aspectos que se encontravam dentro da dinâmica do povoado, antes de serem ameaçados pelo “progresso” da construção da usina. A ameaça do não mais existir provoca o colocar no papel, o escrever, o registrar, que na história também representa a esperança da salvação. Para Candau (2012, p. 18),

[...] a paixão memorial pode revelar uma rejeição da representação que fazemos da nossa identidade atual, projetando no passado e, por vezes, ao mesmo tempo no futuro uma imagem do que gostaríamos de ter sido, imagem obsessiva que nega as alterações e a perda, ou imagem alucinada da beleza do morto, construída a partir de arquivos, traços, monumentos, objetos, relíquias, ruínas e vestígios.

Há, na história narrada pelos moradores de Javé, um contexto mais amplo, uma história compartilhada, independente do olhar e das individualidades, com personagens comuns e uma base narrativa que é confluyente. Conforme Halbwachs (1990, p. 25), quando a memória é também apoiada na lembrança de outras pessoas, a evocação é ampliada e é “[...] como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias”. Quando se trata da memória coletiva, está presente no lembrar e no contar a reordenação dos conjuntos de representações, pois “[...] recolocamos os diversos detalhes dentro de um outro conjunto, constituído por nossas representações no momento” (HALBWACHS, 1990, p. 32).

A essas questões de reordenação do que se lembra e da forma como se conta, estão presentes nas relações humanas estabelecidas ao longo do caminho da vida e também as relações familiares. No caso das lembranças dos habitantes da pequena Javé, é perceptível uma hereditariedade nas histórias narradas. Para Halbwachs (1990, p. 39), “[...] é no quadro da família que a imagem se situa,

porque desde o início ela estava ali inserida e dela jamais saiu”. Histórias que, no entanto, são reelaboradas e ressignificadas no contexto presente, pelos indivíduos, suas aspirações sociais e espaços de disputas internas.

Quanto menor o grupo, mais fortificadas estão as memórias e mais homogêneas as representações que os identificam como tal (CANDAU, 2012). Assim, as memórias familiares e individuais se mesclam nesse processo e contribuem para o compartilhamento, pois “[...] uma memória verdadeiramente compartilhada se constrói e reforça deliberadamente por triagem, acréscimos e eliminações feitas sobre as heranças” (CANDAU, 2012, p. 47). Todavia, em *Javé*, esse compartilhamento não está assim tão assegurado de certezas, apesar de as memórias encontrarem-se calcadas em acontecimentos e ícones que são relatados com certa coerência; em outros pontos, essas mesmas memórias abrem espaço para as versões individuais e as relações pessoais que se estabelecem no seio da comunidade. Como bem expressa o crítico de cinema Cléber Eduardo (2012),

Narradores de Javé acompanha a genealogia do mito fundador desse pequeno agrupamento de pessoas. Incoerências e visões conflitantes, porque diferentes, marcam as entrevistas com os moradores. Cada um tem uma visão sobre a origem do lugar e o processo revela as relações de interesse e poder.

Para Chauí (2000), o mito fundador é algo que está sempre presente e comumente está relacionado a uma história dos heróis, como é possível perceber nas narrativas de *Javé*. A mitificação de figuras heroicas “[...] impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa, que não permite o trabalho da diferença temporal e que se conserva como perenemente presente” (CHAUÍ, 2000, p. 7). É nessa história primordial que os moradores de *Javé* ancoram as lembranças que, repassadas através da oralidade, reconfiguram-se, transfiguram-se e alimentam no presente uma identidade compartilhada. Portelli (2006, p. 121) adverte que

[...] um mito não é necessariamente uma história falsa ou inventada; é, isso sim, uma história que se torna significativa na medida em que amplia o significado de um acontecimento individual (factual ou não), transformando-o na formalização simbólica e narrativa das autorrepresentações partilhadas por uma cultura.

A mitificação desses heróis fundadores da cidade se dá nos relatos. Nessas mesmas narrativas, está também a necessidade de mostrar geneologicamente a descendência desses bravos guerreiros, ou então a aproximação dessas histórias com diferentes contextos culturais de uma comunidade multifacetada. Essa idealização aparece em falas que glorificam o herói Indalésio, como o homem que “nunca desceu do cavalo e estava sempre pronto para a guerra”. Ou no caso da heroína feminina Maria Dina, trazida ora como ícone feminino e ora ligada à religiosidade, a profetização. Segundo Candau (2012, p. 96, grifo do autor),

O que é verdadeiro para o indivíduo (nascimento, batismo, comunhão, casamento, memória de um ancestral ilustre, acontecimento inaugural de uma linhagem, ‘novo começo’ em razão, por exemplo, de uma migração) o é ainda mais na escala de grupos: cosmogonias, teogonias, *archaiologia*, viagens, rupturas inaugurais, narrativas de textos de fundação [...] o discurso feito sobre o acontecimento original – o ‘marco zero do cômputo’ – terá um papel maior na definição das identidades individuais e coletivas, que será recuado no tempo, como, por exemplo, faziam os francos com sua pretensa descendência dos troianos, ou os judeus ao se considerarem como descendentes de ‘José, filho de Jacó, filho de Isaac, filho de Abraão’.



Figura 2. O fundador Indalésio e seu cavalo. Imagem/representação da narração de Seu Vicente
Fonte: *Narradores de Javé*. Direção e roteiro: Eliane Caffé e Luiz Alberto de Abreu (00:25:13).

O “livro da salvação”, como os moradores do povoado passam a tratar o grande caderno, que está sendo escrito pelo personagem Antônio Biá (José

Dumont) e que intitulou a obra de *A odisseia do Vale de Javé*, passa a representar a concretização da memória que antes estava impressa no cotidiano do lugarejo. Seu Vicente, o primeiro morador a ser ouvido para ter sua história transcrita, utiliza como base para sua narração uma garrucha, guardada em uma caixa junto com outros objetos, que diz ter pertencido ao bando de Indalécio, o herói fundador do povoado – o objeto passa a ter valor de relíquia e se ressignifica a partir de sua colocação no relato histórico. Dona Deodora, defensora da narração do lado feminino da epopeia de Javé, mostra no peito um sinal de nascença da descendência familiar da heroína Maria Dina.

Esses sinais materiais visíveis, trazidos pelos moradores são os suportes nos quais ancoram suas memórias, “as provas” de suas versões. Assim como se utilizam desses bens materiais para afirmarem suas narrativas, também eles passam a ser testemunhos das idiosincrasias que reverberam no âmbito social da comunidade. Esses bens, investidos de valores, aportes identitários, trazem consigo situações conflituosas. A disputa pela memória faz parte das estratégias na disputa entre os grupos sociais. Michel Pollack (1989) destaca o conflito intrínseco às construções individuais e coletivas. Para o autor,

Numa perspectiva construtivista, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem irá se interessar, portanto, pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias (POLLACK, 1989, p. 4).

Nesse sentido, selecionar o que lembrar e o que esquecer revela o confronto das memórias. Michel Pollack (1989), da mesma forma que Le Goff (1990), concebe a memória como um processo conflituoso entre interesses distintos. Os autores também compartilham a noção de que a construção da memória ocorre a partir das inquietações do presente, o que demonstra as disputas políticas e de poder na busca pela apropriação da memória.

No enredo da obra cinematográfica em questão, os moradores da cidade de Javé passam a olhar para dentro de sua comunidade, buscando no passado uma possibilidade de mostrar aos responsáveis pela obra da barragem a importância histórica de sua pacata cidadezinha. Esse movimento de retomar o passado e valorá-lo é uma estratégia encontrada para demonstrar o valor patrimonial

da cidade, para que não seja alagada pelas águas da represa. Percebe-se, então, virem à tona, a partir das narrações, inúmeras memórias fragmentadas pelas diferenças sociais, individuais e culturais que compõem a comunidade. Dentro dessa dinâmica, “é em função de uma representação anterior, que os membros de um grupo fazem de sua identidade (sua essência), que vão incorporar certos aspectos particulares do passado, fazer escolhas memoriais (por exemplo, escolhas patrimoniais)” (CANDAU, 2009, p. 47).

A problemática trazida pela construção da barragem na cidade fictícia de Javé, trazida pela cineasta como ponto de discussão das narrativas e da identidade cultural de um grupo, possibilita diferentes flancos para o debate em torno da valorização do passado. Entre eles, estão as questões em torno do patrimônio histórico, que trazem consigo uma carga de representações e conflitos acerca de memórias e identidades. Para Choay,

O culto que se rende hoje ao patrimônio histórico deve merecer de nós mais do que simples aprovação. Ele requer um questionamento, porque se constitui num elemento revelador, negligenciado, mas brilhante, de uma condição da sociedade e das questões que ela encerra (CHOAY, 2006, p. 12).

O tema do patrimônio cultural e toda a discussão contemporânea encerram em si um reflexo de todo um debate que compõe as ciências humanas e sociais sobre os usos do passado. Todavia, em *Narradores de Javé*, o debate se dá em torno dos temas geradores da questão patrimonial: a memória e seu embate entre o individual e o coletivo, a busca por uma identidade cultural comum em uma comunidade com referências culturais múltiplas e o confronto entre o tradicional e a tecnologia, fruto da globalização. Presentes direta ou indiretamente na obra cinematográfica, as questões referentes às narrativas, aos discursos e à tentativa de um compartilhamento memorial, da mesma forma, precisam fazer parte do pensamento do historiador contemporâneo. Sobre a temática da busca patrimonial e todo esse universo de incertezas que a cerca, alerta Candau:

[...] temos a tendência a confundir o fato de dizer, escrever ou pensar que uma memória coletiva existe – fato facilmente atestado nos discursos contemporâneos, midiáticos e políticos em particular – com a ideia do que é dito, escrito ou pensado, dá conta da existência de uma memória

coletiva. Com frequência, confundimos a afirmação da existência de uma memória coletiva – fato banal – com o fato da existência em si mesma. Logo, confundimos o fato do discurso com o que supostamente descreve. Desde que vários informantes afirmam se recordar como eles creem que os outros se recordam, a única coisa atestada é sua metamemória coletiva: eles dizem e creem todos se lembrar como eles creem que os outros se lembram. O fato de dizer é evidentemente verdadeiro. O fato de crer igualmente. O conteúdo do dizer e crer pode ser ou não (CANDAU, 2009, p. 50).

Outro ponto a se observar na história que se desenvolve com os personagens de *Narradores de Javé* é o desejo dos indivíduos em fazerem parte da “história científica”, por vezes assim colocada no filme, equivalente à história ou relato oficial hegemônico que representaria a única – verdade a ser compartilhada e transmitida. Ou seja, os moradores anseiam ter seus nomes e suas versões oficializadas, firmadas através da sua inscrição no livro que contará a “verdadeira” história da cidade. Sobre esse momento da passagem da memória para a história através da narração, Portelli faz uma importante consideração:

Em termos narrativos, o *incipit*, o princípio da história, assinala a passagem do equilíbrio, do estático e da ordem para a desordem, o conflito e o dinâmico. Antes de a história ter início, por definição, nada acontece, ou pelo menos nada de que valha a pena contar [...] (PORTELLI, 1996, p. 112).

A necessidade de oficializar o lugar como um local importante e salvaguardá-lo da iminente destruição torna o Vale de Javé um lugar de memória. Os moradores que há pouco viviam em um cotidiano ruralizado, em uma dinâmica narrativa de manutenção das memórias, passam a querer estancá-las, escrevê-las para que não se percam e para que o povoado não seja perdido. Pierre Nora, quando trata de sua teoria dos lugares de memória, afirma algo que se articula com o conflito que se abate sobre a cidade de Javé: “Se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história” (NORA, 1993, p. 8).

“Uma coisa é o fato acontecido, outra, o escrito [...]”⁴

A História registra os fatos para que a memória deles não se perca. A memória seleciona os fatos, sendo que a história é a cientificização da memória, ela distancia-se do fato, reflete e critica, buscando compreender o homem no tempo e no espaço. Nesse sentido, Le Goff (1990, p. 377) afirma que: “A memória, distinguindo-se do hábito, representa uma difícil invenção, a conquista progressiva pelo homem do seu passado individual; como a história constitui para o grupo social a conquista do seu passado coletivo”.

Entende-se que a História seja a ciência que estuda a realidade na qual o homem está inserido e, portanto, tem como característica imanente o aspecto temporal, que singulariza as múltiplas produções resultantes de práticas e ações dos homens, nas diferentes épocas. A teoria da história está sempre se renovando, dessa forma não permite o esgotamento das interpretações históricas e dos fatos históricos. Destarte, não se pode analisá-la como algo velho e ultrapassado, pois a cada leitura que se faz surgem novas descobertas, novas visões e novas abordagens, mesmo que as fontes sejam as mesmas, pois os fatos possuem um sentido no momento em que são produzidos e outro quando são interpretados. Em *A escrita da história*, de 1982, Michel de Certeau (1982, p. 80, grifos do autor) afirma que:

Em história, tudo começa com o gesto de *separar*, de reunir, de transformar em ‘documentos’ certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em *produzir* tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto. Este gesto consiste em ‘isolar’ um corpo, como se faz em física, e em ‘desfigurar’ as coisas para constituí-las como peças que preencham lacunas de um conjunto, proposto *a priori*.

Entretanto a forma dominante, principalmente entre o século XIX e início do século XX, é a historiografia dos grandes acontecimentos, dos grandes heróis nacionais, assuntos políticos, militares e econômicos, ou seja, prevalecia a história dos grandes feitos e dos grandes homens. Além disso, a construção

4 Fala do personagem Antônio Biá (José Dumont) em 00:29:35.

desse tipo de conhecimento histórico deveria se pautar nas fontes ditas “verdadeiras”, aquelas que apresentavam uma prova da verdade histórica, documentos escritos em sua grande maioria. Segundo Ferro (1976), nesse momento, os historiadores ainda defendiam o seguinte lema: eis minhas referências, minhas hipóteses e minhas provas.

Com o fim da experiência socialista soviética, a história generalizante, baseada no materialismo histórico, passa a ser revista. Anteriormente, era muito comum partir da história geral para a local. Por volta de 1900, várias eram as críticas a esse tipo de história baseada em grandes feitos e grandes homens, e novas ideias que defendiam até mesmo uma revisão na historiografia já começavam a se disseminar entre os intelectuais. Esse tipo de crítica batia de frente com a concepção dominante de fonte histórica e abria espaço para uma nova compreensão da história.

No campo da produção intelectual teórica, na área da historiografia, no século XX, uma importante parcela do que existe de mais inovador origina-se na França, *La nouvelle histoire*, ou seja, a Nova História, como é frequentemente chamada. Uma boa parte dessa Nova História é o produto intelectual de um pequeno grupo associado à revista *Annales*, criada em 1929 (BURKE, 1991).

Em *Narradores de Javé*, tem-se um enredo fictício, mas que retrata questões sociais e culturais contemporâneas e que exemplifica as questões que levaram a essa revisão da forma de pensar a ciência histórica. Há o encontro do tradicional e do moderno, da cultura oral e do registro escrito que está presente o tempo todo nessa obra cinematográfica de Eliane Caffé, e que contribui para se pensar na complexidade da trama e dos mecanismos envolvidos na conformação de uma identidade cultural compartilhada, inserida, afirmada ou desmistificada nos discursos históricos. Essa intencionalidade é afirmada pela cineasta ao falar das motivações que levaram à construção da obra:

Fizemos três viagens ao sertão, pesquisamos histórias dos lugares com os moradores e vimos a riqueza de versões. Queríamos com isso relativizar o caráter oficial do texto histórico e mostrar o jogo de interesses contido nas versões oficiais. Se a História do Brasil fosse contada pelos negros, seria uma outra História e com outras datas comemorativas (ÉPOCA, 2012).

A escrita da história, desde os tempos de Heródoto e Tucídides, tem sido realizada de vários ângulos e formas. Em *Narradores de Javé*, o personagem eleito para registrar de forma escrita a história do povoado é Antônio Biá, personagem esperto e matreiro, e é o “historiador” da trama. Nas palavras do personagem: “Uma coisa é o fato acontecido, outra coisa é o fato escrito. O acontecido tem que ser melhorado no escrito de forma melhor, para que o povo creia no acontecido”. É notória, durante todo o desenrolar da trama narrada na obra, uma performatividade quase clownesca do personagem de Antônio Biá. Uma espécie de “Macunaíma”, um personagem farsesco, um herói às avessas que se defronta com a investidura a ele delegada pelos demais habitantes da cidade para a escrita da história de Javé. Essas características trazidas pela cineasta Eliane Caffé e a forma como age o personagem possibilitam a análise da intencionalidade da escrita presente no trabalho do historiador, seus usos e seu compromisso com a sociedade. Destarte, Antônio Biá age como cronista ou jornalista, que acompanha de perto a situação que registra em seu livro. Para Fonseca (2009, p. 141), Antônio Biá

Assume a postura do narrador pós-moderno, segundo concepção de Silvano Santiago (1989), aquele que narra a partir da experiência do olhar. Biá olha a experiência dos outros, sobre a qual escreve no livro de Javé, que não diz do passado do mito de origem, e sim de um episódio atual que a comunidade vivenciou.

No final do filme, pode-se perceber uma concepção de história cíclica muito presente. Nesse tipo de compreensão historiográfica, não existe um início para a história, e sim vários, com fatos que se sucedem e se repetem constantemente. Para Fonseca (2009), o filme *Narradores de Javé* é concluído com uma atualização do mito fundador. A cena final mostra o povo levando num carro o sino e caminhando rumo ao novo lugar onde se estabeleceriam. Essa cena dá início a uma nova fundação do povoado e, assim, retoma as narrativas do mito de origem.

Considerações finais

Pensar História é pensar no movimento, sendo que a história das sociedades humanas evolui na medida em que se modifica e, conseqüentemente,

modifica-se a forma de pensar a história. O cinema, há algum tempo, tem se mostrado como uma das novas fontes para se fazer a leitura da sociedade humana pelos historiadores. Enquanto expressão que se utiliza de figuras imagéticas, buscando ou não a fidelidade com fontes documentais de outra natureza, o cinema reproduz/representa espaços, relações sociais e conflitos humanos, sendo também um campo amplo para a pesquisa historiográfica, ao mesmo tempo que atua como um suporte de memória, como um instrumento capaz de conectar o acontecido à lembrança individual que poderia incitar a produzir.

Com este ensaio, tentou-se refletir sobre o discurso histórico, sobre a obra cinematográfica enquanto parte do novo conjunto de fontes utilizadas pelo historiador e, ainda, sobre o papel da narrativa na afirmação de uma versão que, após escrita, passa a ser compartilhada. Particularmente na obra cinematográfica aqui analisada, tem-se como tema principal não um acontecimento histórico específico, mas os próprios artifícios sobre os quais está firmada a construção da história.

A título de finalização, e das inúmeras possibilidades reflexivas que o filme traz, está a simbologia do bem material. Tomando como exemplo o sino da igreja do Vale de Javé, tem-se a representação das distintas temporalidades da história contada. O mesmo objeto que representa a “saga primordial” dos fundadores de Javé é o regulador do cotidiano da comunidade no presente através de suas badaladas e se coloca também na peregrinação final dos moradores quando da inundação, em direção ao futuro. O sino, em sua imutabilidade, é o único testemunho de um passado que se foi, passado esse contado, recriado e depois escrito. O sino e a sua permanência temporal desafiam a evanescência da memória. O objeto é um símbolo de memórias transformado em uma versão histórica, podendo também ser visto como uma síntese materializada de valores veiculados pelo filme.

Narradores de Javé mostra-se como uma obra inquietante para o pensamento das questões referentes à memória, à história e às identidades culturais dentro do contexto trazido pelos desafios de um mundo globalizado, um mundo do presente, mas que se encontra em um movimento que ora busca a separação, ora a reaproximação com o passado. Esse antagonismo, marcado de um lado pelos avanços tecnológicos, iminentemente ligados a questões políticas, ambientais, culturais e sociais, e de outro pela necessidade da manutenção da memória para situar os indivíduos nesse mundo, dotando-lhes de identidades, está presente no filme e também no contexto das sociedades atuais.

Na fictícia cidade de Javé, em meio às disputas dos grupos sociais pela história da cidade, surgem histórias e memórias que demonstram as tensões vividas pelos moradores, não só nos choques com o outro – nesse caso, representado pelos responsáveis pela construção da hidrelétrica –, mas também com eles mesmos pela apropriação dos sentidos da sua história local. Percebe-se, assim, a dinâmica das memórias, tanto as individuais quanto as coletivas, para a constituição de elementos de coesão dos grupos sociais. É através das memórias que os personagens evidenciam na trama sentimentos de identidade, de pertencimento ou de repulsa pelo passado ou grupo social. Utilizando-se desse exemplo, cabe ao historiador interpretar as reconstruções dos sentidos do passado, colocando-se também como sujeito nesse processo, para buscar, assim, compreender o mundo onde vive e os problemas que enfrenta atualmente.

