

GLÁUKS

Gláuks	Viçosa	V. 16	n. 2	001-339	JUL. /DEZ. 2016
--------	--------	-------	------	---------	-----------------

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
GLÁUKS – Revista de Letras e Artes
PUBLICADO EM 2017

Nilda de Fátima Ferreira Soares
REITORA

Maria das Graças Soares Floresta
DIRETORA DO CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES

João Carlos Cardoso Galvão
VICE-REITOR

Odemir Vieira Baêta
CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS

Joelma Santana Siqueira
COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Editores desse número:

Gerson Luiz Roani – UFV
Joel Cardoso da Silva – UFPA
José Luiz Foureaux de Souza Júnior – UFOP
Francis Paulina Lopes da Silva – UFV

Assessor Editorial:

Renan Silva Magalhães

Programação Visual:

Renan Silva Magalhães

Revisão Lingüística:

Renan Silva Magalhães
(Inglês)

Conselho Editorial:

Gerson Luiz Roani
(Presidente)
Ângelo A. Faria de Assis
Joelma Santana Siqueira
Maria Carmen Aires Gomes
Wânia Terezinha Ladeira

Conselho Consultivo:

Adelcio de Sousa Cruz - UFV
Amanda Eloína Scherer – UFMS
Ana Beatriz Gonçalves - UFJF
Ana Paula Arnaut - Universidade de Coimbra
Andréia Guerini - UFSC
Ângela Beatriz de Carvalho Faria – UFRJ
Bernardo Nascimento de Amorim -UFOP
Carla Reichman – UFPB
Edson Ferreira Martins - UFV
Elaine Cristina Cintra- UFPB
Eliane Carolina - UFG
Elisa Cristina Lopes – UFV
Felipe dos Santos Matias - UNILA
Francisco José Quaresma Figueiredo – UFG
Francisco Topa -Universidade do Porto
Gerson Luiz Roani -UFV
Gilberto Mendonça Teles - PUC/RJ
Gracia Regina Gonçalves -UFV
Heliana Ribeiro Mello – UFMG
Ida Lúcia Machado - UFMG
Joelma Santana Siqueira – UFV
José Luiz Foureaux - UFOP
Juan Pablo Chiappara Cabrera -UFV
Juan Filipe Stacul - IFG
Márcia Regina J. Machado - UFMG

Marcos Rogério Cordeiro – UFMG
Marcos Luiz Wiedemer - UERJ
Maria Cristina Faria Dellacorte – UFG
Maria Helena Vieira Abrahão – UNESP São J. do Rio Preto
Maria Lúcia Outeiro Fernandes – UNESP - Araraquara
Mariana Mastrella - UnB
Mariney Pereira da Conceição - UnB
Mário Alberto Perini - PUC/MG
Nilson Aduato Guimarães da Silva - UFV
Paul Dixon - Purdue University
Regina Zilberman – UFRGS
Ria Lemaire – Université de Poitiers
Rita Lenira Bittencourt - UFRGS
Rodrigo Aragão – UESC
Rodrigo Corrêa M. Machado - UFF
Rosane Rocha Pessoa – UFG
Sara Regina Scotta Cabral - UFMS
Sérgio Raimundo Elias da Silva – UFOP
Silvie Jossierand – Université de Poitiers
Solange Fiúza Cardoso Yokozawa – UFG
Sueli Fidalgo – UFSP
Tania Romero – UFLA
Vânia Pinheiro Chaves – Universidade de Lisboa
Wilson Leffa – UCPEL
Viviane Resende - UnB

Publicação indexada em LATINDEX, DOAJ, PKP-INDEX, GOOGLE ACADÊMICO, WEBQUALIS, WORLDCAT, EZB.

Índices para Catálogo Sistemático

Linguística: Periódicos 80(05)

Literatura: Periódicos 82/89(05)

Periódicos: Linguística (05)80

Periódicos: Literatura (05) 82/89

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e Classificação da Biblioteca Central da UFV

Gláuks – Revista de letras e artes / Universidade

Federal de Viçosa ; Programa de Pós-Graduação em Letras – Vol. 1, n. 1 (1996)- . – Viçosa : UFV ; DLA, 1996-
v. : il. ; 23cm.

Semestral.

Suspensa de 1998-1999 ; de jul. de 2000 a dez. de 2003.

Pequenas alterações na designação numérica, passando, a partir de 2004, de “ano” para “volume” com seu respectivo fascículo.

Texto em português, inglês, francês e espanhol.

ISSN: 1415-9015. 1. Literatura - Periódicos. 2. Linguística - Periódicos. I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras.

CDD. 20.ed. 805

Pareceristas *ad hoc*

Volume 16 – número 2 – ano 2016
Publicado em 2017

Adélcio de Sousa Cruz (UFV)
Adriana Gonçalves da Silva (UFF)
Aldinida de Medeiros Souza (UEPB)
Ana Beatriz Gonçalves (UFJF)
Ana Paula Teixeira Porto (URI)
Cláudia Cristina Maia (CEFET-MG)
Denise Almeida Silva (URI)
Dirceu Magri (USP/UFV)
Felipe dos Santos Matias (UNILA)
Francis Paulina Lopes da Silva (UFV)
Grácia Regina Gonçalves (UFV)
Inara Rodrigues (UESC)
Joelma Santana Siqueira (UFV)
Joel Cardoso da Silva (UFPA)
José Luiz Foureaux de Souza Júnior (UFOP)
Kylde Batista Vicente (UNITINS e ITOP)
Lyslei Nascimento (UFMG)
Lucas Piter Alves Costa (UFSM)
Maria Aparecida Costa (UERN)
Maria Elvira Brito Campos (UFPI)
Maria Regina Barcelos Bettiol (PNPD/CAPES)
Pedro Fernandes O. Neto ((UFERSA)
Rafael Senra Coelho (UFV/PNPD/CAPES)
Ricardo Postal (UFPE)
Rodrigo Corrêa Martins Machado (UFF)
Solange Fiúza Cardoso Yokozawa - UFG

SUMÁRIO

Gláuks: Revista de Letras e Artes - jul./ dez. 2016 - Vol 16, Nº 2, ISSN 2318-7131

Apresentação	p.08
Artigos – “Dossiê Diálogos Interartes”	p. 10
A Arte da Capa: Sérgio Sant’Anna e o Diálogo entre as Artes <i>Izabella Borges</i>	p. 11
A Estética do Drama: Shakespeare, Fernando Pessoa e o Romantismo Alemão <i>Cláudia Franco Souza</i>	p. 25
A Paisagem na Obra de Helena Kolody e Miguel Bakun <i>Vanderlei Kroin e Antonio Donizeti da Cruz</i>	p. 36
A relação entre literatura e artes visuais na obra de Machado de Assis <i>Isaquia dos Santos Barros Franco</i>	p. 49
A Tabajara e o Cinematógrafo <i>José Quintão de Oliveira</i>	p. 64
Aforismos e Fotografias de Regina Pouchain: Uma Poética da Indeterminação <i>Lívia Ribeiro Bertges, Natália Salomé de Souza e Vinícius Carvalho Pereira</i>	p. 77
Aí Vindes Outra Vez Inquietas Sombras? Análise do Expressionismo no Capítulo O Desespero, da Minissérie Capitu, de Luiz Fernando Carvalho <i>Angélica Catiane da Silva de Freitas</i>	p. 94
Em Tyler Confiamos, Mas Deveríamos? A Transposição do Narrador de Clube da Luta da Página para as Telas <i>Beatriz Cristina Godoy</i>	p. 117
Escrever, Pintar e Amar sobre o Índico <i>Mariana Marques de Oliveira</i>	p. 131
Georges Perec e a Intermedialidade: A Criação Literária a Partir de Imagens <i>Tatiana Barbosa Cavalari</i>	p. 141
(In)Útil, Belo e Bestial: Uma Leitura de Artl na Modernidade Literária e Artística <i>Eleonora Frenkel</i>	p. 163
Literatura e Música: o Outro na Europa e o Selvagem na Ópera Il Guarany, de Carlos Gomes <i>Denise de Lima Santiago Figueiredo e Isaías Francisco de Carvalho</i>	p. 177
Literatura E Pintura: Alguns Aspectos Em Le Ventre De Paris, De Émile Zola	p. 196

<i>Dirceu Magri</i>	
Literatura e Quadrinhos: A Experiência da Visualidade em O Ateneu <i>Benedito Teixeira de Sousa</i>	p. 221
Literatura y Teatro: Anotaciones sobre la Disolución del Género Dramático <i>Darío Gómez Sánchez</i>	p. 240
Literatura, Cinema e Filosofia: Uma Análise Comparativa entre o Filme Era Uma Vez Eu, Verônica e o Romance O Estrangeiro <i>Márcia Moreira Pereira e Luís Fernando Lima</i>	p. 253
O Diálogo Interartístico No Romance Satolep: Fotografia E Literatura <i>Jian Marcel Zimmermann</i>	p. 270
“O poeta foi três ante o papel secreto”: Maneirismo em Camões e Jorge de Sena <i>Rodrigo Corrêa Martins Machado</i>	p. 284
Os Fantasmas das Fotografias de Nove noites, de Bernardo Carvalho <i>Renan Augusto Ferreira Bolognin</i>	p. 303
Representações do Elemento Onírico em Rebecca <i>Fabio Alcides de Souza</i>	p. 325
Entrevista	
Entrevista com Arnaldo Saraiva <i>Lilian Maria Barbosa Ferrari e Joelma Santana Siqueira</i>	p. 335

APRESENTAÇÃO

Gláuks: Revista de Letras e Artes - jul./ dez. 2016 - Vol 16, Nº 2, ISSN 2318-7131

É com satisfação que o Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV) apresenta ao público leitor mais um número da Gláuks – Revista de Letras e Artes -, dedicada aos Estudos Literários, tendo como tema “Diálogos Interartes”. Os artigos do presente volume abordam teórica e criticamente a Literatura como uma forma artística em interlocução com outras Artes. Com base nessa ótica, os artigos valorizam as intersecções criativas da Literatura com o cinema, as artes visuais, a música, a pintura, a fotografia, o teatro e as novas mídias.

Oriundos do exterior e do Brasil, nossos colaboradores representam, respectivamente, instituições de ensino de Portugal (Universidade do Porto) e da França (Instituto de Ciências Políticas, Sciences-Po Paris) e das regiões do Nordeste (UFC, UEMA, UFPE e UESC); do Centro-Oeste (UFMT e UnB) do Sudeste (USP, UFF, UFRJ, UNESP, Universidade Presbiteriana Mackenzie, PUC-SP e UFV) e do Sul (UNIOESTE, PUC/PR, FURG e IFSUL). Seus artigos versam sobre os diálogos interartes em autores de nações diversas, possibilitando a aproximação entre culturas e a reflexão sobre o ser humano como agente produtor de várias modalidades artísticas que estabelecem interlocuções entre si. Ressaltamos, assim, as contribuições valiosas desses professores, pesquisadores e pós-graduandos, por constituírem, sem dúvida, o trabalho consciente de profissionais engajados no desenvolvimento e consolidação dos Estudos Literários, bem como das Humanidades em tempos tão adversos para a Cultura e a Educação.

Na oportunidade, agradecemos ao Prof. Dr. Juan Filipe Stacul (IFG), que, durante seu estágio como Pós-doutorando do PNPd/CAPES no PPGLETRAS-UFV, realizou a transferência do antigo sistema on line da Gláuks para o *Open Journal Systems*, além de ter trabalhado no processo de indexação e na disponibilização de todos os números da Revista na WEB. Só resta agradecer a esse profissional tão empenhado na disseminação do pensamento crítico sobre a Literatura. Agradecemos também ao Chefe do Departamento de Letras da UFV, Prof. Dr. Odemir Vieira Baêta pela criação do Núcleo de Divulgação Científica para abrigar os periódicos do nosso Departamento e pela contratação do nosso Assessor Editorial da Revista, Renan Silva Magalhães.

Finalmente, agradecemos aos membros do Conselho Editorial e aos consultores *ad hoc* de várias universidades brasileiras pela disponibilidade, prontidão e excelência na avaliação dos artigos recebidos para elaboração desta publicação dedicada aos Diálogos Interartes.

Os Editores

Gerson Luiz Roani

Joel Cardoso da Silva

José Luiz Foureaux de Souza Júnior

Francis Paulina Lopes da Silva

ARTIGOS

Gláuks: Revista de Letras e Artes - jul./ dez. 2016 - Vol 16, Nº 2, ISSN 2318-7131

A Arte da Capa: Sérgio Sant'Anna e o Diálogo entre as Artes

L'Art de la Couverture : Sérgio Sant'Anna et le Dialogue entre les Arts

Izabella Borges ¹

RESUMO: O presente trabalho aborda o diálogo entre texto e artes plásticas presente no romance *Um Crime delicado* de Sérgio Sant'Anna (1941), autor cuja obra é particularmente marcada pelo forte diálogo que trava com outras disciplinas artísticas. Primeiramente, serão analisados os paratextos, capa e contracapa, assim como, individualmente, as obras picturais que neles figuram. Em seguida, analisaremos epistemologicamente o sentido da fusão das obras utilizadas nas imagens das capa e contracapa, assim como a sua relação com o romance de Sant'Anna.

PALAVRAS CHAVE: Sérgio Sant'Anna, diálogo entre as artes, pintura.

« Aucun poète, aucun artiste, dans quelque art que ce soit, n'a de réalité par lui-même. Le comprendre, l'estimer, c'est considérer ses rapports avec les poètes et les artistes du passé. On ne peut le juger seul ; pour l'opposer ou le comparer, il faut le placer au milieu des morts. » (T.S.Eliot)

Dans un célèbre essai daté de 1919, où il s'interroge sur les relations entre tradition littéraire et talent individuel, le poète et critique littéraire T. S. Eliot (1888-1965) établit l'un des principes qui pour lui régissent le travail de création d'un poète ou d'un artiste : les rapports que cet artiste entretient avec ceux qui l'ont précédé, autrement dit, les relations qu'il tisse avec les « morts ». En ce sens, l'œuvre de création, en tant que réalisation artistique, est l'expression d'une aventure intérieure fondée sur des connaissances qui préexistent en grande partie à sa genèse. Fruit d'influences, d'emprunts, de réminiscences, de réécritures, de relectures et d'images, elle ne naît pas *ex nihilo* dans l'esprit du poète ou de l'artiste, et sa lisibilité complète n'est dès lors possible que par la compréhension des projets formels qui constituent l'héritage intellectuel et artistique de son créateur.

¹ Doutora e mestra em Letras e estudos de língua e literatura lusófonas pela Universidade de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, professora do Instituto de Ciências Políticas, Sciences-Po Paris, tradutora

Or, indubitablement, le mystère de la genèse d'une œuvre demeure l'une des questions qui suscite le plus l'attention des chercheurs. Afin de l'élucider, il est alors nécessaire de parcourir le chemin même de sa création, en essayant de dévoiler les sources, l'usage que l'artiste en fait, ainsi que les différentes étapes de son processus créateur.

Il s'agit, pour reprendre les termes de T. S. Eliot, de s'abstenir de « juger seul » un artiste, en préférant plutôt « l'opposer ou le comparer » à ceux qui sont venus avant lui, en le plaçant « au milieu des morts » dont les œuvres ont compté pour son acte de création. Il nous faut donc analyser l'œuvre de cet auteur en essayant de comprendre les spécificités du dialogue qu'elle instaure avec ces « morts ».

Ce dialogue peut traduire un rapport d'opposition, d'adhésion partielle ou encore de confrontation entre les projets formels de l'auteur en question et les créateurs qu'il convoque dans à faire partie de son œuvre. L'étude de ce dialogue devient alors un important instrument de recherche, qui permet de mettre en lumière les choix formels de cet auteur.

L'œuvre de l'écrivain carioca Sérgio Sant'Anna (1941), et notamment son roman *Um crime delicado* (1997), comporte un étroit rapport avec les « morts », rapport qui prend la forme d'un dialogue *avec* arts et artistes, voire un dialogue *entre* les arts et les artistes, issus de champs disciplinaires distincts. En effet, nous remarquons que, dans ce roman de Sérgio Sant'Anna, nous retrouvons une présence constante d'une forme de dialogue interdisciplinaire.

Ce dialogue entre les arts apparaît d'emblée dans le choix de la couverture et de la quatrième de couverture de l'œuvre, créées en collaboration avec le graphiste João Batista da Costa Aguiar, complice de l'auteur carioca depuis plus de dix ans². Le graphiste en effet a signé la plupart des ouvrages publiés par Sant'Anna.

Dans l'article que nous présentons ici, nous nous proposons d'analyser l'ensemble iconographique formé par la couverture et la quatrième de couverture du roman *Um Crime delicado*, afin d'essayer d'élucider le sens du dialogue, voire des dialogues, entre des arts de champs disciplinaires distincts. Ensuite, nous analyserons également dans cet article le sens du dialogue fondé par la fusion de chefs-d'œuvre picturaux issus d'époques et styles différents, ainsi que leur rapport avec le récit de Sant'Anna.

² Né à São Paulo en 1948, le graphiste João Batista da Costa Aguiar a signé la plupart de couvertures des œuvres de Sérgio Sant'Anna, parmi lesquelles *A Senhorita Simpson*, *Um romance de geração*, *Breve história de espírito*, *Um crime delicado* e *O homem-mulher*. Dans leur ouvrage *Linha do tempo no design gráfico no Brasil*, Chico Homem de Mello et Elaine Ramos évoquent l'utilisation, par Costa Aguiar, d'ornements et de citations iconographiques, ayant comme conséquence principale une actualisation du langage graphique prémoderne (São Paulo, Cosac Naify, 2012, p. 533). João Batista da Costa Aguiar est lui-même auteur d'un ouvrage théorique sur le design moderne, *Desenho Gráfico 1980-2006*, São Paulo, SENAC, 2006.

Rappelons que ce roman de Sérgio Sant’Anna a pour toile de fond le monde du théâtre et, comme cible narrative, l’univers des arts plastiques. Y sont largement convoqués des textes dramaturgiques, des adaptations littéraires et l’univers de la critique spécialisée ; les principes d’écriture et les techniques littéraires spécifiques à au théâtre ; auteurs, critiques, comédiens, metteurs en scène et, plus généralement, le milieu social du spectacle ; est également abordé l’aspect matériel des montages dramaturgiques : costumes et décors, lumière et bande-son, accessoires de scène. Quant aux arts plastiques, l’ensemble des éléments qui les composent y sont aussi convoqués : techniques picturales ou sculpturales, œuvres et artistes, sujets, modèles, mouvements artistiques, salons, foires et expositions, ainsi que différents représentants du monde des arts contemporains. L’histoire de l’art et des artistes y ont également leur place.

Et c’est ainsi que s’instaure, dès la couverture du roman, le dialogue entre les arts, et plus spécifiquement le dialogue entre littérature et arts plastiques.

En analysant en profondeur ce fragment iconographique, nous trouvons d’abord sur la couverture, et au premier plan, une reproduction de *Pygmalion et Galathée* (1890), du peintre français Jean-Léon Gérôme, représentatif de l’art pompier, et qui fait partie du fonds du *Metropolitan Museum of Art*, de New York. Toutefois, l’œuvre graphique exécutée par le graphiste João Batista da Costa Aguiar pour servir de « seuil » au roman *Um Crime delicado*, est dotée d’une composition complexe et procède essentiellement de la fusion de deux tableaux célèbres. Au premier plan, nous avons donc *Pygmalion et Galathée* ; au second plan, nous trouvons le célèbre tableau *Les Ménines* (1656), de l’Espagnol Diego Velázquez, qui appartient au fonds du musée du Prado, à Madrid.

Sur cette couverture, et au premier plan, Pygmalion le sculpteur, dans son atelier, est montré caressant Galathée. Sa présence sur l’image évoque le thème « l’artiste au travail », au même titre que le personnage du narrateur du roman *Um Crime delicado*, le critique de théâtre Antônio Martins. L’un comme l’autre sont par conséquent à la fois créature et créateur. Et même davantage en ce qui concerne Antônio Martins, car ce critique se dit co-auteur des œuvres qu’il questionne :

Expliquei que o critico é um tipo muito especial de artista, que não produz obras mas vai apertando o cerco em torno daqueles que o fazem, espremendo-os, para que eles exijam de si

sempre mais e mais, na perseguição daquela obra imaginária, mítica, impossível, da qual o crítico seria um co-autor.³ (SANT'ANNA, 1997, p. 28)

Au-delà d'un dialogue entre le récit et le mythe de Pygmalion, la couverture réalisée par João Batista Costa Aguiar⁴ nous ouvre d'autres pistes d'interprétation et d'analyse, donnant lieu à un véritable déplacement du sens de l'image vers le texte. Soyons plus précis : sur le tableau de Jean-Léon Gérôme nous apercevons des objets, parmi lesquels des masques de scène placés dans l'atelier de Pygmalion, qui symbolisent la présence du genre théâtral dans le récit. Puis, en regardant plus attentivement la couverture, nous constatons que le tableau de Gérôme a été modifié. Au fond de l'atelier représenté sur le tableau original et – insistons

– modifié par le graphiste, à la place d'un paysage, une reproduction des *Ménines* de Diego Velázquez a été insérée. Les deux tableaux n'en font plus qu'un au prix d'une interpénétration chargée de sens, une fusion que l'on s'efforcera d'interroger et de décrypter : qu'en est-il exactement de ce déplacement du sens du texte visuel vers le texte écrit, et comment opère-t-il ?

Avant d'analyser le sens, voire les diverses possibilités de sens qui se dégagent de la fusion de ces deux tableaux célèbres, et afin de mieux comprendre les objectifs d'un tel dialogue, regardons tout d'abord les *Ménines* de Diego Velázquez telles qu'elles figurent au premier plan de la quatrième de couverture.

Dans le premier chapitre du livre *Les Mots et les Choses*, intitulé « Les Suivantes », Michel Foucault ouvre ainsi la description des *Ménines* :

Le peintre est légèrement en retrait du tableau [...] non sans un système subtil d'esquives. En prenant un peu de distance, le peintre est à côté de l'ouvrage sur lequel il travaille. (FOUCAULT, 1996, p. 20.)

L'observation de Foucault au sujet du tableau de Velázquez pourrait aussi bien illustrer la manière par laquelle l'auteur du roman *Um Crime delicado*, – tel le peintre dans *Les Ménines* – s'installe dans son œuvre, tout en se confondant avec le narrateur du livre, Antônio Martins. Dans ce roman, il s'agit d'installer au cœur de l'œuvre le personnage-narrateur – « l'auteur

³ En français : « Le critique, ai-je expliqué, est un genre très spécial d'artiste qui ne produit pas d'œuvres mais stimule les créateurs en les mettant sous pression pour qu'ils exigent toujours plus d'eux-mêmes, à la poursuite de cette œuvre imaginaire et mythique, impossible, dont le critique est un peu le coauteur. » (« Le critique, ai-je expliqué, est un genre très spécial d'artiste qui ne produit pas d'œuvres mais stimule les créateurs en les mettant sous pression pour qu'ils exigent toujours plus d'eux-mêmes, à la poursuite de cette œuvre imaginaire et mythique, impossible, dont le critique est un peu le coauteur. » (SANT'ANNA, 2015, p. 39).

⁴ Liens pour les images des couvertures du roman *Um Crime delicado* : <http://leialivroserehenhas.blogspot.fr/2011/02/um->

crime-delicado-sergio-santanna.html

au travail » –, sans pour autant le départir d'une capacité d'auto-observation, car en effet ce dernier n'a de cesse que de s'observer de l'extérieur, d'analyser ses propres faits et gestes, voire ses pensées, créant un jeu de va-et-vient entre auteur/narrateur/personnage narré.

Ce procédé de va-et-vient entre la représentation du créateur, celle du créateur-motif, puis celle de l'œuvre, est opérant au sein d'un constant jeu de miroir, de même que, dans la stratification dialectique de ses raisonnements, le narrateur exprime subtilement sa subjectivité tout en la décrivant et l'analysant de l'extérieur :

Mas antes que meu corpo desaparecesse por inteiro no subterrâneo – e vejo a mim mesmo enquanto narro – tive a idéia de olhar para trás. Talvez sem este gesto meu destino teria sido diferente. Ou terão razão os fatalistas? E o que vi foi aquela mulher se afastando com dificuldade, quase arrastando uma das pernas. Meu primeiro impulso foi o de deixá-la entregue à própria sorte. Quanta vezes não agimos assim na vida: deixando, por exemplo, de auxiliar um cego em dificuldades, na expectativa de que alguém faça isso por nós? Então posso pelo menos supor – e todos haverão de concordar comigo – que minha história seria outra se eu tivesse me encerrado no meu justo egoísmo, pois ficara magoado com o jeito como ela se livrara de mim na rua depois de todo o auxílio que lhe prestara. Mas a honestidade me obriga a admitir que se esta mulher não tivesse aqueles dentes muito brancos e pequenos, os olhos negros – uma beleza singular, enfim, e algo estranha, que me movia a decifrá-la – com toda a certeza eu não teria voltado. O fato é que voltei.⁵ (SANT'ANNA, 1997, p. 14)

Ce jeu dialectique du raisonnement narratif est analogue à la coprésence, dans le tableau de Velázquez du représenté et de l'artiste, d'où le surgissement d'une question à double sens : qui est-ce qui voit – Inês ou la famille royale – et qui est-ce qui est vu – l'auteur en train de narrer ou le narrateur en train de vivre ; ou encore, en ce qui concerne le tableau en question, le peintre en train de peindre un tableau, ou le peintre qui l'a peint ? Puisque, comme l'a écrit Foucault, ces personnages sont à la fois « vus ou (et) voyant ».

Le procédé formel de Velázquez que Daniel Bergez nomme métapicturalité, c'est-à-dire lorsque le créateur met en scène – en narration ou en peinture – la pratique même de son art, est une constante dans le roman *Um Crime delicado*, constante dont l'extrait ci-dessous donne une idée précise :

⁵ En français : « Mais avant que je disparaisse entièrement dans le souterrain – et je me revois pendant que j'écris ceci – l'envie m'a pris de me retourner. Peut-être, sans ce mouvement, ma destinée eût-elle été différente ? Ou ont-ils raison, les fatalistes ? Alors j'ai vu cette femme s'éloigner avec difficulté, traînant quasiment la jambe. Mon premier élan fut de l'abandonner à son sort. Combien de fois n'agissons-nous pas ainsi : nous abstenant, par exemple, d'aider un aveugle en difficulté, dans l'espoir qu'un autre s'en chargera ? Je peux supposer, pour le moins, que mon histoire eût été tout autre – et tous en tomberont d'accord – si je m'étais enfermé dans mon juste égoïsme, d'autant que j'avais été froissé par la manière dont elle s'était débarrassée de moi après le secours que je lui avais prêté. Mais l'honnêteté m'oblige à admettre que si cette femme n'avait pas eu des dents si blanches et si petites, les yeux noirs – une beauté singulière, enfin, et quelque peu étrange, qui m'incitait à vouloir la déchiffrer –, assurément, je n'aurais pas fait demi-tour. » (SANT'ANNA, 2015, p. 16-17).

Escrevi que não iria aprofundar a questão do desejo subjetivo de destruição da mulher, em si próprio e fora de si, que o gesto extremo da personagem traía, pois se o autor não a aprofundara, não cabia a mim fazê-lo por ele. [...] A necessidade intrínseca do autor [...] era escrever teatro. Não porque tivesse um recado importante a dar, mas para afirmar-se socialmente; ver nos cartazes seu nome junto ao título *poético e outonal*, com o qual pretendeu enfeixar as suas angústias. Mas terá todo mundo de escrever do teatro? Terá todo mundo de escrever?, concluía eu. Bem, em alguns casos, como o meu, receio que sim.⁶ (SANT'ANNA, 1997, p. 22.)

Le procès d'intention fait à l'auteur de théâtre fonctionne métonymiquement comme un procès engagé contre toute une classe artistique brésilienne. Ici, l'auteur fait dialoguer également le théâtre et les arts plastique, dans un savant mélange d'intrigue et critique et, par ce biais, ouvre la discussion autour de l'acte de créer ainsi que celle de la place de l'artiste dans la contemporanéité.

L'œuvre de Velázquez recèle la même intention critique. En effet, en plaçant dans la scène représentée l'image de celui qui la représente – le peintre lui-même –, Velázquez délocalise le point de fuite de l'œuvre, mettant en exergue, quoique dans l'ombre, le visage –notamment les yeux, d'un surprenant éclat –, les bras et, surtout, les mains de l'artiste, autrement dit, les outils de son art. L'œuvre d'art est donc, ici, ramenée à sa potentialité et, par conséquent, au discours, sans plus considérer le modèle ni le style.

Et c'est exactement le procédé qu'utilise Sant'Anna : il élargit la potentialité discursive de son texte en mettant en lumière – ou en mots – son geste d'écrire, exacerbant ainsi sa subjectivité, ce qui reflète fortement toute une tradition artistique et culturelle.