Referências

- AUMONY, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989**. São Paulo: Unesp, 1991.
- CANDAU, Joel. Bases antropológicas e expressões mundanas na busca patrimonial: memória, tradição e identidade. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v. 1, n. 1, p. 43-57, dez. 2009/mar. 2010.
- _____. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.
- CAPARRÓS LERA, José Maria. El cine como documento histórico. **Revista Anthropos**, Barcelona, n. 175, 1997.
- CARTAZ DO FILME. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-52182/fotos/detalhe/?cmediafile=19970037>>. Acesso em: 27 nov. 2012.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHAUÍ, Marilena. **O mito fundador do Brasil**. Folha de São Paulo, São Paulo, p. 7, 26 mar. 2000.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: Unesp, 2006.
- EDUARDO, Cleber. **Crítica do filme Narradores de Javé, da cineasta Eliane Caffé, que estreia dia 23**. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT661349-1655,00.html>>. Acesso em: 21 nov. 2012.

ÉPOCA. **Em entrevista, cineasta Eliane Caffé fala do seu segundo longa, *Narradores de Javé***. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT661520-1655,00.html>>. Acesso em: 22 nov. 2012.

FERRO, Marc. O filme: uma contra análise da sociedade. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FONSECA, Luciana Amormino. **O jogo dos vestígios: narrador, experiência e memória a partir de *Narradores de Javé***. 2009. 158 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social)– Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

HALBWACHS, Maurice (1877-1945). **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 1990.

_____. **História e memória**. 5. ed. Campinas: Unicamp, 2003.

_____; CHARTIER, Roger; REVEL, Jacques (Org.). **A história nova**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NARRADORES de Javé. Direção e roteiro: Eliane Caffé e Luiz Alberto de Abreu. Elenco: José Dumont (Antônio Biá), Matheus Nachtergaele, Gero Camilo, Néelson Dantas, Rui Resende, Néelson Xavier, Luci Pereira, Jorge Humberto e Santos. Trilha Sonora: DJ Dolores e Orquestra Santa Massa. BRASIL, Lumiere/VídeoFilmes, 2003, sonoro/colorido, 102 min.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. **O Olho da História: Revista de História Contemporânea**, Salvador, n. 01, 1995. Disponível em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>>. Acesso em: 28 nov. 2012.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>>. Acesso em: 18 out. 2012.

_____. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. Acesso em: 18 out. 2012.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos: cinema e história no Brasil**. Bauru: Edusc, 2002.

TRADUZIR O OUTRO: A TRILOGIA FÍLMICA DE SUZANA AMARAL

JOÃO MANUEL DOS SANTOS CUNHA¹



A árdua tarefa de traduzir o intraduzível

Muito antes do desenvolvimento das teorias semiológicas que viriam a afinar o estudo das relações entre as linguagens literária e fílmica, a partir dos anos 60 – no contexto da revisão pós-estruturalista –, resultando em produtivos aportes para a investigação sobre o tema, críticos e teóricos de diversos campos do conhecimento contribuíram com ideias ainda atuais para a discussão sobre a natureza intermediática das “adaptações” cinematográficas para textos literários. Alguns desses constructos repercutem ainda hoje, no quadro de uma compreensão totalizante e na esteira de abordagens que consideram a transcendência dos limites entre textualidades. Reciclando postulações formalistas e mesmo de uma “filmologia”² sedimentada a partir da França, os estudos literários e fílmicos, agora compreendidos como prática interdisciplinar que leva em conta condições culturais e de recepção de textualidades, podem ainda

1 Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Centro de Letras e Comunicação (CLC), Programa de Pós-Graduação em Letras.

2 O termo foi institucionalizado a partir de proposição de Gilbert Cohen-Séat, diretor da *Revue Internationale de Filmologie*, Ikon – Presses Universitaires de France (1947-1962), criada por professores da Universidade de Sorbonne, como Roger Caillois, Edgar Morin e Roland Barthes, para veicular resultados das investigações sobre a nova disciplina, justamente denominada “filmologia”, a qual buscava estabelecer noções fundamentais e limites do conhecimento sobre as relações do cinema com outros campos do pensamento e da criação estética, como psicologia e sociologia. A reflexão essencial sobre o tema encontra-se em Cohen-Séat, Gilbert, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinema: introduction générale*, Presses Universitaires de France, 1946.

aproveitar contributos de uma “velha” mas nada negligenciável abordagem das relações entre literatura e cinema.

Do amplo arco teórico dessas contribuições, recupero a de um “antigo” crítico, George Bluestone, ativo desde os anos 40 e autor de uma obra que, em alguns aspectos, adiantou de alguns anos pressupostos que hoje poderiam embasar uma possível “teoria dos *media*”. Em 1957, ele publica *Novels into film: the metamorphosis of fiction into cinema*, em que apresenta o seu entendimento para casos de adaptação, defendendo a ideia incontornável de que livro e filme são objetos estruturados em *meios* formais completamente diversos: o da imagem, no cinema, e o da palavra, na literatura. Para ele, o que se conforma, nessa transposição entre meios, é construção parafrásica, pela qual o cineasta “se constitui não como um tradutor de um autor literário, mas autor de texto novo” (BLUESTONE, 1957, p. 62, tradução nossa).

Ainda que algumas das conclusões de Bluestone tenham sido arguidas, principalmente com relação à valorização que ele faz do texto literário em detrimento do fílmico, é forçoso reconhecer, no entanto, que, no conjunto dessas formalistas articulações pré-pós-modernismo, há ideias que permaneceram e se mantêm ainda hoje no cerne da problematização sobre o tema das “adaptações”. Uma delas é a de que, metaforizados em outros, mas sendo ainda eles mesmos, figurados que são em um outro meio e instalados em um outro tempo e em um outro espaço, os personagens das narrativas literárias, em trânsito para as telas dos cinemas, restam vivos no imaginário tanto do leitor como do espectador, como se fossem “heróis de lendas populares, apartados da aventura da linguagem, vivendo uma vida mítica própria” (BLUESTONE, 1957, p. 63, tradução nossa). Gosto de voltar a essa constatação do “antigo” crítico norte-americano. Quando hoje me ponho a refletir sobre o estatuto da narrativa e da consequente condição dos personagens nessa movimentação entre espaços textuais, eis que nela encontro material ainda rentável para a discussão sobre as relações entre palavra literária e imagem fílmica, ou entre linguagem literária e linguagem fílmica, restritas ou não ao tema das adaptações. Esse é um dos aspectos da questão que abordarei na sequência deste ensaio.

Nos últimos anos, tem se constituído uma zona comum entre o campo dos estudos literários e o dos estudos fílmicos: a dos “estudos de mídia”. Nessa recente conjuntura, se examinados em intersecção, e para além das impropriamente denominadas “adaptações fílmicas para textos literários”, literatura e cinema compartilham espaço fecundo para a análise textual comparativa.

Por outro lado, se considerarmos que esses meios expressivos se inter-relacionam de modos diversos, no contexto de um universo midiático bastante amplo, que incluiria meios tão diferentes, como televisão, jornal, música popular, *graphic novels*, internet, histórias em quadrinhos ou videogames e artes visuais, podemos pensar que se configurariam como participantes de um campo investigativo que, necessariamente, não elegeria apenas objetos estéticos como *corpus*, apartando-se do paradigma hermenêutico que caracterizou os estudos literários e fílmicos até o último quartel do século XX. Poderiam ser investigados, assim, em quadro intermidiático, localizado no vasto campo das práticas culturais. Sob essa estimativa, o reconhecimento de que o complexo processo cinematográfico se efetiva numa relação intermédias permite pensar o filme como objeto cultural como outro qualquer, cuja natureza ultrapassa a própria especificidade dos procedimentos técnicos³ inerentes à linguagem fílmica para se constituir como produto de práticas intersubjetivas como tantas, inclusive a literária.

O estabelecimento da natureza dos meios expressivos do cinema como sendo do domínio da “linguagem” e a consequente constatação de que o filme conforma-se como “texto”⁴ – construção teórica sedimentada desde os estudos de Christian Metz no final dos anos 60 – possibilitaram avanço efetivo e nada negligenciável para a aproximação de textos literários e fílmicos em perspectiva pós-estruturalista. A reflexão do semiólogo francês sobre a natureza do processo cinematográfico e dos procedimentos fílmicos possibilitou a comparação de objetos literários e fílmicos de forma sistematizada, com rendimento teórico-crítico que ultrapassou fronteiras disciplinares:

3 Uso os termos “processo” e “procedimento” na acepção proposta por Christian Metz; para ele, “processo” diz respeito ao amplo conjunto dos atos sociais, culturais, econômicos etc., agenciados para a produção do objeto filme; “procedimento” corresponderia ao exercício dos códigos e subcódigos fílmicos que enformam a linguagem cinematográfica exercitada na criação do texto fílmico. Assim, o “cinema” é fato da ordem do processo e o “filme”, do “procedimento”. Para detalhes dessa articulação teórica, ver: “O filme”/“O cinema”; “Estudar os filmes: dois caminhos diferentes”, in: METZ, [1971] 1980, p. 57-104. Anos depois, André Gaudreault usará os mesmos dois vocábulos, mas com sentido diferente, no âmbito da tentativa de verificar a paulatina construção da própria linguagem do cinema, considerando a evolução da técnica narrativa durante as duas primeiras décadas da história do cinema. Para detalhes, ver: GAUDREAULT, 1989.

4 A noção de texto fílmico, “ eminentemente complexa, pode ser entendida como uma rede de significações múltiplas”, cf. MIMOSO-RUIZ, 1989, p. 235; ou “o resultado provisoriamente ‘parado’ do trabalho com códigos: isto é, o filme”, cf. METZ, 1980, p. 338.

O cinema não é uma *língua*, sem dúvida nenhuma, mas pode ser considerado como uma *linguagem*, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos idiomas e que tampouco decalcam a realidade. Assim, sendo uma linguagem, permite uma *escrita*, isto é, o *texto filmico* (METZ, [1971] 1980, p. 338, grifos nossos).

A investigação de Metz repercutiu entre a crítica e a teoria cinematográfica e a literária desde então, gerando profícuo aproveitamento para os estudos semiológicos que se ocupam das relações entre literatura e cinema, por investigadores como, na França, André Gaudreault (1988), Jeanne-Marie Clerc (1985, 1993), Michel Serceau (1999) ou Francis Vanoye (1989); na Alemanha, Peter Wollen (1984); e, na Itália, Pier Paolo Pasolini (1982). No Brasil, podemos identificar sua aplicação nas articulações desenvolvidas por Haroldo de Campos (1969) e Julio Plaza (1987) e, mais recentemente, em Evando Nascimento (2002, 2012), por exemplo, quando pesquisadores como esses pensaram a questão da tradução intersemiótica e o problema da “intraduzibilidade do signo estético” entre línguas e entre linguagens. Em Wollen, muito antes de que se imaginasse uma possível “teoria da intermedialidade”, mas na esteira dos estudos de Metz, encontramos a seguinte constatação sobre a natureza da linguagem do cinema, vista em relação com a de outras linguagens:

[...] a linguagem ou a semiótica do cinema compreende, assim como a linguagem verbal, não só o indexal e o icônico, mas também o simbólico. Na verdade, tendo em consideração as origens do cinema, marcadamente mistas e impuras, seria espantoso que fosse de outro modo. O cinema não só se desenvolveu tecnicamente a partir da lanterna mágica, do daguerreótipo e outros instrumentos semelhantes – a sua história do realismo –, mas também a partir da banda desenhada, dos espetáculos do *Wild West*, dos autômatos, dos romances de cordel, dos melodramas, da magia – a sua história de narrativa e do maravilhoso (WOLLEN, 1984, p. 153).

Tais aportes, ainda que desenvolvidos no âmbito dos estudos semiológicos, consideraram intersecções do cinema com a linguística e a literatura, ecoando em seus fundamentos teorizações surgidas ao tempo em que o pensamento

clássico sobre o cinema nos anos 20 apontava para a natureza impura e híbrida do processo fílmico. Em Serguei Mikhailovitch Eisenstein, notadamente, já se encontrava discutida e demonstrada de forma clara essa condição, no período em que o teórico e cineasta russo desenvolveu o conceito de “cinematismo”. Foi a partir da metodização dos princípios da montagem de planos cinematográficos (“montagem de atrações”, “montagem ideológica”, por exemplo) como uma possibilidade natural da percepção do mundo pelo homem, que se encontrava presente na relação direta do olhar humano sobre a realidade, mas também desenvolvida pelas linguagens artísticas desde sempre⁵, que ele articulou a noção de “cinematismo”. Em sua atividade teórica, concomitante à da criação de filmes, ele evoca a pintura de Leonardo da Vinci, El Greco, Toulouse-Lautrec, a escultura de Bernini e Rodin, bem com o teatro Kabuki, as representações circenses e do *music hall*, a música de Debussy e Scriabin, e a literatura de Máximo Gorki, Leon Tolstoi, Charles Dickens e James Joyce, além de invocar a qualidade pictórica das “imagens montadas” na formatação dos ideogramas chineses, para refletir sobre a natureza cinemática da relação do sujeito com o mundo.

Utilizando-se de uma metodologia de análise estética que evidenciava a prevalência do olhar cinematográfico sobre o mundo, confrontando todas as linguagens artísticas a uma espécie de “cinematografia sem cinema”, ele recorre ainda aos murais de Orozco e à gravura de Utamaro, ao cubismo de Picasso e à escultura de Vladimir Tatline, para afirmar a essência de um cinema que se expressa, como outras artes, venham de que tempo e de que lugar vierem, pelo “modo cinemático de ver o mundo, de estruturar o tempo, de narrar uma história, de ligar uma experiência à seguinte” (EISENSTEIN, 1980, p. 8, tradução

5 Na esteira dessa articulação semiológica einsteiniana, é importante resgatar a visão de um escritor brasileiro que, nos anos 10 do século XX, chegou a conclusão semelhante sobre a natureza das imagens fílmicas em sua relação com o olhar do homem. O carioca João do Rio (1881-1921) via o “cinematographo” como “o arrolador da vida atual, como a grande história visual do mundo”. Em crônica escrita em 1908 e publicada como “Introdução” ao livro *Cinematógrafo: crônicas cariocas* (primeira edição impressa em Portugal como *Cinematógrafo*, Porto, Chardron, 1909), ele constatava que, “se a vida é um cinematógrafo colossal, cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação. Basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável. Tudo quanto o ser humano realizou não passa de uma reprodução ampliada da sua própria máquina e das necessidades instintivas dessa máquina. O cinematógrafo é uma delas”. Cf. RIO, João do, *Cinematógrafo: crônicas cariocas*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, ABL, [1909] 2009, Coleção Afrânio Peixoto, v. 87, p. 4-5. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/antigo/media/Cinematografo>>. Acesso em: 20 set. 2012.

nossa). O termo “cinematismo” (*cinématisme*, no original em francês) significava para ele, então, a ideia de que “existem formas fílmicas fora do cinematográfico” (EISENSTEIN, 1980, p. 9); ou seja, criou o neologismo e o empregava para designar um movimento de retroação conceitual e analítica do cinema sobre as artes tradicionais. Ou, ainda: para o *metteur en scène* do teatro de vanguarda e cineasta russo – além de fotógrafo, roteirista, cenarista, desenhista e pintor –, o mundo apreendido pelo olhar do sujeito, traduzido em conexão direta, é cinema antes e apesar de o cinema ser uma possibilidade de linguagem técnica e estética. É esse termo cunhado ainda nos anos 20 que dará título a um livro que ele preparou em vida, mas que só vai ser editado postumamente, em 1980, com o título de *Cinématisme – peinture et cinéma*. Ainda que não tenha tratado especificamente do tema da adaptação de obras literárias para o cinema⁶, sua concepção do conjunto das linguagens como sendo a manifestação de uma “cinematografia sem cinema” colocaria, necessariamente, a literatura e o cinema num mesmo nível de codificação estética.

Assim, postulando uma espécie de “estética geral”, a partir dos procedimentos fílmicos para cuja invenção ele próprio contribuiu, Eisenstein não só define um método analítico comparativo de obras artísticas consideradas na totalidade da cultura, como também incorpora à sua teoria fílmica constructos de outros meios expressivos, a qual ultrapassaria a própria condição de arte-síntese do cinema para se constituir como uma possibilidade de compreensão do lugar e do funcionamento das imagens no mundo cultural. O conjunto dessas especulações teórico-práticas corresponderia, assim, aos fundamentos do que atualmente se postula como sendo uma provável “teoria da intermedialidade”, inserida, naturalmente, num possível campo dos “estudos de mídia”.

Pier Paolo Pasolini, cineasta e escritor, refletindo sobre conceitos como “língua” e “linguagem”, no âmbito do cinema e da literatura – ao mesmo tempo que Christian Metz articulava uma “semiologia do filme como um estudo dos discursos e dos textos” (1980, p. 11) –, afirma que “o cinema se constitui como uma linguagem da realidade” ([1965] 1982, p. 187). Em conferência proferida

6 Eisenstein chegou a experimentar a adaptação de obra literária, quando, em 1930, em passagem pelos Estados Unidos, roteirizou o romance *Uma tragédia americana* (*An american tragedy*, Theodore Dreiser, 1925) para os estúdios da Paramount, filme que não chegou a dirigir; em 1951, o romance foi filmado por George Stevens com o título de *A place in the sun* (no Brasil, *Um lugar ao sol*). Na Rússia, trabalhou com o escritor Isaac Babel no roteiro de *O prado de Beijim*, em 1935. Cf. EISENSTEIN, 1987, p. 355.

no Festival de Cinema de Pesaro, em 1965, depois publicada como “Cinema de poesia”, em *Empirismo hereje* (1982), ele defende a tese de que seria possível pensar sobre a linguagem dos filmes no mesmo contexto linguístico da distinção entre prosa e poesia na literatura. É nesse texto que ele propõe a denominação de “língua da prosa” e “língua da poesia” – tópico que veio a se constituir como um dos mais valorizados e malcompreendidos temas abordados no ensaio – para caracterizar os procedimentos cinematográficos que ele identificava em certo tipo de cinema da época. A língua da poesia seria aquela em que o espectador pode perceber a câmera em exercício dos procedimentos fílmicos, como, por exemplo, em *travellings*, nos vazamentos de luz e, principalmente, no enquadramento por plano-sequência, pelo qual se elidem corte e montagem de planos. Já na língua da prosa, a presença do cineasta/narrador por detrás da filmadora não seria percebida. O uso das palavras “prosa” e “poesia”, emprestados da teoria literária, como vemos, acabam por definir procedimentos formais específicos do âmbito da cinematografia e não apontam para uma necessária articulação comparativa com aqueles da literatura: “cinema de poesia” não corresponderia à “literatura em verso”; “cinema de prosa” não seria o equivalente de “literatura em prosa”.

Essas estratégias fílmicas, por ele arguidas no contexto do cinema surgido ao final dos anos 50, não só acabaram por se constituir como a marca estética da cinematografia vinculada à prática de um cinema dito “de arte” e aos “cinemas novos” dessa época, como também se disseminaram no meio do chamado cinema “industrial”, em filmes produzidos e distribuídos massivamente tendo em vista o circuito comercial de salas de cinema e veículos como a televisão e, nos dias atuais, outros meios digitais, como os da *web*. Na atual conjuntura, o debate “poesia-prosa” instalado sob o viés da tese de Pasolini perdeu tanto em consistência como em produtividade. Não é meu objetivo aprofundar aqui a discussão sobre esse ângulo da “semiologia pasoliniana”: recupero-a com o intuito de atualizar aspecto que interessa para pensar o sentido de língua e linguagem no contexto atual dos estudos comparados em literatura e cinema, fulcrando a questão no tema da tradução interlinguagens. Importa, para isso, o sentido da relação que Pasolini, no ensaio referido, estabelece entre cinema e realidade. Sendo uma língua, como ele postula, em direção oposta à de Christian Metz, inclusive, o cinema se exercita como uma “língua escrita da realidade” (1980, p. 186). Para ele, a realidade já é cinema, eis que se constitui como um “plano-sequência infinito”: ao criar um filme, o autor-cineasta o que faz é escrever

com a “língua do cinema” a própria realidade. Pela via dessa faculdade, o cinema possibilitaria a tradução do mundo por meio da montagem de planos enquadrados do real, estatuto mesmo da linguagem cinematográfica. É a montagem, portanto, a operação criadora que aporta sentido para uma realidade que, sob essa contingência, pode ser também pensada como sendo “linguagem”.

Comentando a contribuição de Pasolini para o exame da natureza dos códigos literário e fílmico, o crítico e teórico norte-americano Robert Stam concluiu que, para o cineasta italiano, a “unidade mínima da linguagem cinematográfica [...] consistia nos diversos objetos significantes do mundo real presentes no plano [cinematográfico]”, fato que possibilitaria “a exploração e a reapropriação dos signos da realidade pelo cinema” (STAM, 2003, p. 133). Essa concepção de linguagem fílmica em Pasolini leva Stam a perceber que tanto a realidade quanto sua representação em filme são discursivas. O que lhe permite afirmar que “[...] a relação entre o cinema e o mundo é de tradução. A realidade é ‘o discurso das coisas’ que o cinema traduz em um discurso de imagens, o qual Pasolini designou como ‘a linguagem escrita da realidade’” (STAM, 2003, p. 133). A conclusão de Pasolini sobre o mundo ser “um cinema em estado de natureza” e o cinema uma “língua escrita da realidade” (1982, p. 186) funda-se na ideia de que o cinema é língua porque possui uma dupla articulação, tal como as línguas verbais⁷. Nesse ponto, Pasolini diverge de Metz, o qual, como vimos, ao localizar na faculdade da linguagem do cinema a sua possibilidade de produzir textos, descarta justamente a sua qualidade de língua (METZ, 1980). Consequentemente, para Pasolini, é o cinema – como “língua escrita” e como processo de linguagem – que permite a legibilidade do mundo; e o código expressivo da montagem cinematográfica é o que possibilitaria a apreensão do significado dessa realidade.

No momento em que, quase cinco décadas depois das teses de Pasolini (o texto em referência veio à luz em 1965) e mais de oitenta anos depois das teorias “multimidiáticas” *avant la lettre* de Eisentein (1929), ainda é intensa a discussão sobre a relação entre as duas linguagens, e ainda que o debate atual se desenvolva sob a égide de uma provável “teoria da intermedialidade”, é impossível

7 O ponto de referência teórico para essa formulação de Pasolini é a distinção proposta em 1960 pelo linguista francês André Martinet entre os elementos mínimos de significação (monemas) e os da articulação (fonemas), que possibilitam que se reconheça a dupla articulação numa língua. Sobre a “dupla articulação das línguas”, ver: MARTINET, André, *Elementos de linguística geral*, tradução de Jorge Morais Barbosa Lisboa, Sá da Costa, 1985.

não reconhecer nas postulações nada ingênuas – e, na essência, coincidentes – desses pensadores a ideia incontornável de que literatura e cinema, mais do que traduzirem o mundo em discurso, o que fazem é produzir texto do mundo. Estabelece-se, assim, uma relação que coloca essas textualidades, tanto quanto o produto de outras linguagens que buscam entender a “vida real”, no mesmo nível de traduções do mundo que se integram numa amplitude “intermediática”.

Quando consideramos essas premissas, podemos pensar texto literário e texto fílmico como objetos de investigação imbricados num vasto campo do conhecimento que poderia ser denominado de “estudos textuais” e que abrangeria, naturalmente, de forma indistinta, a produção cultural gerada no entrecruzamento de meios expressivos e em circulação intermeios. Tais condições apontam para o delineamento de um espaço, digamos, de confortabilidade para o pesquisador que se ocupa das relações entre literatura e cinema, ao mesmo tempo que permite o equacionamento de uma metodologia aplicável, pontualmente, ao exercício da interpretação de textos sob o viés da tradução inter-semiótica. Sob esse aspecto, os paradigmas alcançados nas últimas décadas são ainda ineludíveis para os estudos comparados entre literatura e cinema, reprocessados, contemporaneamente, inclusive, em “teorias da intermedialidade” que se mostraram produtivas, possibilitando evidente avanço dos estudos sobre a natureza das relações entre textos culturais e mídias sociais.

Do ponto de vista do pensamento que tem sustentado metodologicamente o comparatismo literário, desde a articulação e a sistematização das chamadas “teorias da intertextualidade” (Kristeva, pós-Bakhtin; Genette, pós-Kristeva)⁸, a partir dos anos 60, o tema das relações de produção e recepção de textos transcendeu o campo específico dos estudos linguísticos ou literários para se localizar no amplo espectro dos estudos comparados em literatura, bem como se constituiu como tópos importante, ainda que não central, dos estudos em semiologia. Esse contexto de saberes cooperativos permitiu que se invocasse a intersecção com outras áreas disciplinares e do conhecimento em geral. Consequentemente, a interdisciplinaridade deixou de ser estratégia eletiva para se constituir como práxis natural e incontornável para leitura proveitosa de textos literários, considerados na vasta dimensão da produção cultural – sejam eles

8 No desenvolvimento de sua “teoria da transtextualidade”, Gérard Genette não trata especificamente da relação entre textos literários e fílmicos, mas cita essa possível tradução transtextual, usando o termo “transmodalização” para se referir às adaptações teatrais ou cinematográficas (GENETTE, [1982] 2006, p. 40).

enfocados, por exemplo, em transversalidade filosófica ou sociológica, ou ética e estética, ou histórica e moral.

Comentando o atual estado da literatura comparada, face à constatação de que se extinguíram as fronteiras entre campos disciplinares, e como consequência da arguição empreendida cada vez com mais vigor sobre o próprio objeto de estudo da disciplina – a obra literária – bem como das bases que até então haviam sustentado a sua especificidade, como os conceitos de nação e língua e mesmo de identidade, Eduardo Coutinho constata que,

[...] destituída de sua aura de esteticidade, a obra literária passa a ser vista como um produto da cultura e a literatura como uma prática discursiva intersubjetiva como muitas outras. O resultado é que a interdisciplinaridade perde também sua especificidade e a abordagem interdisciplinar generaliza-se. Os estudos literários tornam-se todos interdisciplinares, uma vez que passam a inscrever-se na esfera da cultura, marcada justamente pela confluência de áreas diversas do saber (COUTINHO, 2011, p. 24).

Atentando para o atual estado do pensamento crítico e teórico sobre a produção e a recepção de textualidades culturais, estimadas as considerações que têm sustentado a discussão até aqui delineada, textos literários e textos fílmicos podem ser pensados não mais em relação binária. Nessa contextura, recorte metodológico importante tem sido o que permite examinar essa condição a partir das chamadas “adaptações fílmicas para textos literários”: um *must* no quadro dos atuais estudos de literatura comparada, que tem convocado em larga escala a manifestação de outros constructos teóricos – como os dos estudos de tradução –, para além daqueles que têm sustentado até aqui o próprio quadro dos estudos fílmicos ou dos literários, considerados, então, como participantes de um abrangente campo teórico-crítico que poderia ser chamado de “estudo de mídias”.

Em mesa-redonda sobre “Tradução, filosofia e teoria literária”, no XII Congresso Internacional de Literatura Comparada (ABRALIC, 2011)⁹, Evando

9 Retomo o tema a partir desse enfoque, discutido na mesa-redonda do dia 19 de julho, da qual participaram ainda Márcio Seligmann-Silva (Unicamp) e Mauricio Cardozo (UFPR). Em sua fala, Evando Nascimento demonstrou que “a sobrevivência e a supervivência dos textos (literários ou não) dependem do idioma do outro”, pensando a questão da tradução como “o lugar da verdadeira universalidade

Nascimento, falando sobre “a questão filosófica, cultural e literária da tradução”, apresentou reflexão atenta e elaboração fértil sobre a natureza da tradução não só entre “línguas”, como também, de forma ampla, entre “linguagens”, literárias ou não. É do que foi discutido nessa intervenção, intitulada “Traduzindo o intraduzível: entre literatura e filosofia”, que parto para pensar o tópico da “adaptação” como tradução interlinguagens, privilegiando esse aspecto para problematizar o fato já sedimentado entre a crítica e a teoria de que “toda tradução implica interpretação”.

Uma das questões abordadas por Nascimento foi, justamente, a da natureza da “tradução entre linguagens” como uma questão de interpretação. Partindo dos estudos de Jacques Derrida, ele apresentou a ideia de que “toda interpretação é uma tradução”. Ora, o que tem sido explorado na análise da tradução intersemiótica da literatura para o cinema é a condição preliminar do tradutor como intérprete do hipotexto. Ou seja, vige o pressuposto de que, antes mesmo do exercício técnico tradutório – criação de roteiro escrito para a posterior transposição em imagens cinematográficas –, o que o “tradutor” faz é interpretar o texto literário, dele se apropriando para, a seguir, transcriá-lo por meio de um outro código, no exercício de uma outra linguagem, criando objeto novo – o filme –, ainda que incontornavelmente ligado ao seu hipotexto. Valendo-se da perspectiva derridiana, Evando Nascimento introduz percuciente olhar sobre o tema, ao arguir o fato de que, já no exercício de interpretação, está implicada a prática tradutória: o olhar que traduz o mundo em linguagem é que possibilita a interpretação. Essa constatação permite que se pense o tópico da tradução em contexto absolutamente amplo, mas ao mesmo tempo bem preciso, em que o sujeito, como intérprete da realidade (“o discurso das coisas” pasoliniano; o “cinematismo” einsteiniano), já está posto como tradutor, eis que, ao enunciar o mundo, articula “ato de fala” e traduz o mundo pela linguagem. Interpretar o mundo, então, seja por meio de que língua ou linguagem for, será sempre um ato de tradução, produtor e condutor de sentido.

Como podemos perceber, as constatações de Evando Nascimento nos convocam a pensar sobre o sentido mesmo do termo “tradução”, quando

e do cosmopolitismo, um lugar de trânsito entre culturas”. Dentre suas conclusões, embasadas em Walter Benjamin, Jacques Derrida, Goethe, Paul Ricoeur e Haroldo de Campos, estão as de que “o texto traduzido é sempre um híbrido de pelo menos duas culturas” e que “o tradutor é na verdade um mediador de culturas”. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/pdf/programacao.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

examinamos o tema das chamadas “adaptações” da literatura para o cinema ou mesmo das “traduções intersemióticas” de forma ampla. O mais evidente sentido para a palavra “tradução”, inclusive em entrada de verbetes de dicionários da língua portuguesa, é o de que “traduzir é passar para outra língua”, ou “transpor de uma língua para outra”. Se atentarmos, no entanto, para a origem etimológica do vocábulo, verificaremos que tanto “traduzir” como os correlatos “tradução” e “tradutor” têm origem no latim *traducere* ou *transducere*, com a significação essencial de “fazer passar, pôr em outro lugar”, ou seja, “conduzir, levar através de”, “conduzir além”. São essas formas que se encontram também em idiomas como francês, espanhol e italiano. Em português, além dos termos “traduzir”, “tradução” e “tradutor”, existe o registro de “trasladar”, “trasladador” e “trasladação”, com o mesmo significado e origem dos equivalentes em língua inglesa e com a mesma acepção dos vocábulos *translator* e *translatoris*: “aquele que leva para outro lugar”. Em alemão, a origem do vocábulo correspondente não é latina, mas o significado é praticamente o mesmo, “traduzir”: *übersetzen* (*über*: “além, noutra parte”; *setzen*: “pôr, colocar”). Nesse contexto de sutis mas determinantes possibilidades de sentido, Nascimento, pensando em largo espectro o alcance do significado de “tradução”, a partir de Jacques Derrida, apresenta a oportunidade para que se reflita sobre “a tradução como metáfora”:

Mas o caso é que, tradicionalmente, aplicamos mais o significado dicionarizado de tradução a sua modalidade interlinguística, as outras seriam apenas formas metafóricas de tradução. Todavia, justamente o que interessa a Derrida é o valor de *metáfora*, quer dizer, de transporte, de transferência e de translação (*translation*) que se encontra em toda e qualquer operação de sentido e de comunicação. Se ‘toda interpretação é uma tradução’, mais do que um jogo de palavras, isso quer dizer que toda interpretação, todo ato de decifração sígnica implica [...] deslocamento contextual, uma transferência ou traslado de sentido de um contexto a outro (NASCIMENTO, 2012, p. 12).¹⁰

10 Cito texto intitulado “A tradução incomparável” (2012), de Evando Nascimento, a partir de versão original e inédita generosamente cedida pelo autor, a qual será publicada no livro *Ética e estética nos estudos literários* (EDUFPR, 2013), que reúne textos que foram apresentados durante o XII Congresso Internacional de Literatura Comparada (ABRALIC, 2011).

“Conduzir de um lugar para outro”, “transferir”: é essa a árdua tarefa do tradutor, a de conduzir textualidades de um lugar a outro, sabendo, de antemão, que sempre restará uma zona opaca ao final do trabalho, constituída por aspectos que, forçosamente, extraviaram-se na transferência e geraram restos textuais. Quando se trata da tradução entre sistemas de signos estéticos, como no caso da transladação do literário ao fílmico, é certo que o risco da perda – mas também o do ganho – é ainda maior, o que só potencializa o fato de que, nesse movimento interlinguagens, fica implícita a natureza metafórica da tradução, presente desde o primeiro ato tradutório: o olhar sobre o mundo. É nessa direção que também aponta Evando Nascimento, constatando, apoiado em Derrida, que, na modalidade de tradução intersemiótica – aquela que se faz entre mais de um sistema de signos, como quando é traduzido um texto literário para o cinema:

[...] transladar é perder para poder ganhar novos sentidos e atributos, de uma língua ou linguagem a outra, em perpétuo movimento de comunicação tradutória, quer dizer, transferencial. Para Derrida, num certo sentido e num certo contexto, metáfora e tradução são termos *quase* equivalentes (NASCIMENTO, 2012, p. 13).

Sendo um processo dialógico (no sentido do que foi construído por Mikhail Bahktin, [1929] 1997), a tradução fílmica para textos literários tem como resultado, portanto, uma “construção híbrida”, resultado da mistura de discursos, de linguagens e de meios organizados pelo tradutor-interpretador fílmico, esse condutor de significados, atuante em uma mídia essencialmente colaborativa como a do cinema. Ainda que seja possível balançar as inevitáveis perdas e os nada desconsideráveis ganhos de sentido para as histórias narradas, gosto de pensar que compete também ao tradutor fílmico – o responsável pela transladação de discursos, transferências e relativização de meios expressivos – a condução dos personagens de um a outro lugar ficcional: transferidos de seu lócus hipotextual, eles ganham uma outra vida em uma outra diegese. Figurados por meio de uma outra linguagem, são instalados em um outro tempo e em um outro espaço: traduzidos-metaforizados em outros, mas sendo ainda eles mesmos, como já apontara George Bluestone em sua já célebre conclusão sobre o destino das personagens em trânsito das folhas de papel em branco e preto das narrativas literárias para o *écran* de luz e sombra das salas de cinema.

A obra de Suzana Amaral como projeto fílmico

A historiografia literária brasileira, a crítica e as teorias da literatura têm sedimentado o uso da denominação de “projeto literário” ao se referirem a obras específicas ou à totalidade da obra¹¹ de determinados autores, ou mesmo a um conjunto de textos integrantes da produção literária de um autor em especial, vistos em contextos específicos¹².

No decorrer do “século do cinema”, com a sistematização da historiografia, da teoria e da crítica cinematográficas, notadamente a partir dos anos 50, tornou-se comum, também no universo do pensamento sobre o cinema, a referência a filmes como sendo “obras”, e ao conjunto de filmes de um determinado cineasta como sendo “a obra” ou até mesmo como o resultado de um “projeto” autoral. São recorrentes afirmações como: “o projeto fílmico de Michelangelo Antonioni”, que teria resultado na criação de uma “trilogia da incomunicabilidade”; ou o projeto cinematográfico de Ingmar Bergman sobre a “temática do silêncio” (a “trilogia do silêncio” ou “trilogia da ausência de Deus”); ou o “projeto da *nouvelle vague*”, principalmente de Jean-Luc Godard, de problematizar o uso da cor no cinema; ou, ainda, a referência ao “projeto” resultante nos três filmes que comporiam a “trilogia das cores” (azul, branco e vermelho), do cineasta Krzysztof Kiésłowski.¹³ A esses poderiam ser ainda acrescidos filmes de diretores

11 O sentido do termo “obra”, atendendo, inclusive, à etimologia da palavra, remonta à origem latina (*opéra, ae*) para denominar “qualquer produção de um indivíduo ou conjunto de autores, no âmbito das letras, ciências ou artes”; assim, no âmbito da literatura, pode ser considerada como uma composição unitária, que pode ou não fazer parte de um conjunto mais abrangente de produção textual. Cf. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://www.edtl.com>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

12 Assim, por exemplo, têm sido recorrentemente usadas expressões como: “projeto nacionalista de José de Alencar” (CANDIDO, [1959], 1997); “projeto literário de Clarice Lispector” (FRANCO JR., 2007); “projeto literário de Machado de Assis” (JOBIM, 2010). O último, analisando um texto crítico da autoria de Machado de Assis, conclui que, ao examinar o Realismo em Eça de Queirós, Machado estaria “falando de seu próprio projeto de escrita”. Cf. JOBIM, 2010, p. 85-87, grifos nossos.

13 Os filmes e os diretores exemplificados, dentre centenas de outras possibilidades, são, respectivamente: *A aventura* (*L'Avventura*, 1960), *A noite* (*La notte*, 1961) e *O eclipse* (*L'eclisse*, 1962), de Michelangelo Antonioni; *Através de um espelho* (*Såsom i en spegel*, 1961); *Luz de inverno* (*Nattvardsgästerna*, 1962) e *O silêncio* (*Tystnaden*, 1963), de Ingmar Bergman; *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, 1965), de Jean-Luc Godard; *As duas faces da felicidade* (*Le bonheur*, 1965), de Agnès Varda; *A liberdade é azul* (*Bleu*, 1993); *A igualdade é branca* (*Blanc*, 1994) e *A fraternidade é vermelha* (*Rouge*, 1994), de Krzysztof Kiésłowski.

como Rainer Werner Fassbinder, cujo conjunto da obra corresponderia a uma revisão do nacionalismo alemão pós-Segunda Guerra; ou Glauber Rocha e seu cinema vinculado ao manifesto da “Estética da fome” cinemanovista; ou Luchino Visconti e o tema da decadência da aristocracia italiana, particularmente, e europeia como um todo.

Se os filmes citados corresponderiam à intenção de seus autores de produzirem conjuntos de filmes que se articulassem como componentes de um “projeto cinematográfico”, é questão irrelevante para o tema que abordo aqui, já que têm sido examinados pela crítica de uma forma geral como constituintes de obra autoral com integridade temática e estética, gerando, com isso, importante metodologia analítica para o exame dos filmes, tanto vistos em conjunto como separadamente. Dos exemplos citados, a única exceção seria a da trilogia de Kiéslowski, que foi pensada, justamente, no contexto da obra do diretor polonês, para ser efetivamente uma “obra integral”, composta de três filmes, projeto que recuperaria na contemporaneidade o sentido e a simbologia das cores da bandeira francesa e atualizaria o lema do movimento revolucionário francês: *liberté, égalité, fraternité*. Enfim, mesmo que a produção de alguns dos criadores literários e fílmicos aqui elencados como mera amostragem não tenha sido manifestamente explicitada pelos autores como sendo participante de um “projeto”, a ideia de que a coleção de obras – ou mesmo o conjunto de algumas narrativas – possa ser examinada como integrante de projeto autoral se me apresenta como absolutamente exequível e produtiva.

No caso da cineasta Suzana Amaral, a visão em panorâmica retrospectiva da totalidade de sua obra não evidenciaria, inicialmente, planejamento temático ou formal que indicasse a identificação de “projeto cinematográfico” previamente definido e consolidado. Sua filmografia de longas-metragens, *corpus* desta investigação, é constituída de três filmes, todos eles roteirizados a partir de obras literárias. Os dois primeiros (*A hora da estrela*, 1965; *Uma vida em segredo*, 2001), desenvolvidos em atmosfera realista, no limiar arriscado da emoção periférica, colocam em cena trágica o universo intimista e feminino das protagonistas, respectivamente Macabéa e Biela, imersas em solidão inexorável num mundo que se lhes apresenta como implacavelmente opaco e definitivamente intraduzível. Já no terceiro (*Hotel Atlântico*, 2009), uma espécie de *road movie* existencialista, um personagem masculino, nominado apenas como “artista”, atravessa parte do país em direção a um final enigmático e formalmente não realista; o inusitado tratamento técnico das imagens distancia o filme do registro “clássico”

e intensamente emotivo das duas obras anteriores. Se o conjunto dos três filmes for observado desde um eixo temático posicionado em transversal, no entanto, poderão ser vistos como constituintes de um projeto lítero-filmográfico que revelaria a postura autoral da cineasta ao tratar do tema da árdua tarefa de traduzir o mundo pela linguagem e da trágica condição humana, determinada pela impossibilidade de conexão do sujeito não só com “o outro”, personificado como “o próximo”, a “alteridade”, mas com a radicalidade de um “outro”: o mundo em si, continente da “diferença”, a vasta pergunta sem resposta. É o que se vai examinar na sequência.