Un autre élément du projet esthétique de Velázquez dans ses *Ménines* se retrouve dans le roman de Sérgio Sant'Anna : la réciprocité engagée par l'œuvre entre l'artiste et son spectateur. Michel Foucault, dans son essai sur *Les Ménines*, analyse assez longuement ce lieu créé par le peintre dans son œuvre, où s'installe cette réciprocité de regard :

En apparence, ce lieu est simple ; il est de pure réciprocité : nous regardons un tableau d'où le peintre à son tour nous contemple. Rien de plus qu'un face- à-face, que des yeux qui se surprennent, que des regards droits qui en se croisant se superposent. Et pourtant cette mince ligne de visibilité en retour enveloppe tout un réseau complexe d'incertitudes, d'échanges et d'esquives. Le peintre ne dirige ses yeux vers nous que dans la mesure où nous nous trouvons à la place de son motif [...] (FOUCAULT, 1996, p. 20.)

⁶ En français : « J'ai écrit qu'il ne s'agissait pas pour moi de creuser la question du désir sous-jacent d'anéantir la femme en soi et hors de soi que trahissait le geste extrême du personnage, puisque si l'auteur ne l'avait pas approfondi, il ne m'appartenait pas de le faire à sa place. [...] La nécessité intrinsèque de l'auteur [...] était d'écrire du théâtre. Non qu'il ait un message important à délivrer, mais pour s'affirmer socialement, pour voir son nom écrit sur les affiches au-dessus du titre *poétique* et *automal* avec lequel il a prétendu canaliser ses angoisses. Mais faut-il que tout le monde écrive du théâtre ? Faut-il que tout le monde écrive ? concluais-je. (SANT'ANNA, 2015, p. 28-29).

L'affirmation selon laquelle le spectateur se trouve en fait à la place du motif dans l'œuvre en question nous renvoie aux nombreux passages du roman de Sant'Anna où la narration fixe son regard sur le lecteur, l'invitant à devenir tantôt complice, tantôt juge. Ou encore lorsque la narration se solidarise avec le lecteur en un geste ironique d'auto-désignation partagée, lorsqu'elle saute de la première personne du singulier – *je* – à la première personne du pluriel – *nous* :

Afirmativa esta que me senti na obrigação de negar com um galanteio ridículo, o que me leva a refletir sobre como somos conduzidos, socialmente, a atitudes que desprezamos.⁷ (SANT'ANNA, 1997, p. 70.)

En dernier lieu, il nous paraît important de signaler dans le tableau de Velázquez la présence de l'une des problématiques de la contemporanéité propre au roman *Um Crime delicado* à la fois dans son style et dans ses motifs : celle de la nature changeante des modèles, notamment à une époque comme la nôtre, régie, comme le dit Jean Baudrillard, par la « morale canonique du changement ».

Michel Foucault note également cet aspect « changeant » du modèle dans le tableau de Velázquez en affirmant que, le spectateur installé à la place du motif, « le peintre maintenant fixe un lieu qui (d'instant en instant) ne cesse de changer de contenu, de forme, de visage, d'identité. » (FOUCAULT, 1996, p. 20)

L'analyse de Foucault est reprise et critiquée par l'historien et critique d'art Daniel Arasse dans son ouvrage *On n'y voit rien*, où ce même tableau de Velázquez est analysée. Au-delà de l'aspect changeant du modèle, l'historien relève, au sujet des choix formels de Velázquez, un autre point qui nous paraît pertinent d'analyser dans cet article. Selon Arasse, dans la composition de Velázquez et selon un point de fuite « glissant » depuis le bras du peintre représenté sur le tableau jusqu'au bras d'un autre personnage de peintre – celui qu'Arasse nomme le « Velázquez *bis* » – qui figure sur le tableau au fond à droite, placé sur la troisième marche d'un petit escalier et soulevant un rideau d'où filtre une source de lumière, se dégage l'idée d'un commencement de représentation :

Rapporté à la “conception” du tableau, l'emplacement du point de fuite peut en effet être considéré comme neutre. Entre parenthèses, tu n'es pas si sûr, car le bras de Velázquez *bis* tient

⁷ En français : « Affirmation qu'avec une galanterie ridicule je me suis senti obligé de nier, ce qui m'a amené à penser à quel point nous sommes conduits, en société, à adopter des attitudes méprisables. » (SANT'ANNA, 1997, p. 70.).

soulevé un rideau et tu n'es pas loin de penser que son geste constitue, au fond du tableau, comme une métaphore ou un pendant de l'activité du peintre qui fait voir, qui ouvre la représentation. (FOUCAULT, 1996, p. 20)

La composition est élaborée par le peintre afin de donner à son œuvre une multiplicité d'interprétations, dont celle citée plus haut : me voici représenté en tant que peintre peignant dans le tableau que je peins et, en même temps, réalisant la prouesse de créer un point de fuite glissant vers un autre moi, car je peins en tant que mon « *bis* » et lui fais jouer le rôle d'ouvrir métaphoriquement la représentation réalisée par moi, peintre. Vous, les spectateurs, vous êtes les témoins de tout cela car, installés à la place du motif, c'est en vous regardant que moi, peintre, je peins ce tableau où me voici peintre représenté, et ainsi de suite. Et tout cela illustre justement la mise en abyme du geste de créer, c'est-à-dire du geste d'écrire, entrepris par Sant'Anna dans ce récit : l'écriture d'un roman où l'auteur met en scène un narrateur qui est écrivain – critique de théâtre –, lequel exerce son métier, son art, dans la trame du roman que le lecteur tient entre les mains. En même temps, il crée un autre point de fuite, son autre, le peintre Vitório Brancatti, créateur du simulacre, de cette tentative de « ready-made » constitué par l'appartement du modèle et héroïne du roman, Inês. Daniel Arasse clôt son étude sur *Les Ménines* par cette affirmation : « [le peintre] a représenté les circonstances de sa représentation », aboutissant à la formule définitive de son raisonnement : « Il a représenté les conditions de la représentation. » (ARASSE, 2000, p. 201.) Formule que nous pouvons appliquer à notre analyse : l'auteur met en scène, il représente tout au long de son roman les conditions de « sa » représentation, c'est-à-dire les conditions de l'écriture de son roman, comme nous pouvons le constater dans le passage suivant :

Escrever. Fragmentos dispersos, cenas nebulosas, frases soltas, visões reais ou subjetivas, eis, possivelmente, como se deveria escrever sobre um encontro em que se ficou bêbado, apesar de ter havido, a princípio, uma certa ordem, reproduzível em diálogos quase banais, como se verá adiante.⁸ (SANT'ANNA, 1997, p. 23)

Comme Velázquez, Sant'Anna opère le déplacement de l'attention portée par le lecteur à l'objet de son roman – le peintre ou le critique de théâtre – vers les conditions de sa

⁸ En français : « Écrire. Fragments épars, scènes nébuleuses, phrases libres, regards, visions réelles ou subjectives, voilà, vraisemblablement, comment on devrait écrire sur une rencontre au cours de laquelle on a trop bu, bien qu'il y eut, au début, un certain ordre, transcrit en dialogues presque banals, comme on le verra plus avant. » (SANT'ANNA, 2015, p. 31).

représentation : le peintre qui peint ou le critique de théâtre qui critique, c'est-à-dire le créateur qui crée.

Ainsi, le tableau de Velázquez reproduit dans la quatrième de couverture révèle des intentions discursives de l'auteur tout en amplifiant la sémantique narrative de son roman au moyen de références implicites ou explicitement ajoutées.

Nous avons analysé jusqu'à présent le dialogue entre le roman *Um Crime Delicado* et les « reproductions » figurant sur la couverture. Cependant – et comme nous l'avons évoqué précédemment –, les deux tableaux reproduits ont été modifiés par le graphiste au moyen d'une intervention qui, bien au-delà de la simple appropriation d'œuvres déjà existantes, consiste à fusionner lesdites œuvres, à les faire s'interpénétrer de telle façon qu'il y ait accord parfait avec les intentions du roman. Sur le tableau de Gérôme, à la place du paysage occupant le fond de la composition, le graphiste introduit une reproduction des *Ménines*. Ce faisant, c'est tout l'appareillage conceptuel et formel du tableau de Velázquez qui est attiré dans le tableau de Gérôme – encore que ce dernier l'ait peint deux siècles plus tard. Par ailleurs, et désormais, dans ce fragment iconique, c'est le peintre lui-même – Velázquez peintre peint dans son propre tableau – qui semble contempler Pygmalion et Galathée dans l'atelier du sculpteur. Comme un jeu de miroir, cette mise en abyme de l'image, voire de la représentation en tant que telle, est une constante dans le roman *Um Crime Delicado*, comme nous pouvons l'observer en lisant le passage évoquant la première rencontre du narrateur avec l'héroïne :

Mas as paredes do Café são espelhadas. E foi através desses espelhos, que refletem uns aos outros, que minha observação se deu, bastante discreta e oblíqua [...] E, em dois ou três momentos, [...] pude jurar que estava sendo eu o observado [...] ⁹ (SANT'ANNA, 1997, p. 10)

Ceci est le sujet même du fragment iconique qui illustre le roman ; en effet, c'est l'œuvre de Gérôme que Velázquez observe. Mais supposons que João Batista Costa Aguiar ait eu uniquement le souci de composer une mise en abyme en accord avec le contenu thématique du roman ; supposons également que, tout en ayant le même respect, la même admiration pour les deux peintres, il méconnaisse à dessein l'histoire de l'art – dont le Siècle d'or de la peinture espagnole et l'art pompier font tout aussi bien partie –, ou bien que ses intentions

⁹ En français : « Mais les murs et les colonnes du Café sont recouverts de miroirs, et c'est par ce jeu des miroirs se reflétant les uns dans les autres que mon observation, très discrète et oblique, se poursuivait. À deux ou trois reprises [...] j'aurais juré que c'était moi qui étais observé [...] » (SANT'ANNA, 2015, p. 10).

soient plutôt de l'ordre de l'inconscient. Une même question s'imposerait malgré tout : que signifie exactement, du point de vue critique, cette fusion d'œuvres et la manière dont elle fut réalisée ?

Le tableau de Gérôme prend donc la place du miroir, ou celle du spectateur ; quant à Velázquez dans *Les Ménines*, son attitude est explicite : « [...] gardant une distance par rapport à sa toile, il fait une pause tout en travaillant “en esprit” et prépare mentalement ce que sa main va peindre » (ARASSE, 2000, p. 212). À la fin de son étude sur *Les Ménines*, Daniel Arasse écrit :

En s'introduisant dans le tableau, Velázquez célèbre sa propre gloire, celle du peintre décoré de l'ordre de Santiago et autorisé à se représenter à côté d'une altesse royale (Goya le fera plus modestement le siècle suivant). Il célèbre aussi la gloire de la peinture : à travers son grand représentant, Velázquez lui-même, c'est à l'art de peindre qu'est reconnu, finalement, le prestige d'un art “libéral” et non “mécanique”. (ARASSE, 2000, p. 212)

C'est ainsi que l'écrivain Sant'Anna, s'introduisant dans son récit, se décrit écrivant, de la même manière que le peintre Velázquez dans sa toile, se peint peignant. Par ailleurs, Sant'Anna investit de cette même gloire son narrateur. À la différence que, contrairement au peintre de cour du XVII^e siècle, l'écrivain contemporain ne bénéficie plus d'une audience cultivée à même de le célébrer, comme en témoigne le passage suivant :

Mas todos que tiverem a condescendência de ler este relato, não atraídos apenas pelo escândalo – ainda que não passem de algumas centenas, pelas exigências culturais e intelectuais requeridas para tal leitura – poderão constatar o tempo todo o meu empenho na perseguição desse ideal fugitivo e talvez inalcançável que é a verdade [...] ¹⁰ (SANT'ANNA, 1997, p. 126.)

Nous pouvons observer que l'auteur émet des doutes quant à l'étendue du capital culturel de ses lecteurs et sur leur capacité intellectuelle à appréhender l'ensemble des démarches formelles nécessaires pour saisir correctement la multiplicité des interprétations possibles de son roman.

Cette facétie nous invite à croire que, à l'instar de Velázquez, Sérgio Sant'Anna, dans son roman, célèbre l'acte d'écrire comme un acte suprême de création. Mais au contraire de Velázquez, Sant'Anna ne peut compter que sur la critique spécialisée et sur ses « éventuels » lecteurs pour donner écho à son œuvre. Et c'est justement à eux qu'il s'adresse, tout au long du roman, comme nous pouvons le constater, ne serait-ce que dans l'incipit : « *É preciso*

¹⁰ En français : « Mais tous ceux qui condescendent à lire ce récit – encore qu'ils ne soient pas plus d'une centaine –, non par goût du scandale, mais pour ce qu'une telle lecture requiert d'efforts culturels et intellectuels, ne pourront que constater ma poursuite obstinée de cet idéal fugitif, intangible, qu'est la vérité [...] » (Sant'Anna, 2015, p. 184)

esclarecer ». C'est ce besoin de clarifier, de préciser, qui incitent l'auteur et son graphiste à amplifier le sens du texte au moyen d'images appropriées, manière de nous dire par le biais de ces images que ce texte n'est pas seulement un texte de fiction ; qu'en lui se reflète l'histoire des rapports entre les artistes et leur art, entre le public et la critique, et même entre le public et la sphère intime, de la même façon que l'œuvre de Velázquez a reflétée, à son époque, ce même ensemble de rapports.

En dernier lieu, les images qui composent la couverture – la représentation des tableaux *Pygmalion et Galathée* et *Les Ménines*, l'étiquette de cahier d'écolier avec dessus inscrits titre et genre littéraire –, c'est-à-dire toute cette complexe œuvre graphique qu'est la couverture est entourée d'un cadre doré dont l'apparence nous rappelle les encadrements chargés de l'époque Louis XIV ou ceux du Second Empire, faits pour apporter aux peintures un effet de profondeur. Mais ici, dans le roman *Um Crime delicado*, le cadre assume également d'autres rôles.

Dans son article « O Crime da capa: delação, sequestro e estupro dos sentido », Geruza Zelnys de Almeida procède à l'analyse du texte visuel de la couverture du roman de Sant'Anna et ses rapports avec le texte écrit. Selon De Almeida, ce cadre servirait de « porte d'entrée » au roman :

É pela moldura, como porta de entrada, que os olhos adentram a cena de representação: o pintor Pigmalião, em seu ateliê, beijando Galateia, sua obra animada pelo Amor. (ALMEIDA, 2012, p. 176-185)

Par ailleurs, dans le même article, Geruza Zelnys de Almeida souligne que ce « cadre » indique aux lecteurs l'intention de l'œuvre : assumer son statut de représentation :

Uma moldura grossa em estilo clássico que não deixa esquecer que o que se observa é um quadro, uma representação que deseja manter seu *status* de representação, e, portanto, sem chance ou intenção de transpor o universo do real. Aí já se encontra um dos índices mais importantes para a leitura da obra escrita: tudo o que nela se diz não passa de representação e, dentro desse exercício de metalinguagem, nada acenará para um encontro com a verdade ou o real, ou ainda, fora da imagem ou do simulacro. » (ALMEIDA, 2012, p. 177)

Sans vouloir contrer cette analyse de Geruza Zelnys de Almeida, nous tenons à souligner que, encore qu'il s'agisse d'une œuvre de fiction, d'un roman, *Um Crime delicado* nous paraît comme une œuvre-miroir qui justement « fait signe » vers le dehors de son corps écrit dans une quête de dialogue avec les autres arts. Et c'est justement le par ce dialogue finement tissé que l'auteur amplifie, voire qu'il fait déborder la charge sémantique de son récit.

Cette dialogue est peut-être justement suggérée par ce cadre, qui nous indique que le fragment iconographique ainsi représenté est également une œuvre à part entière, et non une simple copie qui renfermerait ainsi en elle justement ce qu’il essaie de délimiter. Ce qui présupposerait que l’œuvre écrite, l’ensemble des pages constituant le récit de Sant’Anna dépassent le contenu inscrit dans le cadre. La couverture et la quatrième de couverture que nous venons d’analyser sont autant de débordements du récit.

Dans le chapitre « Trois variations sur le désir » de *Jubilations*, l’écrivain et philosophe Paul Audi évoque le rôle du *cadre* lors de l’analyse des débordements du désir. Il s’agit ici, bien entendu, du mot *cadre* dans toute sa polysémie. Néanmoins, son énoncé sied parfaitement à notre intuition concernant la présence du cadre sur la couverture de ce roman :

L’importance du cadre tient à la fonction qu’il remplit et qui consiste essentiellement à borner *a priori* l’éventail des désirs qui sont susceptibles d’être exercés en conformité [...] Ainsi, c’est du cadre et de lui seul que « dépend » l’existence des “futurs contingents”, comme c’est à lui qu’il appartient en sous-œuvre de favoriser ou de consacrer des actions intentées. Autant dire que les actions favorisées (les événements rendus possibles qui se produisent dans le prolongement du premier événement) sont celles qui s’insèrent pour ainsi dire naturellement dans l’espace que délimite le cadre, alors que les actions contrecarrées (celles qui sont étrangères à l’esprit du commencement) ont toutes ceci de particulier qu’elles n’arrivent pas à se plier aux dimensions du cadre (ce sont donc là des événements qui débordent, qui le transgressent, qui se manifestent d’emblée comme *déplacés*). (AUDI Paul, 2007, 117)

Ce *cadre* signale donc son propre dépassement par le récit, autrement dit, le dépassement des récits iconographiques inscrits dans le récit textuel. Nous constatons que dès le tout début du roman l’auteur fait dire à son narrateur, dans le premier de ses innombrables dialogues internes, qu’il y a *quelque chose* qui dépasse, qui extrapole, qui va au-delà des attentes suggérées par les événements du commencement :

Então seria um exagero dizer que eu me sentira atraído desde o princípio por aquilo, como os acontecimentos posteriores poderiam sugerir.¹¹ (SANT’ANNA, 1997, p. 9)

Bien entendu, cette réplique est également une prolepse rhétorique par laquelle le narrateur fait objection des accusations qui seront portées contre lui au dernier chapitre du roman en les refusant par avance, dès la première page. Mais elle est surtout l’annonce de l’importance de l’appréhension d’une œuvre comme un tout également composé de son propre dépassement. La présence du *cadre* est en cela fondamentale, car elle suggère ce

¹¹ En français : « Il serait donc exagéré de dire que je me suis senti attiré dès le début par cette *chose*, comme pourrait le suggérer la suite des événements. » (SANT’ANNA, 2015, p. 9)

dépassement, l'incite même. Le *cadre* est donc à la fois la « porte d'entrée » pour la conduite du récit et son issue, poussant en quelque sorte le texte à dépasser les éléments – qu'ils soient d'ordre formel ou narratif – des images qu'il limite. Car le *cadre*, selon Paul Audi, est à l'origine d'un ensemble d'événements dont l'explication se trouvera dans le premier événement qui s'y trouve inséré :

En effet, le cadre qui situe un événement dans une configuration qui lui donne à la fois sa portée et sa place délimite, par avance, autant dire détermine, ce qu'on pourrait appeler *le champ de l'éventuel*, ce champ auquel se rattachera à l'avenir un ensemble d'événements liés les uns aux autres. (AUDI, Paul, 2007, p. 116)

Ainsi, le cadre sur la couverture annonce-t-il un mouvement narratif circulaire, qui constitue, comme nous l'avons vu précédemment, l'une des stratégies narratives de Sérgio Sant'Anna dans ce roman ; il a également pour rôle de préconfigurer un passage crucial du roman *Um Crime delicado*, portant sur l'exposition *Os Divergentes*, passage où le dialogue entre les arts se poursuit. Et c'est pour cette raison que nous affirmons que ce cadre, allant bien au-delà d'une exigence simplement décorative, permet de mettre en relief l'une des actions primordiales qui figurent dans le roman et à partir de laquelle naîtra toute fiction : l'artiste au travail et en dialogue avec l'art.

En dernier lieu, et comme nous l'avons remarqué, cet article finit par proposer à son tour un dialogue entre les arts. Toutefois, nous constatons que la fiction et la théorie se rejoignent, étant en quelque sorte, aussi bien l'une que l'autre, un art, c'est-à-dire l'habileté d'établir un dialogue à l'intérieur de son propre réseau de connaissances artistiques, et par conséquent esthétiques, et ainsi faire du métier de « créateur » un continuel dialogue entre les arts.

Referências

- ALMEIDA, Geruza Zelnys de « O Crime da capa: delação, sequestro e estupro dos sentidos », *Todas as Letras*, São Paulo, v. 14, n. 2, 2012.
- ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien*, Paris, Denoël / Folio, col. « Essais », 2000.
- AUDI, Paul in « Trois variations sur le désir », dans *Jubilations*, Paris, Christian Bourgois, 2007.
- BARTHES, Roland, *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, col. « Points », 1999.
- ELIOT, T. S., « La tradition et le talent individuel », *Essais choisis*, trad. H. Fluchère, Paris, Seuil, 1950.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1996.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, col. « Poétique », 1987.
- SANT'ANNA, Sérgio, *Um crime delicado*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- , *Un Crime délicat*, trad. Izabella Borges, Paris, Éditions Envolume, 2015.

ABSTRACT: This paper proposes to examine the dialogue between the arts as it appears in the novel *Um Crime Delicado* by the Brazilian writer Sérgio Sant'Anna (1941). As a matter of fact, the work of Sérgio Sant'Anna is particularly concerned with a tentative of dressing a dialogue within different kinds of art. Firstly, we will analyse the master-pieces presents in its covers. Secondly, we will try to bring out the meaning of the fusion of those fine arts paintings and their relation with Sant'Anna's novel.

KEY-WORDS: Sérgio Sant'Anna, dialogue within art, fine arts.

Data do recebimento: 19/08/2016

Data do aceite: 14/08/2017

A Estética do Drama: Shakespeare, Fernando Pessoa e o Romantismo Alemão

The drama aesthetics: Shakespeare. Fernando Pessoa and German Romanticism

Cláudia Franco Souza¹
USP/Fapesp

RESUMO: Mostraremos neste artigo as relações existentes entre o drama shakespeariano, o romantismo alemão e a escrita de Fernando Pessoa. Com efeito, o drama presente na obra de Shakespeare foi de fundamental importância para o pensamento filosófico do primeiro romantismo alemão. O classicismo francês, que era a referência das normas artísticas até então com sua poética normativa, cedeu lugar no século XVIII na Alemanha para a criação artística de Shakespeare. O impacto do drama shakespeariano instaurou na Alemanha romântica uma revolução artística. Tanto o drama shakespeariano quanto a filosofia romântica alemã foram objeto de amplo interesse do poeta e pensador português Fernando Pessoa – que foi leitor de Shakespeare e da filosofia romântica alemã, como nos mostram os títulos presentes na Biblioteca Particular do autor português, bem como as listas de leitura encontradas em seu espólio. O drama literário pessoano, que tem suas raízes no drama shakespeariano, dialoga por sua vez com importantes questões filosóficas expostas pelos primeiros românticos alemães na revista *Athenäum*. Para ilustrar a influência tanto de Shakespeare quanto do romantismo alemão no drama literário pessoano utilizaremos vestígios deixados no espólio do autor português, da qual a biblioteca particular pessoana faz parte, assim como os documentos de Fernando Pessoa presentes na Biblioteca Nacional de Portugal.

PALAVRAS-CHAVE: Shakespeare – Teatro Alemão – Fernando Pessoa – Romantismo Alemão - Classicismo Francês

“A arte livra-nos ilusoriamente da sordidez de sermos. Enquanto sentimos os males e as injúrias de Hamlet, príncipe da Dinamarca, não sentimos os nossos
– vis porque são nossos e vis porque são vis²”.

¹ Pós-doutoranda do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, onde desenvolve pesquisa – intitulada Fernando Pessoa e o romantismo alemão – pesquisa essa financiada pela Fapesp (05665-0). Possui livros, capítulos de livros e artigos publicados no Brasil, na Europa e nos Estados Unidos.
Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul./ dez. 2016 – Vol 16, Nº 2, ISSN 2318-7131

Em Fevereiro de 1759, Lessing publica a “Décima Sétima Carta” problematizando a relação entre o classicismo francês e o teatro alemão. Até então a Alemanha consumia a arte clássica francesa, que por sua vez estava estruturada a partir das regras estabelecidas na recepção da *Poética* de Aristóteles. A carta de Lessing inaugura um momento de reflexão e ruptura na história da arte alemã. Lessing defende a superioridade artística de Shakespeare, afirmando que este é um trágico infinitamente superior a Corneille:

Inclusive a decidir as coisas segundo o modelo dos antigos, Shakespeare é um trágico infinitamente superior a Corneille; embora este conhecesse muito bem os antigos, enquanto aquele quase não os conhecia. Corneille se aproxima deles no arranjo mecânico; Shakespeare, no essencial. O inglês atinge a meta da tragédia quase sempre, mesmo que ele escolha vias tão peculiares e próprias dele; já o francês não a atinge quase nunca, embora trilhe as sendas abertas pelos antigos. (LESSING, 2014:59)

Lessing finaliza a carta com um trecho da terceira cena do segundo ato da peça *Doutor Fausto*. O pensador germânico defende a existência de uma relação entre as antigas peças alemãs com a arte inglesa, exemplificando essa relação com a peça *Doutor Fausto*, uma tragédia composta por uma série de cenas “que só um gênio shakespeariano seria capaz de pensar³.”

Como é de amplo conhecimento essa peça será apropriada por Goethe, de tal forma que é quase impossível se referir ao Fausto sem se estabelecer conexão direta com o literato alemão. Em muitos escritos, Goethe demonstra sua ruptura com o classicismo francês que ocorre a partir do seu conhecimento da obra de Shakespeare. Em *Escritos sobre Literatura* de Goethe podemos ler:

E por agora pensei pouco sobre Shakespeare; quando muito pressenti, percebi, e isso é o máximo a que pude chegar. A primeira página dele que li foi uma identificação por toda a vida, e quando tinha terminado a primeira peça, fiquei como um cego de nascença a quem um gesto milagroso dá, num instante, a visão. Reconheci, senti vivamente a minha existência expandindo-se numa infinidade, tudo era novo, desconhecido, e a falta de costume com a luz fazia doer os olhos. Lentamente fui aprendendo a ver, e, graças ao meu gênio atento, sinto sempre mais vivamente aquilo que ganhei⁴. (GOETHE, 2008: 32).

² [BNP/E3-3-3]. Na transcrição deste e dos demais documentos pessoais que compõem este artigo optamos por manter a ortografia original.

³ *Op. Cit.*, p. 59.

⁴ GOETHE. Para o dia de Shakespeare. IN: *Escritos sobre Literatura*. p. 32.

Este trecho de Goethe evidencia o impacto que a obra de Shakespeare teve sobre sua vida, pois foi a partir da leitura do artista inglês que ele passou a enxergar a vida de outra forma, mais ampla e luminosa. Também em seu romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* a imensa admiração pela obra de Shakespeare fica evidente. O protagonista da história, Wilhelm, ao agradecer a Jarno por lhe apresentar a obra de Shakespeare, demonstra a importância desta obra em sua formação:

(...) não lembro de nenhum outro livro, ser humano nem de qualquer acontecimento da vida que tanta impressão me tenha causado quanto essas peças magníficas que, graças à sua bondade, pude conhecer. Parecem obra de um gênio celestial, que se aproxima dos homens para lhes dar a conhecer a si mesmos da maneira mais natural. (GOETHE, 2006: 194).

É interessante perceber nestes dois escritos de Goethe a mobilidade entre realidade e ficção, entre autor e personagem, pois a narrativa aqui citada de Wilhelm muito se parece com o trecho também citado que se encontra na voz do criador desta personagem.

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister foi uma obra muito importante para o romantismo alemão. No fragmento 216 da revista *Athenäum*, F. Schlegel escreve:

A Revolução Francesa, a doutrina-da-ciência de Fichte e o Meister de Goethe são as maiores tendências da época. Alguém que se choca com essa combinação, alguém ao qual nenhuma revolução pode parecer importante, a não ser que seja ruidosa e material, alguém assim ainda não se alçou ao alto e amplo ponto de vista da história da humanidade. Mesmo em nossas pobres histórias da civilização, que no mais das vezes se assemelham a uma compilação de variantes, acompanhadas de comentário contínuo, a um texto clássico que se perdeu, alguns livrinhos, nos quais na época a plebe barulhenta não prestou muita atenção, desempenham um papel maior do que tudo o que esta produziu. (SCHLEGEL, 1997: 83).

O romance de Goethe aparece ao lado de uma grande obra filosófica (*A Doutrina da Ciência* de Fichte) e de um importante marco político (A Revolução Francesa), mostrando o impacto deste escrito de Goethe, que seria uma relevante tendência da época no pensamento romântico alemão. Os irmãos Schlegel e Novalis alicerçam a filosofia romântica a partir da mudança já anunciada por Lessing e Goethe de um novo modelo de arte que rompe definitivamente com a arte fria e mental do classicismo francês, que dominou o cenário cultural alemão durante anos. Racine e Corneille, até então exaltados na Alemanha, cedem lugar a um gênio mais original, Shakespeare, que rompe de certa forma com a tradição antiga ou com as regras da *Poética* de Aristóteles no que toca às questões

de ação e de tempo no teatro. Filosofia e arte na Alemanha são influenciadas pela obra Shakespeariana, que já anunciava através da recepção de Lessing e de Goethe que causaria uma verdadeira revolução artística em solo germânico.