A trilogia fílmica: tradução e incorporação do outro

Depois de cursar a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (1971) e de ter dirigido vários curtas-metragens e documentários, Suzana Amaral obtém o *Master of Science* em direção de cinema na Universidade de Nova Iorque, com o documentário *Minha vida, nossa luta* (1979), sobre mulheres moradoras da periferia de São Paulo. Na mesma ocasião, frequentou aulas de atuação e direção de atores para cinema no *Actor's Studio*, escola de arte dramática por onde passaram alguns dos mais importantes dramaturgos e diretores do cinema e do teatro norte-americanos. De formação acadêmica e roteirista de seus próprios filmes, ela produzirá vários documentários para a TV Cultura de São Paulo, além de ministrar aulas no curso de cinema da Fundação Armando Álvares Penteado/SP. Seu primeiro longa-metragem de ficção só foi filmado, entretanto, 15 anos após sua graduação em cinema: em 1985, vem à luz *A hora da estrela*. Com essa primeira experiência na ficção, inaugurou prática que caracterizaria sua obra daí em diante: a da tradução de textos literários em linguagem fílmica.¹⁴ Na sequência, ela roteirizaria e encenaria *Uma vida em segredo* (2001) e *Hotel Atlântico* (2009), a partir de narrativas, respectivamente,

14 Logo após a filmagem de *A hora da estrela*, Suzana Amaral roteirizou outro livro de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1944), além de narrativa literária de Rubem Fonseca, *O caso Morel* (1973). Anunciados por várias vezes, esses projetos têm sido frustrados “sempre em função de dificuldades para o financiamento dos filmes”, conforme afirmação em correspondência de caráter pessoal, de 2009. Publicamente, em várias entrevistas e eventos, ela tem declarado que a transposição dos primeiros romances publicados pelos dois autores ainda faz parte de sua agenda cinematográfica, que “não desistiu de voltar a Clarice”. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1509200914.htm>>. Acesso em: 12 set. 2012.

de Autran Dourado e João Gilberto Noll. O conjunto desses três filmes pode ser considerado como constituinte de uma “trilogia do outro”, como veremos na continuidade.

Ao transladar personagens literárias de um lugar textual a outro, a autora fílmica correu o inevitável risco da perda – efeito condicionante do próprio ato tradutório (NASCIMENTO, 2012) –, para investir em apresentar a sua visão do mundo. Assim, articulando em linguagem fílmica os “restos” inevitavelmente decorrentes da tradução literária preexistente, ela constrói, metaforicamente, as suas “retraduções”¹⁵ para o mundo interpretado pelos tradutores Clarice, Dourado e Noll.

Desentranhando do texto de Clarice a história de Macabéa, estruturada cronologicamente, com princípio, meio e fim bem delineados, numa montagem que busca apresentar de forma realista os fatos, a cineasta não investe em experimentações formais tanto do ponto de vista da fatura técnica como em relação ao desenvolvimento do tema. O filme resulta, no entanto, como visão autoral, comprometido com os fatos que narra, explicitando sua tradução do mundo por meio da linguagem que pratica. Nesse sentido, o texto fílmico de Suzana Amaral poderia ser identificado como um filme de autor¹⁶. É a própria cineasta que afirma em entrevista a Osvando Morais:

Uma coisa que eu acho é que estando, como estamos, num país subdesenvolvido, o cinema tem uma contribuição a dar para o conhecimento de nossa realidade. [...] Espero que meu filme cumpra a sua finalidade: ele tem um benefício a dar às pessoas. [...] A Clarice e eu tiramos do anonimato pessoas de carne e osso (AMARAL apud MORAIS, 1986, p. 14).

15 Uso o termo na acepção proposta por Evando Nascimento, que retoma a ideia a partir de reflexões de Paul Ricoeur e Jacques Derrida, quando esses teóricos pensam o tema da tradução entre línguas e linguagens: “Não há tradução sem resto, e são esses restos do intraduzível que levam a múltiplas traduções de um mesmo texto, as retraduições de que fala Ricoeur. A tradução mais perfeita poderá sempre ser refeita, porque traz implícita a perda (e ganho) sem a qual não há tradução. [...] Para Derrida, qualquer ato de fala já implica uma operação tradutória, e é esse um dos sentidos da sentença ‘toda interpretação é uma tradução’”. Cf. NASCIMENTO, 2012, p. 67.

16 O termo é usado no sentido com que circulou a partir do início dos anos 60, com o surgimento da “*nouvelle vague*” francesa e dos diversos “cinemas novos” em vários países do mundo, inclusive no Brasil. Para Glauber Rocha, existem “filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas de seu tempo”. Cf. ROCHA, 1981, p. 14.

Essa realidade a que se refere a diretora e que estaria presente no filme é a vivida por pessoas comuns, que “estão nas ruas” e que não são capazes de grandes feitos em histórias heroicas. Por outro lado, a intenção autoral é alcançada pelo caráter de “impressão de realidade” (METZ, 1980, p. 16)¹⁷ proporcionado naturalmente pelas imagens filmicas, matéria da linguagem por meio da qual a narradora se expressa. Para que se possa avançar nessa via interpretativa, no entanto, é preciso ir ao texto clariceano, no qual poderemos verificar o alcance da “retradução” operada pela cineasta.

Em Clarice Lispector, é a partir da “sensação de realidade” experimentada pelo autor literário, o narrador postiço Rodrigo S. M., que se articula o texto pelo qual ele narra a história de Macabéa, quando identifica “no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (LISPECTOR, 1977, p. 16; daqui em diante identificado apenas pelo número de página). Rodrigo-Clarice declara que a história de Macabéa é o resultado de uma visão, portanto. Em entrevista a Edilberto Coutinho, quando indagada a respeito do livro que estava escrevendo, Clarice revela: “Trato de uma moça nordestina. Eu vi essa moça na feira carioca dos nordestinos, em São Cristóvão. Olhei para ela e descobri tudo [...]. Bastou olhar” (LISPECTOR apud COUTINHO, 1980, p. 41). Macabéa resulta, assim, de uma visão, de um olhar que constrói a imagem determinante da tradução do outro por meio de linguagem. É essa visão – imagem possibilitada por uma espécie de “cinematismo” e captada pelo “cinematógrafo do crânio” (EISENSTEIN; JOÃO DO RIO) –, transcodificada em linguagem verbal, que conformará a tradução do outro, transladado do texto do mundo para o mundo da textualidade literária.

A natureza paratextual da narrativa de Clarice evidencia-se na forma como ela entrelaça três histórias diferentes – a primeira conta a vida da nordestina Macabéa, migrante no Rio de Janeiro; a segunda, a do narrador interposto, Rodrigo S. M.; e a terceira, a da própria narrativa, que se narra enquanto se constrói – e em que se declaram dois narradores geminados: um, postiço,

17 O fenômeno da “impressão da realidade” vivida pelo espectador diante do filme é um dos mais importantes aspectos levantados pela teoria filmica clássica. Segundo Christian Metz, a partir de considerações do pioneiro teórico Albert Laffay, nos anos 40, “mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real. [...] Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’ [...]. Há um modo filmico da presença que é amplamente *crível*”. Cf. METZ, 1972, p. 16, grifo do autor.

Rodrigo S. M., que se apresenta como sendo o autor do texto e ele mesmo personagem da narrativa; outro, a própria Clarice, cujo nome é figurado no paratexto da capa e da folha de rosto do livro. É conveniente observar que, na “Dedicação do autor” (1977, p. 7), lê-se, logo abaixo, “(Na verdade Clarice Lispector)”. A escritora expõe sem subterfúgios os mecanismos da criação literária – “Este livro é uma pergunta” (p. 21) –, enquanto questiona o ato de linguagem, problematizando-o quanto ao seu alcance, à sua finalidade e aos seus procedimentos para a humana tarefa de tradução do mundo. Daí o surgimento de várias arguições que se sucedem ao longo do texto: “E a pergunta é: como escrevo?” (p. 24); “Por que escrevo?”; “Eu que escrevo quem sou?” (p. 45). Embora *A hora da estrela* marque o compromisso de Lispector com uma literatura que se faz como tradução direta do concreto mundo exterior, firmada no cotidiano e no factual, persiste na escritura a sua opção pela linguagem, “na certeza de que ela é o verdadeiro lugar da existência” (PORTELLA, 1977, p. 11). Essa condição do narrador-tradutor é evidenciada, em contraponto, pela impossibilidade de articulação de linguagem em Macabéa: “Não sei o que tem dentro do meu nome”; “Não sei bem o que sou, quem eu sou” (p. 68).

Ao traduzir Macabéa em imagens, desentranhando-a da tessitura narrativa verbal, Suzana Amaral descarta qualquer possibilidade de reelaborar em outra linguagem a proposta metaliterária. Assim, nesse deslocamento, ao conduzir a personagem para um outro lugar e um outro tempo, desaparece o “drama da linguagem” do narrador literário, resto perdido na árdua tarefa da tradução de um a outro texto do mundo. Em Clarice, a “história exterior e explícita [...] com começo, meio e *granfinale*” (p. 17), inicialmente anunciada, que permitiria ao narrador “ver o outro” (p. 17), acaba se transformando em narrativa da paixão adquirida pela descoberta do outro. O narrador preposto retirará do encontro, independentemente de sua vontade, a matéria com que consubstanciará sua própria existência: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e [...] no espelho aparece o meu rosto” (p. 28); “É paixão minha ser o outro. No caso, a outra” (p. 7); “A ação dessa história terá como resultado minha transfiguração em outrem” (p. 26). Dessa forma, a postura distanciada de “ver o outro” passa para a situação radical de “ser o outro”, traduzido em linguagem.

No filme, a retradução do mundo via tradução do literário naturalmente coloca a cineasta como condutora do “outro”: figurado na personagem Macabéa. Nessa transferência, vai sua interpretação para o mundo traduzido em texto por Clarice. Se, ao final de *A hora da estrela*-livro, com a morte de Macabéa,

entrelaçada ao narrador posticho, o que subsiste é a palavra feita linguagem por Clarice, possibilitadora da tradução do mundo, ao final de *A hora da estrela*-filme, salva-se a imagem, o significante fílmico: no último fotograma da última sequência, por via de sofisticado exercício metafílmico, o narrador-condutor da personagem congela a imagem ralentada de Macabéa, flutuando, leve, vivendo a sua “hora da estrela”. É esse, inclusive, o único momento no qual Suzana Amaral sucumbe à atração da complexidade paraliterária do texto clariceano, permitindo à personagem “ser” a “estrela em plenitude existencial” que, no livro, não lhe foi possível viver¹⁸. Nessa translação de uma linguagem a outra, entre tempos e contextos, operando no espaço textual dos restos perdidos na tradução, vai a identificação da cineasta com o “outro”, ou, no caso, “a outra” clariceana.

Em seu filme seguinte, ao conduzir do texto literário para o fílmico a personagem criada pelo escritor Autran Dourado em *Uma vida em segredo*, Suzana Amaral investe mais uma vez em pensar a trágica circunstância do humano em um mundo que só se dispõe, ainda que não em plenitude, por meio de linguagem. É de uma “outra” – “o outro” figurado como “a prima Biela” – que a cineasta vai se valer para, novamente, retraduzindo em imagens a tradução verbal de Dourado, apresentar a sua interpretação para a questão já arguida em *A hora da estrela*: a de que, ainda que em opacidade, o outro só se revela em linguagem.

O narrador distanciado de Autran Dourado instala Gabriela – 17 anos, órfã de mãe, morto o pai –, que sempre vivera no isolamento da “Fazenda do Fundão”, em uma pequena cidade, para onde é levada para viver com parentes. Personagem em trânsito do lugar da silenciosa convivência consigo mesma para o do necessário domínio das relações interpessoais e da linguagem social, a “prima Biela” não alcança a imprescindível conexão com os “outros”. Imersa em profundo segredo e resignada em sua incapacidade de traduzir um mundo que encontra como absolutamente inapreensível, entrega-se à morte, naturalmente, extenuada pelo esforço de viver. Ainda que o narrador busque penetrar na “obscuridade” da personagem, simulando textualmente, inclusive, seu pensamento, o que ele vê e sabe – e o que nós, leitores, “vemos” e ficamos sabendo – não chega a se constituir como matéria bastante para a assimilação da essência

18 Em *A tradução criativa: A hora da estrela – do livro ao filme, a intersecção de duas narrativas*, Pelotas, Mundial/EDUFPEl, 1992, examino em detalhes a tradução da história de Macabéa por Suzana Amaral, considerando não uma possível divergência de sentido entre o final dos dois textos, no que tange à morte da protagonista, mas a possibilidade de que a cineasta teria buscado uma correspondência metafórica entre a metanarrativa literária e a sua tradução em linguagem fílmica.

da personagem – de sua “vida em segredo” –, entidade textual que é, e que, em sendo, precisa ser construída em linguagem. Esta é a tarefa da cineasta: tentar elaborar em uma outra linguagem, transladando a personagem de um a outro lugar narrativo, a possibilidade de desvelamento da essência do outro. Nessa operação tradutória, não só vai a sua experiência com a outridade, como também, mais uma vez, identifica-se o esforço em retraduzir a partir dos restos de uma tradução inicial: a da textualidade do mundo disposto em linguagem pelo escritor Autran Dourado. No registro realista dessa tentativa, evidencia-se a intenção autoral de desvelar a vida secreta da personagem da forma mais delicada e transparente possível, sem recorrência a sofisticadas estratégias metanarrativas. O propósito, no entanto, não alcança o leitor, também ele tradutor, localizado na intersecção das duas narrativas: a ele resta a sensação de que toda escrita, aparentando dizer algo, apenas explicita o impossível: a interpretação do mundo. O que resta – “restos perdidos nas traduções” (NASCIMENTO) – desses sublimes esforços é texto, linguagem do homem: justificativa mesma da humana condição.

Hotel Atlântico, o terceiro filme de uma possível “trilogia do outro”, formaliza-se, também como os dois anteriores, como tradução de texto literário. O texto homônimo de João Gilberto Noll coloca em cena narrador-personagem não nominado (o “artista”), ator desempregado que se desloca do Rio de Janeiro em direção ao sul, transitando entre várias cidades e povoados litorais até chegar a Porto Alegre, seu lugar de origem. Nesse percurso, sem estabelecer ligações consequentes com todos os “outros” com quem se relaciona, não se conforma a nenhum lócus de pertencimento. Os fatos da perambulação são narrados em clave realista e em primeira pessoa, de forma fragmentária e reticente, com extrema economia da palavra, reproduzindo as escassas falas em diálogos rápidos e secos. Não há informações sobre seu passado nem sobre a razão dos sucessivos deslocamentos – “é preciso ir, é preciso seguir: e eu precisava ir” (p. 19); como também não fica esclarecido o sentido do falimento e das mortes de outros personagens que atravessam sua jornada nem a causa da mutilação física que sofre pela amputação de uma perna, marca emblematicamente visível da sua deterioração física e psicológica em um percurso que se faz no limiar da falência existencial. À deriva numa rota paradoxalmente ao mesmo tempo aleatória e predeterminada, incapaz de entendimento do que olha, ouve e vive, o personagem-narrador só consegue traduzir, por meio de esgarçada articulação da linguagem, um mundo percebido em fragmentos, que não possibilita a

totalização espacial nem temporal, deslocando-se em direção ao inevitável final: o do perecimento da própria existência à beira da imensidão do mar Atlântico da Praia do Pinhal. O que resta desses deslocamentos é texto, resultado do empenho do narrador em alcançar sentido para um mundo que não consegue traduzir em plenitude. As últimas linhas dão a medida da debilitada força que anima a personagem: ao chegar finalmente à praia, o “artista” olha para “o mar escuro do Sul” e só consegue constatar a falência dos sentidos, o que o leva à dissolução final, ao mesmo tempo que se elabora em linguagem a narrativa da impossibilidade de conexão com o mundo:

Tentei falar, mas só me veio um espasmo. [...] já não possuía a audição. O mundo tinha ficado mudo, era só silêncio. [...] Depois eu fiquei cego [...]. Só me restava respirar, o mais profundamente. E me vi pronto para trazer, aos poucos, todo o ar para os pulmões [...] e eu fui soltando o ar, devagar, devagarinho, até o fim (NOLL, 1989, p. 98).

O narrador de Suzana Amaral, ainda que distanciado dos fatos selecionados para montar uma espécie de *road movie*, segue as pegadas do “artista” em sua jornada rumo ao sul colado à personagem, confundindo, muitas vezes até, o olhar do personagem com o seu próprio ponto de vista sobre o mundo posto em imagens filmicas. Ao instalar o outro – retraduzindo a tradução de Noll – na diegese filmica, o narrador, assim, entrelaça-se ao narrado por meio do olhar da câmara em enquadramento subjetivo. Essa estratégia discursiva permite à cineasta explorar o efeito de identificação do espectador com a personagem para muito além da sensação de realidade inerente ao fato cinematográfico, eis que é pela coincidência desses olhares sobre o mundo que ela elabora sua tradução imagética para o texto literário¹⁹.

Trabalhando os “restos” da tradução do outro empreendida pelo escritor, Suzana Amaral, em domínio criativo do código que exercita, inventa um outro final para a aventura da linguagem vivida pelo “artista”: por meio de corte profundo no tempo e no espaço, à cena em que o protagonista exala o último suspiro – tal como acontece nas últimas linhas do texto literário –, sucede-se

19 Essa constatação leva em conta a radical assertiva de Raymond Bellour sobre o fato de a “câmera-olho ser um instrumento privilegiado do olhar sobre o mundo”, derivada da comparação da câmara com o olho humano: olho e câmara são considerados “intermutáveis”, na medida em que coincidem os pontos de vista. Cf. AUMONT; MARIE, 2006, p. 40-41.

ainda uma sequência que encerra o filme. Retomemos esse “final depois do Fim”: no penúltimo segmento fílmico, então, o que se vê é a sucessão de planos em que o protagonista, à beira-mar, enquadrado em plano aberto, parece esvaír-se no inútil esforço para manter a força vital. Após sucessivos planos do mar agitado, ondas quebrando na praia, cortes rápidos, em plano geral, um corte espaçotemporal em profundidade instala na tela o rosto do “artista”: na profundidade de campo, vê-se o mar calmo de enseada que parece ser a de um porto. Segue-se uma sucessão de cortes rápidos: em movimento de câmera, abre-se o plano e vemos o protagonista caminhando à beira-mar, espaço protegido por uma balaustrada; corte: afastando-se da enseada; corte: fazendo sinal para um táxi; corte: entrando no carro. Corte para enquadramento final em plano aberto: o táxi que se afasta em *travelling* para frente segue por uma rua larga e movimentada, desaparecendo entre o fluxo de carros na profundidade do campo, enquadrado em plano geral; a imagem em *flou* congela, e começam a aparecer na tela os créditos finais. O “Fim” do filme, ou o fim depois do “Fim”: um outro fim para o “outro” retraduzido por Suzana Amaral. Assiste-se a essas imagens com um certo estranhamento: o “artista”, então, não morreu?

Valendo-se naturalmente dos códigos e subcódigos narrativos fílmicos estatuídos já desde o “cinema dos primeiros tempos” (GAUDREULT, 1988)²⁰, a cineasta conta a perambulação do “artista” de forma realista, atendendo à cronologia e à verossimilhança dos fatos da história que narra. Entretanto, como já acontecera na sua tradução para *A hora da estrela*, no fechamento do filme, ela insere a sua interpretação para os fatos que traduziu em imagem por meio de exercício metanarrativo. Após o impacto do estranhamento proporcionado pelo “fim depois do Fim”, logo percebemos que os planos montados na “verdadeira” sequência final correspondem ao que foi mostrado logo no início do filme, após o *incipit* e logo depois do primeiro contato do protagonista com a morte: na verdade, são imagens recortadas da cena em que ele,

20 A expressão “cinema dos primeiros tempos” é de André Gaudreault: refere o tempo das primeiras experiências, período do filme em tomada de um só plano, como em Georges Méliès, por exemplo, até a prática de pioneiros como Edwin Porter, David Griffith e Serguei Eisenstein, que estabeleceram os princípios formais do sistema narrativo, com o uso da montagem de planos em sequência. Nesse período, foram fixados os elementos fundadores de uma possível estética do cinema, conformando o que ainda hoje se reconhece como sendo o conjunto do processo (o cinematógrafo, que permite a tomada de planos) e dos procedimentos fílmicos (a montagem de planos que constituem uma unidade, ou seja, o filme narrativo, resultado de um sistema de linguagem autônomo). Cf. GAUDREULT, André, *Cinéma des premiers temps et narrativité*, 1989, p. 17-26.

depois de olhar o mar no porto, entra no táxi e desce na rodoviária, iniciando sua deambulação em direção ao sul e à sua finitude. A diferença é que agora, deslocadas temporalmente na diegese, montadas à sucessão de planos finais do “Fim” antes do fim, adquirem um outro sentido (EISENSTEIN, 1980): é preciso recomeçar, é preciso continuar narrando o mundo, na tentativa de apreensão do outro, ainda que, definitivamente, o que se configure ao final dessa penosa tarefa seja a intraduzível opacidade de uma realidade que sempre se encontra mais adiante, exigindo a contínua e permanente tradução. Ou, como conclui Evando Nascimento, ao problematizar a recorrente assertiva de que “toda tradução é interpretação”: “[...] o outro nunca se deixa transladar de todo, resistindo e restando em certo sentido para sempre estranho, [...] intraduzível” (NASCIMENTO, 2012, p. 15).

Em sua “trilogia do outro”, o que a cineasta faz é “conduzir” (*traducere*) *personas* construídas pela visão do outro para além do lugar em que foram inventados, “retraduzindo”, de uma a outra linguagem, o mundo “traduzido em texto” por Clarice Lispector, Autran Dourado e João Gilberto Noll, escritores os quais elegeram como guias confiáveis nessa árdua tarefa de traduzir o outro em linguagem, no traslado de um a outro lugar diegético. Por meio de um esforço interativo em direção à outridade, o que resta desses deslocamentos – “restos” ainda retraduzíveis – é não só a sua interpretação das ficções literárias, como também a tradução mesma de um mundo que só se dispõe ao homem se for inventado em linguagem. O que se revela, ao final, no projeto fílmico de Suzana Amaral, é o fato de que traduzir o mundo em linguagem consiste na incontornável e humana contingência da construção metafórica do outro. Cabe a nós – leitores-tradutores-intérpretes implicados nesse processo – perseverar na árdua tarefa de trabalhar nos limites de uma impossibilidade: a de ligação não só com “o outro”, personificado como “o próximo”, a “alteridade”, mas também com a radicalidade de um “outro”: o mundo em si, a vasta pergunta sem resposta.

Referências

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema** [2001]. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski** [1929]. Tradução de Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1997.

BLUESTONE, George. **Novels into film: the metamorphosis of fiction into cinema** [1957]. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos** [1959]. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. v. 1.

CLERC, Jeanne-Marie. **Écrivains et cinéma**. Paris: Klincksieck, 1985.

_____. **Littérature et cinéma**. Paris: Nathan, 1993.

COHEN-SÉAT, Gilbert. **Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma**. Introduction générale. Paris: Presses Universitaires de France, 1946.

COUTINHO, Edilberto. **Criaturas de papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

COUTINHO, Eduardo. Literatura comparada e interdisciplinaridade. In: CUNHA, João Manuel dos Santos; OURIQUE, João Luis; NEUMANN, Gerson (Org.). **Literatura: crítica comparada**. Pelotas: EDUPPel, 2011.

DOURADO, Autran. **Uma vida em segredo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

EISENSTEIN, Serguei M. **Cinématisme – peinture et cinéma: textes inédits**. Traduits du russe par Anne Zouboff; introduction, notes et commentaires par François Albera. Bruxelles: Editions Complexe, 1980.

_____. **Memórias imorais: uma autobiografia** [1983]. Edição e prefácio de Herbert Marshall. Tradução de Carlos Eugênio Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

FRANCO JR., Arnaldo “Antes da ponte Rio-Niterói” e o projeto literário de Clarice Lispector em A via crucis do corpo. **Revista Cerrados**, Brasília: EDUnB, v. 16, n. 24, p. 33-47, 2007. Disponível em: <www.revistacerrados.com.br/index.php/revistacerrados/article/.../4->. Acesso em 11 out. 2012.

GAUDREAU, André. **Du littéraire au filmique: système du récit**. Paris: Méridiens/Klincksieck, 1989.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos do francês (Palimpsestes: la littérature au second degré, 1982) por Luciene Guimarães e Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: PostLit – Fale/UFMG, 2006.

JOBIM, José Luís. Machado de Assis: o crítico como romancista. **Revista Machado de Assis em Linha**, ano 3, n. 5, p. 75-94, 2010. Disponível em: <http://machadodeassis.net/revista/numero05/rev_num05_artigo07.asp>. Acesso em: 21 nov. 2012.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

MARTINET, André. **Elementos de linguística geral** [1960]. Tradução de Jorge Morais Barbosa. Lisboa: Sá da Costa, 1985.

METZ, Christian. **A significação no cinema** [1968]. Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema** [1971]. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MIMOSO-RUIZ, Duarte. Narração literária e narração cinematográfica: perspectivas semiológicas comparadas. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 1., 1989, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 1989.

MORAIS, Osvando José de. Uma releitura, divagações – Clarice Lispector/A hora da estrela. **Cinemim**, Rio de Janeiro: Brasil-América, n. 22, 5a série, mar./abr. 1986.

NASCIMENTO, Evando. A tradução incomparável. Texto inédito, cópia digital a partir de versão original cedida pelo autor, 2012, previsto para publicação. In: **Ética e estética nos estudos literários**. Curitiba: EDUFPR, 2013.

NASCIMENTO, Evando. **Ângulos**: literatura & outras artes. Juiz de Fora-MG, Chapecó, SC: Ed. da UFJF: Argos, 2002.

NOLL, João Gilberto. **Hotel Atlântico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

PASOLINI, Pier Paolo. O cinema de poesia [1965]. In: _____. **Empirismo hereje**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva – Coleção Estudos; Brasília: CNPq, 1987.

PORTELLA, Eduardo. O grito do silêncio (prefácio). In: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

RIO, João do. **Cinematógrafo**: crônicas cariocas. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, ABL, [1909] 2009. (Coleção Afrânio Peixoto, v. 87, p. 4-5). Disponível em: <<http://www.academia.org.br/antigo/media/Cinematografo>>. Acesso em: 21 out. 2012.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SERCEAU, Michel. **L'adaptation cinématographique des textes littéraires**. Liège, Belgique: Céfal, 1999.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

VANOYE, Francis. **Récit écrit, récit filmique**. Paris: Nathan, 1989.

WOLLEN, Peter. **Signos e significação no cinema**. Tradução de Salvato Tales de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

Filmografia

A hora da estrela. Direção: Suzana Amaral. Roteiro: Suzana Amaral e Alfredo Oroz, a partir do texto de Clarice Lispector. Fotografia: Edgar Moura. Música: Marcus Vinicius. Montagem: Idê Lacreata. Elenco: Marcélia Cartaxo, José Dumont, Tamara Taxman, Fernanda Montenegro, Denoy de Oliveira. Produção: Brasil Raiz Produções Cinematográficas/Embrafilme, 1985. 96min. Color. Cópia em VHS, Transvídeo, São Paulo, 1988.

Uma vida em segredo. Direção: Suzana Amaral. Roteiro: Suzana Amaral, a partir do texto de Autran Dourado. Fotografia: Lauro Escorel. Música: Luiz Henrique Xavier. Montagem: Verônica Saenz. Elenco: Sabrina Greve, Eliane Giardini, Cacá Amaral, Neusa Borges, Eric Nowinski. Produção: Brasil, Raiz Produções Cinematográficas/Assunção Hernandez/João Batista Andrade, 2002. 98min. Color. Cópia em DVD Europa Filmes, São Paulo, 2004.

Hotel Atlântico. Direção: Suzana Amaral. Roteiro: Suzana Amaral, a partir do texto de João Gilberto Noll. Fotografia: José Roberto Eliezer. Música: Luiz Henrique Xavier. Montagem: Idê Lacreata. Elenco: Júlio Andrade, Gero Camilo, Emerson Danesi, Renato Dobal, André Frateschi, Mariana Ximenes, Luis Guilherme, Helena Ignez, Lorena Lobato. Produção: Brasil, Espaço Filmes/Ary Pini/Lia Pini/Planifilmes, Cinema Link, Suzana Amaral Produções. 107min. Color. Cópia em DVD, Lume Filmes, São Luís, MA, 2011.

O AUTOR EM JOGO: *NOME PRÓPRIO*, DE MURILO SALLES, E A LITERATURA DE CLARA AVERBUCK

LUIZ CLÁUDIO KLEAIM¹
SÉRGIO RODRIGO DA SILVA FERREIRA²



Em certa altura do filme *Nome próprio* (2007), de Murilo Salles, a personagem Camila, após ter passado por dificuldades – sem casa, sem dinheiro e sozinha – e não ter até então conseguido escrever seu livro, finalmente cai em si de que, juntos, os textos que escrevia na/para a internet formavam, enfim, a obra que tanto almejava. A protagonista, que havia decidido viver em São Paulo, encontra-se em um caos existencial no qual escrever se torna sua vida e a condição através da qual ela se (re)desenha para se comunicar com o mundo. A cena é icônica, pois não só apresenta o momento de criação de uma obra, que tem por referência a biografia da protagonista, mas também nos serve, alegoricamente, como uma imagem de autoria, questão que se pretende discutir neste capítulo. Na trama cinematográfica, são narradas as peripécias da protagonista, bem como o fazer do autor que está em vias de encontrar as “pontas” dos textos de sua obra, que almeja dar uma ordem ao seu cenário, autocriar-se.

O filme é uma adaptação do livro *Máquina de pinball* (2002) e de alguns textos da escritora Clarah Averbuck, que têm como pano de fundo o universo da cibercultura brasileira em seus primórdios, no início dos anos 2000 – mais especificamente, no caso das produções analisadas, 2001 –, quando surgiam os primeiros *blogs* em nosso país. Trata-se de um período que se notabiliza pelo

1 Faculdades Doctum – Serra.

2 Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

advento das páginas pessoais, dado pelo surgimento de sistemas de *softwares* que tornavam automática e gratuita a publicação na rede de qualquer conteúdo, sem censura prévia e sem a necessidade de o usuário dominar as complexas linguagens informáticas – se procurarmos estabelecer uma genealogia da blogosfera brasileira.

Na segunda metade de 1999, já funcionavam a todo o vapor sistemas como o Blogger, uma popular plataforma de publicação *on-line*, que criava as condições para jovens autores divulgarem e difundirem de forma mais ampla os seus trabalhos e com o valor de produção irrisório, se comparado às tradicionais mídias impressas. Há, a partir dos primeiros anos deste século, a explosão de publicações do gênero, bastante forjadas na emergência de uma nova linguagem blogueira: no diário *on-line* (MALINI, 2008). Rebeca Blood (2002) afirma que “o influxo de *blogs* mudou a definição de *weblogs*, de ‘uma lista de *links* com comentários pessoais’ para um *site* atualizado periodicamente, com o novo material sendo postado no topo da página”. Essas mudanças de usos e técnicas impactaram a linguagem blogueira no sentido de tornar a escrita mais informal e de aspecto mais conversacional – especialmente por conta da possibilidade de comentário dos usuários-leitores (MALINI, 2008).

Se, por um lado, o estilo de época talvez tenha impactado a linguagem e produzido modos de escrita que tenham influenciado a produção em questão, há o movimento do estilo pessoal de Averbuck, que nega a condição de blogueira, juntamente com boa parte de seu aparato subcultural, e que se afirma como uma escritora que escreve na internet. Em *Nome próprio*, vemos a protagonista Camila querendo escrever um livro, respondendo a uma provocação de outro *blog* criado por um terceiro, anônimo, que desafia a protagonista a abrir espaço para comentários *on-line* em seu *blog*:

Meu blog não é um diário. Aqui escrevo e ponto. Escrevo porque preciso. Melhor, vivo porque escrevo. Não quero saber de opiniões, nem de julgamentos. Não devo nada a ninguém, por isso meu blog não tem comentários. Menos ainda sobre minha vida. Isso aqui não é uma página interativa. Não gostou, não lê (NOME, 2007).

Enquanto o filme se foca na lente que persegue/perscruta/invade o corpo e os movimentos de devir da personagem, de seu processo de transformar-se em escritora, o texto literário é carregado de sarcasmos e coloquialidades,

estilemas condizentes com o universo do diário íntimo. As duas são Camilas. Entretanto, o filme não é a cópia nem o espelho do livro. Quando analisamos as produções estéticas, nós as lemos dentro de uma historicidade não positivista, situando-as num entrecruzamento no qual o retorno da obra referenciada acontece em sua reconfiguração da estrutura, que não deixa também de se abrir para futuras alterações, ao ser também referenciada. Não é o caso de se pensar um modelo histórico cíclico ou linear enquanto representação temporal, mas um movimento dialético em espiral que referencia, modifica e projeta a estrutura narrativa da obra. A expressão artística, embalada por gestos criativos, está sempre em constante movimento e dinamismo, e a tendência natural é sua leitura ocorrer, cada vez mais, de maneira multidisciplinar, interdiscursiva, intersemiótica para que se possa chegar à sua complexidade contextual.

Uma adaptação é automaticamente diferente e original em relação ao seu referente, devido à própria mudança do meio de comunicação, como no caso da passagem da literatura, um meio preponderantemente verbal, para o cinema, que é multifacetado, com palavras escritas e faladas, imagens fotográficas animadas, efeitos sonoros, música etc. (cf. STAM, 2008). Portanto, a fidelidade literal é pouco provável e até mesmo indesejável, dada a potencialidade de cada mídia.

Nessa perspectiva, a proposta deste texto é, a partir da comparação entre a produção audiovisual de Salles e as obras literárias de Averbuck, analisar questões de autoria, do contexto histórico das produções literárias em ambiente *on-line* e do processo de construção da identidade da personagem num panorama de autoficção. Ao arrostar as obras, pretendemos confrontar diferentes produções estéticas a fim de compreender os processos de estruturação das obras, o intercâmbio entre os autores e as suas influências e seus laços de analogia. Desse modo, a intenção é a busca tanto das afinidades como dos contrastes, que, comparativamente, servirão para caracterizar uma escrita ou um autor, pois

a comparação [...] permite recolocar e por isso reconfigurar (a insistência é aqui precisamente na transformação) as relações entre os objetos produzidos, por um lado, e por outro os vários espaços e tempos dos humanos que diversamente os vivem, e os vivem também de modos potencialmente (e de fato mesmo realmente) diferenciados (BEUSCU, 2001, p. 20).

No livro, Camila é o *alter ego* de Clarah. O filme, por sua vez, toma por base os livros e os textos nos quais a personagem vive suas experiências, criando outros traços identitários para Camila. Como diz Averbuck, a Camila do filme não é a mesma do livro (LEITE, 2011). Contudo, o caminho caracterizador dos contrastes de nossos objetos de análise tem clara ligação entre si, tendo em vista que uma adaptação de obra literária para o cinema apresenta em sua própria natureza a relação entre o hipotexto e hipertexto. Tratamos dos temas, assim, tendo como substrato teórico a transtextualidade, conceituada por Gérard Genette, como tudo aquilo que coloca um texto, de forma manifesta ou não, em relação com outros textos (STAM, 2008). Temos, pois, uma situação de hipertextualidade entre a obra de Salles e a de Averbuck, aqui entendida como a relação entre um texto, o hipertexto (o filme, no nosso caso), e um outro anterior, o hipotexto (os livros de Averbuck), que o primeiro transforma, modifica, reelabora e amplia.

Empreendida dessa forma, a categoria *autor* funciona como um harmonizador de discursos preexistentes, uma arte discursiva e não originária, situada num território interindividual cuja construção se torna híbrida. Em entrevista à *Revista Bula*, ao ser questionada por Ademir Luiz sobre sua participação no filme *Nome próprio*, Clara Averbuck respondeu:

Esse filme tem uma história enorme. Murilo [Murilo Salles, diretor cinematográfico] comprou o *Máquina de pinball*. Ficou travado um tempão. Aí quis comprar uns textos do blog. Me mostrou um primeiro tratamento de roteiro, escrito pela Elena Soarez. Gostei – foi o que mais gostei. Mas Murilo continuou em crise, quis mais textos, quis o *Vida de gato*, fez milhões de roteiros, pediu milhões de opiniões, mudou de diretor-assistente, cortou personagens, mudou texto, mudou o filme até depois que passou no Festival do Rio. Eu não apitei em nada. Murilo me pedia socorro às vezes, me pedia para mexer no roteiro, mexer nos GCs, reescrever os offs... foi realmente caótico. No fim ficou uma massa escrita por todo mundo, finalizada por uma galera e com identidade de ninguém (LEITE, 2011).

Há, portanto, um contato mais do que comprovado³ entre a obra hipotextual e seu desdobramento em produto estético audiovisual. Com o deslocamento de

3 Nos créditos finais de *Nome Próprio*, além das obras de Clara Averbuck citadas, afirma ter se

contexto midiático e autoral entre as duas obras, vemos que o “novo” autor se reconstrói e reconstrói a obra referenciada e, nesse caso, o próprio personagem-autor cria uma narrativa híbrida, aqui entendida como uma necessidade de pensar a identidade como processo de construção e desconstrução, que aponta ao caráter múltiplo e heterogêneo do fato artístico.

Observadas as semelhanças e diferenças entre as narrativas e a composição desse conjunto autoral, o filme pode estabelecer-se como obra que antecede os livros, pois é através dele que se narra a emergência da autora Camila, narradora-protagonista de *Máquina de pinball* e de *Vida de gato*. O filme apresenta as peripécias dessa personagem-escritora até o término da construção de seu livro, como ela se torna quem é. Há um refluxo no filme que nos impõe olhá-lo como obra que antecede aquelas às quais se quer fazer referência.

Tanto no filme quanto nos livros, Camila é um “pinball” atirado de um lado para outro pelo tencionamento entre as condições da vida e por suas vontades. No filme, ela é expulsa de casa pelo noivo, que se mudou com ela de Porto Alegre para São Paulo, após traí-lo. A personagem muda-se, então, para a casa de um amigo. Em crise com a separação, entre o consumo de álcool e anfetaminas, passa então a escrever em seu *blog*, CamilaJam, mandando recados ao ex-namorado. No *blog*, Camila escreve contando sua vida íntima, o que faz com que seja conhecida virtualmente e conquiste alguns admiradores.

Em uma das festas que frequenta, regadas a álcool e *rock'n roll*, conhece um francês com quem tem um caso. De passagem pelo Rio de Janeiro, entretanto, acaba transando com o namorado de uma amiga após quase se afogar no mar, o que faz com que perca tanto a amizade quanto o amante, pois ambos veem de longe o ato sendo consumado. De volta a São Paulo, encontra a casa vazia e descobre que o amigo que a abrigou foi embora e a abandonou. Desesperada por estar sendo despejada, pede ajuda pela internet e é recebida na casa de um adolescente fã do *blog* em troca de favores sexuais. O adolescente, entretanto, mora com a família, e Camila não é aceita na casa dos pais do garoto, que, por ter algum dinheiro no banco, paga um apartamento para que Camila pudesse terminar de escrever seu livro.

Nesse meio tempo, ela bebe, frequenta bares solitariamente, tem algumas relações sexuais e se envolve em alguns problemas por conta de sua autoexposição

utilizado também como base para a adaptação os textos dos blogs cardosoonline.com.br, não-til.com.br e brazileirapreta.blogspot.com.

na internet. Em um bar, conhece Daniel, um homem com quem se correspondia por *e-mail* e que era admirador de seu trabalho. Camila tem alguns dias de relacionamento com o rapaz e se apaixona por ele. Após isso, seu admirador some e a personagem entra em crise.

Um dia, bebendo em um bar, Camila reconhece Daniel numa mesa bebendo com amigos e descobre que ele tem uma namorada. Camila dá um escândalo e tenta agredi-lo. Por fim, em outro momento, numa festa, ela o reencontra. O rapaz termina de vez com ela, afirmando que ela o havia inventado. Nas cenas finais do filme, de volta ao seu apartamento, ela termina a escrita de seu livro com a organização dos vários textos escritos sobre si e em diálogo com as pessoas, vendo-se “de fora”.