A recepção da obra de Shakespeare na Alemanha ocasiona um fortalecimento da tarefa do crítico, que se inicia com Lessing e seus escritos sobre a importância do teatro shakespeariano tem continuidade nas reflexões desenvolvidas sobre o mesmo tema nos escritos de Goethe e principalmente no romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, cujo nome do protagonista Wilhelm já prenuncia a sua relação estreita com William Shakespeare.

Os fundadores, digamos assim, do romantismo alemão – os irmãos Schlegel, Novalis e Tieck – dão continuidade a essa crítica da arte no que diz respeito à recepção de Shakespeare em solo germânico, ampliando os horizontes de uma filosofia da arte que se esboça não somente a partir da atividade do crítico da obra de arte, mas também fundamentada no processo do tradutor e nos escritos de uma teoria da arte alemã.

August Schlegel e Tieck, que assumiram a tarefa de tradutores da obra de Shakespeare, vão desempenhar tal papel com tanta maestria que, até os tempos atuais, as traduções realizadas por esses dois românticos alemães são uma referência⁵. Se assumirmos a perspectiva de Benjamin sobre o tradutor – que considera o tradutor um artista, pois ao deslocar uma obra de uma língua para outra está criando também algo neste movimento, uma vez que a tradução artística não pode ser literal – os românticos alemães ao traduzirem Shakespeare estão não somente assimilando a obra do dramaturgo inglês, mas de alguma forma criando uma outra obra de arte, onde a criação teatral inglesa se mistura com a cultura alemã.

Percebemos o grande impacto que causou a recepção de Shakespeare na Alemanha do século XVIII. Com o teatro shakespeariano se consolida o papel do crítico da obra de arte. Para além deste fato, há toda uma reflexão desenvolvida sobretudo pelos irmãos Schlegel sobre a obra de Shakespeare que é vista como superior à poética classicista de base aristotélica. As noções de gênio e talento se modificam. Até a recepção da obra de Shakespeare no século XVIII na Alemanha, gênio e talento estavam relacionados à técnica, como esclarece Pedro Sússekind:

⁵Sobre a tradução realizada por August Schlegel e Ludwig Tieck da obra de Shakespeare, Pedro Sússekind esclarece: “(...) August Schlegel traduziu 13 peças do dramaturgo inglês entre 1797 e 1810, e posteriormente outro poeta romântico Ludwig Tieck, completou essa tradução em verso.” (SÜSSEKIND, 2008: 73).

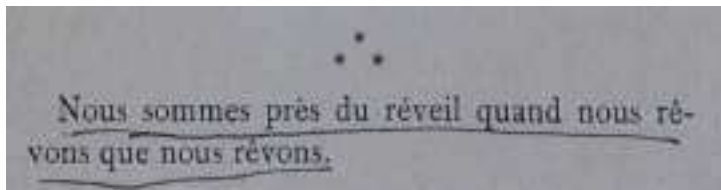
Na recepção de Shakespeare pelos escritores alemães, identifica-se uma mudança de concepção a respeito do talento envolvido na criação artística, e com isso se evidencia uma oposição entre duas maneiras diferentes de pensar o gênio. Por um lado, no Classicismo francês e no Renascimento italiano, teorias normativas acerca da arte associavam o talento a uma técnica apurada, a uma perícia de execução, à realização de uma obra sem erros, equilibrada e arduamente alcançada. Nesse caso, mesmo que o talento tenha sido considerado um dom natural, necessário para a criação artística, era visto como uma capacidade mecânica, um rigor criativo (...). Em contrapartida o movimento pré-romântico, ou Sturm und Drang, na segunda metade do século XVIII, foi marcado pela defesa não só da liberdade e da espontaneidade na criação, mas também da possibilidade de transgressão das regras em nome da intensidade do efeito causado pelas obras de arte. Assim, a concepção romântica de gênio, elaborada inicialmente no Sturm und Drang, opõe a liberdade do poeta ao aprisionamento imposto pelas normas tradicionais, valorizando sobretudo a *originalidade* da criação artística. (SÜSSEKIND, 2008: 73)

A problemática da questão do gênio aparece em diversos fragmentos românticos, que já trabalham em outros artigos. É importante relacionar a questão da originalidade do gênio, que surge a partir da recepção e da crítica da obra shakespeariana, com a noção de gênio kantiana analisada na terceira crítica, na qual o gênio é visto como um talento original. A análise realizada neste trecho do livro *Shakespeare – o gênio original* sublinha a importância que a obra shakespeariana teve na filosofia da arte romântica alemã, que deixa de lado a valorização das regras do classicismo francês e aponta para a estruturação de uma nova arte fundamentada a partir de uma estética do efeito e do conceito de obra de arte oriunda de gênio original.

O impacto da obra de Shakespeare também pode ser notada na obra e no pensamento de outro artista que também foi leitor do romantismo alemão, Fernando Pessoa. Pessoa foi leitor do romantismo alemão e em alguns dos seus escritos encontramos o impacto que esta influência causou no seu espaço literário. A prova mais contundente deste fato encontra-se em um texto, publicado em 1928, intitulado *O provincianismo português*. No final do texto, o autor português faz uma referência direta ao pensamento de Novalis:

Para o provincianismo há só uma terapêutica: é o saber que ele existe. O provincianismo vive da inconsciência; de nos supormos civilizados quando não o somos, de nos supormos civilizados precisamente pelas qualidades que o não somos. O princípio da cura está na consciência da doença, o da verdade no conhecimento do erro. Quando um doido sabe que está doido, já não é doido. Estamos perto de acordar, disse Novalis, quando sonhamos que sonhamos. (PESSOA, 2000: 373)

A frase citada de Novalis está no livro *Les disciples à Sais et Les fragments*⁶, que consta na biblioteca particular de Fernando Pessoa, um exemplar muito sublinhado e curiosamente traduzido por Maeterlink⁷.



O interesse e o diálogo entre Pessoa e o romantismo alemão não se esgotam neste texto. Outros vestígios encontrados no espólio pessoano possibilitam um aprofundamento desta importante questão, já por nós explorada em outros artigos⁸.

Shakespeare é outro ponto de contato entre Pessoa e o romantismo alemão. Assim como August Schlegel, Pessoa traduziu Shakespeare, como podemos constatar no seguinte trecho de uma carta enviada ao editor João de Castro, datada de 20 de Junho de 1923:

Em confirmação, e seguimento concreto, da conversa que ontem tivemos, venho apresentar-lhe, esclarecendo-a, a proposta, que fiz, para a tradução das principais obras de Shakespeare, assim como de outras obras, de menor extensão e vulto, porém de igual novidade — pelo menos quanto à forma de traduzir — para os públicos que falam português.

De Shakespeare proponho-me traduzir, por enquanto, as seguintes dez peças: «A Tormenta», «Hamlet, Príncipe da Dinamarca», «O Rei Lear», «Macbeth», «Othello», «António e Cleópatra», «O Mercador de Veneza», «Sonho de uma Noite de Verão», e duas outras, sobre cuja escolha não estou ainda decidido, mas que serão provavelmente o «Coriolano» e a comédia «Como quisesdes».

(...) Das traduções de Shakespeare comprometo-me a entregar uma peça por trimestre; das outras um livro cada dois meses. (PESSOA, 1993: 94).

A influência de Shakespeare no espaço literário pessoano é muito relevante. Neste trecho da carta Pessoa evidencia o seu desejo de traduzir dez obras shakespearianas. No espólio do autor português encontramos inúmeros fragmentos das traduções realizadas por Pessoa da obra de Shakespeare. É preciso esclarecer que esse desejo pessoano em traduzir Shakespeare em Portugal não está diretamente relacionado com questões monetárias, mas sim com questões culturais. Pessoa acreditava ser relevante para a história da arte

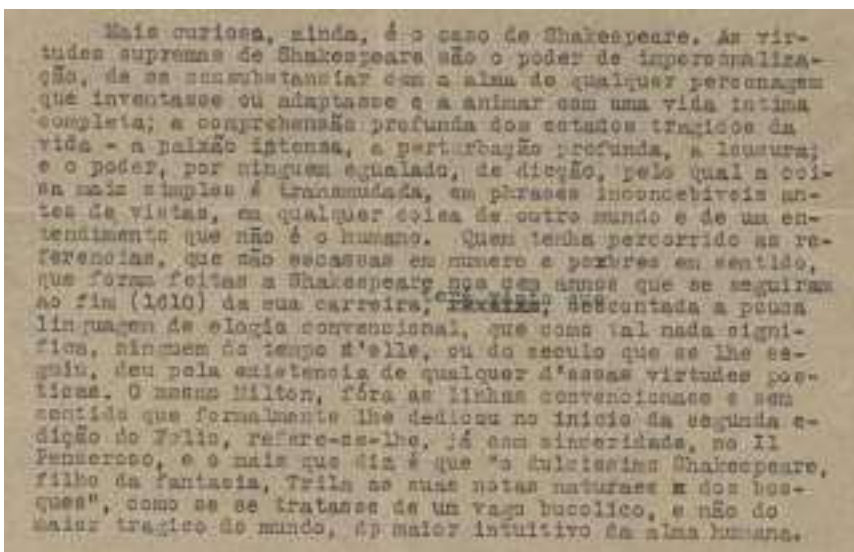
⁶ NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Les disciples à Sais et Les fragments* / de Novalis ; traduits de l'allemand et précédés d'une introduction par Maurice Maeterlinck. - Paris. - Bruxelles : Paul Lacomblez 1914.

⁷ Pessoa foi muito influenciado pelo teatro simbolista de Maeterlink. Em seus projetos do Teatro estático encontramos referências ao dramaturgo belga (Cf: PESSOA, 2010).

⁸ Algumas relações entre Fernando Pessoa e o romantismo alemão, podem ser consultadas no artigo: SOUZA; SUZUKI, 2015.

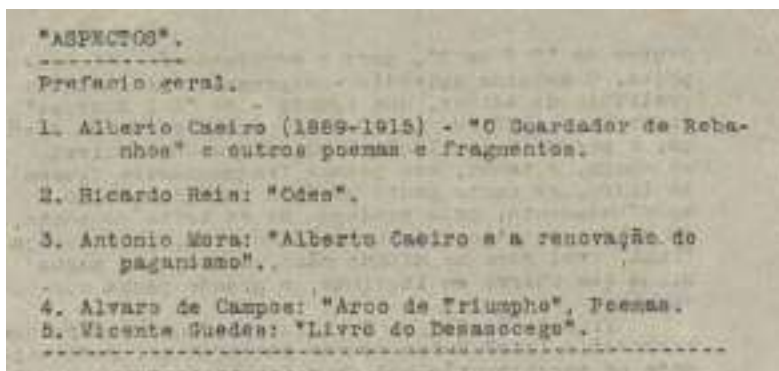
portuguesa a recepção da dramaturgia shakespeariana. Isso porque o drama presente no teatro de Shakespeare foi essencial para a construção artística da heteronímia pessoana. Em um documento do espólio pessoano encontramos a exaltação ao poder de *impersonalização* de Shakespeare:

Mas curioso, ainda, é o caso de Shakespeare. As virtudes supremas de Shakespeare são o poder da impersonalização, de se consubstanciar com a alma de qualquer personagem que inventasse ou adaptasse e a animar com uma vida íntima completa; a compreensão profunda dos estados trágicos da vida – a paixão intensa, a perturbação profunda, a loucura; e o poder, por ninguém igualado, de dicção pelo qual a coisa mais simples é transmutada, em frases inconcebíveis antes de vistas, em qualquer coisa de outro mundo e um entendimento que não é o humano. Quem tenha percorrido as referências, que são escassas em número e pobres em sentido, que foram feitas a Shakespeare nos cem anos que se seguiram ao fim (1610) da sua carreira, terá visto que descontada a pouca linguagem de elogio convencional, que como tal nada significa, ninguém do tempo d'elle, ou do seculo que se lhe seguiu, deu pela existência de qualquer d'essas virtudes poeticas. O mesmo Milton, fóra as linhas convencionais e sem sentido que formalmente lhe dedicou no inicio da segunda edição do Folio, refere-se-lhe, já com sinceridade, no Il Penseroso, e o mais que diz é que “o dulcissimo Shakespeare, filho da fantasia, Trila as suas notas naturaes dos bosques”, como se se tratasse de um vago bucolico, e não do maior tragico do mundo, do maior intuitivo da alma humana. [BNP/E3-76A-36].



Nesta passagem Pessoa evidencia a sua admiração por Shakespeare: “o maior trágico do mundo”, “o maior intuitivo da alma humana”. Ressalta também a questão da *impersonalização*, tema tão caro ao universo artístico pessoano. O processo da *impersonalização* pessoana que resultou na criação dos heterônimos está diretamente relacionado à absorção do drama shakespeariano no espaço artístico de Pessoa.

Em um projeto intitulado *Aspectos* essa relação entre heteronímia e o drama shakespeariano se encontra evidenciado. Pessoa tinha a intenção de publicar parte da obra de Alberto Caeiro, Ricardo Reis, António Mora, Álvaro de Campos e Vicente Guedes, como podemos constatar no seguinte documento⁹:



Quando Pessoa, na sequência do documento, explica o seu processo de despersonalização, que justificaria a publicação de uma obra assinada por cinco personalidades pessoais, o autor português cita justamente Shakespeare:

A attitude, que deveis tomar para com estes livros publicados, é a de quem não tivesse lido esta explicação, e os houvesse lido, tendo-os comprado, um a um, de cima das mesas de uma livraria. Outra não deve ser a condição mental de quem lê. Quando ledes *Hamlet*, não começaes por estabelecer bem no vosso espirito que aquele enredo nunca foi real. Envenenarieis com isso o vosso proprio prazer que nessa leitura buscaes. Quem lê deixa de viver. Fazei agora porque o façaes. Deixae de viver e lêde. O que é a vida?

Mas aqui, mais intensamente que no caso da obra dramatica de um poeta, tendes que contar com o relevo real do author supposto. Não vos assiste o direito de acreditar na minha explicação. Deveis suppor, logo ella lida, que menti; que ides ler obras de diversos poetas, ou de escriptores diversos, e que atravez d'ellas podeis colher emoções, ou ensinamentos, d'elles, em que eu, salvo como publicador, não estou nem collabóro. Quem vos diz que esta attitude não seja, no fim, a mais justamente conforme com a ignorada realidade das cousas?[BNP/E3-48C-29]

Na explicação da sua obra *Aspectos*, Pessoa demonstra a sua relação estreita com a obra de Shakespeare: “Quando ledes *Hamlet*, não começaes por estabelecer bem no vosso espirito que aquele enredo nunca foi real. Envenenarieis com isso o vosso proprio prazer que nessa leitura buscaes.” O autor português poderia ter escolhido qualquer outra obra para colocar em conexão com a sua, mas a escolha de *Hamlet* demonstra a importância da

⁹[BNP/E3-48C-29].

arte shakespeariana para a tessitura da arte pessoana. O convite que Pessoa dirige aos leitores é o mesmo que Shakespeare dirigiu aos seus espectadores: entrar no espaço artístico aceitando o jogo que é estabelecido pela arte, pelo espaço ficcional, acreditando nas regras deste jogo estético, sem questionar neste espaço o valor da verdade. Todo o teor dramático da obra pessoana – cujo ponto alto é o processo de criação heteronímico – se encontra vinculado às leituras realizadas por Pessoa da obra de Shakespeare. Pessoa criou uma estética do drama em seu espaço artístico herdando de Shakespeare a sua capacidade de dramatizar a sua obra.

Pessoa, assim como os primeiros românticos alemães, absorveu o caráter trágico e transformador do drama shakespeariano, que, por um lado, foi capaz de revolucionar a história da arte alemã, balançando os alicerces até então calcados na poética clássica francesa e, por outro lado, sem a recepção da obra de Shakespeare em Portugal por Fernando Pessoa talvez o processo heteronímico pessoano não tivesse aflorado e o modernismo português seria moldado sob outra perspectiva.

Referências bibliográficas

- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre literatura*. 2. ed. Org. e trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. 2 ed. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006.
- LESSING, Gotthold Ephraim. “Décima Sétima Carta”, das Cartas sobre a Literatura mais recente (Fevereiro de 1759). Revista O Percevejo online. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, PPGAC/UNIRIO. Volume 5. Número 2. Julho-Agosto/2014. pp.55-74.
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Les disciples à Sais et Les fragments*; traduits de l'allemand et précédés d'une introduction par Maurice Maeterlinck. - Paris. - Bruxelles : Paul Lacomblez 1914.
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen - Fragmentos, diálogo, monólogo*. Tradução, apresentação e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Iluminuras, 2009.
- PESSOA, Fernando. *Crítica, Ensaio e Entrevistas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.
- PESSOA, Fernando. *Pessoa Inédito*. Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- SÜSSELIND, Pedro. *Shakespeare – o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- SOUZA, Cláudia. “A estética do desassossego: Fernando Pessoa e o romantismo alemão”. In: Osmar Oliva (Org). *Literatura e Danação*. Montes Claros: Editora Unimontes, 2013.
- SOUZA, Cláudia; SUZUKI, Márcio. “Novalis e Pessoa: lucidez poética e reflexão onírica”. Revista Filosófica de Coimbra, v. 23, p. 9-26, 2015.
- SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico – crítica e história na filosofia de Friedrich Schlegel*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

ABSTRACT: This article shows the relations between the Shakespearean drama, the German Romanticism and Fernando Pessoa's writing. Indeed, the drama in Shakespeare's works was of fundamental importance to the philosophical thought of the first German Romanticism. French classicism, which was the reference of artistic standards by then, with his poetic rules, gave way in the eighteenth century in Germany to Shakespeare's artistic creation. The influence of Shakespearean drama in Germany installed an artistic revolution. Both Shakespearean drama and German romantic philosophy were object of broad interest of the Portuguese poet and thinker Fernando Pessoa - he was a reader of Shakespeare and of the German romantic philosophy, as shown in the titles present in his Private Library and in the reading lists found in his Archive. Pessoa's literary drama, which has its roots in Shakespearean drama, dialogues with important philosophical issues raised by the first German Romantics in Athenäum magazine. To illustrate the influence both of Shakespeare and German romanticism in Pessoa's literary drama we use the clues present in the Portuguese author's Archive, which includes his private library, as well as the documents present in National Library of Portugal.

KEYWORDS: Shakespeare - German Theatre - Fernando Pessoa - German Romanticism - French Classicism

Data do recebimento: 02/05/2016

Data do aceite: 05/07/2017

A Paisagem na Obra de Helena Kolody e Miguel Bakun

Landscape in the Works of Helena Kolody and Miguel Bakun

*Vanderlei Kroin (P/G UNIOESTE – CAPES)¹
Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)²*

RESUMO: Pretende-se neste trabalho analisar comparativamente duas telas e dois poemas dos artistas paranaenses Helena Kolody e Miguel Bakun, a fim de observar como ambos, por meio de versos e cores, linguagem verbal e visual apresentam a natureza. Para tanto, tal estudo valer-se-á fundamentalmente dos pressupostos construídos pelo teórico francês Michel Collot, em relação à filosofia da paisagem. Para melhor desenvolvimento do trabalho será observado como o teórico citado caracteriza e define a paisagem na construção poética e de como essa construção se estende concomitantemente à pintura, haja vista que as duas artes em questão têm muitas relações em comum, são tidas como artes irmãs, representam sob diferentes signos o homem e tudo que o cerca construindo imagens para o leitor.

PALAVRAS- CHAVE: poesia e pintura; paisagem; natureza.

Introdução

O que o homem produziu com o desígnio de obras artísticas ao longo do tempo podem ser consideradas sob dois grandes prismas, atualmente. Ambos não são autossuficientes, ao contrário intercambiam-se e se complementam. A primeira questão se refere à obra de arte como uma reprodução tendenciosamente fiel a partir do que se observa na natureza, na história. Outro prisma seria a visão de que a obra de arte estaria equidistante do real histórico imediato, ou seja, seria autônoma em relação ao tempo sócio-histórico que a acolhe.

Essas duas concepções são válidas na teoria, mas podem ser insuficientes, em si para designar o caráter complexo do sistema de artes como um todo, já que toda criação

¹ Mestre em Letras, Área de Concentração em Linguagem e Sociedade do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE. *Campus* de Cascavel/PR.

² Professor Associado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE.

artística está circunscrita a determinado tempo histórico e também a determinado espaço. Faz-se de uma série de proposições formais e intelectuais, de doses de inspiração e transpiração. Origina-se do trabalho intelectual e prático. A imaginação pode não ter limites, mas certamente aspectos históricos, sociais, as vivências, sentimentos, conhecimento de mundo, materiais disponíveis, tudo isso, em alguma proporção influencia o artista no seu ato de criação.

Os sentidos humanos são imprescindíveis para o fazer artístico. O intelecto o diferencia dos outros seres do mesmo reino, mas quanto aos outros sentidos, como a visão, audição, ele os tem muito inferiores aos outros animais. Este fato talvez o faça característico em sua animalidade e o agregue organicamente aos cosmos, ao mundo, à natureza. Ele é parte do mundo e não a parte do mundo como pode se supor.

Assim, o ser humano, apesar de sua intelectividade avançada necessita de seus outros sentidos para construir, especialmente a arte. Precisa das mãos para fazer uma escultura; uma pintura; para escrever um poema; precisa da voz para declamá-lo. Precisa também da visão, para observar a arte, especialmente a pictórica. Nesse sentido, este trabalho visa trazer algumas considerações acerca da paisagem, na literatura e na pintura, paisagem que se constitui justamente da integração orgânica entre o homem e o que ele vê da natureza e do que o cerca, sendo esta complexa relação refletida na obra artística que ele produz.

A paisagem na literatura e na pintura

N
o âmbito do senso comum, o termo paisagem liga-se de imediato à pintura. Normalmente ele é enquadrado dentro desta arte como um gênero de pintura, tais quais as naturezas-mortas, as marinhas, os retratos. Esta concepção, entretanto, não se restringe às artes plásticas, estende-se igualmente à literatura, especialmente ao gênero poético. No tocante à literatura, conforme aponta Collot (2013) paisagem é muitas vezes tomada como temática, tratando-se, geralmente de descrição de ambientes, de espaços. Segundo o autor, em literatura “[...] o termo paisagem parece fadado a designar apenas um tema, por definição extraliterário, quer se trate de um quadro ou de uma região tomada como objeto de uma *ekphrasis* ou de uma descrição mais ou menos realista [...]” (COLLOT, 2013, p, 54).

De

ve-se salientar que este não é o modo como Collot aborda e defende a utilização do termo “paisagem” em literatura. Ele aponta a paisagem não como temática, mas como um processo de relação envolvente e complexo entre três componentes indissociáveis, que seriam um local, um olhar e uma imagem, sendo que ao olhar do observador não era dada a atenção devida neste elo dentro da consideração da *mimesis* aristotélica. Collot evidencia, ou melhor, dá mais atenção a este elemento negligenciado dentro do conceito tradicional de *mimesis*.

De

entro do conceito aristotélico clássico, a ideia de *mimesis* é a de imitação da natureza, das ações humanas; cópia do real. Nessa perspectiva a obra de arte deveria ser a mais fiel possível ao que imitava, verossímil. Qualquer desvio a tornaria inconsistente e pobre. Esta concepção esteve no cerne da teoria literária, sendo fortemente contestada no século XX, época em que há todo um movimento de desnaturalização da *mimesis*, conforme assinala Compagnon (2010) “à qual, dentro da teoria literária tornou-se um impasse, uma ovelha negra”.

Nesta vertente moderna seria a referencialidade negada e abolida (quase) por completo, sendo a literatura caracterizada como uma instância autônoma, criando-se então a tese de que ela fala dela mesmo e não do mundo. Em seu conhecido livro intitulado *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, Compagnon discute, nesta esteira, os dois eixos ou teses antitéticas: a primeira, que seria a de que a literatura fala do mundo e a outra, de que a literatura fala de si mesma. O autor caracteriza essas duas teses:

[...] segundo a tradição aristotélica, humanista, clássica, realista e mesmo marxista, a literatura tem por finalidade representar a realidade, e ela o faz com certa conveniência; segundo a tradição moderna e a teoria literária, a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão da literatura [...] (COMPAGNON, 2010, p. 111).

Dessas duas tendências dicotômicas acima expostas por Compagnon, podem ser tomadas ambas como redutoras em si mesmas, sendo complementares. A literatura fala ao mesmo tempo dela mesma, porque dialoga intertextualmente com toda a tradição precedente e fala também, e simultaneamente do mundo, porque se alicerça no real imediato para a criação literária e também artística. A arte não tem compromisso com a

realidade, mas toda criação ficcional que se designa como tal recorre a elementos do mundo real para se constituir. O homem artista é um ser que vive em determinado tempo, em certo espaço e por mais esforço imaginativo que coloque no que cria, sempre trará impregnada na arte que produz pelo menos um pouco da realidade que o cerca.

O estilo, a genialidade criadora, o alto nível de elaboração, as técnicas empregadas talvez não deixem entrever com facilidade, no interstício da obra o real arraigado nela, mas certamente há uma parcela, ainda que pequena de realidade lá colocada, camuflada, esperando em algum momento o desvendamento. Ao dar ênfase ao olhar em seus estudos, Collot desgarrar-se dessas duas tendências: a mimética e a antimimética.

Ao observarem-se as palavras-chave de sua filosofia da paisagem (o local, o olhar, a imagem) e ver nessa relação triádica a paisagem constituída em arte, Collot justamente integra as ideias da *mimesis* clássica, que tem o local (espaço) como essencial, já que este é que deveria ser copiado (imitado) para caracterizar a arte como bela e de valor; e também integra a ideia de rejeição da *mimesis*, conceito que, como já dito, no século XX e XXI é amplamente questionado, e que, dentre as palavras chave da teoria de Collot, seria a imagem, ou seja a obra de arte como cópia virtual, desgarrada de todo seu (aparente) suporte real.

Nessa integração proposta pelo teórico francês percebe-se também a afetividade e a emoção impregnadas no processo de criação artística. Não se cria nada aleatoriamente em arte. Mesmo o mais absurdo se pauta em estratégias reais. Há uma relação inevitável com o que se cria, relação que transpassa o mero mecanicismo e se pauta em relações de natureza humana, ou seja, relações mais profundas, ultrapassam o simplismo do ver e se dispersam na dimensionalidade do olhar. “Se a visão de um prado pode nos afetar, nos dar a pensar e nos levar a escrever, é porque temos alguma coisa em comum com ele. A natureza humana e a natureza das coisas estão reunidas em uma mesma palavra e em uma mesma emoção.” (COLLOT, 2013, p. 41).

Todo artista se identifica de algum modo com a arte que produz. Em algum lugar no conjunto total dela sua figura está refletida. Não se trata de reabrir o debate superado “do que o artista quis dizer com...”, nem se pautar em biografismos ou se tentar entender a obra pelo artista, mas ressaltar que todo artista se identifica com seu trabalho, não fosse assim não investiria com afinco em tal, visto que muitas obras consideráveis e artistas notórios não chegaram a lucrar efetivamente com o que produziram sob a alcunha de arte.

A paisagem constituída na obra de Kolody e Bakun

Elencadas algumas considerações tomadas de Michel Collot em relação à paisagem constituinte da literatura, pintura, enfim, da arte como um todo, será observado como se configura esta paisagem nas poesias e telas apresentadas neste trabalho, de modo a demonstrar o modo orgânico como a poeta e o pintor resgatam a natureza, uma natureza que é não apenas vista, mas percebida e sentido por outros sentidos, conforme ressalta Collot.

As duas primeiras obras apresentadas são o poema intitulado “Araucária” e a tela intitulada “Pinheiros”.



Figura 1- Pinheiros. s.d. óleo sobre tela 89 X 71 cm col. Particular.

Fonte: PROLIK, Eliane. *MIGUEL Bakun: A natureza do destino*. Curitiba: edição do autor, 2009, p. 53.

Duas obras que apresentam sob diferentes signos a Araucária, árvore símbolo do estado do Paraná. Esta árvore imponente é comum em praticamente todo território do estado, especialmente, nos dias de hoje, no Centro Sul, onde se conservam as há florestas, nas quais aparecem ainda quantidade significativa destas árvores.

Outrora havia muito mais. Os imigrantes que a esse estado chegaram no final do século XIX e no início do século XX a utilizaram exaustivamente na construção de moradias e as madeiras espalhadas pelo estado. A árvore também foi explorada intensamente, principalmente a madeira norte-americana Lumber, que explorou a

Araucária por mais de vinte anos na região Centro-Sul do estado, nas primeiras décadas do século XX. Relacionada a esta exploração temos o poema intitulado “Serraria”, de Helena Kolody e a tela “Troncos caídos” de Miguel Bakun.



Figura 2 - Troncos caídos. s.d. Óleo sobre tela 54,5x44 cm. Coleção Athaide Neto.

Fonte: PROLIK, Eliane. *MIGUEL Bakun: A natureza do destino*. Curitiba: edição do autor, 2009, p. 42.

A tela de Bakun (Figura 1) apresenta a singularidade da Araucária, árvore sempre presente e símbolo das matas paranaenses. Ela aparece, é descrita e retratada geralmente solitária, o que demonstra sua altivez enquanto símbolo de um estado. A cor branca

aparece em grande parte da tela, mesclada ao azul, forma o céu. No plano inferior vê-se o amarelo, mesclado a outras cores, que caracteriza o solo, arbustos e as araucárias.

Nota-se na citada obra que essa árvore é retratada em número plural. Veem-se cinco araucárias, embora transpareçam apenas três troncos, o que justamente dá uma ideia de sua imponência frente às outras árvores e ao mesmo tempo de sua singularidade e solidão. Elas estão dispostas no centro da tela, justamente para dar realce à sua importância e presença nas paragens paranaenses e alocadas ao longo de um caminho, como que a servir de referência a quem passa. Esta paisagem se abre como uma visão de mundo e o espaço retratado na pintura configura uma paisagem que se faz de tato e contato, por isso ela se constitui como uma paisagem que

Não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado. Todas as formas de valores afetivos, impressões, emoções, sentimentos – se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto interior quanto exterior [...] (COLLOT, 2013, p. 26).

O céu tem grande destaque nesta obra. Ocupa grande porção no espaço da tela. Isso não implica primazia pela sua presença. O que ocorre é que ele é necessário, porque, a altura do pinheiro necessita de um espaço grandioso para que ele apareça de forma saliente. O céu, então aparece na tela e é apresentado como coadjuvante, o foco deve ser o pinheiro, com seu tronco reto e seus galhos ao alto, formando uma frondosa copa, que chama a atenção do olhar. A verticalidade com que se descortina a árvore é que implica grandemente da tela destinada ao céu.

No poema de Kolody, abaixo, a Araucária também é descrita como forte, altiva e solitária. Nota-se a imponência da árvore, que estende seus galhos como braços a amparar alguém. Lá do alto de seu tronco há vida e proteção. Os espinhos dos galhos abrigam ninhos e pássaros, ocultos na taça do silêncio, retrato da solidão, que é condição de vida da árvore, sempre destacada das outras árvores da floresta, que são mais baixas.

Araucária

Araucária,
nasci forte e altiva,
solitária.
Ascendo em linha reta
- uma coluna verde-escura

no verde cambiante da campina.

Estendo os braços hirtos e serenos.

Não há na minha fronde
nem veludos quentes de folhas,
nem risos vermelhos de flores,
nem vinhos estonteantes de perfumes.
Só há o odor agreste da resina
e o sabor primitivo dos frutos.

Espalmo a taça verde no infinito.
Emballo o sono dos ninhos
ocultos em meus espinhos,
na silente mudez do meu isolamento.
(KOLODY, 2011, p. 199).

O eu lírico, rústico e ímpar é mais um elemento que compõe a vasta natureza que envolve o homem. Nu em sua forma ascendente de uma linha reta não almeja reconhecimento, mas o constituinte de sua natureza singular interpela ao olhar cativo do observador, como que o hipnotizando. O olhar interessado, verticalizado de cima para baixo, dá à árvore destaque incomparável, como se fosse a alma do próprio homem, observador assíduo, que assimila-a como uma extensão de si próprio, de sua condição inveterada de isolamento, mesmo cercado de outros seres ao redor.

Do poema e da tela analisadas acima, observa-se a estreita ligação do ser humano com a natureza. Ele assume perante ela uma posição passiva, de admiração, não podendo interferir no ciclo natural de existência dela. Quando o faz, está se autocondenando, pois é parte do todo e como tal, sofre consequências de suas atitudes.

Nas duas outras obras de Kolody e Bakun, o poema “Serraria” e a tela “Troncos caídos” (Figura 2), a natureza também aparece como condicionante da vida humana que está nela inserida. Apesar de elas apresentarem a destruição da natureza, mostram a relação de proximidade com o homem, que destruindo-a, prejudica a si mesmo, sinal reiterado de que ele é um mero elemento de um conjunto maior, que sofre os efeitos que causam suas ações transformadoras no meio em que vive.

Na referida tela de Bakun predomina a cor amarela, em várias tonalidades, pela mistura de cores, dando um aspecto de escuridão à cena que se vê. O espaço destinado ao céu é reduzido, justamente para mostrar a infinita distância que o separa do homem. A floresta, ao fundo, e as árvores, em pé, que a compõe, pintadas em branco, mostram o plano médio da visão do homem, isto é, o real mais próximo e imediato.

No primeiro plano da tela notamos os “Troncos caídos”, metáfora da morte de um ser humano. A árvore retratada reduz-se a troncos caídos, ou seja, pedaços cortados que se assemelham a membros esquartejados do corpo humano. Eles reproduzem o mais imediato da relação explorativa da natureza. À medida que ela tomba, vai definhando-se também o ser que a destrói. A sombra da morte circunda e está sempre à espreita, como notamos nas áreas negras que aparecem na tela. Assim, “Troncos caídos” é uma extensão da vida frágil do homem, sujeito às intempéries da vida que a natureza lança como resposta ao tratamento que lhe dão. Isso é inevitável, já que o estreito vínculo do ser humano com a natureza torna-o uma extensão dela submetendo-o às adversidades por ela sofridas.

Serraria

Longo estilete, o agudo som das serras
Transpassa o silêncio.

O coração da mata estremece
Ao eco desse uivo prolongado.

Branco cadáveres mutilados,
Toras, no pátio, jazem ao sol.

Zumbem as correias,
Zinem as serras,
Golfa a serragem em macios borbotões.
No cheiro penetrante da madeira,
Evola-se em fragrância a alma da selva.

Distante, o coração da mata estremece
Ao choque dos pinheiros derrubados.
(KOLODY, 1997, p. 27).

O poema de Helena Kolody acima descreve a mata como um corpo humano, que tem alma e coração e sente a ação destrutiva do homem. O coração dela estremece com o corte das árvores (pinheiros), que se transformam em cadáveres expostos ao sol. Sua alma transparece no cheiro da madeira serrada. O eu lírico mostra a mata estarecida com o barulho das serras. O desmatamento ocorre das beiradas para o centro, representando o sintoma de uma doença crônica que a vai consumindo pouco a pouco. As árvores são os troncos e membros da mata, os primeiros a sofrerem os impactos da destruição. Quando tal devastação atingir o coração da mata, ela deixará de existir, evolvendo-se sua alma para o céu do esquecimento.

Assim, as duas obras aqui apresentadas, mostram a natureza como extensão do humano. “Serraria” é o lado ambicioso e cruel do homem, que reduz tudo que o cerca a “Troncos caídos”, não se dando conta de que, com isso, atinge a si mesmo, paulatinamente de uma forma irreversível.

A mata, a natureza, a paisagem que se faz presente nas cercanias que se insere o homem, de fato tem um coração e uma alma. É um ser vivo que condiciona a vida humana. Quem o duvida já tem um sintoma de desfalecimento. Essa é uma denúncia apreendida da tela de Bakun e do poema de Kolody. Homens são partes indissociáveis da natureza e não podem nem poderão existir se ela for atingida com dardos de ganância no coração.

A poesia e tela são construções artísticas que advém da sensibilidade do artista e do seu contato íntimo com o que o cerca. É uma paisagem exterior que se torna também interior, a qual não é apenas retratada como imagem, mas sentida e mesmo venerada.

A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também, experimentado. Todas as formas de valores afetivos - impressões, emoções, sentimentos – se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto interior quanto exterior [...]. (COLLOT, 2013, p. 26).

É relevante a colocação de Collot quando se reporta às figuras de Helena Kolody e Miguel Bakun, porque ambos, nascidos no interior do Paraná, no início do século XX, região de imigração eslava, de baixíssima densidade demográfica tiveram contato íntimo com a natureza. Mesmo em Curitiba, onde produziram suas respectivas artes não se desgarraram dessa natureza, contemplando-a em praticamente toda as suas trajetórias. Ambos não registraram uma natureza distante e idílica, mas bem próxima, colocando-se como sujeitos orgânicos de sua constituição.

A paisagem em Kolody e Bakun caracteriza justamente essa vivência íntima e contemplação que tiveram para com a natureza. Como artistas não delegaram à paisagem natural um mero pano de fundo como se afere nos preceitos da arte mimética, nem a desenharam, respectivamente, por meio da linguagem verbal e da linguagem pictórica em consonância com o mundo real, com os arredores, as beiradas, a natureza singela que conheceram e com a qual interagiram.

Considerações finais

A natureza na arte poética de Helena Kolody e na arte pictórica de Miguel Bakun evidencia a relação de sinceridade entre o sujeito criador e a obra criada. Tal processo criativo é complexo e resulta num objeto final, a obra de arte, seja o poema ou a tela. Ambos são linguagens que falam do mundo, mas também falam ao mundo e esse falar não resulta em algo mecânico e incipiente, mas algo vivo, que se constrói, reconstrói e se transforma ao contato com o leitor, com o mundo, com a posteridade.

Dessa maneira, como aporte teórico fundamentou-se em Michel Collot e suas considerações e estudos sobre a paisagem, não a paisagem enquanto produto, mas enquanto processo, pois toda arte, seja poesia ou pintura não se constrói no vazio, mas constitui-se de um largo processo, onde entram em jogo diversos fatores. A arte faz-se, resumidamente, de uma triangulação entre o espaço geográfico, o olhar do sujeito artista e o modo como ele capta, o seu ponto de vista subjetivo e particular sobre o espaço que ele mantém através dos seus sentidos. Entra neste processo algo de imaginação, de labor técnico e finaliza-se com o poema ou com a tela.

Os eslavos Kolody e Bakun dedicaram-se, em grande parte da obra que produziram ao registro da natureza. Eles a vivenciaram em razão de suas origens e esse contato transparece nas obras. Não se trata de uma leitura romantizada de ambos os artistas, mas da aferição da leitura sincera que ambos empregaram ao direcionar o olhar à natureza. Não a enxergaram de longe, nem tão de perto que fossem ofuscados pela grandeza da paisagem, mas a construíram como constituintes de seu seio, em uma distância suficiente para ficar de fora do polêmico debate sobre o que seria superior, a natureza ou a arte ou ainda o artista. Na impossibilidade da resposta, fica a paisagem, que agrega arte, natureza e artista e a interdependência estreita em entre ambos, tudo permeado pela linguagem.

Referências:

PROLIK, Eliane (org.). *Miguel Bakun: a natureza do destino*. Textos Eliane Prolik, Ronaldo Brito, Artur Freitas e Nelson Luz. Curitiba: edição do autor, 2009.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves [et al]. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

KOLODY, Helena. *Infinita Sinfonia*. Organização e coordenação de Adélia Maria Woellner. Curitiba/PR: Edição do autor, 2011.

_____. *Sinfonia da vida*. Tereza Hatue de Rezende (org). Curitiba: Letraviva, 1997.

ABSTRACT: The objective of this work is to analyze comparatively two paintings and two poems of the artists of Paraná, Helena Kolody and Miguel Bakun, in order to observe how both of them, through verses and colors, verbal language and visual language, present nature. To do so, this study will use mainly the ideas presented by the French theoretician Michel Collot regarding the philosophy of landscape. To develop it in a better way it is analyzed how he theoretician defines landscapes in the poetical construction and how this construction applies to painting as well, seeing that both arts have plenty in common, being sister arts and representing through icons the man and everything that surrounds them building images to the reader.

KEY WORDS: Poetry and painting; landscape; nature.

Data do recebimento: 15/07/2016

Data do aceite: 05/07/2017

A relação entre literatura e artes visuais na obra de Machado de Assis

The relation between literature and visual arts in the work of Machado de Assis

Isaquia dos Santos Barros Franco

RESUMO: O campo que aflora da relação entre literatura e artes visuais é bastante abrangente, visto que ao longo dos tempos esta possibilidade de comparação vem sendo colocada à prova por pensadores e poetas, dentre outros, que muitos contribuíram para estreitar as relações e alargar os estudos sobre o texto e a imagem. Esse diálogo entre as artes existe desde a Antiguidade e verifica-se na produção literária de Machado de Assis em muitos momentos. De um modo geral, em quase toda sua produção o diálogo entre as artes pode ser evidenciado. A proposta deste trabalho centra-se, portanto, em sinalizar para a presença deste campo de referência dentro da obra do escritor.

PALAVRAS CHAVE: Literatura. Artes visuais. Machado de Assis.

No livro *Histórias de quadros e leitores*, organizado por Lajolo (2006), temos uma composição de nove contos de escritores brasileiros, como Ferreira Gullar, Moacyr Scliar, Ana Maria Machado, Luiz Ruffato. Eles criaram suas narrativas através de imagens, seja ela pintura, fotografia ou cartum. Foram diversos artistas visuais, como Benedito Calixto, Jean-Baptiste Debret, Odete Maria Ribeiro e Lasar Segall. Acreditamos que as possibilidades interpretativas, provenientes a partir desse diálogo entre imagem e texto, permitem estimular o público à leitura, pois oferece inúmeras possibilidades de compreensão dos signos linguísticos, abrindo espaço para o imaginário.

Contudo, é na apresentação do livro, realizada pela própria Lajolo, que concentramos nossa atenção. Intitulando de “A pintura é poesia muda e poesia é pintura que fala,” ela faz referência ao pensamento do grego Simonides de Cós. Nesse texto, Marisa seleciona o "Soneto circular" de Machado de Assis, no qual o autor faz referência ao quadro *A dama do livro*, do pintor italiano Roberto Fontana (Figura 1). Machado retrata uma bela mulher ruiva com um livro pousado no colo:

Soneto circular

A bela dama ruiva e descansada,
De olhos longos, macios e perdidos,
Co'um dos dedos calçados e compridos
Marca a recente página fechada.

Cuidei que, assim pensando, assim colada
Da fina tela aos flóridos tecidos,
Totalmente calados os sentidos,
Nada diria, totalmente nada.

Mas, eis da tela se despega e anda,
E diz-me: - "Horácio, Heitor, Cibrão, Miranda,
C. Pinto, X. Silveira, F. Araújo,

Mandam-me aqui para viver contigo."
Ó bela dama, a ordens tais não fujo.
Que bons amigos são! Fica comigo. (ASSIS, in LAJOLO 2006, p. 8).

O autor partiu do quadro para escrever o poema. Na primeira estrofe, Machado descreve “a bela dama ruiva e descansada”. Dessa forma, ele nos apresenta o quadro mencionado com uma mulher de “olhos longos, macios e perdidos.” Assim, o autor nos leva a entender que ela se encontra em postura de provável reflexão, devido também a sua atitude quando “marca a recente página fechada”.

Segundo Lajolo (2006) - e a história não a desmente -, amigos de Machado de Assis presentearam-no com a tela, e ele, em agradecimento, lhes dedicou o soneto enviando uma cópia a cada um dos mencionados nos versos 10 e 11. Um deles encarregou-se de publicá-lo no dia 18 de abril de 1895, em *A Gazeta de Notícias*, jornal carioca de grande prestígio, tornando público o agradecimento do escritor.

A autora justifica que o interesse despertado pela tela se deu quando Machado de Assis, passeando pela Rua do Ouvidor, se depara com o bonito quadro na vitrine de uma loja e “talvez naquele dia Machado estivesse acompanhado por um amigo, que testemunhou seu encanto pela pintura. Ou talvez tivesse comentado com outro seu fascínio pela tela” (LAJOLO, 2006, p. 9). Hoje o quadro faz parte do acervo machadiano, na Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro.

Destacamos que o soneto não se limita a descrever a dama, mas inventa uma história para o quadro e também para o gesto dos amigos. Como que para sublinhar a delicadeza do presente, o narrador dá voz à imagem representada na tela. Em sua imaginação, a dama despega-se do quadro, caminha até ele e transmite o recado dos

amigos, pois foi por eles enviada para fazer companhia ao escritor. Este soneto de Machado de Assis explana bem o parentesco entre a literatura e as artes visuais.

Já em seu primeiro romance, *Ressurreição*, publicado originalmente em 1872, temos alusão à presença de imagens quando o personagem Luis Batista descreve um capricho de sua amante e a semelhança desta com uma gravura:

[...] Estamos nesse caso. Ela é extremamente caprichosa, e mais ainda que caprichosa, é amante de coisas d'arte. Há dias fui achá-la aborrecida. Interoguei-a; nada me quis dizer. Pela conversa adiante falou-me duas ou três vezes numa gravura que vira na Rua do Ouvidor, e que o dono vendera quando ela lá voltou, disposta a comprá-la. O assunto era o mais ortodoxo possível: *a Israelita Betsabé no banho e o rei Davi a espreitá-la do seu eirado*. [...] A gravura creio que era finíssima; mas tinha, além disso, um merecimento para a pessoa de quem lhe falo: é que a *figura de Betsabé* era a cópia exata das suas feições. (ASSIS, 1994, p. 66-67, grifos nossos).

Destacamos, a princípio, nessa passagem, a referência a Rua do Ouvidor, local no qual a gravura fora vista e, a partir daí, desejada. Relacionando esse fato à história do Soneto Circular, percebemos que a história pessoal do próprio Machado se confunde com a da rua. Assim, apaixonado pela pintura de uma dama, ele apresenta a rua como um lugar comum à compra de cópias de quadros de pintores famosos.

A rua era o grande cenário do final do século XIX. Toda a agitação se concentrava nela: as lojas mais chiques, as livrarias, as discussões intelectuais nas confeitarias. Além disso, a Rua do Ouvidor era também a rua dos jornais e a lista de folhas que tiveram suas redações naquele endereço era extensa. O local se tornou um ponto de honra para um jornal que almejasse bom conceito e respeito de seus leitores. Nessa rua foi fundada a Academia Brasileira de Letras, em 1896.

Além da alusão à rua, temos no trecho transcrito a referência a uma gravura, capaz de produzir no leitor um conjunto de significações e de relações com a história sugerida por Luís Batista através do quadro ambicionado, assim como a personagem Lívia que também era o objeto de sua atenção. Nesse caso, a viúva é a própria Betsabé, tão desejada e pretendida pelo rei Davi, nesse contexto ligado à figura de Luís Batista.

No romance, Machado utiliza a pintura para não ficar descrevendo. Assim, ele busca trilhar um caminho diferente daquele seguido pelos escritores da época. Podemos inferir, portanto, que esse romance inaugural de Machado rompe com o nacionalismo literário, com a ênfase na descrição da natureza e dos costumes, como bem nos indica o próprio autor já no prefácio ilustrativo de sua busca por um novo caminho: “*Não quis fazer*

romance de costumes” (ASSIS, 1994, p. 2). Essa declaração na advertência de *Ressurreição* não se restringe a esse romance de estreia. Verificamos o mesmo projeto em muitas outras obras do autor. Nestes, a natureza esquemática da caracterização se faz presente devido ao envolvimento íntimo da arte literária com a arte visual.

Em alguns de seus textos essa relação é muito evidente; em outros, essa inter-relação não fica explícita, mas se faz sem ser mencionada diretamente. Essa característica de Machado de Assis fora abordada por Alexandre Eulálio em “De um capítulo de Esaú e Jacó ao painel do Último baile”, ensaio que faz parte de seu livro *Tempo reencontrado: ensaios sobre arte e literatura* (2012). Nesse texto, Eulálio sublinha a pouca atenção dada ao “levantamento analítico dos contatos que, através do tempo, têm estabelecido entre si pintura e literatura em nosso meio”. (EULÁLIO, 2012, p. 139). Como forma de comprovar essa possibilidade de interação, Eulálio apresenta uma análise paralela da tela de Aurélio de Figueiredo conhecida com *O último baile da Monarquia* e o seu provável modelo operativo, o capítulo XLVIII do romance de Machado de Assis, *Esaú e Jacó* (1904), intitulado Terpsícore.

A tela pintada por Figueiredo mostra o Baile da Ilha Fiscal. Esse, o último Baile do Império, ocorrido em 09 de novembro de 1889, 6 dias antes da Proclamação da República. O capítulo supracitado do romance machadiano trata da presença de Flora e demais personagens no referido baile.

[...] foi ao baile da ilha Fiscal com a mãe e o pai. Assim também Natividade, o marido e Pedro, assim Aires, assim a demais gente convidada para a grande festa. Foi uma bela idéia do governo, leitor. Dentro e fora, do mar e de terra, era como um sonho veneziano; toda aquela sociedade viveu algumas horas suntuosas, novas para uns, saudosas para outros, e de futuro para todos — ou, quando menos, para a nossa amiga Natividade — e para o conservador Batista [...]. (ASSIS, 1994, p. 57).

Relacionando o quadro à cena da festa, Eulálio destaca que o leitor poderá identificar nele parte dos personagens do romance. Assim ele escreve:

[...] no centro, um pouco à esquerda, não é difícil identificar Flora, com o leque meio aberto, seu fino perfil que quase cobre o de Pedro; Aires conversa com ambos, irônico e deferente. Bem ao lado, Santos e Natividade na companhia de um conhecido não identificado, e mais além, a robusta silhueta de Dona Cláudia, junto a Baptista, seu marido. (EULÁLIO, 2012, p. 130).

A associação que Eulálio estabelece com o quadro possibilita ao leitor construir, em sua mente, uma perfeita visualização do que é narrado. É como uma tradução da pintura, pois a interpretação permite relacionar imediatamente texto e imagem. Podemos mesmo dizer que se trata de uma explanação iconográfica da tela, visto ser esta uma forma de linguagem visual que utiliza imagens para representar determinado tema.

Dessa maneira, “o curioso relacionamento do texto machadiano com a tela de Figueiredo” configura-se “uma glosa indireta, livremente reconstruída pelo pintor a partir da sugestão daquele texto literário” (EULÁLIO, 2012, p. 141). Essa correspondência estabelecida entre texto e imagem comprova a riqueza plástica do vocabulário de Machado e é um exemplo da forte expressividade imagética desenhada pelo autor através de palavras.

Contudo, as críticas ao escritor disseminaram-se sobre a sua falta descritiva e a pouca retratação da paisagem brasileira. Romero (1992 p. 69) indica que, no escritor, faltava “a imaginação vivace, alada, rápida, apreensora, capaz de reproduzir as cenas da natureza ou da sociedade, e daí a sua incapacidade descritiva e seu desprazer pela paisagem.” Outros autores “criticaram em Machado a falta da intenção e do colorido nacional [...]” (SCHWARZ, 2002, p. 165). Contudo, podemos afirmar que Machado de Assis sentia sim o seu país, ainda que não o demonstrasse de maneira tão explícita.

Nossa afirmação parte das colocações de Bastide no ensaio “Machado de Assis, paisagista (2006), no qual declara que a ausência de longas cenas descritivas não deve ser apontada como falta de visualidade em Machado de Assis e que ele pode ser considerado até mais descritivo que qualquer escritor de seu tempo. O autor contrariando a posição da crítica e demonstrando interesse por nossa arte e a nossa literatura, acentua:

[...] reputo Machado de Assis um dos maiores paisagistas brasileiros, um dos que deram à arte da paisagem na literatura um impulso semelhante ao que se efetuou paralelamente na pintura, e que qualificarei, se me for permitido usar uma expressão ‘mallarmiana’, de presença, mas presença quase alucinante, de uma ausência. (BASTIDE, 2006, p. 418)

O que Bastide esclarece em seu artigo e que a crítica não conseguia perceber é que a descrição machadiana era diferente, atendia a outra técnica, oposta à forma da narrativa romântica. Candido defende essa posição em seu “Esquema de Machado de Assis”:

[...] Roger Bastide, que, contrariando uma velha afirmação, segundo a qual Machado não sentiu a natureza do seu país, mostrou que, ao contrário, ele a percebe com penetração e constância; mas em lugar de representá-la pelos métodos do descritivismo romântico,

incorpora-a à filigrana da narrativa, como elemento funcional da composição literária. (CÂNDIDO, 1995, p. 21-22)

Dessa forma, para Machado de Assis, a natureza exterior funcionava mais como matéria prima para a construção literária do que como simplesmente alvo de descrições explícitas, assim “em lugar de se fazer presente em textos descritivos, ‘quadros’ estanques, simples molduras para trechos narrativos” (OLIVEIRA, 2011, p. 25), a descrição machadiana faz parte da cena, está na caracterização de seus personagens e em suas ações. Mesmo não descrita diretamente, a pintura afirma uma presença virtual subjacente ao discurso.

A técnica de Machado consiste em evitar descrições prolongadas, encontrando sempre uma forma de inserir o ambiente na trama e nas personagens, de modo que sua presença física se reduzisse ao mínimo necessário para o efeito literário desejado. Nesse sentido, “as descrições podem, naturalmente, existir, mas desde que se reduzam a uma extensão da narrativa em que se enquadram [...]” (BASTIDE, 2006, p. 418). Um exemplo que nos indica um pouco da alusão ao ambiente dentro da narrativa é a metáfora utilizada pelo autor para retratar os olhos de Capitu em *Dom Casmurro*.

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me (ASSIS, 1994, p. 32).

O leitor atento perceberá características ambientais nos olhos da personagem e entenderá que as imagens evocadas pelos “olhos de ressaca” remetem à paisagem marinha brasileira. Nesse sentido, Bastide (2006) reflete a respeito da natureza ser uma personagem e representar o seu papel. Para o autor é necessário que a paisagem tenha significação e finalidade próprias, servindo para facilitar a compreensão dos homens ou auxiliar o desenrolar da ação, e não se constitua em mero quadro rígido.

Machado é capaz de fazer combinar o mar e a vegetação de forma a integrá-los nos elementos da composição. Lago, citando Bastide, argumenta sobre essa característica machadiana ainda em *Dom Casmurro*:

[...] o mar banha *Dom Casmurro* em suas águas salgadas verdes e turvas. [...] Não está somente nos olhos de Capitu [...] mas liga ainda, com a sua branca orla [...] o pedaço de praia entre a Glória e o Flamengo une, com sua areia úmida, sua geografia oceânica e sentimental, a casa de Casmurro e a de Escobar; todos os acontecimentos do drama se situam em dois planos estreitamente misturados, doçura da luz na água e nos espíritos, tempestades nos corações e nas águas; constantemente o olhar do leitor é dirigido para as ondas furiosas ou acariciantes. A ligação é tão completa que o ciúme do herói só se precisa pouco a pouco, depois de desviar, de hesitar entre o mar e o amigo; é o mar que se encarregará da vingança [...] (LAGO, 2011, p. 101, grifos do autor).

Concordamos que não é apenas através de descrições rigorosas que se mostra um ambiente ao leitor. Na verdade, “[...] sem a menor descrição, sem molduras, sem fundos de quadro, abolidas todas as distâncias, Machado de Assis realiza o milagre de tornar a natureza mais presente do que se a pintasse em longas páginas” (BASTIDE, 2006, p. 425). Dessa forma, podemos inferir que ele descreve sem descrever e o faz muito bem, como podemos evidenciar nesta passagem do conto “O Enfermeiro”:

Como o silêncio acabava por aterrar-me, abri uma das janelas, para escutar o som do vento, se ventasse. Não ventava. A noite ia tranquila, as estrelas fulguravam, com a indiferença de pessoas que tiram o chapéu a um enterro que passa, e continuam a falar de outra cousa. Encostei-me ali por algum tempo, fitando a noite, deixando-me ir a uma recapitulação da vida, a ver se descansava da dor presente (ASSIS, 2008, p. 69-70).

Observamos no trecho que, incorporada à estrutura narrativa, a paisagem interioriza-se, ou seja, ele descreve sem fazer paradas na narrativa. Percebemos uma das pinceladas machadianas indicadas por Bastide (2006, p. 425) através da união da paisagem com a caracterização de estado de ânimo do personagem, pois aqui “a natureza se confunde com o herói”. Nesse aspecto, lembramos, ainda, uma passagem em que Bastide, compara os retratos pintados por Cézanne - para os quais o pintor transpôs as cores da natureza - com a maturidade artística de Machado, momento em que analogamente o autor faz a transposição da paisagem para a psicologia dos personagens.

Pereira (1973, p. 62-63) ofereceu uma explicação sucinta para o método machadiano, ao colocar que a distância que vai “entre fazer ver as pessoas através do ambiente, e deixar perceber o ambiente através das pessoas, Machado de Assis a transpôs serenamente, sem auxílios nem hesitações”. A autora, na verdade, explica a capacidade de Machado em apresentar o ambiente por meio dos personagens, sem a necessidade de descrições minuciosas.

Destacamos, nesse sentido, que Machado de Assis, embora perfeitamente capaz de descrições convencionais, prefere dar à paisagem significação e finalidades próprias para,

desse modo, permitir uma maior compreensão dos homens e até mesmo sustentar o desenrolar da ação, que não funcione apenas como um simples quadro rígido. A esse respeito o próprio Machado de Assis esclarece em seu ensaio “Instituto de Nacionalidade”:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 1999, p. 17-18).

Isto posto, fica claro que deve haver sentimento de nacionalidade por parte do escritor. Ele não empobrece o seu texto dedicando páginas e páginas à descrição. Para o autor, não há necessidade de exageros para exaltar a natureza brasileira, uma vez que “[...] a oportunidade e a simplicidade são cabais para reproduzir uma grande imagem ou exprimir uma grande ideia.” (ASSIS, 1999, p. 29). Através da descrição integrada ao discurso, Machado impregna a caracterização das personagens em suas ações.

No conto “D. Benedita” evidenciamos essa possibilidade quando a personagem é caracterizada de forma a ser confrontada com figuras mitológicas: “vê que não lhe dou Vênus; também não lhe dou Medusa. Ao contrário de Medusa, nota-se-lhe o alisado simples do cabelo, preso sobre a nuca.” (ASSIS, 2006, p. 87). Machado não se detém a descrevê-la, em vez disso, o autor faz uma descrição do que na verdade não lhe representa, através das figuras citadas.