Entretanto, esses aspectos da vida de Camila não fazem parte da trama principal da personagem, são apenas elementos que vão contribuindo para sua constituição como escritora, esse sim, o principal tema do filme. O que este narra, acima de tudo, é a emergência da autora Camila, narradora-protagonista de *Máquina de pinball* e de *Vida de gato*, convertendo em tema a própria condição do autor. Os elementos dessas narrativas se aproximam, permitindo-nos construir um gesto, uma figura, um movimento performático, uma autoria. Dito de outra forma, os elementos dessas três narrativas resvalam na constituição de uma *persona* que paira extratextualmente através das obras.

O filme possui três camadas narrativas, a saber: a camada do vivido pela personagem-autora, a camada do narrado por essa personagem e a camada que conta do processo de criação da personagem-autora, que é a filmada. Nos trechos iniciais do filme, vemos a personagem vivida e a personagem-autora sincronizadas entre si, bem como o que Camila escreve apontando ao seu namorado. Os textos que digita são idênticos aos textos que aparecem na tela.

Posteriormente, num segundo momento, há uma ruptura entre a personagem vivida e a protagonista-autora, por meio de uma desconstrução verbal, quando o que Camila fala em *off* está em primeira pessoa (eu) e o texto que aparece na tela está sendo escrito em terceira pessoa (ela, Camila), mostrando um distanciamento entre as “pessoas”, como se um outro escrevesse. Além disso, em alguns *e-mails* que Camila recebe de seu *affair* Daniel, mesmo tendo sido ele quem enviou, temos a imagem dos dedos de Camila digitando, como se fosse ela quem escrevesse os *e-mails*, como se, de fato, o rapaz houvesse sido inventado por ela.

O descolamento entre personagem vivida e a protagonista-autora é levado a um patamar superior na cena final do filme, quando ouvimos a voz em *off* de

Camila narrando seus atos e, logo em seguida, vemos a personagem representada duas vezes na tela, sendo que uma das Camilas aparece sentada no sofá, enquanto a outra, que está sentada em frente ao computador, descreve seus atos como se fosse a criadora, polarizando as ações entre criar e ser, a matéria narrada e a matéria vivida.

As cenas finais são bastante representativas, pois mostram as duas Camilas se enfileirando em frente à tela, olhando diretamente para a câmera (Figura 1). Ao fundo, o som da digitação de texto. Essa imagem que desvela o aparato cinematográfico, rompendo com a noção de realismo do audiovisual, coloca o espectador em sua condição de *voyeur*, podendo ser uma referência à exposição da personagem que se dá à observação.



Figura 1. Frame do filme *Nome próprio*

Entretanto, o que fica evidenciado é a presença de um terceiro narrador, aquele que está mostrando essa relação de formação da autora, vindo-a de fora. Dessa forma, ao mostrar a autora finalizando o livro que adapta, Salles descola sua narrativa (filme) da narrativa referenciada (livro), afirmando, assim, com esse gesto que o filme trata não apenas dos conteúdos dos livros, mas de seu processo de escrita e composição, delimitando por meio da linguagem as fronteiras das produções.

A maior diferença que há entre as produções é a mudança de tom dado aos fatos e em alguns casos as mudanças de contexto dos fatos narrados. Com relação às primeiras, apercebe-se que há em especial uma perda do caráter sarcástico da narrativa do livro para o filme, talvez pela própria natureza das

produções. Um exemplo é a cena do ralo do chuveiro entupido. Na cena do filme (01:15:20), alternam-se dois planos básicos: um médio destacando o rosto da personagem e outro, em detalhe, dos pés da mesma próximos ao ralo do banheiro; o som é o ambiente, captação direta (Figura 2). No corte inicial, vemos Camila ensaboando os cabelos. O plano seguinte são os pés envoltos à água com sabão que sobe pelo chão no banheiro. No seguinte, Camila olha para baixo. Após, vemos seus pés se esfregando sobre o ralo. Depois, ela sussurra um xingamento, limpa como pode os olhos e fecha a torneira. O corte seguinte são os pés batendo sobre o ralo para fazer pressão a fim de que a água escoe, movimento que se repete até a água ir baixando com dificuldade. O seguinte é mais um plano rápido do rosto olhando para baixo. Por fim, um último plano da água vazando por completo pelo ralo. A cena toda dura exato 1 minuto.



Figura 2. Frames do filme *Nome próprio*

O mesmo fato no livro *Máquina de pinball* é narrado da seguinte maneira:

No dia seguinte, acordei e fui tomar um banho para ativar meus oito neurônios – aquela coisa básica que todas as pessoas limpas fazem – e comecei a perceber que a água não estava escoando como deveria. Na verdade, ela não estava escoando. Eu estava ensaboada, com xampu

no cabelo, não tinha como parar tudo para tentar desentupir o ralo. Pensei que, se fingisse não perceber, talvez a água resolvesse parar com aquela palhaçada e fosse embora, mas isso não aconteceu. O banheiro foi inundado em segundos, enquanto eu tentava tirar o xampu ligeiro. Inundado. Litros de água com espuma espalharam-se pelo banheiro rosa e pelo corredor. Pelo carpete do corredor. Saí pelada e desesperada para buscar o rodo na área de serviço enquanto os pedreiros da obra ali atrás lançavam olhares curiosos. Uma garota nua e molhada com um rodo e panos nas mãos às 9 da manhã deve ser uma imagem um tanto quanto interessante. Consegui secar o banheiro, mas perdi o filme que deveria ver com um amigo às 10h30, até porque fui ao cinema errado (AVERBUCK, 2002, p. 60-61).

Comparativamente, a cena do filme trata do tema de um modo mais dramático e melancólico. Esse é apenas um de vários outros exemplos que existem no contraste entre as duas produções. Percebemos, ao longo da trama cinematográfica, que há uma intencionalidade no apuramento do material para reforçar os aspectos de solidão, de tristeza e de constituição/afirmação identitária no mundo da personagem, pois, na maioria das cenas, ela geralmente está só e em ambientes bastante silenciosos, potencializando a sensação de ausência. Outras vezes, toma a oportunidade para falar de si.

Em seu processo de reconstrução da narrativa, Salles, como nos atuais *softwares* de edição, vai recortando e colando trechos dos textos de Averbuck, recolocando imagens em outros contextos, suprimindo fatos e inflexões de ironia, opinião e humor, e superevidenciando outras, de modo a construir sua própria visão da obra, que, apesar de remeter fortemente à original, tem outra composição e sonoridade.

Entre imagens que são mostradas na narrativa fílmica, há muitas cenas da personagem Camila em momentos íntimos, tais como se lavando no chuveiro depois de uma menstruação, tirando esmalte das unhas com um estilete, vomitando e se banhando na pia da rodoviária. Essas cenas se associam a um modo expressivo cinematográfico intimista por meio do uso de *steadycams*, muito próximas da personagem da ação, em locações muitas vezes pequenas e fechadas.

Além de representar a maneira como a personagem sobrevive na cidade, passando por dificuldades financeiras e afetivas, sendo o computador, muitas

vezes, a única ligação da personagem com o mundo, esse modo expressivo que traz no tema e na estética questões do privado superexpostas no *écran* funciona acima de tudo como metáfora da autoexposição da personagem na internet e dos processos de revelação da sua intimidade. É como se a narrativa do filme, enquanto construção audiovisual, quisesse se aproximar do modo de escrita e de viver da autora, aproximando a obra à vida. Em muitas cenas, a personagem é vista nua, ou quase, remetendo ao desnudar-se na escrita; tema e linguagem estão conectados, a fim de criar o diálogo entre as obras por mídias heterogêneas.

Nossa atenção se volta àquilo que julgamos mais potente na narrativa do filme, que é o desvelamento do processo de construção do fato literário em Averbuck e o forte componente da escrita na narrativa audiovisual. A opção do diretor por focar no elemento da escrita é evidente, já que um dos fios condutores da trama é a tentativa de criação do livro e a produção textual para a internet. Como uma opção estética, vemos uma grande quantidade de cenas em que a personagem está a escrever no computador e em que os efeitos sonoros são os sons da digitação no teclado. O conteúdo desses textos é apresentado ora narrado em *off*; ora mostrado na tela do computador, na cena; ora sendo projetado sobre a imagem da própria cena do filme e sobre a protagonista; ora, ainda – o que é mais interessante –, acompanhando a composição do ambiente onde ela está imersa, percorrendo o chão, os móveis, as paredes, como se o mundo à sua volta se tornasse o texto que está a compor (Figura 3). Trata-se de um movimento especular que acompanha o ato da escrita através do qual faz emergir/consolidar ao fim do filme a figura autoral de Camila. Essa emergência da figura da autora enquanto um dos temas do filme acaba por se coadunar com o mito do escritor. Esse fluxo de interesse está voltado para o fazer literário, o fetiche pelo sujeito atrás da obra, as ganas por vasculhar a privacidade/intimidade alheia, a expectativa de aproximar a obra ficcional à vida.

O cenário midiático tem nos mostrado o excesso de manifestações marcadas pelas *falas de si*, pela invasão/proteção do privado e da intimidade, bem como pelo culto à celebridade. Essa proliferação de narrativas vivenciais compreende desde o registro das memórias e (auto)biografias até a emergência dos *blogs*, perfis pessoais nas redes sociais, passando pelos programas de *reality shows*. Nesse sentido, os processos de *escrita de si* na literatura e no cinema também se inscrevem na interdiscursividade de outros suportes textuais – literários ou não – da cena contemporânea.



Figura 3. Frames do filme *Nome próprio*

Esse aceno autoral que atravessa as obras aventadas nos move a perscrutarmos tanto no filme quanto nos livros: “que importa quem fala? Alguém disse que importa”. Partindo dessa pergunta, extraída de Beckett, em *Esperando Godot*, em conhecida conferência de 1969, “O que é um autor?”, Michel Foucault (2001) teoriza acerca da relação entre um texto e aquilo que muitos creditavam ser a categoria que poderia falar por essa obra: o autor. Esse aceno, ou seja, aquilo que aponta para essa figura que é anterior e exterior à obra, seria para Foucault uma figura que consistiu em um momento crucial da individualização na história das literaturas que o pensamento filosófico do século XX buscou desestabilizar a fim de tirar essa metafísica da obra.

O cerne do discurso de Foucault trata da indiferença a respeito do autor como mote ou princípio fundamental da ética da escrita contemporânea que

tem como regra imanente não tomar a escrita como resultado, fazendo parte de uma metafísica do sujeito, mas de denominá-la como prática, libertando-a do tema da expressão e fazendo com que ela se baste a si mesma, desobrigada da forma da individualidade. Roland Barthes já havia defendido a morte do autor em detrimento da escritura, na tentativa de desvincular uma possível “voz”/“origem” da narrativa da ideia do autor enquanto fonte explicativa da obra. Para Barthes, a escrita seria, dessa forma, um jogo de signos comandados menos por seu conteúdo do que pela própria natureza do significante, sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta.

Entretanto, por mais que se promovesse a tentativa de descarte da noção de autor, outro conceito, como o de obra, encontrar-se-ia atrelado à categoria. Nesse sentido, em resposta à desaparecimento do autor na escrita, Foucault busca estabelecer uma função-autor que passaria a caracterizar o modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade determinada, que definiria ainda os estatutos e regimes de movimentação contínua por meio dos quais estariam situados os limites do texto. Dessa maneira, a literatura seria a expressão tanto de um sujeito quanto da abertura de um espaço no qual esse sujeito que escreve nunca pararia de desaparecer; uma suposta marca do escritor que “reside unicamente na singularidade da sua ausência” (FOUCAULT, 2001, p. 269).

Tempos depois, avançando nas discussões deixadas por Foucault, Giorgio Agamben (2007, p. 55-64) defenderá que há um gesto do autor na escrita, pois esta, por sua vez, marca o momento em que uma vida foi jogada na obra, nem expressa, nem realizada, mas apenas jogada (*jouée*). O autor permanece não realizado e não dito, ilegível para possibilitar a leitura. Seu gesto apenas garantiria “a vida da obra unicamente através da presença irreduzível de uma borda inexpressiva” (AGAMBEN, 2007, p. 61).

Os textos de Barthes, Foucault e Agamben, como também os de outros autores das tendências formalistas e (pós-)estruturalistas de produção teórica, ensejaram produzir junto ao pensamento filosófico a crise da noção do sujeito cartesiano, centrado e uno, que muito se discutiu no século XX. Tal estremecimento do paradigma do sujeito se fazia necessário, pois ele se encontrava subjacente à discussão da figura da autoria, da ideia de uma originalidade e de uma autenticidade da obra.

Em contrapartida, o esforço de libertação dessa metafísica da obra e do sujeito encontraria seu nó em determinadas escrituras. Barthes reconhece

que o autor ainda fulguraria presente em obras literárias, como os diários e as (auto)biografias. Ana Cláudia Coutinho Viegas (2007) defende que paira entre nós, leitores, a vontade de encontro com o outro que escreve aquelas páginas, com sua presença. Para Viegas, o contexto do espaço público midiático contemporâneo contribui para que se desenhem os contornos do autor enquanto um personagem dessa cena; agora não mais “como origem e explicação última da obra”, mas como alguém que fala junto com a obra, um *performer*. Não mais há origem, a “inscrição do Pai”, mas apenas o nome do autor como uma referência, “sua voz, seu corpo, sua imagem veiculada nos jornais, na televisão, na internet” (VIEGAS, 2007, p. 18).

Diana Klinger (2008) também defende que já não é mais possível reduzir a categoria autor a apenas a uma função, pois como produto dessa lógica da cultura de massas, ele se torna também um sujeito midiático. Klinger, em compasso com Viegas, sugere que esse suposto “retorno do autor” não retorna com a antiga noção do sujeito cartesiano, uno e centrado. Esse “retorno do autor” não se opõe, mas, pelo contrário, dá continuidade à crítica do sujeito, mostrando sua inacessibilidade, bem como o questionamento de sua identidade: “Não se trata de um sujeito pleno, fundamento e autoridade transcendente do texto, e sim como um sujeito não essencial, fragmentado, incompleto e suscetível de autocriação” (KLINGER, 2008, p. 67).

Klinger toma como base os argumentos de Leonor Arfuch acerca do espaço biográfico como exemplo das (trans)formações sofridas pelo indivíduo moderno através do tempo por meio das escritas de si. Contemporaneamente, a escrita de si na sociedade midiática tem se orientando na busca de um efeito de real, pois “a preeminência do vivencial se articula com a obsessão da certificação, do testemunho, do ‘tempo real’, a imagem que transcorre ao vivo perante a e para a câmera de televisão, do ‘verdadeiramente ocorrido’ e do efeito ‘vida real’”. Não importa a relação com a verdade biográfica, mas a reflexão que ela traz sobre o sujeito da escrita, pois “[...] o sentido de uma vida não se descobre e depois se narra, mas se constrói na própria narração: o sujeito da psicanálise cria uma ficção de si. E essa ficção não é nem verdadeira nem falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio” (KLINGER, 2008, p. 56).

Nesse sentido, ela defende que a insurgência da autoficção caberia como noção problematizadora possível da relação entre as noções de real (ou referencial) e de ficcional que se misturariam nos textos literários – ou não. Ela seria como um gênero híbrido que mistura realidade e ficção, referindo-se àquelas

obras literárias em que o escritor inventa uma personalidade e uma existência, conservando sua identidade real, pondo em jogo uma contaminação do autobiográfico pelo ficcional, mas especialmente rediscutindo a relação autoral, do eu narrador aberto à possibilidade de se recriar em outros e de se reconfigurar (AZEVEDO, 2007).

Diana Klinger analisa obras de ficção literárias escritas utilizando-se dessa mesma estrutura textual e aponta aspectos históricos para o crescimento do gênero. Para a autora, a escrita de si se configura

como 'sintoma' da época atual. O fato de muitos romances contemporâneos se voltarem para a própria experiência do autor não parece destoar de uma sociedade marcada pela exaltação do sujeito. Uma sociedade na qual a mídia tem insistido na visibilidade do privado, na espetacularização da intimidade e na exploração da lógica da celebridade. Uma cultura midiática que manifesta uma ênfase tal do autobiográfico, que leva a pensar que a televisão se tornou um substituto secular do confessional eclesial e uma versão exibicionista do confessional psicanalítico (KLINGER, 2008, p. 14).

Vista dessa maneira, a obra de Averbuck, bem como o aparecimento do filme sobre sua obra, constrói esse movimento de retorno do autor, entre presenças e ausências, uma possível relação do eu ficcional com o sujeito autoral, mesmo que a escritora busque tomar fatos biográficos como mote para sua escrita e defender em entrevistas não ser a Camila. Na autoficção, esse efeito de tempo real se revela como a função de um desejo, como o suplemento de uma falta de uma falta, que é o próprio real, o que aponta para um além da ficção (KLINGER, 2008).

Os casos que analisamos são exemplos ao levarmos em consideração os índices não só de verossimilhança, mas também de veracidade, ao notar a relação comprovada entre protagonistas-autoras e escritora que têm características subjetivas e biográficas similares e que também revelam a intencionalidade de se autocriar em um personagem, ainda que proteja seu nome próprio com a criação de seu *alter ego*.

Alguns fatos são exemplares: em um relato no *blog* oficial do filme, o diretor Murilo Salles diz que chegou a cogitar chamar o filme de "O mundo segundo

Clara Averbuck⁴. Além disso, Averbuck esteve presente por diversas vezes na promoção do filme e foi por muitos diretamente associada à personagem, como se o filme contasse sua história – ainda que não tenha concordado com isso⁵.

Fica evidenciado que cada vez mais elementos extratextuais, externos à obra, comunicam-se com a recepção do filme, mas também a relação que há entre este e os livros. Tal fenômeno demonstra que há uma *persona*, uma figura autoral que talvez faça realçar que a experiência narrativa tenha atingido outros contornos nesse universo de consumidores de produtos culturais da atualidade e que outros elementos localizados em outras instâncias se façam presentes, compondo uma trama interdiscursiva, em especial quando se trata de narrativas como as que tomam um aspecto biográfico, para a construção das novas subjetividades (VIEGAS, 2007).

Ao contrário do que se poderia supor, segundo Viegas, ao tomarmos o caráter coletivo de toda a experiência, a ênfase dada ao privado não tem apontado para um individualismo crescente ou exacerbado – que tem sua origem no individualismo burguês –, mas se abre para a possibilidade de vias de autocriação desse sujeito que põe sua vida em jogo na escrita. Diz Camila/Clarrah no livro: “Quero vida e a vida não tem fórmula. Quero dor e entranhas e sentimento. Quero verdade. Quero saber que Arturo Bandini e Bruno Dante sentiram tudo aquilo. Quero sentir junto. Quero que seja verdade, autobiografia disfarçada de ficção” (AVERBUCK, 2002, p. 29).

Ao pensarmos as obras em seus aspectos narrativos, não nos escapa o flerte com o verídico/o vivencial na charla ao final o livro, em que a autora escreve: “é mentira, mas tudo é verdade. Qualquer semelhança com a realidade não terá sido mera coincidência. Dúvidas, consulte um advogado” (AVERBUCK, 2002, p. 79); ou no filme, ao vermos a escritora que se autodescreve, autocria-se. Numa perspectiva interdiscursiva das tramas, não há como ignorar as diversas performances do escritor cuja linguagem exerce uma ação criadora e transformadora (mas também classificadora), não refletindo em seus gestos expressões

4 Além deste, e de *Máquina de pinball*, o diretor pensou em chamar o filme também de *Uma história real e Impressão digital*. Fonte: <<http://nomepropriofilme.blogspot.com.br/2008/08/6-pergunta-murilo-salles-nome-proprio.html>>.

5 Em texto para o site Mondo Bacana, escreveu: “Alter-ego significa ‘outro eu’. A Camila é uma parte de mim, mas as pessoas realmente se recusam a entender que ela não é a Clarrah. Eu controlo a Camila. Ela é minha personagem, faz o que eu quero”. Fonte: <<http://www.mondobacana.com/edicao-12-instituto/clarah-averbuck.html>>.

de sua interioridade, mas que estão sempre tecendo identidades em processo de formação (VIEGAS, 2007).

Na perspectiva do contexto histórico em que vivemos, numa conjuntura de cultura altamente midiaticizada, essas performances de autor

não se limitam ao ato de escrever, de modo que, ao lermos um texto, não temos apenas o nome do autor como referência, mas sua voz, seu corpo, sua imagem veiculada nos jornais, na televisão, na internet. A obsessão contemporânea pela presença nos afasta da concepção barthesiana desse autor como 'um ser de papel' (VIEGAS, 2007, p. 18).