Ao reportar-se a essas personagens tão conhecidas do leitor, é como se Machado citasse um quadro. Artifício esse utilizado para não se estender em descrições. É como uma *écfrase*¹ abreviada, pois através da relação de dona Benedita com as figuras mitológicas o autor diz que embora ela não possa ser considerada a deusa do erotismo, da beleza e do amor, na figura de Vênus, também não pode ser comparada a um monstro, na figura de Medusa.

Já no conto “Uma excursão milagrosa”, a descrição do personagem Tito é associada à figura de Alcibíades, rapaz extremamente rico e criado perto de pessoas poderosas, além de muitíssimo belo e inteligente. Machado de Assis explora este repertório visual na descrição de seu personagem.

¹ *Écfrase*, palavra esdrúxula, logo, com acento gráfico, deriva do grego ‘ekphrasis’, que significa descrição. Segundo o Dicionário Houaiss, foi introduzida na língua portuguesa no século XX. É utilizada em estudos literários ou em estudos clássicos e centra-se sobretudo na análise de autores muito descritivos.

Possuindo um semblante angélico, uns olhos meigos e profundos, o nariz descendente legítimo e direto do de *Alcibiades*, a boca graciosa, a fronte larga como o verdadeiro trono do pensamento, Tito pode servir de *modelo a pintura* e de objeto amado aos corações de quinze e mesmo de vinte anos (ASSIS, 1994, p. 2, grifos nossos).

Tito é como Alcibíades, possuidor de brilhantes qualidades, mas com fraquezas de caráter, que diminuem as virtudes que o enobrecem. Mais uma vez comprovamos a capacidade machadiana em descrever seus personagens a partir da alusão a um personagem histórico. Evidenciamos também a relação interartes no romance *Quincas Borba*, no qual temos alusão à presença de artes visuais na residência de Rubião. Nele, a referência a personalidades importantes da história admiradas por seus grandes feitos tem significação.

O barbeiro relanceou os olhos pelo gabinete, onde fazia a principal figura à secretária, e sobre ela os dous bustos de Napoleão e Luís Napoleão. Relativamente a este último, havia ainda, pendentos da parede, uma gravura ou litografia representando a *Batalha de Solferino*, e um retrato da imperatriz Eugênia (ASSIS, 1994, p. 118, grifos do autor).

O par presença/ausência sugerido por Bastide na descrição machadiana ressoa por toda a estrutura do romance e pode ser percebido no trecho acima a partir da aproximação da imagem do busto de Napoleão III à imagem de Rubião. O personagem acredita ser o imperador francês e passa a viver conforme a necessidade das aparências, como forma de fugir da realidade e evitar as dores, tal qual a ideia de um mundo sem dor defendida pelo criador do Humanitismo.

Rubião, enlouquecido, acredita ser um vencedor, assim como Napoleão III no combate representado pelo quadro a *Batalha de Solferino* (Figura 3), um dos maiores combates da segunda guerra de independência da Itália, travado em 24 de junho de 1859. Sua amada Sofia, a esposa do amigo Cristiano Palha, é ninguém menos que *A imperatriz Eugênia*, mulher possuidora de uma beleza extraordinária.

Gledson (2003) defende que Rubião representa o povo brasileiro, mostrando através da vida desse personagem uma alegoria do próprio Império, aos conflitos e dilemas que a sociedade brasileira desse período estava vivenciando e dos quais não tinha plena consciência. Assim, a loucura de Rubião corresponderia à perda de identidade brasileira e a sua atitude em relação ao progresso.

Em *Esau e Jacó*, Machado faz referência a retratos de dois inimigos na história da França para retratar o constante embate entre os irmãos Pedro e Paulo:

Tanto cresceram as opiniões de Pedro e Paulo que, um dia, chegaram a incorporar-se em alguma coisa. Iam descendo pela Rua da Carioca. Havia ali uma loja de vidraceiro, com espelhos de vários tamanhos, e, mais que espelhos, também tinha retratos velhos e gravuras baratas, com e sem caixilho. Pararam alguns instantes, olhando à toa. Logo depois, Pedro viu pendurado *um retrato de Luís XVI*, entrou e comprou-o por oitocentos réis; era uma simples gravura atada ao mostrador por um barbante. Paulo quis ter igual fortuna, adequada às suas opiniões, e descobriu um *Robespierre* (ASSIS, 1994, p. 29, grifos nossos).

Através das imagens de Luís XVI e Robespierre, referentes a Pedro e Paulo respectivamente, Machado insinua o perfil de personalidade de seus personagens. Há certa relação de espelhamento entre a representação dos personagens com as imagens apresentadas, ou pelo menos os personagens buscam identificação com as figuras retratadas. Robespierre (1758-1794) foi um dos mais conhecidos líderes da Revolução Francesa, e Luís XVI (1754-1793) foi deposto e decapitado por essa revolução. Essa evidência acentua a relação entre os irmãos que brigavam ainda no ventre, depois, pelo amor de Flora, assim como pelos retratos, pela política, por tudo.

As obras artísticas frequentemente mencionadas por Machado servem também para descrever a sua relação com a revolucionária técnica, sua contemporânea, de captar a realidade: a fotografia. Em *Dom Casmurro*, a fotografia “vai ter a função crucial de ser para Bentinho a última e decisiva prova da (suposta) traição da esposa, Capitu, com o amigo Escobar” (STRÄTER, 2009, p. 116). Encontramos nesse romance algumas alusões a retratos fotográficos, contudo, nos ateremos ao retrato de Escobar, descrito da seguinte forma:

Uma só vez olhei para o retrato de Escobar. Era uma bela fotografia tirada um ano antes. Estava de pé, sobrecasaca abotoada, a mão esquerda no dorso de uma cadeira, a direita metida ao peito, o olhar ao longe para a esquerda do espectador. Tinha garbo e naturalidade. A moldura que lhe mandei pôr não encobria a dedicatória, escrita embaixo, não nas costas do cartão: ‘Ao meu querido Bentinho o seu querido Escobar 20-4-70’. (ASSIS, 1994, p. 110).

Essa descrição da fotografia de Escobar revela “uma tentativa de ler, nas imagens, o seu significado”. Atitude essa praticável no capítulo intitulado *Fotografia*, no qual esse objeto se torna “determinante na narrativa” (CARVALHO, 2011, p. 61). Entendamos o porquê no pequeno capítulo transcrito a seguir:

Palavra que estive a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado; mas a entrada repentina de Ezequiel, gritando: — “Mamãe! Mamãe! É hora da missa!” Restituiu-me à consciência da realidade. Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso

pequeno Ezequiel. De boca, porém, não confessou nada; repetiu as últimas palavras, puxou do filho e saíram para a missa. (ASSIS, 1994, p. 122).

Temos nessa passagem a evidência de uma identidade na conclusão de que certamente haveria fotos dos dois quando pequenos que seriam idênticas. Nesse sentido, lembramos Barthes (1984, p. 153) quando menciona que “a fotografia, às vezes, faz parecer o que jamais percebemos de um rosto real: um traço genético, o pedaço de si mesmo ou de um parente que vem de um ascendente”. Assim, Ezequiel passa a ser visto como a fotografia de Escobar, dessa forma, a reprodução da imagem e a reprodução genética se justapõem.

A fotografia também aparece como uma metáfora em textos de Machado de Assis como forma de “retratar a alma das pessoas” (STRÄTER, 2009, p. 113). No conto “Espelho”, esse fato se dá quando o protagonista Jacobina procura expressar uma teoria sobre a existência de duas almas interligadas, a interior e a exterior. A primeira pode ser entendida como a verdadeira maneira como nos enxergamos e a segunda como os outros nos enxergam. Nas palavras de Machado (2006, p. 136), “cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...”

Para comprovar essa teoria, o narrador protagonista conta uma história passada em sua juventude, quando havia recebido o título de alferes. Convidado a passar uns dias no sítio da tia Marcolina, só para ela ter a honra de receber em suas terras um alferes. Ele ganha dela um espelho, “um grande espelho, obra rica e magnífica [...]” (ASSIS, 2006, p. 138), que, em dado momento de solidão sem ninguém para elogiar seu cargo e principalmente sua farda, servirá como uma fotografia devolvendo-lhe a imagem perdida.

O espelho funciona aqui como uma fotografia, na qualidade de retratar o status social num certo momento da vida como um documento, como evidência, atestado de uma preexistência da coisa fotografada, afirmação da posição atingida na sociedade, pela qual o homem moderno se define. (STRÄTER, 2009, p. 121).

Como uma fotografia da alma humana o espelho passa a ser um documento capaz de retratar o status social do personagem. Na verdade, Machado queria nos dizer que, em nosso meio, a alma externa, ligada ao status, ao prestígio social, representa mais que a alma interna, a nossa real personalidade. Candido (1995, p. 24) menciona que nesse conto “a integridade pessoal estava, sobretudo, na opinião e manifestações dos outros.” E acrescenta que Machado objetiva mostrar que sem essa máscara “nada somos.”

Em “Cantiga de esposais”, além de evocar sua outra irmã, a música, a literatura machadiana “convida o leitor com sua técnica de espectador a presenciar na imaginação uma cena ambientada na época em que o Brasil era colônia” (STRÄTER, 2009, p. 122). Para tanto, o narrador conduz a cena num sentido fotográfico em que a câmara segue os passos de Romão Pires.

[...] Não lhe chamo a atenção para os padres e os sacristães, nem para o sermão, nem para os olhos das moças cariocas, que já eram bonitos nesse tempo, nem para as mantilhas das senhoras graves, os calções, as cabeleiras, as sanefas, as luzes, os incensos, nada. Não falo sequer da orquestra, que é excelente; *limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra com alma e devoção.* [...] Chama-se Romão Pires; terá sessenta anos, não menos, [...] Quem não conhecia mestre Romão, com o seu ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado? Tudo isso desaparecia à frente da orquestra; então a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre; o olhar acendia-se, o riso iluminava-se: era outro. (ASSIS, 205, p. 47-48, grifos nossos).

A partir da descrição fotográfica da cena o leitor consegue visualizar o Romão Pires à frente de sua orquestra bem diferente de quando não está aí, pois agora o olhar discreto dá lugar a um olhar aceso e o riso triste ilumina-se.

A relação entre a arte literária e a fotografia configura-se em *Memorial de Aires*, moldada através das anotações íntimas recolhidas do diário do Conselheiro Aires. Entendemos que o diário congela a realidade, tanto quanto a fotografia é capaz de fazê-lo. Dessa forma, nesse romance, Machado torna visível o que é do âmbito do invisível. Como exemplo, citamos uma passagem registrada no dia 30 de julho de 1888.

[...] e das saudades que ela foi achar lá, das lembranças que lhe acordaram as paredes dos quartos e das salas, as colunas da varanda, as pedras da cisterna, as janelas antigas, a capela rústica. Mucamas e moleques deixados pequenos e encontrados crescidos, livres com a mesma afeição de escravos, têm algumas linhas naquelas memórias de passagem. Entre os fantasmas do passado, o perfil da mãe, ao pé o do pai, e ao longe como ao perto, nas salas como no fundo do coração, o perfil do marido, tão fixo que cheguei a vê-lo. [...] (ASSIS, 1994, p. 38).

Trata-se da referência a uma carta escrita pela viúva Noronha, endereçada ao um casal de amigos na Corte, na qual ela compartilha o reencontro com o pai enfermo, de quem um dia se afastou por contrariá-lo na escolha do marido. Em outra passagem temos alusão à fotografia quando o narrador personagem anota em seu diário que “Fidélia mandou encaixilhar juntas as fotografias do pai e do marido, e pô-las na sala”. (ASSIS, 1994, p. 49). Naquelas simples fotos estão impressas uma realidade capturada com a câmara fotográfica, o que no dizer de Walter Benjamim “ver uma beleza nova naquilo que

esta desaparecendo” (Sontag, 1981, p. 75). A fotografia, nesse sentido, reproduz um instante do presente que já se tornou passado.

De todo o exposto, não nos resta dúvidas da capacidade machadiana em descrever mesmo evitando descrições desnecessárias, restringindo-as aos momentos em que tem mais efeito sobre o enredo e sobre a compreensão das personagens. Como declara Schwarz (2002, p. 166), “em vez de elementos de identificação, Machado buscava relações e formas. A feição nacional destas é profunda, sem ser óbvia”. Desse modo, entendemos que uma leitura atenta da obra machadiana nos permite perceber que as artes visuais fazem parte da cena e propiciam um campo melhor de interpretação para o leitor.

Reconhecemos certa dificuldade quanto ao estabelecimento dessas relações, principalmente porque o leitor, muito provavelmente, desconhece exatamente algumas telas referidas em sua obra. Neste sentido, além de considerarmos que as artes visuais podem contribuir para investigações pelo fato de serem “testemunhos visuais” (BURKE, 2004), também compreendemos que essas “mensagens visuais” devem ser utilizadas subsidiadas por meio do estudo da alfabetização visual. Esta um melhor conhecimento dos componentes presentes na linguagem visual analisada ou observada e tentar entender melhor o significado da obra lida.

Referências

- ASSIS, Machado de. **Instinto de nacionalidade & outros ensaios**. Porto Alegre: Mercado de Letras, 1999.
- _____. **Histórias da Meia-Noite**. Contos. São Paulão: Companhia Editora Nacional, 2005.
- _____. **Papéis avulsos**. Contos. São Paulão: Martim Claret, 2006.
- _____. **Páginas recolhidas**. Contos. Niterói: Imprensa oficial do estado do Rio de Janeiro, 2009.
- _____. **Obra Completa**, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. Disponível em <http://machado.mec.gov.br/index.php/obra-completa-menu-principal-173/164-romance>, acesso em 12/12/2013.
- BARTHES, Roland. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASTIDE, Roger. Machado de Assis paisagista. **Revista Teresa**, n. 6/7. São Paulo: Editora 34/Imprensa Oficial, 2006.
- CÂNDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. **Vários escritos**. 3ª. ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CARVALHO, Carolina Sá. Fotografia e Fantasmagoria em Dom Casmurro. **Machado de Assis em linha**, ano 4, número 8, dezembro 2011. Disponível em http://machadodeassis.net/revista/numero08/rev_num08_artigo04.pdf, acessado em 22/04/14
- EULÁLIO, Alexandre. **Tempo reencontrado**: ensaios sobre arte e literatura. Organização de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Editora 34, 2012.
- GLEDSON, John. **Machado de Assis**: ficção e história. 2 ed. Ver. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- LAJOLO, Marisa. **Historias de Quadros e Leitores**. Série Imagem & Texto. Antologia de contos contemporâneos. São Paulo: Moderna, 2006.
- LAGO, Sylvio. **Contrastes e Convergências**: estudos de literatura comparada. Biblioteca 24 horas, 2011.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **As artes na ficção de Machado de Assis**: pintura, teatro, música. Pós: Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 24 - 38. 2011.
- PEREIRA, Lucia Miguel. **História da literatura brasileira**: Prosa de ficção (1870 a 1920). Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, INL, 1973.
- ROMERO, Silvio. **Machado de Assis** – Estudo Comparativo de Literatura Brasileira. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- SCHWARZ, Roberto. **Que horas são? Ensaios**: Duas notas sobre Machado de Assis. São Paulo. Companhia das Letras, 2002.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STRÄTER, Thomas. De retratos, espelhos e reproduções: o olhar fotográfico de Machado de Assis. In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (Orgs.). **Machado de Assis e a crítica internacional**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

ABSTRACT: The field that arises from the relationship between literature and visual arts is quite comprehensive, as over time this comparability is being put to the test by thinkers and poets, among others, which greatly contributed to strengthening relations and expanding studies on text and image. This dialogue between the arts has been around since ancient times and there is the literary production of Machado de Assis in many times. In

general, almost all production dialogue between the arts can be evidenced. The purpose of this study focuses, therefore, signal the presence of this reference field within the work of the writer.

KEYWORDS: Literatura. Visual Arts. Machado de Assis.

Data do recebimento: 18/08/2016

Data do aceite: 10/07/2017

A Tabajara e o Cinematógrafo

The Tabajara Indian Woman and the Cinematograph

José Quintão de Oliveira

RESUMO: Iracema é provavelmente a personagem literária mais vezes transposta às telas em toda história da literatura brasileira. Popular entre os leitores, atraiu o olhar dos criadores cinematográficos que a retrataram em reconhecidamente seis filmes. Nas páginas seguintes se acompanhará esse itinerário da criação literária pelas telas do cinema, traçando-se uma espécie de mapa do percurso ao mesmo tempo em que se busca compreender suas consequências para as duas artes.

PALAVRAS-CHAVE: Iracema; Cinema; Cinema e Literatura; Adaptação cinematográfica.

Introdução

Iracema é provavelmente a mais popular das personagens da literatura nacional. Desde o lançamento do livro a que dá título, em 1865, vem alcançando repercussão cada vez mais ampla. Provocou paráfrases as mais variadas, paródias e diversos tipos de escritas em prosa. Estimulou o estro de alguns dos mais importantes poetas do país, como Machado de Assis, Cecília Meireles, Manuel Bandeira e inúmeros outros. Desde o seu lançamento soube despertar a atenção dos leitores especializados, situando-se entre os livros mais estudados, tendo dado origem a escritos dos principais críticos literários do país. Tal qual as demais obras de José de Alencar, o livro *Iracema*: a virgem dos lábios de mel¹ exibe uma incontida vocação a transpor as fronteiras da literatura. Ainda no século 19 chegou às artes

¹ Doravante, para facilidade de leitura, o livro será identificado apenas pelo título, ficando o subtítulo, cuja importância não se subestima, omitido, mas não esquecido.

plásticas, à caricatura, foi nome de periódicos e virou o século com inúmeras edições e já ao menos duas vezes traduzida.

No novo século, prosseguiu seu avanço rumo à cultura em geral; continuou a ser retratada pelas artes plásticas, chegou à religião, se integrando ao panteão da Umbanda e à religiosidade popular de maneira mais ampla. As mais variadas artes se apropriaram do seu nome, da sua figura, da sua imagem. Assim, se fez também personagem cinematográfica e a partir da segunda década do novo século foi diversas vezes retratada pela arte que nascia. Nas páginas que seguem se acompanhará esse itinerário da virgem Tabajara através das telas dos cinemas.

A Tabajara e o pioneiro

O pioneiro do cinema nacional Vittorio Capellaro² tentou duas vezes transpor para o cinema o romance de Alencar. A primeira, em 1918, no filme, tinha sua esposa, a professora de literatura Giorgina Nodari, no papel da Tabajara e foi realizado às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas e na Ilha das Flores, no Rio de Janeiro. Uma nota curiosa é que os figurantes eram todos marinheiros alemães retidos no porto do Rio de Janeiro pela guerra. Devidamente pintados com terra de Siena, representaram Tabajara e Potiguar em batalha nas terras cearenses. Essa fita se perdeu em um “acidente” no estúdio (CAPELLARO. Vittorio *Capellaro*, 1997. p. 65). Os irmãos Capellaro, em seu livro sobre o pai, utilizam essa palavra assim, entre aspas, sem informar o motivo da escolha. As obras de referência que tratam do assunto costumam falar de um incêndio ocorrido aparentemente antes mesmo de o filme ser concluído. Dessa tentativa sobreviveram, segundo os filhos do diretor, cerca de dez fotogramas.

² Originalmente um ator, Vittorio Capellaro desempenhou quase todas as funções atrás e à frente das câmaras. Italiano de nascimento, esteve no Brasil várias vezes em excursões com companhias de teatro até que resolveu se transferir definitivamente para o país. Aqui realizou nove filmes, quase todos baseados em clássicos da literatura brasileira. Deixou duas versões cinematográficas de *Iracema* (1918 e 1919) e duas de *O Guarani* (1916 e 1926). Merece ser lembrado também como o autor do primeiro roteiro cinematográfico escrito no Brasil (*O caçador de diamantes*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004) e da primeira adaptação de uma obra literária nacional ao cinema, *Inocência*, do Visconde de Taunay, exibida nos cinemas no final de 1915.

Falhada a primeira tentativa, Capellaro não desanimou e, no mesmo ano, tomando como roteiro um volume do romance publicado pela livraria Comercial, de Fortaleza, lançado em 1912, voltou às filmagens com quase a mesma equipe e elenco. Dessa vez o papel da virgem Tabajara coube à jovem gaúcha Ida Hermínia Kerber. Tão forte foi o impacto da personagem e seu criador sobre a jovem intérprete que esta ficou definitivamente registrada na história do cinema e do teatro nacional com o nome de Iracema Alencar que, adotado para esse filme, se impôs e permaneceu. Paulo Emílio menciona a exibição em 1925 de “dois velhos filmes brasileiros” (GOMES. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, 1974. p. 316), sendo um deles *Iracema*, de 1917. É provável que se trate da segunda empreitada deste cineasta, cuja data de conclusão e lançamento comercial normalmente apontada é 1919. O primeiro *Iracema*, em algumas fontes de referência é dado como sendo de 1917. Segundo o livro dos filhos de Capellaro, a data correta seria 1918. O segundo filme foi fotografado e ficou pronto no ano seguinte. Além de Salles Gomes, cuja fonte é a revista *Paratodos* (5 de setembro de 1925, p. 40), há outras referências à exibição comercial do filme, sempre poucas, é fato. É preciso observar, no entanto, a precariedade do mercado exibidor de então, já integralmente controlado pelos grandes estúdios norte-americanos. Esse filme, como quase tudo que se produziu à época, também não sobreviveu, restando dele algumas poucas imagens.

Luiz de Barros – na história cinematográfica nacional muitas vezes dito Lulu de Barros –, esteve próximo de ser o criador do primeiro filme brasileiro adaptado de uma obra literária. Como conta nas suas memórias, em companhia de dois amigos filmou, em 1915, uma versão de *A viuvinha*, de José de Alencar, que não chegou a ser exibida ao público³. Por falta de conhecimento, relembra, um dos envolvidos na aventura tentou limpar o filme revelado usando gasolina, que apagou cena por cena a história de Jorge e Carolina. Em consequência, aquela que seria a noite de estreia da fita dos novos cineastas, na casa do memorialista, se tornou um espetáculo de luzes com os filmes ardendo em uma grande fogueira. Também recorda que quase filmou *Iracema* e registra que esse “foi um

³ Consta na filmografia de Luiz de Barros: “*A viuvinha* (Carioca Filmes, Rio) – Direção, roteiro, cenografia e montagem de Luiz de Barros. Baseado no romance de José de Alencar. Fotografia de João Stamato. Direção de produção de Ítalo Dandini. Elenco: Gita de Barros, Luiz de Barros e Fausto Muniz. Destruído pelo diretor, insatisfeito com os resultados.” (*Minhas memórias de cineasta*, 1978. p. 247).

filme que não passou dos preparativos” (BARROS. *Minhas memórias de cineasta*, 1978. p. 65). O memorialista se lembra de ter chegado a escolher o elenco e fotografar aquela que seria a estrela do filme projetado, Antonia De Negri; também Antonieta Olga participaria. Declara não se lembrar por que gorou o projeto, mas é definitivo na afirmação de que não foi realizado. Aliás, como anota, a única vez que isso ocorreu na sua longa carreira de fazedor de filmes. Também na sua filmografia, publicada em apêndice no final do volume, *Iracema* consta inequivocamente como um filme não realizado. Esse cineasta filmou na verdade, em 1919, uma adaptação de outro romance de Alencar, *Ubirajara*, que foi lançada comercialmente. Desse filme participou a mesma Antonia De Negri que protagonizaria a história da filha de Araquém. Excluídas essas referências, não há notícia de outra produção cinematográfica da obra de Alencar no período para além daquelas empreendidas por Capellaro. Assim, quem viu a virgem Tabajara nas telas dos cinemas em datas anteriores a 1931 terá seguramente visto o seu segundo filme.

É muito importante para a história do cinema nacional que não se subestime a importância do empreendimento cinematográfico de Capellaro e de outros pioneiros como Luiz de Barros. A produção fílmica não tardou a chegar ao país: em 1896 já se produziam fitas brasileiras. Essa criação local teve uma espécie de apogeu que durou no máximo até 1912. A partir dessa data, entram no mercado as grandes companhias internacionais e os produtos locais praticamente desaparecem. Adhemar Gonzaga no livro *70 anos de cinema brasileiro* (1965) aponta a produção de 60 filmes nacionais entre 1912 e 1922. Essas fitas eram na sua maioria curtas-metragens, filmes de propaganda ou de imagens documentais. Praticamente, não se produzia ficção, era o período em que adquiriu fundamental importância a luta em favor de um “cinema de enredo”, isto é, da “fita posada como então se dizia” (GOMES. *Um intelectual na linha de frente*, 1986. p. 326), – usando-se os termos registrados por Paulo Emílio. Considere-se que, começando em 1915 com *Inocência*, Vittorio Capellaro realiza seis filmes até 1920, número equivalente a quase dez por cento de tudo que Gonzaga conseguiu anotar como produção nacional num período de dez anos. Fica, pois, anotado esse *Iracema* de 1919 como o terceiro encontro de dois grandes nomes das artes nacionais, de um lado José de Alencar, nascido no Ceará e 1829 e do outro, Vittorio Giovanni Battista Capellaro, nascido em Turim, na Itália 48 anos depois, no

mesmo ano em que morria o primeiro. Construtores da literatura e do cinema nacional, dois pioneiros.

A terceira versão cinematográfica da história da virgem Tabajara foi apresentada nas telas cariocas e paulistanas em julho de 1931, dirigida por Jorge S. Konchin. Iracema foi vivida por uma atriz chamada Dora Felly, cujo nome aparece grafado de diferentes maneiras em diferentes fontes da época. Esse sobrenome é encontrado, entre outras fontes, no *Correio da Manhã*, em que circulou um anúncio publicitário do filme onde aparece assim grafado⁴. Guilherme de Almeida, por sua vez, identifica-a como Dora Fleury. Parece, porém, ser mesmo Felly o nome correto, ou o nome artístico, supõe-se, já que nesta forma aparece no anúncio do filme. Deve-se observar, porém, que o poeta, além de homem culto e bem informado, era crítico experiente e teve contato com a equipe do filme. Assim, anota-se a possibilidade de o sobrenome Fleury ter sido substituído pelo nome que aparece nos cartazes. Fica assim o registro dessa atriz de quem se tem notícia de um único filme pela qual competem dois nomes. Abre-se aqui um parêntese para observar que o fato de a fita permanecer ainda em cartaz um ano e meio depois do seu lançamento parece sugerir algum sucesso de público. No filme, além das personagens conhecidas dos leitores, como Iracema, Martim, Irapuã, Poti, Araquém e outros, comparece também uma figura que os créditos identificam como “Lourinha”, vivida pela atriz paulista Irene Rudner. É provável que se trate da “virgem loura dos castos afetos” (ALENCAR. *Iracema*, 1965. p. 86) do livro de Alencar, a amada de Martim ficada na Europa, uma espécie da antagonista virtual de Iracema; não foi possível apurar.

A resenha publicada por Guilherme de Almeida foi bastante elogiosa ao filme; destacou o trabalho de câmara e fotografia, a iluminação, o cenário (natural), a direção, a clareza narrativa e o trabalho dos intérpretes. Observou que a protagonista

soube, com seu bonito perfil de Gloria Swanson moça, contrariando o seu tipo físico, encarnar com paixão e doçura a simbólica virgem tropical – esta América hospitaleira, amorosa e crédula, que se dá toda, como uma flor selvagem ao forasteiro ousado e ambicioso. (ALMEIDA, Cinematographo, 8 de julho de 1931. p. 4).

⁴ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1. de fevereiro de 1933. p. 14. O mesmo se dá na última página desse mesmo jornal em 14 de julho de 1931, em vários passos da revista *A Cena Muda (AScena Muda)* etc..

O filme foi rodado por uma equipe de técnicos, assim como o diretor, quase todos originários da Rússia, nacionalidade que segundo algumas fontes poderia ser também a da atriz principal. Trata-se de uma fita muda, cujos letreiros foram escritos pelo mesmo poeta que a acolheu nas páginas d'*O Estado de S. Paulo*. Deve ser dito em favor do autor de *Messidor* que era muito pequeno o mundo cinematográfico de então, não havia muitos profissionais capazes de escrever para o cinema e praticamente ninguém para escrever sobre essa arte. O crítico parece ter sabido separar as duas funções, se se lamenta não haverem sobrevivido os letreiros, permanece o seu trabalho de analista, que faz dele um dos pioneiros da crítica cinematográfica no país ⁵. Embora o cinema já testasse a técnica da sonorização desde 1927, quando foi rodado *The jazz singer*, ou *O cantor de jazz*, título com que esse filme foi lançado no Brasil. Isso não significa necessariamente atraso ou incapacidade técnica, a verdade é que à época o filme mudo tinha muito mais prestígio entre as camadas cultas dos frequentadores de cinema ⁶. Produzido em São Paulo, *Iracema* foi filmado em locações no Horto Florestal da capital e em Itanhaém, cidade do litoral paulista, e finalizado em estúdio. Poucas imagens da película sobreviveram, reproduzidas em jornais como o mencionado e revistas como *CineArte* ⁷ e *A Scena Muda (Iracema. A Scena Muda*, 11^o. ano, n. 538, p. 11-12). Além das poucas imagens, o filme de Jorge Konshin legou ao menos dois subprodutos dos mais interessantes. Trata-se da publicação pelos periódicos especializados em cinema de um apanhado do argumento do filme, à época chamado “cenário”, acompanhado de alguns fotogramas – o cinerromance como então se dizia. Foram encontradas duas dessas publicações; a mais curta das duas, saída na primeira das revistas mencionadas acima, é a seguinte:

Martim, o guerreiro branco, penetrando nas terras dos Tabajaras, parou para descansar da longa jornada, na clareira da floresta, cheia de sol e flores. Aí viu ele um espetáculo inesperado e encantador. Banhando-se num lago, despreocupada julgando achar-se só, está uma jovem e bela índia.

⁵ As resenhas da coluna Cinematógrafos foram recentemente recolhidas e publicadas em volume: ALMEIDA, Guilherme de. *Cinematographos*. Org. por Donny Correia e Marcelo Tápia. São Paulo: Ed. Unesp, 2016.

⁶ Veja-se o depoimento de Rui Coelho. (GOMES. *Um intelectual na linha de frente*. p. 111-116).

⁷ *Iracema. CineArte*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 281, p. 6-7, 15 de julho de 1931; Cinema do Brasil. *CineArte*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 291, p. 5, 23 de setembro de 1931.

Martim apreciou este lindo quadro, e mais ainda a formosura morena da indígena. Iracema, este é o seu nome, a virgem dos lábios de mel, a virgem sagrada dos Tabajaras, continuava em seu banho, graciosa, tentadora, brincando alegremente com sua jandaia favorita. De súbito, avistou o mancebo. Irada, ao mesmo tempo surpreendida, pegou rapidamente o arco e uma flecha partiu veloz, indo ferir Martim no rosto. Martim continuou imóvel, a face manchada de sangue. Iracema, serenando, contemplou curiosa o estrangeiro. Seu garbo, sua fisionomia nobre e diferente da dos homens que Iracema está acostumada a ver, e mais ainda, seu olhar apaixonado e ferido, que a fita com tanta insistência, acabam por perturbá-la. E Iracema correu, ligeira e carinhosa, para curar a ferida que sua flecha causara, no rosto de Martim. E conduziu-o depois para sua aldeia, para a cabana de Araquém, o pajé da tribo, também seu pai.

Os dias passam e uma afeição forte nasceu no coração da virgem tabajara, pelo guerreiro branco. Martim foi pouco a pouco fascinando Iracema, com sua conversa, e seu tratamento afetuoso.

Enquanto isto, um ódio profundo por este guerreiro de outra raça, foi se avolumando no íntimo de Irapuã, chefe da tribo. Ele também tem em seu coração a imagem da virgem sagrada, Iracema, e vê com furor, a permanência de Martim na cabana do Pagé apoderando-se de anir da virgem dos lábios de mel...

Irapuã dirigiu-se à cabana do Pajé, disposto a aprisionar o guerreiro branco. Araquém, porém, considerando sagrado o hóspede que tem sob seu teto, invoca a voz de Tupã, o Deus temido pelos indígenas, e efetivamente ela faz-se ouvir, lançando o terror entre os índios e fazendo com que Irapuã se retire, atemorizado, sim, mas, cheio [de] ódio do que nunca.

Na aldeia adormecida ressoou o som da inúbia potiguara. Os índios reúnem-se inquietos. Os Potiguara são seus maiores inimigos, e sua vizinhança significa guerra.

Mas Iracema, na floresta sagrada bem que sabe a causa por que ressoa a inúbia inimiga. É que Poti, chefe dos Potiguaras, irmão de armas de Martim, sabendo-o entre os Tabajaras e também do perigo que corre aí, marcha a seu encontro, disposto a salvá-lo. E na noite seguinte Iracema conduziu Martim pelo antro subterrâneo, até a lagoa onde oculta-se Poti, falam os dois amigos, e combinam a próxima fuga. Depois, sempre acompanhado pela índia, Martim volta à cabana. E aí, bem junto a Iracema, na formosura ardente da noite tropical, ele não resiste à tentação de provar mel dos lábios dela... Não resiste à tentação do amor que ela lhe oferece...

A aldeia tabajara está em festa. A festa em honra da lua nova... Os indígenas dançam, embriagam-se em delírio. E aproveitando esta algazarra, Iracema conduziu Martim até ao esconderijo de Poti, e guiou-os até a orla da floresta, limite das terras tabajaras. Aí Iracema recusa abandonar Martim. Ela não é mais a virgem dos tabajaras, e seu dever é acompanhar o homem amado, apesar de estimar os seus. E Martim também não pode separar-se de sua Iracema querida...

Na aldeia tabajara os indígenas acordam da embriaguez da véspera, e a falta de Iracema é logo sentida. O ódio de Irapuã recrudescer, e igualmente Caubi, irmão de Iracema, exaltado e colérico propõe à tribo perseguir os fugitivos, perseguem-nos efetivamente, mas ao alcançarem Martim, Iracema e Poti, estão os três defendidos pela tribo Potiguara. Uma batalha entre as duas tribos inimigas era inevitável, e ela trava-se, terrível, sanguinolenta, custando inúmeras vidas aos Tabajaras, que, derrotados, são obrigados a fugir.

Iracema sente o coração despedaçado vendo o solo juncado de cadáveres, e impregnada do sangue de seus irmãos. Livre, Martim e Iracema conheceram por muito tempo a felicidade, vivendo ambos para o infinito amor que lhes abrasava o coração. Mas... um dia Martim partiu, em companhia de Poti, para uma nova guerra. Muito tempo passou sem que ele regressasse. E quando ele voltou, encontrou sua pobre Iracema agonizante, mas sempre sorridente e amando-o com fervor. E ao lado da esposa, na mesma rede, uma loura criança, o filho de ambos, a primeira criatura de raça branca, nascida nesta onde ele, Martim, encontrara o seu amor, e o perdera, também...

(CINEARTE. *Iracema*. CineArte, Rio de Janeiro, ano 6, n. 281, p. 6-7, 15 de julho de 1931).

É possível que essas publicações visassem a cumprir o papel modernamente cumprido pelas resenhas. Deve-se observar, porém que, ilustradas, contando completa uma história, tinham também uma circulação autônoma, alcançando o público leitor como uma forma de ficção ilustrada. Nessa condição, exerciam a função de atrair ao cinema o público leitor das revistas, mas também atendiam àquela “espécie de necessidade universal de ficção e fantasia” (CANDIDO. *Textos de intervenção*, 2002. p. 80) tão caracteristicamente humana. Olhados com o distanciamento propiciado pelo tempo transcorrido, esses escritos mostram como era percebido o cinema e permitem ainda vislumbrar alguns valores da sociedade de então. E, mais importante, tornam ainda mais extensos o alcance e a repercussão do nome e da imagem da personagem literária e da literatura como consequência.

Em 1949, pela quarta vez o romance de José de Alencar chega ao cinema; a produção é de Vittorio Cardinali. A atriz estreante Ilka Soares⁸ vive a Tabajara. Esse filme se tornou famoso entre outros motivos por aquela que alguns apontam como a primeira cena de nudez do cinema brasileiro⁹. Algumas obras de referência anotam o nome de Gino Talamo na ficha técnica deste filme; em seu depoimento, no entanto, Ilka Soares não menciona, limitando-se a citar Enrico Ferrari como produtor. Segundo Soares, Talamo foi mandado vir da Itália mais tarde, para assumir a direção do segundo filme de Cardinali no Brasil¹⁰, também a segunda experiência cinematográfica da atriz, – *Echarpe de seda*. Também dessa *Iracema*, tal qual da criação de Konshin, pouco sobreviveu materialmente. Aparentemente desapareceram película, roteiro (se roteiro houve), cartazes, fotografias e tudo mais.

⁸ Ilka Hack Soares nasceu no Rio de Janeiro em 21 de junho de 1932. Detentora de longa carreira no cinema e na televisão, nas décadas de 1950 e 1960 era apontada pela imprensa como a mulher mais bela do país.

⁹ “Ilka Soares é também pioneira do cinema ao protagonizar aquele que foi catalogado como o primeiro nu do cinema brasileira.” (ASSIS. Introdução, 2005. p. 17). Também a atriz afirma que esse foi “o primeiro nu do cinema brasileiro” (SOARES. *A bela da tela*, 2005. p. 41). Na verdade, o primeiro nu do cinema brasileiro foi protagonizado pela atriz portuguesa Otilia Amorim no filme *Alma sertaneja*, de 1919. Recorda Luiz de Barros que nesse filme, “Pela primeira vez, em um filme nacional, se apresentava uma mulher nua. Otilia assim aparecia tomando banho em uma cascata!” (*Minhas memórias de cineasta*, 1978. p. 56). Parece que Ilka Soares na verdade protagonizou o primeiro nu frontal do cinema brasileiro.

¹⁰ “Para este filme, o Vitório, que foi o diretor de *Iracema*, [...] não deu certo na direção. Chamaram um outro diretor diretamente da Itália, chamado Talamo.” (SOARES. *A bela da tela*, 2005. p. 50).

Uma Iracema amazônica

Edna de Cássia – Edna Cerejo no registro civil –, cabocla da Amazônia, protagonizou o filme de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, *Iracema*: uma transa amazônica. Trata-se de uma atualização da lenda de José de Alencar. Conta-se a história de uma jovem prostituta na paisagem apocalíptica da Transamazônica nos anos do mal chamado Milagre Econômico da ditadura civil-militar. Curiosamente, seu autor afirma que não pensou no livro famoso no momento de nomear a personagem. “Não havia entre nós a consciência de que o nome fosse um anagrama de América, nem a intenção de fazer paralelos com a famosa personagem de José de Alencar” (BODANZKY. *O homem com a câmera*, 2006. p. 156). O nome Iracema foi escolhido entre duas opções, a outra era Nazaré. Esses eram os nomes da maioria das jovens que viu na região na viagem preparatória que antecedeu as filmagens. Como não se agradou muito do segundo nome, decidiu que sua personagem se chamaria Iracema.

Trata-se do que é no jargão cinematográfico chamado *road movie*¹¹, uma viagem transformadora: a cabocla Iracema acompanha um caminhoneiro e é dado ao espectador segui-los no seu périplo transamazônico. Há Iracema, mas não há Martim. Há Tião Brasil Grande, o motorista de caminhão (vivido por Paulo César Pereio), muito fogo, madeireiros, grileiros, pistoleiros, todo tipo de explorador e a caboclada sofredora. É uma bem-sucedida narração que marcou o cinema brasileiro, repercutindo fundamente na posterior produção cinematográfica nacional e junto ao público frequentador de cinema no país e no exterior.

Um novo caminho para o cinema brasileiro foi literalmente aberto por *Iracema*, 1974. Admirador de Jean Rouch e John Cassavetes, Bodanzky criou uma forma inédita de mestiçagem entre a invenção ficcional e o compromisso documental. (MATTOS. *Por todos os caminhos*, 2006. p. 15).

O filme foi totalmente produzindo em locação, interagindo e dialogando com as comunidades por que passa a narração, tomando a paisagem amazônica em acelerado processo de destruição como cenário. Cheia de inovações – “*Iracema* acabaria sendo o

¹¹ Matos fala das “imagens viajantes” de Bodanzky. (Por todos os caminhos, 2006. p. 13).

primeiro longa de ficção a ser filmado em som direto no Brasil” (BODANZKY. *O homem com a câmera*, 2006. p. 184) – a película deixou marcas notáveis no cinema, quase se pode dizer, gerando uma nova forma de se produzir essa arte. Devido à perseguição dos órgãos da ditadura, a transa amazônica de Iracema acabou só chegando aos cinemas comerciais em 1981. Por essa época o grande impacto do filme já ocorrera, numa extensa carreira clandestina e semiclandestina, fora do circuito cinematográfico comercial. Recorda o cineasta que

havia ainda os mal-entendidos. Vez por outra alguém se referia ao nosso filme com olhar rutilante e sorriso libidinoso. Nesses casos, eu já sabia que a pessoa estava se referindo à adaptação erótica do romance de José de Alencar, *Iracema, a Virgem dos Lábios de Mel*, 79, Carlos Coimbra, lançada dois anos antes. (BODANZKY. *O homem com a câmera*, 2006. p. 18)

Esse filme, referido por Bodanzky, capaz de provocar olhares rutilantes e sorrisos libidinosos foi um produto da então chamada pornochanchada. Esse seria o sexto e até agora último encontro entre a personagem de José de Alencar e o cinema nacional. A virgem Tabajara foi vivida nas telas pela veterana atriz do gênero, Helena Ramos. O diretor da empreitada foi o também veterano das chanchadas eróticas, Carlos Coimbra¹².

Produto característico do período ditatorial, a pornochanchada desapareceu com o fim da censura política e de costumes imposta pelo Estado. Sem as restrições da polícia, o público do gênero se transferiu para as salas que passaram a exhibir filmes de sexo explícito importados e, mais tarde, produzidos no próprio país. À época consideradas produções eróticas, às vezes pornográficas, aos espectadores de hoje as pornochanchadas pareceriam quase que inocentes com suas imagens de pernas, seios e nádegas. Eram, porém, a resposta possível à demanda do público pelo consumo erótico, sob o olhar vigilante da polícia política, sempre disponível para restringir e punir. *Iracema*, que experimentara todas as dificuldades do cinema nacional desde o período dos pioneiros, passou também pela experiência do cinema então produzido na chamada Boca do Lixo paulistana. Concluiu, assim, provisoriamente, sua jornada pelas telas dos cinemas brasileiros, fechando (sempre

¹² *Iracema: a virgem dos lábios de mel*. São Paulo: CSC Produções, 1979. Filme dirigido por Carlos Coimbra, com roteiro de Coimbra e Zaé Júnior.

provisoriamente) um ciclo iniciado mais de meio século antes com o pioneiro Vittorio Capellaro.

Palavras finais

Esse breve itinerário seguindo os passos de Iracema no cinema permitiu ver que este deu à criação de Alencar as mais variadas faces. Da italiana, professora de Literatura, Giorgina Nodari à veterana atriz do gênero pornochanchada, Helena Ramos, passando por uma atriz russa e duas estreadas que tiveram grandes carreiras no cinema nacional. Uma espécie de retorno às origens aconteceu no filme de Bodanzky, em que é vivida por Edna de Cássia, cabocla da Amazônia. As sete vezes que o cinema tentou retratar Iracema produziram imagens da virgem Tabajara. Seis dessas tentativas se concretizaram em filmes; desses, cinco chegaram às telas e foram vistos pelo público em diferentes momentos da história do cinema brasileiro no transcurso do século 20. Dentre esses cinco postos no comércio, dois sobreviveram integralmente: *Iracema: uma transa amazônica*, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna (que teve também uma bastante expressiva carreira além das fronteiras do país) e *Iracema: a virgem dos lábios de mel*, de Carlos Coimbra.

Todos esses empreendimentos e as pessoas neles envolvidas contribuíram de uma ou outra forma para a constituição da imagem de Iracema. Todas essas mulheres se tornaram um pouco Iracema, uma delas adotando mesmo o seu nome, que praticamente substituiu o nome civil e familiar da portadora, que se tornou definitivamente Iracema¹³. Para além de divulgar diretamente a figura da personagem criada por Alencar, dando-lhe diferentes faces através das diversas atrizes que a representaram, o cinema contribuiu também para a sua difusão através de outros meios como a Imprensa, que põem em circulação as figurações da personagem gerada pelo próprio cinema e ainda associando-lhe figurações originadas de outras fontes, como as caricaturas, ilustrações diversos e formas escritas como as resenhas, cinerromances etc.. E foram, também é fora de dúvida, mais um meio de circulação da figura de Iracema, somando-se ao longo movimento de construção da

¹³ Notícia-se também a existência de uma atriz Irasema Dilián, nascida no Rio de Janeiro com o nome de Eva Warchalowska, de ascendência polonesa. Dilián teve carreira no cinema internacional e participou de dezenas de filmes na Itália (com Vittorio De Sicca e outros grandes atores e diretores), Espanha e México.

sua imagem. Assim, não parece que se ousa excessivamente creditando ao cinema uma fração do prestígio alcançado pela criação de Alencar nesse século e meio de sua existência. Claro que *Iracema* foi buscada pelos criadores cinematográficos porque se tratava de uma obra e de uma personagem amplamente conhecidas do público, havia sempre a expectativa de que esse prestígio redundasse em boas rendas de bilheteria. Mas a generosa doação da literatura não foi estéril para as letras. A criação de José de Alencar vive e permanece e o cinema contribuiu para sua permanência. Isso é o melhor que há a se dizer sobre o assunto.

Referências

- ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. Ed. crít. de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- ALMEIDA, Guilherme de. Cinematographos: *Iracema* no Odeon. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 de julho de 1931. p. 4.
- ASSIS, Wagner de. Introdução. In: SOARES, Ilka. *A bela da tela*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005. p. 15-22.
- BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978
- BODANZKY, Jorge. *O homem com a câmera*. (depoimento a Carlos Alberto Mattos). São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. Org. por Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.
- CAPELLARO, Victório G. J. *Vittorio Capellaro: italiano pioneiro do cinema brasileiro*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: [s.ed.], 1997.
- CINEARTE. *Iracema*. (cinerromance). *CineArte*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 281, p. 6-7, 15 de julho de 1931.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Um intelectual na linha de frente*. Org. por Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Humberto Mauro, Cataguases, CineArte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GONZAGA, Adhemar; GOMES, Paulo Emílio Salles. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: [s.ed.], 1966.
- MATTOS, Carlos Alberto. Por todos os caminhos. In: BODANZKY, Jorge. *O homem com a câmera*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. p. 11-19.
- SOARES, Ilka. *A bela da tela*. (depoimento a Wagner de Assis). São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

ABSTRACT: Iracema is probably the book character more times recreated to the screen through the entire history of Brazilian Literature. Well known among the readers she attracted the film-makers and was portrayed in admittedly six films. Next pages will follow hers itinerary by the movie screens, sketching a kind of map of the way to try meanwhile understand its consequences in both Literature and Cinema.

KEYWORDS: Iracema; Cinema; Cinema and Literature; Film Adaptation.

Data do recebimento: 20/06/2016

Data do aceite: 07/07/2017

Aforismos e Fotografias de Regina Pouchain: Uma Poética da Indeterminação

Aphorism and Photos by Regina Pouchain: A Poetics of Indetermination

Lívia Ribeiro Bertges¹
Natália Salomé de Souza²
Vinícius Carvalho Pereira³

RESUMO: A obra *Provenientes do azul*, de Regina Pouchain, diálogo entre a poesia e as artes visuais, carrega um hibridismo caro às produções contemporâneas, em que palavra e imagem se conjugam para tentar significar o mundo e/ou estar no mundo em sua complexidade. Como leitores, colocamo-nos, pois, as seguintes questões: Até que ponto uma imagem pode suscitar sentidos? Em quais instâncias aproximam-se linguagem verbal e não verbal no construir de sentidos? Para estabelecermos repostas pontuais, elencaremos como corpus de análise sete aforismos e sete fotografias publicados em *Provenientes do Azul*. A partir do aporte teórico das teorias semióticas, observaremos como os procedimentos de fragmentação da escritura podem nos ajudar a traçar um percurso de leitura para o vasto mundo apresentado na poética de Regina Pouchain.

PALAVRAS-CHAVE: aforismos; fotografias; Regina Pouchain.

Introdução

Regina Pouchain, artista multimídia, publica desde a década de 90 nas interseções de poesia e tecnologia, sendo autora de poemas matemáticos, poemas gráficos, fotografias, colagens. Trata-se de vasta produção divulgada no meio digital e, em parte, publicada em curtas edições impressas. A artista é curadora de exposições sobre poesia visual e guarda um dos maiores acervos contemporâneos de produções dessa vertente. Nesse contexto, a obra

¹ Doutoranda e mestra (2015) em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL/UFMT). Mestra em Langues et Cultures Etrangères Parcours Littérature Lusophone pela Université Stendhal Grenoble III (2012).

² Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL/UFMT), bolsista da FAPEMAT. Mestra em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGEL/UFMT).

³ Mestre e doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor do Departamento de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso e credenciado no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL/UFMT).

Provenientes do azul (2015) será objeto de destaque neste estudo, escolhida por trabalhar uma estrutura não convencional de livro, construído como entrelugar para o encontro imprevisível de fotografia e aforismos, justapostos página a página.

No livro, as fotografias ampliam detalhes de objetos e paisagens que passariam despercebidas no olhar cotidiano, a partir de imagens de variadas partes do mundo, como Brasil, Espanha, EUA, França e Rússia. Na seção de apresentação do livro, logo nas primeiras páginas, lê-se uma breve explanação poética das escolhas visuais da obra, sob a rubrica “**das imagens**”. Nessa passagem, em uma seção de sintagmas nominais justapostos e separados por barras paralelas que cadenciam visualmente a enumeração, a autora vale-se de uma semiose verbal para recuperar algumas das evocações suscitadas pelas fotos em *Provenientes do azul* (2015).

enigmas// fissuras// micromundos// achados inúteis // relações abertas// mitologias acesas//
resíduos // coisas percorridas // extravios// ocorrências fortuitas // silêncio // trepidação // quase
cerne // proposições inabarcáveis // deslocamentos produtivos // sobreposições // desnarrativas
//tudo à deriva (POUCHAIN, 2015, n.p.)

Como “enigmas”, as fotografias seriam “fissuras” no tempo, participantes de “micromundos”, acesso a “relações”, ao “silêncio”, ao “deslocamento”, ao incerto como parte do processo criativo que surpreende o olhar para o pequenino, o fragmentário, as “ocorrências fortuitas”. Bem aos moldes do que Barthes (1984, p. 55) postulou em seu célebre ensaio sobre o tema, a fotografia exige surpresa e demanda que se façam ouvir barulhos no silêncio, sendo ainda uma maneira de encontro com entidades desconhecidas. A fotografia é uma narrativa desfigurada, distorcida a partir de um enquadramento, compondo-se como “desnarrativa”, conforme postula a descrição introdutória da obra.

Ainda nessa seção do livro, logo abaixo da poética explanação “das imagens”, lê-se uma reflexão metapoética intitulada “do texto”, que se propõe a versar sobre os aforismos (ou poemas? – limites insondáveis) que acompanham as fotografias na obra, conforme se lê no excerto a seguir:

sedimentos//impulsos avinagrados//drenagem rarefeita // fornece uma pista // condensação
subjativa // sinistros prognósticos // abrasivos // depurante como chá verde // incandescente //
perigo iminente // paisagem desorientada // desterrada // esforço convulsivo // vidraça trincada //
no limite // circunvoluções // rente ao melodrama // abocanhado sumo (POUCHAIN, 2015, n.p.)

A noção textual que aí se coloca relaciona-se com a imagética, como se vê nas sinestésicas metáforas que evocam a fenomenologia dos aforismos poéticos (ou poemas aforismáticos?) que compõem a obra: “impulsos avinagrados”, “drenagem rarefeita”, “depurante como chá verde”. Estas situam o leitor no universo que se descortinará quando da passagem da introdução ao corpo da obra: “paisagem desorientada”, na vertigem que a letra e o traço, a palavra e a imagem, constelam.

O que está em jogo nessa fragmentada definição “dos textos” – como “vidraça quebrada” por meio da qual miramos o livro – são as “circunvoluções” da produção artística, que se dá “no limite” dado à língua por sua estrutura “fascista”, como nos lembra Barthes (1977). Em *Provenientes do azul* (2015), a língua como estrutura fechada e impositiva é trapaceada (BARTHES, 1996) na tremeluzência entre palavra e imagem, mas também na seleção do lábil gênero “aforismo” para composição verbal do livro. Os aforismos estão na fronteira entre pensamento filosófico e literatura, são pequenos versos, ditos, dizeres (CEIA, 2010, s.v “Aforismo”) que fomentam definições precisas sobre a vida.

Em *Provenientes do azul* (2015), leem-se, página a página, uma média de três aforismos poéticos, conjugados a uma fotografia, ali depostos sem uma sequência rígidas entre os versos da mesma página ou entre os de páginas diferentes. A ausência de paginação da obra confirma a perspectiva de uma não ordenação sequencial de leitura, bem como norteia uma fragmentação cara à estrutura aforismática da obra. As breves imagens poéticas que o livro evoca – algo como haikais de Pouchain – são ainda como instantes capturados pela lente da câmera fotográfica ou por uma voz lírica que fala de instantâneos visuais, provenientes do azul do céu que ilumina as cenas poéticas. Assim, dois universos – do verbo e da carne, do som e da imagem – complementam-se ao mesmo tempo em que se abrem à plurissignificação em um único espaço: o livro. Desta forma, o uso do recurso interacional entre artes parece possível somente a partir de fragmentos, ora de texto, ora de imagem, que juntos compõem movimentos e proposições de sentido.

Na tentativa de busca por significados mediante o olhar dos textos/imagens, recorreremos, neste artigo, às noções teóricas dos regimes antropológicos de sentido (BARTHES, 2004d), guiando a análise segundo a perspectiva da polissemia. Esta é entendida por Roland Barthes (2004d) como um regime de significação em que é possível estabelecer um número variado de significados para um mesmo texto. Por sua vez, para complementar a metodologia interpretativa proposta, outros dois regimes semióticos, a monossemia (evocação

de um único sentido) e a assemia (o vazio como significação), são aqui discutidos em relação dialética com a carga polissêmica no universo visual.

Ainda no que tange à significação, pensaremos nos pressupostos adotados em “O grau zero da escrita” (BARTHES, 2004c) quanto à busca do traço estético para entrelaçar texto/imagem, levando em consideração que “toda poesia, então, nada mais é do que uma equação decorativa, alusiva ou carregada, de uma prosa virtual que jaz em essência e potência em todos os modos de expressão” (BARTHES, 2004c, p. 55). É a partir da forma, noção estética que se conjuga com uma “equação decorativa” – ou gesto de ornamento pela visualidade, que procuramos concatenar possíveis leituras. Assim, na intercessão texto/imagem, dá-se um lócus singular de expressão, um diálogo interartes que corrobora para um espaço literário de terceira terceira ordem, instalando a obra como travessia (BARTHES, 2004c) entre distintos regimes semióticos.

A propósito dessa travessia, o conceito de “*différance*” do filósofo Jacques Derrida (1991) nos revela uma maneira circular de pensar a interpretação dos textos/imagens. De acordo com o conceito de “*différance*”, o jogo interartístico texto/imagem pode ser trabalhado a partir de oposições entre aforismos e fotografias, como também a significação pode ser dada por suspensão entre eles. O movimento de perpétuo adiamento do sentido parece-nos importante, na medida em que a multiplicidade de significações em cadeia reforçaria as potencialidades tanto do verbal quanto do não verbal, dando à obra a sua devida abertura de significação e permitindo que o leitor seja autor do texto (BARTHES, 2004d) no sentido de que o continua construindo ao lhe atribuir novas significações.

No eterno adiamento, remetemos também aos estudos de Blanchot (2005), em que a literatura é pensada e buscada como processo de morte. Ora, se a perspectiva adotada por Pouchain (2015) é de relacionar aforismos e imagens, esta nos parece uma forma de extrapolar o conceito do literário e, ao mesmo tempo, buscar um esvaziamento potencial que se dá a partir do encontro texto/imagem, em travessia entre essas instâncias rumo a um ponto vazio inalcançável, em torno do qual constelam-se seus sentidos: “à medida que a obra tenta realizar-se, a traz de volta ao ponto em que enfrenta a impossibilidade. Ali, a fala não fala mais, ela é; nela nada começa, nada se diz, mas ela continua sendo e sempre recomeça” (BLANCHOT, 2005, p. 317).

Dessa forma, o objetivo central deste artigo concentra-se na recuperação de alguns sentidos construídos no movimento entre os aforismos e fotografias da obra *Provenientes do Azul* (2015), de Regina Pouchain. Com base nos suportes teóricos acima apresentados,

pretendemos compreender como o diálogo interartes fomenta uma gama de sentidos e, ao mesmo tempo, busca um esvaziamento da significação nessa dialética intersemiótica. Para tanto, foram selecionados para análise sete aforismos e fotografias, os quais, dada as constrações de formatação que o gênero artigo impõe, serão analisados em sequência, partindo dos elementos verbais para os não verbais, ainda que na obra de Pouchain não haja tal ordenação obrigatória de leitura.

Entre aforismos e fotografias

Entre aforismos e fotografias, o movimento interpretativo ora empreendido é um duplo risco, em que escolhemos analisar sobretudo os aforismos que têm como temática o processo de significação. Assim, em tentativa de significar, como leitores, textos que versam sobre a significação, defrontamo-nos com impasses e questionamentos latentes na obra: É possível significar? E como fazê-lo, quando os elementos significantes são tão díspares e fragmentários, quanto aforismos e fotografias de partes de objetos?

Na obra, os retalhos de textos e imagens compõem um cenário metonímico, sugerindo um todo maior que aforismo ou fotografia alguma deixam a ver, mas sugerem, como suspensão de sentidos não materializados. Os fragmentos, como peças de uma construção que só se dá a ver em partes, sugerem-nos uma pista para pensar o *modus operandi* da obra: textualidades em “devir”. Em *Provenientes do azul* (2015), a mão que escreve o verso é a mesma que aperta o botão da câmera, sendo ambas movidas pelo olhar da artista.