Portanto, ao pensarmos a autoficção e as escritas de si como performances artísticas que participam dos contornos de uma *persona*, em que diversas subjetividades são atravessadas por diferentes momentos e contextos biográficos, vividos e ficcionalizados – reconstruindo a frase de Santa Tereza D'Ávila, citada no filme –, nada mais nos resta, numa perspectiva unicamente de apreciação estética, senão nos perder nesses eus, senão deixar morrer um pouco, senão gozar sem saber por *quem* se goza. O que importa quem fala? Alguém disse que importa, pois ele também é convidado a falar de si nessa fruição.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. **Profanações**. Trad. Silvínia J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 55-64.

AVERBUCK, Clara. **Máquina de pinball**. São Paulo: Conrad, 2002.

_____. **Vida de gato**. São Paulo: Planeta, 2004.

AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 12, 2008.

BLOOD, Rebecca. **Weblogs**: história e perspectiva. 2002. Disponível em: <http://www.terreiro.net/artigos/weblogs_history/>. Acesso em: 10 jan. 2013.

BUESCU, Helena Carvalhão. **Grande angular**: comparatismo e práticas de comparação. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2003.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298. (col. Ditos & Escritos).

KLINGER, Diana. A escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 12, p. 11-30, 2008.

LEITE, C. W. Clara Averbuck: atiradora de elite. **Revista Bula**, 25 abr. 2011. Disponível em: <<http://acervo.revistabula.com/posts/entrevistas/clara-averbuck-atiradora-de-elite>>. Acesso em: 17 abr. 2013

MALINI, Fabio. Por uma genealogia da blogosfera: considerações históricas (1997 a 2001). **Lugar Comum**, UFRJ, v. 21-22, p. 102-125, 2008.

NOME Próprio. Direção: Murilo Salles. [S.l.]: Downtown Filmes, 2007. 1 DVD (120 min), NTSC, color.

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

VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. O “Retorno do Autor”: relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES, H. C. P. (Org.). **Paisagens ficcionais**: perspectivas entre o eu e o outro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 13-26.

“E EU QUE NÃO CONHECIA NADA”: A REPRESENTAÇÃO DE GOA COLONIAL E PÓS-COLONIAL EM A *DAMA DE CHANDOR*, DE CATARINA MOURÃO

PAUL MELO E CASTRO¹



A *Dama de Chandor* (1998), da realizadora portuguesa Catarina Mourão, é um documentário pungente e comovedor. O filme focaliza a vida de Aida de Menezes Bragança, uma senhora de mais de oitenta anos de idade, que é apresentada como uma das últimas representantes da aristocracia rural lusófona de Goa, território que foi colônia portuguesa até 1961, quando foi libertada do jugo do colonialismo português por uma ação militar indiana. A existência de Aida, tal como retratada no filme, é dedicada à luta pela manutenção da sua casa e do que resta da sua vida de aristocrata, das tremendas mudanças sociais que varreram Goa após sua integração à União Indiana. A residência de Aida, a grandiosa Casa dos Bragança, localizada em Chandor, no sul de Goa, é um velho solar indo-português construído há 350 anos, que ela mantém praticamente sozinha. Com uma fusão de elementos arquitetônicos indianos e portugueses, contendo louça de Macau, objetos de arte da antiga metrópole e paredes cobertas de fotografias e retratos de ilustres antepassados, essa casa afigura-se como o símbolo perfeito de uma identidade indo-portuguesa idealizada, uma identidade em absoluta consonância com o mito da “Goa Dourada” descrita por Ifeka (1984, p. 182), ou seja, a construção ideológica de Goa como um torrão europeu, latino e católico, transplantado para a costa oeste do subcontinente indiano.

¹ Professor de Literatura lusófona da Universidade de Edimburgo.

A experiência de Aida é contrastada com o testemunho de uma outra goesa, chamada Maria Azevedo. Se Aida representa uma cultura aristocrática indo-portuguesa em vias de extinção, Maria tipifica a atual orientação de Goa para um futuro democrático, para não dizer demótico, no qual Goa, como o resto da Índia, caminha a passos largos na direção de um porvir globalizado e anglófono. No entanto, Maria não aparece só como contraponto a Aida. À medida que *A Dama de Chandor* se desenrola, o espectador apercebe-se de que Maria e Aida partilharam um passado comum e o filme acaba com a reunião dessas duas mulheres na Casa dos Bragança.

Na construção de *A Dama de Chandor*, Mourão emprega uma estratégia expositiva que constrói o filme à volta do topos de uma fina-flor aristocrática preterida por novos desenvolvimentos sócio-históricos. No fim do filme, há uma cena em que Aida toca um piano decrépito que se encontra em sua casa, o que gera uma imagem linda, ainda que algo forçada, de como ela encena a sua identidade ultrapassada para a câmara, acabando a sua apresentação com um “obrigada” canhestro. Essa cena se contrapõe àquela do início do filme, quando vemos Maria dando aulas particulares a um jovem aluno de liceu, que lê em voz alta uma composição em inglês sobre a Índia: “A Índia é a minha Pátria”, diz ele, posicionado desajeitadamente diante da objetiva. O processo do novo substituindo o velho é explicitamente conotado como um processo da substituição da língua portuguesa, associada a um belo mundo em ruínas, pela língua inglesa, associada aqui à globalização que a tudo padroniza e ao turismo destrutivo. Se bem que haja tentativas de equilibrar a visão de Goa e de apresentar os lados negativos da sua história colonial, a estrutura do filme convida o espectador a adotar uma atitude saudosista que acaba por favorecer o passado sobre o presente.

Aqui analisarei a estratégia expositória de Mourão tendo por referência a tipologia desenvolvida pelo teórico John Corner, em seu *The art of record* (1996). Para Corner, o documentário possui três modos evidenciais (e um modo associativo) e três modalidades verbais. Podemos elucidar as intenções persuasivas de um filme documentário através da análise da omissão ou inclusão desses tipos de imagem e discurso na estrutura retórica da obra em questão.

Em *A Dama de Chandor*, as duas figuras principais, Aida e Maria, são tratadas de maneira desigual. Nas secções dedicadas à aristocrata indo-portuguesa, o filme adota o modo que Corner denomina “observacionalismo reativo”, vulgarmente chamado de “mosca na parede”. Segundo Corner (1996, p. 28), “este

é um modo indireto, que coloca o espectador na posição de testemunha vicária a eventos em andamento e frequentemente requer um trabalho de descodificação de alto nível para interpretar o que se ouve e que se vê”. A principal modalidade verbal nesses trechos do filme encontra-se nos elementos “entreouvidos”. Quando Aida fala à câmara, as suas opiniões são apresentadas como espontâneas, e não como respostas a um processo de questionamento. Nas cenas em que figura Maria, no entanto, o modo adotado é o que Corner chama de “observacionalismo proativo”. Bastante parecido com a sua versão reativa, esse modo envolve “um encenamento dos eventos pro-fílmicos” (1996, p. 28). Nesse modo, como nas cenas com Maria em *A Dama de Chandor*, a mais recorrente maneira de transmitir informação é o que Corner rotula de “testemunho”, normalmente em forma de entrevista aberta.

O observacionalismo reativo é uma forma aberta, que não formula linhas claras de inquérito e não fornece respostas decisivas. Contudo, apesar de uma tendência para estruturas digressivas e imprevisíveis, documentários desse tipo quase sempre assumem uma posição inequívoca, se bem que tácita, em relação a seu objeto. Em *A Dama de Chandor*, esse posicionamento é de identificação com Aida, que, apesar das suas origens privilegiadas, é retratada como uma *underdog*, cuja identidade cultural e linguística é, aparentemente, comum ao público-alvo lusófono. Aida surge como uma figura rodeada por um mundo moderno de mau gosto, que contrasta com as relíquias de um passado glorioso e colonial que enchem o seu solar em Chandor.

Na captação da rotina doméstica de Aida, *A Dama de Chandor* aproveita-se ao máximo da capacidade observacional do documentário para “incluir momentos representativos do próprio tempo vivido, e não do que poderíamos chamar de ‘tempo narrativo’” (NICHOLS, 1991, p. 40). Nichols define “tempo vivido” como “tempo morto ou vazio onde nada ocorre de significância narrativa, mas onde os ritmos da existência quotidiana têm lugar e se revelam” (1991, p. 40). A inclusão do “tempo vivido” de Aida ressalta a sua árdua luta para manter a casa e convida o espectador a maravilhar-se com a sua coragem e a apiedar-se da sua posição.

Tal como ela é representada no filme de Mourão, a vida de Aida é uma luta constante. Seus dias estão dedicados à limpeza da sua propriedade e à orientação dos grupos turísticos que visitam a casa, única maneira de sustentá-la na Goa pós-colonial. Conquanto que o espectador não possa apreciar a dimensão do solar pelo que lhe é mostrado no filme (onde a câmara se comporta

quase como outro membro dos turistas), *A Dama de Chandor* não deixa dúvidas sobre a dificuldade da tarefa enfrentada por Aida. Quando visitou a Casa dos Bragança nos anos 50, Gilberto Freyre comentou que a mansão era tão vasta que uma bala disparada duma sua extremidade cairia por terra antes de chegar à outra. Pelo que vemos no filme, só cirandar pelos longos corredores é uma dura perspectiva para essa senhora octogenária, quanto mais assegurar a manutenção da casa toda. Há sequências extensivas que captam Aida nos seus lides domésticos, auxiliada somente por uma criada de igual idade. A primeira tarefa que vemos Aida desempenhar envolve levantar as janelas de guilhotina que tomam as paredes da mansão e dobrar as pesadas portas para deixar entrar a luz do dia. O que vemos não passa de uma ínfima amostra, mas, no *chiaroscuro* da sua vasta casa, essa tarefa parece descomunal, sisifiana até, para uma mulher da sua idade.

O serviço de cicerone, a outra tarefa de Aida, parece não menos custoso que o da rotina diária de manutenção da casa. *A Dama de Chandor* foi feito num momento-chave do desenvolvimento da indústria turística em Goa. Se essa indústria era praticamente inexistente no território sob a regência dos portugueses, nos anos 80 o governo indiano, necessitado de moeda estrangeira, estimulou a eclosão de turismo de massas. Em 1998, o ano do lançamento de *A Dama de Chandor*, o número anual de visitantes a Goa ultrapassou a própria população do território pela primeira vez (PEREIRA, 1991). Acresce que, entre os 1.228.259 turistas que vieram a Goa, 275.047, isto é, 50%, eram oriundos do Reino Unido, na sua maioria turistas da classe operária. Os dois casais que vemos visitando a Casa dos Bragança em *A Dama de Chandor* são, portanto, bastante representativos.

O turismo, em *A Dama de Chandor*, é retratado de forma bastante negativa. A minorização do estatuto social da elite, de que faziam parte os Menezes Bragança, levou a uma situação em que só as visitas pagas pelos turistas à casa de Chandor permitem que ela sobreviva, embora mais como patrimônio embalsamado do que como um lugar onde a tradição ainda vigora. As sequências que retratam as visitas dos turistas revelam proposadamente ao espectador a definitiva passagem da “Goa Dourada” de Aida para o passado histórico. Nós vemos essa senhora velha e frágil acolher tropéis de visitantes em sua casa, visitantes que olham entusiasmados para retratos, documentos e “velharias” que mal compreendem. Um turista britânico, face a uma série de referências que remetem para uma história indo-portuguesa que desconhece por completo,

exclama sintomaticamente a uma dada altura: “Há demais para ver!”. Durante essas visitas, um contraste explícito é traçado entre a nobreza fanada da mansão e o passado que esta representa e esses turistas britânicos da classe operária, bonachões mas ignorantes, que se esforçam, sem muito êxito, para compreender o inglês de Aida e as suas explicações.

Mais tarde, vemos dois produtores da televisão indiana a barganhar com a velha e fisicamente frágil Aida sobre o preço cobrado para usar a sua casa para filmar. Os dois homens regateiam de maneira gananciosa e insensível, o que contrasta com o desdém que Aida mostra em relação a essas questões. Nessas cenas, a câmara age como um observador não participante. Para Nichols (1991, p. 40), em tais situações, “a presença da câmara ‘em cena’ demonstra a sua existência no mundo histórico; a sua fixidez sugere um compromisso ou um engajamento com o imediato, o íntimo e o pessoal comparável ao que um verdadeiro observador/participante pudesse tomar”. A câmara, depois da conversa de Aida com os dois produtores, fica ao seu lado para registrar o alívio da velha senhora quando os dois homens partem e induz o espectador, aqui como em todas as suas interações, a adotar uma atitude igualmente parcial. O compromisso da câmara de Mourão é com a experiência de Aida. A impressão constante que o filme transmite é de uma mulher acuada, uma representante de uma cultura mais requintada, civilizada (e portuguesa), resistindo num mundo crasso de equipas de filmagem obcecadas com orçamentos e turistas embaixacados (que representam as pressões “estrangeiras” que transformam negativamente Goa).

A substituição do antigo pelo novo é simbolizada de modo mais forte pela estrutura linguística do filme. A linguista americana Irene Wherrit, no seu estudo de 1989 sobre o ocaso da língua portuguesa em Goa, previa, ao extrapolar as tendências que deslindou, que o último lusófono de Goa seria uma velha senhora da antiga aristocracia e o cenário para o seu derradeiro ato locutório seria o foro doméstico. Para o espectador de língua portuguesa, que em *A Dama de Chandor* vê sua língua praticamente ausente da vida pública de Goa, Aida encarna essa figura. A certa altura, diz Aida: “dentro da casa não me sinto cansada, mas se vou para qualquer parte fora do portão, já me chega”. A mesma coisa poderíamos dizer da sua língua portuguesa, a julgar pelo filme de Mourão. Mesmo os parentes de Aida já não compartilham com sua posição. Esse desprendimento da família em relação às convicções de Aida é palpável nas sequências dedicadas aos preparativos para o Natal, em que vemos os adultos da família instalando um pinheirinho artificial de luzes e enfeites berrantes e as

crianças vestindo réplicas baratas de camisolas de equipes inglesas de futebol, o que contrasta com as memórias de Aida e os dias de antanho, retratados nas paredes em antigas fotografias.

O processo de rejeição de Aida em relação à cultura contemporânea de Goa e a adesão de Mourão a esse olhar atingem seu auge na sequência em que a velha senhora assiste ao casamento de familiares aparentemente distantes. Ao longo dessa cena, Aida parece cansada e irritada, um verdadeiro “peixe fora d’água”. E o que vemos do casamento? Ao proferir um discurso, o padre recorda a letra de uma canção de um filme que ele vira durante os seus “estudos em português”. O filme era *Gado bravo*, e a letra era “a saudade é a dor que vai matando e não dói”. Presumindo que a assistência não domina o português, o padre traduz essa letra como “*the longing or yearning for happy days of yore is a poignant yet painless experience*”. Essa caricaturização de um dos mais abalizados significados culturais portugueses, via a prolixidade proverbial do inglês indiano, num contexto de berraria e desinteresse por parte da assistência, simboliza o declínio da língua e cultura portuguesas em Goa. A sequência chega ao seu fim com um plano de Aida sozinha com os seus pensamentos e memórias, enquanto, à sua volta, os convidados bailam ao som duma versão brega da canção “Ó Malhão, Malhão”, outro esfarrapo de uma construção estereotipada e desbaratada da cultura portuguesa, que parece tudo o que resta dessa tradição na Goa hodierna. Para Nichols (1991, p. 80), “no documentário, nós vemos o olhar do documentarista, a maneira como ele vê diretamente as pessoas à sua volta. O documentário é o registro desse olhar”. Em *A Dama de Chandor*, esse olhar revela o declínio de tudo o que Aida representa e a sua substituição por uma cultura brega e espalhafatosa.

O “olhar” que descreve Aida diverge significativamente do que o documentarista espraia sobre Maria Azevedo, a outra figura principal do filme. Mesmo antes de “conhecer” Maria, vemos o prédio em que ela vive numa série de planos de ambientação. O contraste entre o solar de Aida e o apartamento de Maria, típico de qualquer cidade mediana indiana, não podia ser mais nítido. Mesmo em termos arquitetônicos, o espaço de Maria é conotado com as mudanças pós-1961 em Goa, enquanto o espaço de Aida simboliza sempre um passado que já lá vai. A primeira sequência começa no mesmo modo observacional usado para apresentar Aida. Maria é filmada a dar aulas particulares a estudantes de francês. Os encômios à Índia dos alunos num francês de liceu e as correções de Maria em inglês sublinham o quanto Portugal e a língua portuguesa não fazem

parte da realidade do goês médio. A partir dessa cena, no entanto, as filmagens de Maria encaixam-se no modo corneriano de observacionalismo proativo. Um claro exemplo é a visita de Maria a um santuário hindu, evidentemente a pedido da documentarista. Maria comenta que sempre sentiu “uma atração pela cultura indiana”, mas a sua fala parece forçada e artificial. As suas explicações sobre o significado religioso dos objetos de culto que juncam o altar são defeituosas e, quando ela interroga os transeuntes para conferir os fatos, parece somente incomodá-los, o que leva o espectador lusófono a crer que ela não se sentiria tão à vontade a falar à câmara, se o público-alvo fosse de indianos hindus.

Em tais cenas, predomina a modalidade de discurso que Corner chama “testemunho”. Aqui vemos uma das maiores diferenças entre o tratamento de Aida e o de Maria. Se bem que informações são solicitadas diretamente também de Aida, a maior parte das vezes a câmara restringe-se a observá-la. Nas seqüências que retratam o seu dia a dia, os comentários de Aida não parecem ter origem em perguntas. Maria, por outro lado, é obviamente interpelada e questionada. Como Aida, Maria também fala em português à câmara. Mas se Aida é apresentada como uma falante nativa dessa língua, conversando até com o filho em português, Maria, quando conversa com as gerações seguintes, fá-lo em inglês, em marata ou, até, nas aulas particulares, em francês. Maria evidentemente só está a servir-se do português a pedido da documentarista, mas é menos fluente que Aida, o que enfraquece suas explicações. A uma dada altura, há uma seqüência em que vemos alguém a passar fotografias antigas à Maria para que ela as comente. À Aida nunca se pede nada parecido. É como se a identidade indo-portuguesa de Aida fosse evidente, enquanto a posição pró-indiana de Maria requeresse uma justificação. Existe, portanto, um grau de ambiguidade na apresentação de Maria. O documentário concede-lhe bastante tempo para descrever as iniquidades do período estadonovista do colonialismo português em Goa, mas essa liberdade, aliada com a relativa falta de fluência em português e com uma certa ingenuidade geopolítica, leva-a a fazer pobre figura.

Paul Wells (apud NELMES, 2003, p. 118) refere-se a “uma tendência generalizada no documentário a ocupar uma posição ambígua entre informação e exploração”. Essa ambiguidade, que nunca contamina Aida, mesmo quando se revela presente na captura das visitas dos turistas ou na cerimônia do casamento, afeta sempre as declarações de Maria. Os comentários de Aida são parcos e elípticos, e nunca contestados, enquanto Maria é instada não só a falar, mas a tagarelar além do que os seus conhecimentos e suas experiências permitem. Na seqüência

em que visita o santuário hindu, Maria oferece uma explicação ínsua quanto ao significado da complexa série de divindades e objetos de culto. Quando se afoita a explicitar o papel do *lingam*, chega a aflorar inadvertidamente um jogo de palavras duvidoso e faz afirmações extravagantes sobre como o sincretismo presente na representação de Ganesha prova o respeito da parte do invasor ariano pré-histórico pela cultura dos drávidas existentes. Fica patente que Maria só está a papagaiar ideias recebidas. O efeito é como se ouvíssemos uma figura como Aida a discorrer sobre a proverbial falta de preconceito dos portugueses, como acontece na peça *The greater tragedy*, do escritor goês visceralmente anticolonial Lambert Mascarenhas.