Diferença, semelhança e fragmentação são, pois, elementos estruturantes da poética de Pouchain, revisitados também no plano do conteúdo em sua obra, como no aforismo e na fotografia a seguir:

Significar é colher os fragmentos
daquilo que restou (POUCHAIN, 2015, n.p.)



Figura 1- Fotografia de superfície de concreto com fissuras (POUCHAIN, 2015, n.p.)

O aforismo “Significar é colher fragmentos/ daquilo que restou” sugere o movimento de significação a partir do que “resta”, daquilo que é disposto como não desejado, como abjeto. O ato de significar, portanto, parece ser algo criativo que recolhe segmentos para que algo novo seja concretizado a partir de uma junção do que já existe, mas disperso ou despercebido. A própria versificação do aforismo, cindido em dois membros logo após o vocábulo “fragmentos”, reforça a ideia dos estilhaços que a pena ou a câmera recompõem a fim de significar.

De maneira análoga, a fotografia parece dialogar com essa perspectiva, em uma metáfora visual de *zoom* sobre uma não identificada superfície de concreto entrecortada de sinuosas frestas. As manchas na superfície branco-acinzentada constituem-se de tamanhos, formas e tonalidades divergentes, como fragmentos de rochas que se fazem presentes na composição do concreto, afetando sua forma e função.

Tais processos de fragmentação nas textualidades verbal e fotográfica aqui evocadas são típicos do texto moderno que, nos meandros da fruição (BARTHES, 1996), joga com a opacidade e os limites da interpretação:

(...) leiam depressa, por fragmentos, um texto moderno, esse texto, torna-se opaco, perempto para nosso prazer: vocês querem que ocorra alguma coisa, e não ocorre nada, *pois o que ocorre à linguagem não ocorre ao discurso, o que “acorre”, o que “se vai”*, as fendas das duas margens, o intrínseco da fruição, produz-se no volume das linguagens, na enunciação, não na sequência dos enunciados: não devorar, não engolir, mas pastar, aparar com minúcia, redescobrir (...) (BARTHES, 1996, p. 9)

É na interseção dos regimes semióticos da obra de Pouchain que se deve “pastar”, e não “engolir” os sentidos. “Pastar”, nesse contexto, seria olhar para a camada significativa verbal e não verbal e tomá-las como objeto de gozo (BARTHES, 1996) no fetiche dos detalhes que o aforismo e a foto ensejam.

Nessas pequenezas em que poesia e imagem se cruzam, o que salta aos olhos são as junções e enlaces dessas semioses e como elas se interrogam mutuamente acerca de seu funcionamento, como se pode entrever no aforismo e na fotografia a seguir:

as imagens,
vez por outra,
nos indagam (POUCHAIN, 2015, n.p.)



Figura 2 - Fotografia de hastes de ferro retorcidas sobre superfície (POUCHAIN, 2015, n.p.)

No texto verbal, há a indicação de que, “vez por outra”, algumas imagens costumam trazer inquietações. O deslocamento de “vez por outra” no eixo sintagmático, separando, entre vírgulas, o sujeito da ação e o verbo que o predica, dá ao signo verbal uma instabilidade visual, uma conotação de movimento, que é também espaço de mudança e criação.

Por sua vez, na fotografia, o plano de fundo parece mostrar, em zoom, uma textura em camadas rugosas de fendas, ondulações, tonalidades e sombras. No centro da fotografia, duas hastes de ferro, aparentemente maleáveis, que se inter cruzam em espiral. Apesar dessa algo minuciosa descrição, permanecem as indagações a que alude o aforismo: As hastes de ferro prendem-se a alguma superfície? São realmente duas hastes distintas, ou se trata de uma

mesma haste que se dobra sobre si mesma? E estão assim atadas para alguma função pragmática? São produto da ação antrópica presente ou passada? Sem qualquer resposta que não seja pura imaginação ou devaneio do olhar, tais perguntas nos levam a pensar justamente que a imagem é um local também do impasse interpretativo, ressaltando que “(...) a fotografia é uma arte pouco segura” (BARTHES, 1984, p.32).

Nesse conjunto aforismo/fotografia, poesia e visualidade configuram espaços textuais interativos que potencializam o inominável artístico. Assim, a noção Barthesiana (2004d) de literatura como aquilo que está sempre à beira da ruína, definida por seu não ser, poderia nos ajudar a compor este espaço de uma “morte” ou de um “adiamento” de significados, única via para essas imagens que, vez por outra, nos indagam.

Lá onde o sentido ou a ilusão de uma significação estável desaparecem, resta, segundo Barthes (2004d), apenas o estilo, como rastro ou memória do corpo escrevente (ou do olhar fotográfico), os quais guardam certos automatismos e precipitações da escritura. Nessa arqueologia de rastros e fragmentos, empreende-se a leitura do aforismo e da fotografia que se seguem:

no recesso de cada palavra
onde a racionalidade minguava (POUCHAIN, 2015, n.p.)



Figura 3 - Fotografia de superfícies sobrepostas e articuladas por peça de ferro (POUCHAIN, 2015, n.p.)

O estilo como impulso de escrever e de fotografar permeia a poética de Pouchain (2015). A impossibilidade do dizer e do representar, a despeito do sistema simbólico ou artístico empregado, dá a tônica do inefável que se lê nesse aforisma e nessa foto. No ato de se aproximar dos enigmáticos versos, toma-se o “recesso” como espaço íntimo e escondido do verbo, este sempre suspenso e lábil, diante da racionalidade que minguava ou do sentido que escapa. De meandros, recessos e travas é feito o sistema linguístico, de que se vale a poesia para nele operar uma subversão (BARTHES, 1996). Nesse processo, “a palavra explode acima de uma linha de relações esvaziadas, a gramática fica desprovida de sua finalidade, torna-se prosódia, não é mais do que uma inflexão que dura para apresentar a palavra” (BARTHES, 2004c, p. 42). A palavra, então, supostamente veiculadora de uma racionalidade e de uma mensagem, revela-se elemento vazio e opaco, tal qual a imagem que se articula ao aforismo.

A fotografia parece aqui um estudo de formas, linhas, superfícies e volumes, captadas no instantâneo pela lente da artista, de onde também minguara um projeto de interpretação que se quisesse inteiriço ou monolítico. Na imagem, mais uma vez, texturas e volumes são sobrepostos, em que ranhuras com direções diferentes, em superfícies distintas, contrapõem-se também em jogos de luz e sombra, possibilitados pela peça de ferro que conjuga as estruturas. A foto como fragmento de algo maior, incapturável na diminuta metonímia ensejada pela objetiva, fomenta o intervalo no imaginário em que a “racionalidade minguava”. A *racionalidade minguante* é assim um procedimento do fazer poético que se esvai, tanto no ato de escrever, como no ato de fotografar.

Ocupando o espaço da racionalidade minguada, o poético ganha a dimensão de espaço do sonho, em que aforismo e fotografia dialogam na fluidez e na imprecisão simbólica que só o onírico sabe ter.

os sonhos se movimentam
no delírio da significação (POUCHAIN, 2015, n.p.)



Figura 4 - Fotografia de malha branca e aglomerados de pelos negros (POUCHAIN, 2015, n.p.)

O aforismo “os sonhos se movimentam no delírio da significação” retoma a ideia da semiose como um processo de movimento ou travessia, sem origem ou destino, como são as mesclas de imagens e palavras de que se formam os sonhos. Derrida (1991) também trata os processos de significação questionando a monossímia dos signos, por meio do pressuposto teórico da *différance*. Assim, afirma que é possível significar somente como impasse, por jogos de diferenciação e adiamento, em que os significantes e significados jamais se encontram, mantendo apenas relações diferenciais entre si, como as que se operam entre verbo e imagem em *Provenientes do azul* (2015). É como jogo de espelhos que aforismos e fotografias remetem-se entre si mutuamente, desencadeando uma gama de plurissignificações em ciclo.

Dessa forma, o aforismo supracitado pode também ser enxergado à luz do que afirma Blanchot (2005): “é a realidade do espaço próprio da linguagem, do qual somente o poema é capaz de afirmar a diversidade dos movimentos e dos tempos, que o constituem como sentido ao mesmo tempo que o reserva como fonte de sentido” (BLANCHOT, p. 355). O próprio poema é o espaço do irreal em que o real tenta malogradamente penetrar, desencadeando um movimento interno de significação fracassada, mas sempre tentada, assim como o ensaio representativo de toda arte.

Na foto junto ao aforismo, nota-se um fundo semelhante a um tecido claro em contraste com manchas escuras, as quais, de perto, assemelham-se a um aglomerado de pelos negros, ora mais denso, ora mais rarefeito. A noção de fragmentos que, ora se dissolvem em um todo, ora são recuperados em sua individualidade, mais uma vez comparece em

consonância com o poema, uma vez que é do movimento dos negros pelos, escovados para cá ou para lá, que se constroem os padrões fotografados sobre a malha branca.

Na perspectiva da fragmentação, podemos associar ainda a ideia de que a palavra poética se comporta enquanto paragrama (KRISTEVA, 2005), e no jogo paragramático não ousamos incorrer em significados fechados, uma vez que ela habita outra dimensão significativa, paralela – e portanto infensa – à do grama, da gramática, da monossêmica linguagem cotidiana. É a fragmentação inerente ao poético e ressaltada na obra de Pouchain (2015) que impede que o processo de significação seja definitivo. Em vez de interpretação linear, sua semiose se dá como teia ou trama poética, composta de fios entretecidos de significantes verbais e visuais. Tal é a tônica que rege a leitura do próximo aforismo e da fotografia a ele relacionada:

as palavras
são redes secretas que elegemos (POUCHAIN, 2015, n.p.)



Figura 5 - Fotografia de fios de arame farpado sobrepostos (POUCHAIN, 2015, n.p.)

O aforismo explicitamente articula o poema às noções de tessitura e rede, em uma metáfora comum à do fazer literário e que justifica ainda a etimologia de “texto” a partir de “*textus*”, que em Latim significava “tecido”. Trata-se, porém, não dos textos que tecemos, como seria de esperar. Segundo o aforismo, os poemas são os textos que elegemos, o que lhes dá uma autonomia e preexistência em relação ao humano, que apenas os elege.

Na fotografia que acompanha esses dois versos, a imagem em preto e branco também joga com camadas e fios, mas não têxteis, e sim de arame farpado. Este é enrolado em torno de algo que não se dá a ver com nitidez na imagem, senão apenas por pequenas frestas que revelam uma superfície branca atrás dos fios. Nos jogos de luzes refletidas no metal (e suas antípodas sombras), leem-se as refrações de luz e de sentidos que um farpado fio enrolado em torno de algo – sem origem nem fim visíveis – sugere.

Nesse perder-se semiótico, em interpretações que se esvaem no correr do arame, é interessante pensar que, na ambiguidade da palavra “sentido”, reside uma potência estética dessa foto. Afinal, se os múltiplos sentidos do diálogo entre verbo e foto são o foco de *Provenientes do azul* (2015), o sentido, enquanto vetor geométrico, também aqui embaralha os olhos. Isso porque, no jogo de visualidade proposto na foto, temos camadas de arames farpados que se justapõem horizontalmente, à vista do leitor, ora deixando entre si espaços, ora cruzando-se em sobreposições. Nota-se ainda um brilho mais intenso no centro da imagem, o que reforça a composição metálica da trama e sugere um foco luminoso direcionado, que perpassa a imagem verticalmente, criando um feixe – agora de luz, e não de arame – perpendicular aos demais.

Se integrarmos o aforismo à imagem, aproximando-a ao conteúdo apresentado nesse, entrevemos como o processo de significação se dá aí apenas de maneira instável, por adiamento. Evoca-se uma vontade de significar, mas esta é sempre adiada, fazendo da obra *máquina desejanse* (DELEUZE; GUATTARI, 1977) de sentido, em que as pontas do arame ensejam a fissura, a possibilidade de corte, ainda que toda farpa seja uma protuberância, uma marca de excesso. Por excesso ou por falta, saliência ou reentrância, há o eterno adiamento da significação, pois é este sobejo pontiagudo, perfurante, que permite a polissemia textual, transfixando e atando os discursos do aforismo e do poema, de modo a romper a linearidade da significação. A fenda na pele daquele se lança ao arame farpado da leitura de Pouchain abre a ferida que não estanca, fazendo com que não haja fechamento da obra.

Dessa maneira, no corte ensejado, podemos perceber que a fotografia não se reduz à representação mimética e mecânica de algo; mais do que isso, as fotos de *Provenientes do azul* (2015) desmembram o objeto fotografado e capitalizam imagetivamente uma de suas minudências que, por sua insignificância, quase desaparece em uma espécie de grau zero (BARTHES, 2004c), aproximando-se sobremaneira ao processo poético. O poema – espelho e reflexo da imagem – se funde a ela no processo de redução, característica essencial da poesia contemporânea

segundo Barthes (2001):

A poesia contemporânea é *um sistema semiológico regressivo*. Enquanto o mito visa a uma ultra-significação, a ampliação de um sistema primeiro, a poesia, pelo contrário, tenta recuperar uma infra-significação, um estado pré-semiológico da linguagem: em suma, esforça-se por retransformar o signo em sentido: o seu ideal – tendencial – seria atingir, não o sentido das palavras, mas o sentido das próprias coisas. (BARTHES, 2001, P. 154)

A instabilidade semântica da palavra poética e da imagem aproximam-se de um estado semiológico caro à linguagem semiótica (KRISTEVA, 1984), aquela em que o som e o sentido não são divididos em barreiras silábicas ou limites vocabulares. Nessa linguagem semiótica, há apenas o dizer, mas não as fronteiras do dito, visto que esta se configura como um dizer anterior ao processo de castração iniciado com a nomeação das coisas. Ser imagem (verbal ou pictórica) difusa, e não palavra fechada, é comungar do processo semiológico regressivo (BARTHES, 2001), e potência da comunhão do verbal e do não verbal que faz o signo permanecer em suspensão e *différance* na obra de Pouchain.

Em consonância com essas possibilidades significativas, lemos o aforismo e a fotografia a seguir. Neles encontramos uma busca pelo objeto mínimo e pela palavra que leva à morte por um processo de expansão do mínimo às proporções do infinito.

materializar o infinito:

na poesia e no poema (POUCHAIN, 2015, n.p.)



Figura 6 - Fotografia de superfície com círculos concêntricos (POUCHAIN, 2015, n.p.)

No aforismo, um paradoxo se instala já no primeiro verso: como materializar (e, portanto, limitar) o infinito? Se um corpo se define pelos limites do espaço que sua matéria ocupa, o que dizer do infinito que, como a linguagem semiótica, não tem começo ou fim? O que o poema (como a foto ou o aforismo) pode fazer é apenas capturar metonimicamente uma partícula desse infinito, a que chamamos de poesia. Assim, apreendemos uma diminuta parte que desejamos crer que represente o todo, a fim de que possamos, ao menos, edificar uma mínima interpretação do que julgamos ser esse todo.

A fotografia que acompanha tal aforismo apresenta uma metáfora visual para esse mesmo fenômeno da impossibilidade interpretativa: círculos concêntricos de diferentes cores em uma mesma superfície, sendo as circunferências que os limitam menos precisas à medida que se afastam do centro. Por ilusões de ótica, os círculos ora parecem ainda estar alinhados sobre uma mesma superfície, ora parecem ser mais ou menos profundos, com desníveis entre si. Há ademais, na região central da figura, pequenos pedaços de madeira jogados, como se tivessem sido esquecidos após um processo de recolha ou limpeza.

A configuração da imagem apresenta dois movimentos: o circular e o retilíneo. A um primeiro olhar, a circularidade da figura se apresenta de pronto, como se saltasse da própria figura aos olhos do observador; porém, vista de perto, revela as ranhuras horizontais da superfície fotografada. Desse modo, enquanto os traços mais fortes jogam com um movimento de eterno retorno possibilitado pela circularidade, a composição de linhas retas, mesmo que curtas, sugere uma travessia. Entre os limites e os deslimites ora delineados ora esfumados dessa imagem, tomamo-la como metáfora da multiplicidade de linhas interpretativas que o diálogo interartístico assume em *Provenientes do azul* (2015). No livro, a rede de significação se expande e se torna movimento e dispersão, processo em que a imagem se aproxima da poesia no que concerne às características apresentadas por Blanchot (2005):

A poesia não responde ao apelo das coisas. Ela não está destinada a preservá-las, nomeá-las. Pelo contrário, a linguagem poética é “*a maravilha de transpor um fato natural para seu quase desaparecimento vibratório*”. O acaso será vencido pelo livro se a linguagem, indo até o extremo de seu poder, atacando a substância concreta das realidades particulares, não deixar mais aparente senão “*o conjunto das relações existentes em tudo*” (BLANCHOT, 2005, p. 330)

Se Blanchot (2005) nos fala de um acaso que vence as particularidades, abrindo o processo de significação para fundar-se no movimento, o aforismo apresentado por Pouchain revela a faceta de condensação da poesia e do poema que se dá no ato de “materializar o

infinito”. Nesse encontro entre o verbo e o pixel, a fotografia revela-se efígie do cosmos em expansão e dispersão, como a materialização do infinito a que alude o aforismo.

Considerações finais

A imagem e o aforismo realizam no jogo do infinito uma trapaça com a noção de origem ou fim. A circularidade e a multilinearidade presentes nos versos e fotografias analisados neste artigo reforçam a ideia de que não há apenas uma camada significativa das imagens poéticas verbais e não verbais, fazendo com que o seu processo semiótico seja permanente. A pergunta apresentada no início das análises é, pois, aqui retomada: até que ponto uma imagem pode suscitar sentidos? E complementa-se: em quais instâncias ela se aproxima da linguagem verbal nesse construir de sentidos?

Diante da necessidade de encaminhar este texto para um término – mas não uma conclusão fechada, haja vista a abertura das semioses que o diálogo interartístico de *Provenientes do azul* (2015) postula –, observamos o último par de aforismo e imagem desta análise:

resistência:
a poesia que desdenha
todos os tempos (POUCHAIN, 2015, n.p.)



Figura 7- Fotografia de pedaços sobrepostos de madeira (POUCHAIN, 2015, n.p.)

O aforismo toma a poesia, a palavra, a literatura – em suma, a escritura – por sua qualidade de resistente: ela transgride o tempo ao não se fundar nele para existir ou significar; resiste, pois, à platônica noção de origem (e à sua contraparte teleológica, o destino) quando caminha para a morte:

Tendo partido de um nada em que o pensamento parecia se elevar feliz sobre o cenário das palavras, a escrita atravessou assim todos os estados de uma solidificação progressiva: primeiro objeto de um olhar, depois de um fazer e, finalmente, de um homicídio, atinge hoje um último avatar, a ausência: nessas escritas neutras, chamadas aqui ‘o grau zero da escrita’, pode-se facilmente discernir o movimento mesmo de uma negação, e a impotência de completá-la num lapso de tempo como se a Literatura, tendente há um século a transmutar a sua superfície numa forma sem hereditariedade, não mais encontrasse pureza a não ser na ausência de todo signo, propondo enfim o cumprimento desse sonho órfico: um escritor sem literatura. (BARTHES, 2004c, p. 6-7)

Na sua negação do tempo, a poesia consolida a morte do autor (BARTHES, 2004a), pois se torna “a destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 2004a, p.57). Ela não se constitui em origem nem fim em seu processo de intransitividade: não caminha para algum lugar, pois ela em si é o lugar que se pretende alcançar.

A mesma resistência ao tempo e à interpretação linear se lê na fotografia que acompanha o aforismo: há na imagem feixes de madeira sobrepostos, conjugados em um espaço breve e articulados em suas imprecisas fendas, que não terminam em cortes precisos, senão em beiras difusamente desfiadas. Testemunhas da ação do tempo, aquelas que foram árvores agora são tábuas, restos, escombros: fragmentos recolhidos com que Pouchain faz sua arte de entrelugares semânticos.

Nestes, em interpretações deslizantes entre o verso e o fotograma, *Provenientes do azul* (2015) nos conclama a ler instantes provenientes do azul, os quais resistem, porém, à nossa penetração interpretativa como “relações abertas”, “tudo à deriva” e “vidraça trincada”, conforme bem anunciara a autora na introdução dessa obra poética do impreciso.

Referências

- BARTHES, Roland. A morte do autor. In **Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- _____. **Aula**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.
- _____. **Câmara clara: nota sobre fotografia**. Tradução Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- _____. **Da obra ao texto**. Tradução Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- _____. **Grau zero da Escrita**. Tradução Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.
- _____. **O Prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. Uma problemática do sentido. **Inéditos, I: teoria**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004d.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Carlos Ceia: s.v. “Aforismo”, **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 5 de julho de 2016.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa. São Paulo: Papyrus, 1991.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **Revolution in Poetic Language**. New York: Columbia University Press. 1984.
- POUCHAIN, Regina. **Provenientes do Azul**. Rio de Janeiro: Sinal, 2015.

ABSTRACT: The book *Provenientes do Azul*, by Regina Pouchain, a dialogue between poetry and visual arts, is marked by the hybridity common to most contemporary works, where word and image merge in an attempt to ascribe meaning to the world (or merely to be in this such complex world). As readers, we are faced with the following questions: To what extent can an image evoke meanings? In what stances can verbal and non-verbal language fuse in the meaning-making process? In order to come up with sharper answers, we will analyze seven aphorisms and photos published in *Provenientes do Azul*. Based on a semiotic theoretical framework, we intend to observe how the procedures that lead to a scriptural fragmentation can lead us through a reading pathway into Regina Pouchain’s poetics.

KEYWORDS: aphorisms; photos; Regina Pouchain.

Data do recebimento: 15/08/2016

Data do aceite: 14/08/2017

**Aí Vindes Outra Vez Inquietas Sombras? Análise do Expressionismo
no Capítulo O Desespero, da Minissérie Capitu, de Luiz Fernando
Carvalho**

**There You Come Again Restless Shadows? Analysis of the Expressionism in the
Chapter O Desespero (Despair) from the TV series Capitu by Luiz Fernando
Carvalho**

Angélica Catiane da Silva de Freitas¹

“A minha tentativa foi toda esta, deixar a fantasmagoria da minha Capitu, a fantasmagoria do meu Dom Casmurro, num ponto tal, que seja capaz de dialogar com a imaginação do espectador”.

(Luiz Fernando Carvalho)

RESUMO: O objetivo é mostrar, por via da análise do capítulo *O desespero*, da minissérie *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho, a utilização de elementos da estética expressionista na adaptação de *índices* do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1899). Iniciamos tratando de algumas questões relativas às adaptações de textos literários para a linguagem audiovisual, utilizando-nos de contribuições de teóricos como: Ismail Xavier, Linda Hutcheon, Dudley Andrew e Taís Nogueira Flores Diniz. Em seguida, vamos para uma distinção feita por Brian McFarlane entre os elementos mais facilmente transferíveis de uma linguagem à outra - aqueles ligados à *história* do romance - e os elementos que precisam ser adaptados propriamente - aqueles ligados à *enunciação*. Falamos de um intertexto com o romantismo, por via do *Fausto* de Goethe, presente tanto no romance quanto na minissérie, e, finalmente, vamos para a análise dos elementos expressionistas que compõem a adaptação. Utilizando-nos, ainda, de teóricos do cinema, como Antônio Costa, Jacques Aumont, e Marcel Martin, para a análise da sequência destacada da minissérie.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação. Dom Casmurro. Capitu.

¹ Doutoranda em Letras, Estudos Literários, pelo PPG/ Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), campus de Três Lagoas, MS. Mestre em Teoria Literária e Estudos Comparados pelo PPG/Mestrado em Estudos de Linguagens da mesma instituição, campus de Campo Grande-MS. E-mail: catianedefreitas@yahoo.com.br.

Introdução

Os estudos de adaptação de textos literários para o audiovisual tiveram, durante muito tempo, a fidelidade ao texto fonte como critério norteador para a análise do produto derivado. Textos da linguagem audiovisual que tinham como ponto de partida outro texto, geralmente da linguagem escrita (mais especificamente, os literários), baseavam-se na questão de quão próxima a adaptação conseguia chegar da obra “original”. Esse critério da fidelidade baseava-se numa espécie de crença de que toda significação transmitida através do texto escrito deveria ser diretamente transferida e representada na obra audiovisual.

Todavia, mais recentemente, uma gama de argumentos tem lançado por terra a questão da fidelidade como critério norteador para as análises de adaptações. Dentre eles, o fato de que o interesse pela fidelidade decorre de diversos tipos de preconceitos por parte daqueles que superestimam um tipo de linguagem em detrimento do outro. A dificuldade de se delimitar as fronteiras de onde começam e terminam os processos adaptativos. E também o fato de que muitos estudos de adaptação, baseados no critério da fidelidade, têm deixado de lado pontos cruciais, como as diferenças fundamentais que caracterizam cada suporte, formato, linguagem, gênero de texto, e contexto de produção da obra.

Partindo dessa perspectiva, os estudos e a crítica mais recente começam a entender a necessidade de dar “ao cineasta o que é do cineasta, e ao escritor o que é do escritor”, como afirma Ismail Xavier (2003, p. 62), em *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. Para Xavier, as comparações entre livro e filme devem servir “mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada” (2003, p. 62). Também Linda Hutcheon, em *Uma Teoria da Adaptação*, afirma que as adaptações são repetição “sem replicação”, e que, por trás do ato de adaptar, pode haver diferentes intenções, como apagar a lembrança do texto adaptado, questioná-lo, ou até mesmo “prestar uma homenagem contestadora” (2011, p. 27-28). Afinal, todo processo de adaptação traz implicado um ato anterior de recepção, tendo em vista que o adaptador se utiliza do texto-fonte, mas o faz de acordo com os seus próprios interesses e necessidades (artísticas, por exemplo), haja vista que o indivíduo/autor é, antes de tudo, um sujeito social.

Em *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*, Taís F. Nogueira Diniz lembra que, nos primeiros estudos de adaptação, a comparação e as análises entre o texto escrito e o audiovisual baseavam-se “na medida do sucesso alcançado pela transferência

de um para o outro” (2005, p. 13), enquanto nas abordagens mais recentes, a crítica passou a se basear “na espécie de adaptação que o filme se propõe a ser” (DINIZ, 2005, p. 15).

O teórico do cinema Dudley Andrew, em *The sources of films*, chama de adaptações os filmes que “alegam fidelidade ao original como um significado²” (2000, p.28, tradução nossa), diferenciando-os daqueles que são apenas inspirados ou derivados de um texto anterior, considerando que esses últimos estabelecem apenas uma relação de referência, e não de fidelidade ao original. Para Andrew, a fidelidade na adaptação é normalmente tratada em relação à “letra” e ao “espírito” do texto. A primeira se refere aos aspectos que podem ser transferidos de forma mais mecânica, como as informações a respeito de personagens e outros aspectos básicos da narrativa, que encontram mais facilmente equivalentes em outras linguagens. Já o segundo consiste em transpor para outro código o “espírito” da obra, oferecendo uma maior dificuldade ao adaptador.

Ao processo de adaptação que busca preservar ao máximo tanto a “letra” quanto o “espírito” do texto-fonte, Andrew chama de *fidelidade na transformação*, que é o que se propõe na minissérie *Capitu* (2008). Nosso objetivo é mostrar, por via da análise de uma sequência da obra, de 2 minutos e 40 segundos, que as escolhas feitas por Luiz Fernando Carvalho, no que tange a determinados índices do romance (como veremos a seguir), conseguiram recriar, na tela, a trama e o “espírito” de Dom Casmurro, sem, todavia, deixar de apresentar as suas próprias marcas estilísticas e autorais, no espaço que se refere à adaptação propriamente dita de elementos de uma linguagem para a outra.

Para a análise, partimos de algumas considerações de Brian McFarlane (1996), em *Novel To Film: an Introduction to the Theory of Adaptation*, que nos dá parâmetros para distinguir os elementos mais facilmente transferíveis de um meio narrativo ao outro, daqueles que precisam ser propriamente adaptados. Nossa análise trata desses últimos, mais especificamente, dos aspectos expressionistas utilizados por Luiz Fernando Carvalho na minissérie, para a reconstituição de alguns índices do romance.

Transferir e adaptar, segundo Brian McFarlane

A enorme e durável popularidade do cinema, segundo McFarlane (1996), se deve ao que ele tem em comum com o romance, ou seja, à sua capacidade de narrar, e a narrativa é

² Adaptation claiming fidelity bears the original as a signified [...].

também o principal elemento transferível de um meio para o outro. Todavia, alguns elementos são mais fáceis de transferir do que outros. Por “adaptação”, McFarlane denomina o processo em que elementos do romance “devem encontrar equivalências bastante diferentes no meio fílmico, quando essas equivalências são buscadas ou estão disponíveis em ambos³” (1996, p.13).