Corner descreve o modo testemunhal de discurso documentário como “o registro de informação solicitada, de opiniões por parte de testemunhos, peritos ou participantes pertinentes em relação ao sujeito do documentário” (apud NELMES, 2004, p. 198). O crítico americano Bill Nichols fornece uma perspectiva provocadora sobre os problemas levantados pelo uso desse gênero de entrevista. Se essa forma de troca verbal significa que “a autoridade textual reverte para os atores sociais recrutados”, o formato em si “dá azo a problemas éticos específicos: a entrevista é uma forma de discurso hierarquizada derivando de uma distribuição desigual de poder, como no confessional e na interrogação” (NICHOLS, 1991, p. 47). Em *A Dama de Chandor*, o espectador não presencia as perguntas que são feitas a Maria Azevedo, só as suas respostas. Uma certa autoridade textual pode reverter a seu favor, mas só dentro de trâmites estabelecidos pelo indagar do documentarista. Quando o espectador não ouve as perguntas numa entrevista, não pode medir até que ponto a entrevistada foi instada a responder desta ou daquela maneira e a fornecer estes ou aqueles fatos. Em *A Dama de Chandor*, ouvimos as opiniões às vezes ingênuas de Maria, mas não o incitamento que a poderia ter encorajado a se alongar em tais termos.

De um modo geral, no filme há pouca informação sobre Goa, sua história e seu presente, ou sobre os Menezes Bragança. Não existe “narração”, a última categoria apontada por Corner. Maria fornece alguns dados, quando descreve as suas impressões sobre a Goa colonial e a família Menezes Bragança. Essas poucas intervenções, no entanto, não chegam para equilibrar o confronto estabelecido entre ela e Aida, a dama de Chandor, que dá o título ao filme. A ausência de uma contextualização explícita e aprofundada pode ser tomada como uma opção estética por parte da documentarista, com o fim de permitir ao filme um ritmo e uma beleza plástica que teriam sido prejudicados por comentários.

Também tal ausência poderia ser interpretada com uma tentativa de deixar a universalidade da situação emergir sem forçar a análise do espectador. Mas, se essas foram as metas, não chegaram a bom termo. Aida, que é a protagonista do filme, comenta as sequências que mostram os seus lides domésticos e a sua rotina, mas, ao contrário de Maria, não parece haver qualquer questionamento a esse universo e os seus comentários são desconexos, estimulando uma reação emocional por parte do espectador para com a luta da velha senhora, mas não lhe permitindo chegar a uma compreensão transversal do ambiente sócio-histórico em que ela se insere.

Como tenho tentado demonstrar, *A Dama de Chandor*, embora conceda espaço à denúncia da iniquidade do Estado Novo e do colonialismo português (com ênfase no primeiro), cria um padrão de identificação e empatia que encoraja o espectador a lamentar o fim de uma era e mesmo de uma classe. A falta de contextualização significa que o espectador inadvertido não dispõe de dados que desafiarão a divisão entre Aida, como representativa de uma identidade indo-portuguesa europeizada, e Maria, como símbolo do ressurgimento da indianidade no rescaldo da expulsão dos portugueses. O historiador goês Teotônio de Souza (2003) faz uma observação importante no que concerne à relação entre goeses e colonialismo, notando que, na sociedade goesa, não se deve confundir *lusofonia* com *lusofilia*. A adesão de Aida ao uso da língua portuguesa e a um estilo de vida “europeizado” não deve ser equacionada com uma afiliação sem condições a Portugal e ao passado colonial de Goa. O filme pode começar com Aida a relatar um incidente que se passou quando ela era aluna de externato em Paris e, perguntada sobre Gandhi, ela respondeu “que não conhecia nada e dizia-lhes: eu não sou daquela Índia, sou da Índia Portuguesa”, mas devemos evitar rotulá-la como “uma portuguesa indiana”, uma inevitável tentação para o espectador lusófono inadvertido. A outra metade da história de Aida, de que o filme não fala abertamente, relaciona-se com a história dos vários ramos da família Bragança, que se notabilizou ao contestar o domínio português sobre Goa.

Com efeito, a casa de Chandor não só representa uma identidade sincrética indo-portuguesa, mas também é emblemática da luta pela autodeterminação de Goa. A certa altura, Aida menciona que “a nossa família lutou [...] contra a ditadura e em defesa da Índia”, mas esse comentário não faz mais que aflorar uma história que o espectador necessita conhecer para poder avaliar o significado do atual estado dos habitantes da mansão. Escreve J. M. Richards (1981, p. 99)

que a família Menezes Bragança “era insólita entre as famílias católicas de elite por favorecer a descolonização de Goa. Nos anos 50 o atual proprietário, seguindo nas pegadas da família, tornou-se *freedom fighter* e viu-se forçado a fugir de Chandor”. O autor acrescenta: “Os Braganças voltaram para a sua casa em 1962, depois da união com a Índia, encontraram as suas posses intactas mas deterioradas, uma situação que não puderam remediar por falta de recursos.” (RICHARDS, 1981, p. 100). Assim os Menezes Bragança foram escorraçados de Goa nos derradeiros anos do regime colonial e só puderam regressar à sua casa, a mansão retratada em *A Dama de Chandor* como o epítome da indo-portugalidade, depois da expulsão dos próprios portugueses.

A história por detrás da casa de Chandor é escamoteada no filme de Mourão, ainda que haja referências ocasionais. A determinado momento, quando Aida está a mostrar a casa ao primeiro grupo de turistas, indica uma placa afixada sobre a entrada, que homenageia um jornalista famoso que lá viveu. Ela não explica quem ele foi, deixando o espectador na mesma posição que os visitantes desinformados. O jornalista foi Luís de Menezes Bragança, vulto maior da história política e cultural de Goa, cognominado por seus contemporâneos como “o maior de todos” e conhecido como crítico acérrimo do regime português. Nem Aida nem Maria nunca são instadas a explicar esse contexto. Aida pode simbolizar os restos de uma aristocracia lusófona, mas ela também faz parte de uma família que se viu forçada a sair de Goa sob o regime português. Esse expressivo paradoxo passa sem interrogação em *A Dama de Chandor*.

A descolonização *sui generis* de Goa em relação aos outros territórios colonizados pelos portugueses e a súbita introdução de democracia depois de 1961 levaram a uma situação em que, em vez de assumir as rédeas do poder, como almejavam figuras como Luís de Menezes Bragança, a elite nativa perdeu a sua preponderância social. Em uma outra sequência do filme, vemos Aida assistindo à missa na igreja paroquial. Enquanto na imagem ela aparece no meio da congregação, na narração ela explica que fora sua família que subsidiara a construção da igreja, notando que “antigamente tínhamos lugares reservados na frente. Minha mãe se sentava naqueles assentos. Era um privilégio da família”. A sua voz, narrando em português, contrasta com o concaním, língua autóctone de Goa, anteriormente rejeitada pela elite, que está a ser utilizada na missa. Mais tarde, ao sair da igreja, quando é quase derrubada por um outro membro da congregação, ela comenta: “tempos mudaram e agora é a igualdade. Acabaram com os privilégios e agora é igualdade para todos. Concordo, mas acho que deve

haver um certo respeito”. Se Aida tem saudades, não é do período colonial, mas da posição privilegiada que a sua família antes ocupava.

É instrutivo aqui tornar a examinar o contraste entre Maria e Aida. A primeira aparece sempre vestida de sári, e a segunda, excetuando o casamento, sempre de vestido à europeia, como as senhoras das fotos em preto e branco nas paredes da sua casa. Até em termos de indumentária mantém-se a distinção entre uma posição autóctone, que rejeita a cultura colonial portuguesa, e uma aparentemente mais lusófila, que abraça a herança europeia. Mas uma tal divisão entre Maria e Aida é difícil de sustentar, dada a complexa situação pós-colonial de Goa (e da Índia em geral). O que passa sem menção nem explicação no filme é o papel do sistema de castas em Goa. Maria e Aida, sendo de castas diferentes, têm naturalmente relações diferentes com respeito ao traje e à língua. Para Rowena Robinson, a ostentação da língua portuguesa e um modo de vida à europeia constituíam para as elites goesas uma maneira de continuar a segregação castista sob o regime católico imposto pelos portugueses. Robinson (2000, p. 310) escreve:

as castas altas distinguem-se dos outros grupos sociais com base na sua associação aos atributos culturais e à língua do colonizador. Portanto é possível argumentar que a adoção destes atributos tornou-se marca diacrítica que permitia a expressão de diferenças de estatuto entre as várias castas.

À luz dessa ideia, podemos considerar o apego de Aida pela língua portuguesa e por elementos culturais “europeus” como expressão de sua ligação aos antigos privilégios da sua família e ao prestígio castista do qual se beneficiava, praticamente inexistentes nos dias de hoje, como testemunha a sequência da missa, em que Aida tem de se misturar com os outros paroquianos falantes de concanim e manifestamente de casta mais humilde. As atitudes de Aida e o seu investimento emocional e psicológico na sua casa podem ser lidos como a tentativa de preservar uma espécie de trincheira entre a sua identidade ancestral e a realidade atual de Goa.

Ao contrário de Aida, Maria não demonstra o menor sinal de saudade do tempo dos portugueses. Em certa cena, ela ouve um velho fado goês, manifestamente a pedido da realizadora. A câmara escrutina o seu rosto e, se Maria sente alguma emoção ao escutar a letra sentimental em português, ela nada

demonstra. Para Maria, a história de Goa tem trazido progressos, ao contrário da avaliação de Aida. É possível que o entusiasmo de Maria para com os efeitos da invasão indiana deva-se não só ao fato de esta ter possibilitado a extensão da soberania da Índia a Goa, mas também à maneira como esse evento permitiu que Goa se livrasse das estruturas de privilégio castistas. Tradicionalmente, escreve Lúcio Rodrigues (1983, p. 146), explicando o papel da casta na hierarquia social de Goa:

o lugar do indivíduo [...] é determinado por nascimento. Os deuses decidem tudo: uma pessoa nasce numa família que pertence a um determinado estrato social e permanece dentro deste estrato. Como a estrela fixada no céu, esta pessoa tem uma posição fixa no firmamento social e uma órbita rígida.

Sob os portugueses, que toleravam o sistema das castas por conta das divisões que mantinha no seio dos colonizados, esse sistema era inflexível tal como descrito por Costa. As histórias de Aida e Maria depois de 1961 são, no entanto, exemplos do desregramento das órbitas tradicionais de casta em Goa. Na medida em que o filme avança, o espectador apercebe-se de que Maria também viveu na casa dos Menezes Bragança, embora não fizesse parte da família. Maria explica que ela é filha ilegítima de um brâmane e de uma *shudra*, a casta mais baixa. Num depoimento curto, mas comovente, Maria informa-nos que ela só soube quem era o pai quando os sinos da igreja local assinalaram a sua morte e alguém lhe explicou por quem dobravam. No entanto, nem as razões que levaram os Menezes Bragança a dar guarida a ela nem a experiência de Maria na sua casa são aprofundadas. É mais que provável que Maria tenha sido um *poskem*. Segundo a historiadora Fátima Gracias (1996), a adoção de crianças (muitas vezes filhos ilegítimos de algum parente) era comum entre as famílias de casta alta. Explica Gracias (1996, p. 80):

no geral, as condições das meninas adotadas não eram boas – não tinham posição na sociedade e eram desprezadas. Em muitas famílias trabalhavam de criadas [...]. Labutavam como escravas e não eram remuneradas. As *poskems* nem recebiam salário nem tinham direito a imobiliário dos seus parentes adotados.

Se, infelizmente, a informação contida em *A Dama de Chandor* não nos permite confirmar se Maria teria sido a *poskem* dos Menezes Bragança, é óbvio, por aquilo que diz e pelo tom em que fala, que ela não fora tratada como uma igual.

A vida de Maria, portanto, embora o filme não deixe esse fato claro, é um exemplo de emancipação que só se tornou possível graças à atenuação do poder do sistema das castas. Essa prática autóctone, que vigorou em Goa sob o domínio dos portugueses, tem sido alvo de combate pela Índia pós-colonial, como nos lembra Rodrigues (1983): “hoje existe mobilidade social. Pessoas oriundas de todas as castas já são donos de terra e encontraram empregos como funcionários, médicos, advogados e engenheiros. Há poucos anos atrás tudo isto estava vedado pela estratificação social”. Se bem que Maria nunca tenha casado (no letreiro da sua casa lê-se “Miss Azevedo”), possui uma casa própria e tudo indica que pode ganhar a vida dando aulas particulares. Se o rumo da história não tivesse sido alterado, é bem provável que Maria estivesse hoje ao lado da Aida, sem salário, a ajudar a manter a mansão de Chandor. Em vez disso, é Aida, a aristocrata, que teve sua vida reduzida a uma rotina de lida árdua, que no passado teria sido executada por criados. As mudanças em Goa não só dizem respeito à Índia e a Portugal, mas também às relações sociais que existem entre as várias camadas da população goesa. Carecendo da contextualização que permitiria compreender a estrutura da sociedade local, *A Dama de Chandor* deixa o espectador na mesma posição de Aida quando questionada em Paris sobre Gandhi, ou seja, não *sabendo nada*.

Desde a integração de Goa na União Indiana, aqueles goeses que se identificam com a cultura indo-portuguesa expressam a sua preocupação diante de sua extinção. Visto a existência de indicadores claros desse fato, como a morte da língua portuguesa no território, esse ponto de vista, que sempre encontra uma certa receptividade magoada no mundo lusófono, é compreensível. Exceto o filho Cláudio (residente em São Paulo), os outros membros da família Menezes Bragança que aparecem de relance no filme parecem ter abandonado a língua que o seu antepassado Luís cultivou com tanto esmero e adotado em definitivo o inglês. Em representações contemporâneas de Goa em língua portuguesa, como *Um estranho em Goa*, do escritor angolano Eduardo Aqualusa, a extinção do idioma colonial e da cultura indo-portuguesa é considerada um índice do que poderíamos chamar, ironicamente, a “desnacionalização dos goeses”. Essa frase foi inventada por Tristão de Bragança Cunha (outro parente da família da casa de Chandor). Segundo Cunha (apud CABRAL E SÁ; BRAVO DA COSTA RODRIGUES,

1985, p. 119), “a cultura artificial adquirida por goeses instruídos através de línguas que não são suas é a razão pela sua absoluta falta de personalidade intelectual”. Porém, se, para Cunha, os goeses foram despersonalizados pelo colonizador, a ideia transmitida por observadores lusófonos atuais é, muitas vezes, a de que Goa está a ser descaracterizada pela indiferença local indiana e pelos efeitos da globalização.

A *Dama de Chandor* segue nessa senda, registrando criticamente uma Goa atual de burguesia medíocre e anglófona e de turistas grosseiros, construída nos escombros de uma aparentemente refinada cultura portuguesa encarnada por Aida. Uma sequência justapõe imagens de enfeites de Natal berrantes e um espetáculo de hinos de Natal comerciais em inglês que destoam dolorosamente do cenário goês idealizado, com cenas de Aida a ouvir música clássica em casa. Ao som da música, Aida olha para as fotografias a preto e branco da sua família, que decoram as paredes da sua casa. O sentimento de saudade provocado por essa visão do passamento de uma era é palpável.

As imagens monocromáticas são bem conhecidas por obscurecerem máculas, enquanto as imagens garridas da betacam usada em *A Dama de Chandor* exacerbam as cores da Goa moderna de modo gritante e, às vezes, injusto. Talvez o que faça falta à *Dama de Chandor* seja o reconhecimento de que a vida dos aristocratas lusitanizados baseou-se na perpetuação de um sistema injusto de castas e de posse da terra, desigualdades que só agora, após a expulsão dos portugueses, foram remediadas, ainda que imperfeitamente, pelas mudanças sociais oriundas da integração de Goa à Índia e pelo crescimento econômico fomentado pela expansão da indústria turística. O filme de Mourão contém, via o testemunho de Maria, alguma indicação dos efeitos nocivos do Estado Novo, mas carece de uma contextualização local que explique Goa a um mundo lusófono agora desvinculado da sua realidade. Em sua “época dourada”, a mansão de Chandor foi um privilégio restrito à aristocracia católica goesa e, em posição inferior, aos seus serviçais. A sua manutenção foi financiada por rendas de terras que agora já foram distribuídas de forma mais justa (ou, pelo menos, redistribuídas). A cultura lusófona de Chandor era excludente e sequer contemplou a maioria dos católicos de Goa (menos ainda os hindus), dependendo de um sistema econômico que impedia o desenvolvimento do território inteiro.

Há mais de cinquenta anos, os portugueses foram rechaçados de Goa e a sua língua agora só vigora nos arquivos do território. Apesar dos senões apontados aqui, *A Dama de Chandor* é um filme-chave para a compreensão do atual estado do território, ainda que, mesmo para a maior parte dos espectadores lusófonos,

alguma contextualização seja necessária para tornar o conteúdo do documentário compreensível. Talvez este capítulo possa trazer alguma contribuição para esse fim.

Referências

CABRAL E SÁ, Mário; BRAVO DA COSTA RODRIGUES, Lourdes. **Great Goans**. Piedade: NNAP, 1985.

CORNER, John. **The art of record**. Manchester: Manchester University Press, 1996.

D'SOUZA, Carmo. **Angela's Goan identity**. Panjim: New Age, 1994.

IFEKA, Caroline. The image of Goa. In: SOUZA, Teotónio de (Org.). **Indo-portuguese history: old issues, new questions**. Nova Delhi: Concept Publishing Company, 1984. p. 181-195.

GRACIAS, Fátima da Silva. **Kaleidoscope of Women in Goa 1510-1961**. New Delhi: Concept Publishing Company, 1996.

MASCARENHAS, Lambert. **The greater tragedy**. Dona Paula: Lamas Publications Incorporated, 1988.

NELMES, J. **An introduction to film studies**. Londres: Routledge, 2003.

NICHOLS, Bill. **Representing reality: ideas and concepts in documentary**. Bloomington e Indianapolis: Indiana UP, 1991.

PEREIRA, Óscar. Tourism: risks and opportunities. In: BORGES, Charles; PERREIRA, Óscar; STUBBE, Hannes (Org.). **Goa and Portugal: history and development**. Nova Delhi: Concept Publishing Company, 2000. p. 91-102.

RICHARDS, J. M. **Goa**. Londres: C. Hunt and Co, 1981.

ROBINSON, Rowena. The construction of Goan interculturality. In: BORGES, Charles; PERREIRA, Óscar; STUBBE, Hannes (Org.). **Goa and Portugal: history and development**. Nova Delhi: Concept Publishing Company, 2000. p. 289-315.

RODRIGUES, Lúcio. To Konna Lo. **Jornal of South Asian Literature**, v. 18, n. 1, p. 144-151, inverno/primavera 1983.

SOUZA, Teotónio de. Lusofonia sem Lusofilia: o caso do Antigo Estado da Índia. **Revista Lusófona de Educação**, Lisboa, n. 2, p. 121-127, 2003.

WHERRIT, Irene. Portuguese language shift: about town in Goa, India. **Hispania**, v. 72, n. 2, p. 385-391, maio 1989.



Anselmo Peres Alós



Renata Farias de Felippe



Andrea do Roccio Souto

FIGURAÇÕES DO IMAGINÁRIO
CINEMATOGRAFICO
NA CONTEMPORANEIDADE

FIGURAÇÕES DO IMAGINÁRIO CINEMATOGRAFICO NA CONTEMPORANEIDADE

Que discussões, problematizações e representações do mundo contemporâneo estão sendo veiculadas pelo cinema? De que maneiras são articuladas, pelo discurso narrativo fílmico, as representações de raça e etnia, de gênero e de sexualidade, do nacional e do estrangeiro, do eu e do outro, do próprio e do alheio? Como são problematizadas as paisagens culturais contemporâneas por diretores, produtores e roteiristas? Como o cinema vem problematizando, desde os primórdios do século XX até a contemporaneidade, a complexa dialética entre identidade e alteridade? Cabem ainda, no campo teórico e conceitual, distinções como cinema comercial, cinema de vanguarda, cinema de arte, cinema de autor, cinema *underground* e *cinexplotation*, em um mundo onde as fronteiras e os limites entre tais categorias se fazem cada vez mais híbridos, fluidos e contaminados? A partir dessa perspectiva, quais os recursos mobilizados pelo cinema dos séculos XX e XXI para reler a historiografia oficial, subvertendo-a e/ou questionando-a? Essas são algumas das provocações que foram lançadas pelos organizadores do presente livro aos colaboradores convidados para o volume. O resultado deste conjunto de estudos pode ser percebido no modo como os olhares comparatistas, historiográficos e teóricos são aqui apresentados, em uma organização que privilegiou primeiramente um redimensionamento daquilo que se percebe como releitura do cânone, seja em termos de gênero, tema ou estruturação de determinadas visões de mundo. Em um segundo momento, para além das discussões que envolvem diretores e obras estrangeiras, o olhar dos autores volta-se sobre os problemas brasileiros envolvendo a produção cinematográfica atual.

Os organizadores