O autor distingue a história contada do enredo, ou seja, da forma específica pela qual a história é contada a cada vez e, para tanto, utiliza-se de contribuições de teóricos como Roland Barthes (1966), e Seymour Chatman (1978), destacando, assim, dois eixos analíticos de funções narrativas fundamentais para o entendimento dos textos adaptados: as funções distribucionais, que Barthes denomina como *funções próprias*, e as funções integracionais, que ele intitula como *índices*:

A primeira refere-se a ações e eventos; elas são horizontais na natureza, e estão encadeadas linearmente em todo o texto; têm a ver com as operações; referem-se à funcionalidade do *fazer*. *Índices* [...] abraçam, por exemplo, informações psicológicas relacionadas às personagens, dados referentes à sua identidade, notações de atmosfera e representações de lugares. Índices são ‘verticais’ na natureza [...] não se referem a operações, mas à funcionalidade do *ser* (MCFARLANE, 1996, p.13, tradução nossa)⁴.

Assim, os aspectos narrativos mais importantes de serem transferidos, e os mais cobrados pelos fãs das obras repropostas, são aqueles que se referem às ações e eventos da narrativa, uma vez que esses elementos não dependem da linguagem, o que facilita a sua “transferência” de um meio/suporte ao outro. Esses aspectos se referem às funções distribucionais, que Barthes denomina como *próprias* e as subdivide em: *cardinais* e *catalisadoras*.

A ligação de várias funções *cardinais* (ou *nucleares*, nos termos de Chatman) possui uma função cronológica e lógica, formando o “esqueleto irreduzível” da narrativa (CHATMAN, 1978 *apud* MCFARLANE, 1996, p.14). O cineasta que busca ser “fiel” ao texto-fonte deve preservar o máximo possível dessas funções *cardinais*, que são as grandes responsáveis pela recomposição da história do romance. As *catalisadoras*, por sua vez, são pequenas ações que enraízam as *cardinais* a um determinado tipo de realidade “[...] a sua funcionalidade é atenuada, unilateral, parasitária: trata-se de uma funcionalidade puramente

³[...] must find quite different equivalences in the film medium, when such equivalences are sought or are available at all.

⁴The former refer to actions and events; they are horizontal in nature, and they are strung together linearly throughout the text; they have to do with operations; they refer to a functionality of doing. Indices [...] embraces, for instance, psychological information relating to characters, data regarding their identity, notations of atmosphere and representations of place. Indices are ‘vertical’ in nature [...] they do not refer to operations but a functionality of being.

cronológica⁵" (BARTHES, 1966, *apud* MCFARLANE, 1996, p. 14). As funções *cardinais* e *catalisadoras*, por denotarem aspectos do conteúdo da história, não dependem da linguagem, podendo ser transferidas com mais facilidade de um meio ao outro.

Quanto às funções integracionais (*índices*), Barthes as subdivide em *Índices próprios* e *informantes*. As primeiras referem-se à atmosfera e aos aspectos psicológicos, exigindo mecanismos de transferência complexos, uma vez que dependem, entre outras coisas, de serem atuados, transformados em performance, ou, ainda, dos recursos expressivos próprios do audiovisual, como enquadramentos, iluminação, cenário, etc. Por serem mais difusas do que as *funções próprias*, estão mais abertas ao processo adaptativo. Já as *informantes* referem-se aos nomes, às profissões, e aos detalhes de configuração física dos personagens, sendo, também, mais facilmente transplantadas de uma linguagem para a outra. Elas compartilham, ao seu nível, da “autenticação” e “individualização” já iniciadas em outro nível pelas *catalisadoras*.

O que Barthes designa como funções cardinais e catalisadoras constitui o conteúdo formal da narrativa que pode ser considerado independentemente daquilo que Chatman chama de ‘sua substância manifesta’ (por exemplo, romance ou filme), e as informantes, em sua objetiva capacidade de nomear, ajudam a embeber este conteúdo formal no mundo criado, dando especificidade à sua abstração. Talvez as informantes possam ser vistas como um primeiro, pequeno passo, em direção à mimese no romance e filme, mas o processo mimético completo depende fortemente do funcionamento dos índices adequados [...]⁶ (MCFARLANE, 1996, p. 15, tradução nossa).

Assim, ao manter as *funções informantes*, que são dados de significação imediata, relativos a personagens, lugares, papéis sociais, e etc., uma adaptação está dando o primeiro passo em direção ao romance. Isso é o que ocorre na minissérie *Capitu*, que transfere todos esses dados de *Dom Casmurro*. Todavia, a completude do processo mimético vai muito além dessa simples transferência de *informantes*, e irá depender da utilização de *índices* adequados, ou seja, da busca de equivalentes entre os dois meios, por via de recursos disponíveis na linguagem audiovisual que relembrem a “atmosfera” criada pelo romance, uma vez que os *índices* estão atrelados às especificidades de cada um dos meios.

Em síntese, enquanto as *funções cardinais*, *catalisadoras* e *informantes* podem ser transferidas com certa facilidade, os *índices* requerem a adaptação propriamente dita de uma

⁵ [...] their functionality is attenuated, unilateral, parasitic: it is a question of a purely chronological functionality'.

⁶ What Barthes designates as cardinal functions and catalysers constitutes the formal content of narrative which may be considered independently of what Chatman calls 'its manifesting substance' (e.g. novel or film), and informants, in their objective name-ability, help to embed this formal content in a realized world, giving specificity to its abstraction. Perhaps informants may be seen as a first, small step towards mimesis in novel and film, the full mimetic process relying heavily on the functioning of the indices proper [...].

linguagem à outra. E é nesse ponto que existe uma abertura maior para que o cineasta mostre a sua criatividade. McFarlane usa o termo *narrativa* para designar os elementos mais facilmente transferíveis para o outro sistema de signos, e *enunciação* para designar os elementos que envolvem processos de adaptação.

Um cineasta que deseja recriar, com certa “fidelidade”, o texto anterior, enquanto um significado, deve não somente *transferir* a base narrativa do romance, mas *adaptar* os aspectos de sua *enunciação* (que resistem à transferência), “de modo a alcançar, através de meios muito diferentes de significação e recepção, respostas afetivas que evocam a memória do telespectador do texto original, sem violá-lo⁷” (MCFARLANE, 1996, p. 21, tradução nossa). Em suma, pela transferência das *funções cardinais* é possível avaliar o grau de proximidade que o cineasta procurou manter com o romance, mas é na adaptação propriamente dita dos *índices* para a nova linguagem que a sua criatividade irá aparecer. É isso o que veremos agora, por via da análise da sequência *O desespero*, da minissérie *Capitu*, com foco nos elementos expressionistas utilizados por Carvalho para a reconstituição de índices de *Dom Casmurro*.

Alguns aspectos do expressionismo

Como já foi dito, a proposta é a análise de uma sequência, de 2 minutos e 40 segundos, da minissérie *Capitu*, pelo viés da estética expressionista, cujas características serão resgatadas, aqui, segundo o texto: *O Expressionismo Alemão* (2006), de Laura Loguercio Cánepa, publicado no livro *História do cinema mundial*, organizado por Fernando Mascarello.

O termo Expressionismo foi usado em 1911, pelo crítico alemão Herwarth Walden, para diferenciar obras fovistas do norte da Europa, de obras impressionistas, expostas em Berlim e, posteriormente, veio a ser aplicado “com significações variáveis, à poesia, à dança e à música (antes de 1914), e também ao teatro e ao cinema (depois de 1919)” (CÁNEPA, 2006, p. 59). As características do movimento expressionista, segundo Cánepa, são a princípio, atemporais, podendo ser usadas por tempos e culturas distantes daqueles do momento de vanguarda europeia.

⁷ “so as to achieve, through quite different means of signification and reception, affective responses that evoke the viewer's memory of the original text without doing violence to it”.

No que tange à pintura, de onde surgiu o nome do movimento, havia uma “doutrina que envolvia o uso extático da cor e a distorção emotiva da forma, ressaltando a projeção das experiências interiores do artista no espectador⁸” (DENVIR, 1977, p.4 *apud* CÁNEPA, 2006, p.59)⁹. Essa distorção emotiva da forma, própria das pinturas expressionistas, é um dos elementos identificados na minissérie *Capitu*, e foi realizado por via de um recurso inédito criado por Carvalho: “uma retina de 30 cm de diâmetro cheia de água, para criar dimensão ótica a partir da refração da água” (Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/>). A retina foi usada nas cenas que representam o ponto de vista do narrador sobre determinada situação, e teve como um dos objetivos “simbolizar o estado psicológico de Dom Casmurro, personagem que flutua ou é arrastado pelas águas do tempo (Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/>).

Tal recurso produziu um efeito bastante significativo na obra, acentuando a expressão de diversos sentimentos do narrador, como: tensão emocional, vertigem, e a própria falta de nitidez sobre o que viu e está a narrar. Em outras palavras, causa a impressão visual de que os fatos são apresentados pelo filtro da memória e emoções do narrador, ao produzir um efeito de visão “embaçada”, turva, fazendo com que o diretor consiga transpor para a tela uma das principais características do romance: a ambiguidade, uma vez que se trata de um *narrador pouco digno de confiança*, se utilizarmos a terminologia de Wayne Booth (1981). Mas, passemos às características do cinema e teatro expressionistas, mais adequados a esta análise.

Segundo Cánepa, a origem do Expressionismo no cinema ocorreu na Alemanha, após o fim da Primeira Guerra, com o filme: *O gabinete do dr. Caligari*, de Robert Wiene (1920), que se tornou, rapidamente, um clássico devido ao seu enredo de pesadelo e cenários bizarros:

[...] o filme indicou novas relações entre filme e artes gráficas, ator e representação, imagem e narrativa (Robinson 2000, p.7). Seu conceito revolucionário surpreendeu e atraiu o público intelectual que até então raramente havia dado atenção ao cinema, e a curiosidade gerada em torno dele ajudou a reabrir o mercado externo cinematográfico que estava fechado para a Alemanha desde o começo da guerra (CÁNEPA, 2006, p. 55).

Os filmes, sombrios e enigmáticos, que ficaram conhecidos sobre o rótulo de expressionistas: “[...] constituíam uma experiência cinematográfica autoral e sofisticada”

⁸ Embora o movimento seja comumente ligado à Alemanha, nas artes plásticas, tornaram-se representativas as obras de Vicente Van Gogh (holandês) e de Edvard Munch (norueguês), ambas do final do século XIX. É deste último a obra pictórica mais comumente associada ao movimento: *O grito*, de 1893 (CÁNEPA, 2006, p.59).

⁹ Embora o movimento seja comumente ligado à Alemanha, nas artes plásticas, tornaram-se representativas as obras de Vincente Van Gogh (holandês) e de Edvard Munch (norueguês), ambas do final do século XIX. É deste último a obra pictórica mais comumente associada ao movimento: *O grito*, de 1893 (CÁNEPA, 2006, p.59).

(ELSAESSER 2000, p.18 *apud* CÁNEPA, 2006, p.69). Suas estruturas narrativas demonstravam uma autoconsciência estética, típica de sua vanguarda, utilizando-se por vezes da narrativa – moldura para “justificar o caráter fantasioso” das histórias (CÁNEPA, 2006, p. 77). Essa moldura também foi um elemento utilizado na minissérie, com o intuito de reforçar o fato de que a história que está sendo contada, assim como no romance, é moldada, ou mesmo modelada, pelo discurso do narrador.

Os filmes expressionistas apresentavam especificidades quanto à iluminação, decoração, distribuição das figuras, e possuíam uma ênfase na composição, reforçada por maquiagem e figurino. Neles, os “personagens e objetos se transformam em símbolos de um drama eminentemente plástico, causando, às vezes, a impressão de que uma pintura expressionista havia adquirido vida e começado a se mover [...] (CÁNEPA, 2006, p.70).

Também um aspecto do teatro do período que nos interessa:

[...] faziam do mundo interno do personagem o único elo entre os diversos elementos da trama abrindo mão das noções tradicionais de estruturação de cena segundo os princípios de unidade espaço-temporal (Matos 2002, p.59). Encenava-se, no palco, o próprio desenvolvimento psicológico dos personagens, num tipo de narrativa em que, com frequência, somente o personagem central realmente ‘existia’, sendo os outros, na maioria das vezes, projeções distorcidas da mente do herói (ROSENFELD 1993, p.284 *apud* CÁNEPA, p. 61).

Essa é outra convergência das características das obras expressionistas e a encenação proposta na minissérie, na qual o narrador, Dom Casmurro, rememora os demais personagens de sua história, que, por sua vez, podem não ser mais que meras “projeções distorcidas” de sua mente, uma vez que a história é perpassada unicamente pelo seu ponto de vista.

Os palcos do teatro expressionista, segundo Cánepa, eram quase vazios e: “Ao insólito da iluminação correspondia a maquiagem que transformava os rostos dos atores em máscaras, cujo tratamento exagerado podia levar à caricatura e ao grotesco” (ROSENFELD, 1993, p.310 *apud* CÁNEPA, 2006, p.62). Esse recurso da iluminação utilizada para modelar os traços fisionômicos (a partir de focos baixos ou laterais) é bastante presente na minissérie, principalmente, nas cenas em que o foco é a figura do narrador. Também a maquiagem bem acentuada no rosto do narrador, que ele remove na cena final, reforça o caráter ambíguo do seu discurso, uma vez que, durante toda a narração, usava essa espécie de máscara, e, assim como o narrador do romance, também pode ser considerado “pouco digno de confiança”, retomando a terminologia de Booth (1981).

Os temas recorrentes nessas obras expressionistas, segundo Cánepa, giravam em torno de psicopatas, duplos demoníacos, monstros, loucos e tiranos e “[...] poderiam representar uma continuidade do romantismo em um novo meio de expressão, que se prestava especialmente bem para as experiências irrealistas” (EISNER,1985, p.82 *apud* CÁNEPA, 2006). Em *Dom Casmurro* essa referência ao romantismo aparece logo no segundo capítulo, por via de uma menção ao *Fausto* de Goethe que, como veremos a partir de agora, torna-se um importante “espectro” na adaptação de *índices* do romance.

As sombras de Goethe

Apareceis de novo, oh sombras vaporosas,
Que meus olhos enchestes, outrora,
radiosas?Consegurei por fim reter-vos junto
a mim?
Que atração exerceis! Conseguis, de uma em
uma,Manter-me envolto em sonhos, mergulhado em
bruma,Renova-se o meu ser miraculosamente,
Bafejado do sopro que exalais ardente.
[...]
Assalta-me a saudade em tudo o que é passado,
Daquele mundo suave e espiritual, amado;
Paira ainda no ar harmonioso um canto,
Qual som de harpa eólia, as cordas vão vibrando,
Domina-me a emoção e não contenho o pranto
Meu rude coração logo se abrande, enquanto
A realidade atual se torna mais distante
E o passado renasce, ardente, impressionante.
(Wolfgang Goethe)

Os versos citados são do poema que abre o *Fausto*¹⁰, de Goethe, na tradução de Silvio Meira (1974). E foi citado, neste texto, pelo fato de que o escritor mais ilustre do Romantismo Alemão é um dos primeiros intertextos explícitos no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Vejamos a referência presente no segundo capítulo do romance:

Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras,

¹⁰ Segundo Silvio Meira, o tradutor da versão citada da obra, o poema o *Fausto* de Goethe foi iniciado pelo escritor em 1774

e concluído somente em 1824.

como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: **Aí vindes outra vez, inquietas sombras?**... (grifo nosso) Fiquei tão alegre com esta idéia, que ainda agora me treme a pena na mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar no papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi, [...] Eia, comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu. Tive muitas outras, melhores ou piores, mas aquela nunca se apagou do meu espírito. É o que vais entender, lendo. (ASSIS, 2006, v.1, p. 810- 811).

Na minissérie, esse fragmento do romance é mantido e, quando o narrador conclui a sua fala: “é o que vais entender lendo”, uma cortina de teatro se abre e aparece a protagonista jovem (a atriz Letícia Persiles) dançando ao som da música *Elephant Gun*, da banda Beirute. Enquanto ela dança, desenhando com um giz, na ponta de uma vara, uma linha no chão, Dom Casmurro (o narrador quinquagenário) se esforça para seguir a linha traçada pela amada, que dança em sua memória. Podendo-se concluir que a presença da música, utilizada na adaptação como uma espécie de *Leitmotiv* para a entrada em cena das lembranças do narrador sobre Capitu, já está presente, ainda que de forma implícita, na citação de Goethe: “Paira ainda no ar harmonioso um canto/ qual som da harpa eólia, as cordas vão vibrando/ domina-me a emoção e não contendo o pranto”.

Desse modo, quando Carvalho acrescenta, na minissérie, a música ao final deste trecho do romance: “Eia, comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu. Tive muitas outras, melhores ou piores, mas aquela nunca se apagou do meu espírito. É o que vais entender, lendo” (ASSIS, 2006, v.1, p. 810- 811), o diretor dialoga com o desfecho do poema que abre o *Fausto*, em que a música faz com que o eu-lírico seja dominado pela emoção: “Meu rude coração logo se abrandava, enquanto/ a realidade atual se torna mais distante/ e o passado renasce, ardente, impressionante”.

Certamente, a genialidade de Machado de Assis o faria prever a riqueza de tal intertexto para as memórias do seu narrador, assim como Luiz Fernando Carvalho também soube retomar, com sensibilidade e criatividade, tal intertexto em sua obra.

Vejamos outro trecho do romance:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor nem o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mais falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo (ASSIS, 2006, v.1, p.810).

É possível reconhecer uma continuação do diálogo com Goethe nessa interação do narrador do romance, no momento da escritura do livro, com as suas memórias do passado,

que são como fantasmas a assombrar- lhe o presente. Nesse sentido, tanto o livro quanto a cena mencionada da minissérie reproduzem o deslumbramento do narrador, diante da possibilidade de reviver o passado, assim como no *Fausto*: “Assalta-me a saudade em tudo o que é passado/ Daquele mundo suave e espiritual, amado”.

Mas, considerando que o Expressionismo pode representar uma “continuidade do romantismo em um novo meio de expressão” (EISNER,1985, p.82 *apud* CÂNEPA, 2006), vejamos como esses elementos expressionistas aparecem na minissérie *Capitu*, por via da análise do capítulo *O desespero*, sequência de planos de aproximadamente 2 min. e 40 seg. do audiovisual.

O desespero

O capítulo em questão trata de um acesso de raiva que bentinho tivera na juventude, após ver Capitu olhar para um rapaz da vizinhança enquanto ambos conversavam à janela (capítulo LXXIII do livro, intitulado *O contra-regra*). Segundo o narrador, aquela seria a segunda vez que ele fora tomado pelo ciúme, e o olhar de Capitu para o rapaz da vizinhança, que também retribuiu o olhar, iria lhe soar como “a trombeta do juízo final”. Não conseguindo raciocinar, com o “coração em chamas”, Bentinho sai correndo pelo corredor, e relata o que aconteceu depois disso no capítulo *O Desespero* (LXXVI, no romance), transcrito abaixo, na íntegra:

Escapei ao agregado, escapei a minha mãe não indo ao quarto dela, mas não escapei a mim mesmo. Corri ao meu quarto, e entrei atrás de mim. Eu falava-me, eu perseguia-me, eu atirava-me à cama, e rolava comigo, e chorava, e abafava os soluços com a ponta do lençol. Jurei não ir ver Capitu aquela tarde, nem nunca mais, e fazer-me padre de uma vez. Via-me já ordenado, diante dela, que choraria de arrependimento e me pediria perdão, mas eu, frio e sereno, não teria mais que desprezo, muito desprezo; voltava-lhe as costas. Chamava-lhe perversa. Duas vezes dei por mim mordendo os dentes, como se a tivesse entre eles. Da cama ouvi a voz dela, que viera passar o resto da tarde com minha mãe, e naturalmente comigo, como das outras vezes; mas, por maior que fosse o abalo que me deu, não me fez sair do quarto e Capitu ria alto, falava alto, como se me avisasse; eu continuei surdo, a sós comigo e o meu desprezo. A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue... (ASSIS, 2006, V1, p. 885-886).

As imagens abaixo contêm apenas alguns fotogramas mais significativos para a análise da sequência do livro adaptada na minissérie. Em síntese, ela mostra como a fúria de Bentinho o fizera desejar ser padre, por um instante, para vingar-se de Capitu. Em seu delírio, ele a via ajoelhada, a pedir-lhe perdão, extremamente arrependida do que fizera. Porém, sua

fúria aumenta ainda mais quando ele é surpreendido, em seus devaneios, pelo riso da amada, que estava no quarto ao lado, com Dona Glória, desfilando e divertindo a viúva com seus trejeitos. Ele vai até o quarto da mãe, para ver o que se passa. E, ao se deparar com a alegria da moça, enquanto o ciúme o corroía, Bentinho diz que sentiu vontade de esganá-la até ver “sair-lhe a vida com o sangue”.

Depois, começam a ser intercalados planos que mostram o narrador furioso, no momento da narração, ao lembrar o passado, com as imagens dele na juventude, quando o fato ocorrera. Para a análise desta sequência, fizemos a divisão em duas partes: a primeira, ilustrada abaixo, termina quando Bento ouve o riso de Capitu:



Figura 1 - Fotogramas: 1, 2, 3.

As imagens acima ilustram alguns momentos mais significativos da primeira parte da sequência de planos de: *O desespero*. O primeiro fotograma serve para mostrar a ligação da sequência anterior com a que está sendo analisada, por via de um intertítulo (**Figura 1** - Fotograma 1). Além do intertítulo entre as duas sequências, a continuidade entre elas também se dá pelo próprio movimento do personagem, que, na sequência anterior, corria para o seu quarto, enquanto nesta, já está entrando no local, correndo. Marcel Martin chama esse tipo de ligação de “Analogia de conteúdo dinâmico”. Segundo o teórico, trata-se de uma “ligação de ordem plástica”, que serve para ligar movimentos idênticos entre dois seres diferentes ou “[...] do mesmo ser em dois momentos sucessivos de seu deslocamento” (2003, p. 89) (**Figura 1** - Fotograma 2).

A sequência inicia com um movimento de câmera panorâmico que acompanha a corrida de Bento, da direita para a esquerda, até que ele se encoste a uma parede. Em seguida, outra panorâmica da esquerda para a direita mostra-o caminhando até sua cama. Sobre a cama, Bentinho, furioso, diz que se tornará padre de uma vez para ver o desgosto e a desolação no rosto de Capitu (**Figura 1**- Fotograma 3). Então, um *travelling* para frente começa a aproximar o espectador cada vez mais do personagem, ao mesmo tempo em que a iluminação do quarto que, até então, parece vir da esquerda para a direita e iluminar a parte do

fundo do ambiente, começa a ser substituída por uma luz rubra, que substitui, gradativamente, a luz principal pela luz das velas dos candelabros, e projeta a sombra do personagem na parede, além de acentuar o contorno de uma cruz negra atrás de sua cabeça.



Figura 2 - Fotogramas: 4, 5, 6.

Na nova iluminação, Bento olha para cima, vê uma luz forte, e uma batina começa a cair sobre o seu corpo (**Figura 2**- Fotogramas 4, 5 e 6). Então, ele abaixa a cabeça, e olha para a porta de seu quarto, onde a figura de um vulto começa a se tornar visível: Capitu.

Um novo *raccord* de olhar (AUMONT, 2007) de Bento mostra Capitu à porta do quarto. A sua figura está de costas, e começa a se tornar mais nítida por via da transição, pela iluminação, que vai do escuro para o claro (**Figura 3** - Fotogramas 7, 8 e 9).



Figura 3 - Fotogramas: 7, 8, 9.



Figura 4 - Fotogramas: 10,11,12.

O uso do *campo* e do *contracampo* faz parecer que os dois personagens estão conversando. O diálogo entre os dois se resume à Capitu pedindo perdão a Bento, que a

insulta de “perversa” diversas vezes, até que gradativamente a figura da jovem, ajoelhada, a suplicar, começa a desaparecer, pela transição da luz clara para a escura (**Figura 4** - Fotogramas 10, 11 e 12).



Figura 5 - Fotogramas: 13, 14, 15.

Bento aparece, então, em *primeiro plano* (MARTIN, 2003, p. 181), repetindo várias vezes a palavra “perversa” para Capitu, mas a sua interlocutora já desaparecera de vez (**Figura 5** – Fotograma 13). De repente, ele ouve risos, e há um corte para a segunda subsequência dentro do capítulo, na qual o personagem aparece novamente em *primeiro plano*, num ambiente onde a luz é mais difusa, e a fotografia totalmente diferente da anterior. Ele está junto à porta do quarto da mãe, onde observa, silencioso e apático, uma cena de Capitu que, para ele, demonstra a indiferença da moça em relação ao acontecimento que o deixara tão transtornado (**Figura 5**- Fotogramas 14 e15).

Nessas duas subsequências narradas acima, podemos reconhecer vários elementos expressionistas. Quando a luz principal é substituída pela iluminação *low-key* (TURNER, 1997, p. 62), o fogo do candelabro é acentuado, assim como uma cruz negra às costas do protagonista, e a sombra do personagem aparece projetada na parede. A partir da junção desses elementos, é possível fazer algumas inferências.

Segundo Turner, o tipo de iluminação *low-key* utiliza poucas luzes atenuantes, “[...] obtendo assim sombras nítidas e densas [...]” (1997, p.62), o que tende a produzir um efeito expressivo, como podemos observar comparando as duas imagens da sequência:



Figura 6 - Mudança de iluminação.

A luz que ilumina a face de Bentinho vem de baixo e está posicionada à sua frente, logo, não é dos candelabros, que estão às suas costas. Além disso, a sombra do personagem está alta, o que reafirma o fato da luz vir de baixo. O que torna paradoxal o fato de termos uma fotografia tão expressionista exatamente no momento em que uma batina cai do alto sobre o personagem.

A vela, objeto associado ao misticismo, à religião, e à morte, quando unida à tonalidade rubra e ao fogo, parece remeter a uma simbologia ligada ao inferno. Assim como a sombra pode ser associada ao duplo, um dos temas recorrentes na estética expressionista. Nesse caso, o duplo poderia ser lido como uma referência à antítese: bem/ mal, uma vez que Bento vê cair sobre ele uma vestimenta religiosa, a batina, mas isso acontece devido à fúria, ao ódio que nutria naquele instante pela namorada. Além disso, a Capitu que ele vê surgir na porta do seu quarto está vestida de azul, com um véu sobre a cabeça, lembrando a imagem de uma santa.

Em síntese, toda esta sequência, que se inicia quando a iluminação começa a mudar e o *travelling* aproxima o personagem do espectador, é uma projeção de um momento interior de Bento. O que se confirma quando ele ouve os risos de Capitu, no quarto ao lado, e vai conferir o que está acontecendo. O barulho o faz despertar do transe, uma vez que a ambientação, a partir daí, é outra, tomando tons mais realistas, e reforçando a ideia de que o momento anterior fora de introspecção do protagonista. Logo, tanto a batina quanto a Capitu “santa e submissa” foram meras projeções da sua mente.

Cabe mencionar, ainda, a grande admiração que o personagem do romance nutria por sua mãe, Dona Glória, a ponto de mandar gravar em seu túmulo a palavra “santa”. Assim, pode-se dizer que a imagem que Bento vê de Capitu nada mais é do que o modo como ele a projeta, como desejaria que ela fosse, “santa” como a sua mãe.

O narrador quinquagenário, Dom Casmurro, que está resgatando as suas memórias para compor o seu livro, é o único personagem que realmente existe no momento da sua narração. Todos os outros não passam de fantasmas, de sombras do passado, que continuam a assombrar o seu presente. Esta característica, como vimos em *Cánepa* (2006), também fez parte do teatro expressionista, onde normalmente apenas um ator estava realmente presente no palco. Assim como na minissérie, onde há um único personagem realmente existente no presente da narrativa, contracenando com as suas memórias num ambiente com cortinas vermelhas, que se abrem e fecham durante a narração, evocando o vínculo do audiovisual em questão com o teatro.

Na segunda subsequência, o primeiro plano¹¹ de Bento à porta do quarto de sua mãe (**Figura 5** - Fotograma 14), reforça que o plano anterior encenava a subjetividade do personagem. E a transição para o outro campo se dá novamente pelo olhar do personagem, que vê um ambiente iluminado por uma luz lateral da esquerda, onde Capitu desfila e brinca alegre com Dona Glória (**Figura 5** - Fotograma 15). Aqui são intercalados dois *primeiros planos* de Bento na porta, com dois *planos gerais* que mostram o quarto onde estão Capitu e Dona Glória.

No último *plano geral* do quarto, uma panorâmica começa a deslizar para a direita (**Figura 7**, fotogramas 16 e 17), passa pelas cortinas, e mostra o narrador-protagonista em *primeiríssimo plano*, que retoma a narração da história, revivendo a fúria daquele momento passado (**Figura 7**, fotograma 18).



Figura 7 - Fotogramas: 16, 17, 18.

Enquanto o narrador fala, são intercalados planos de três campos diferentes: o *plano geral* do quarto onde está Capitu (**Figura 8**, fotograma 19), um *primeiro plano* de Bentinho, encostado à parede de seu quarto, com um ódio incontrolável de Capitu (**Figura 8**, fotograma

¹¹ Todas as definições de planos que utilizamos aqui foram retiradas do livro do Antônio Costa, 1989, p. 180-181.

20), e o *primeiríssimo plano* do narrador, relembrando e revivendo, também com muita fúria, aquela emoção passada. (**Figuras 8** -Fotogramas 21).



Figura 8 - Fotogramas: 19, 20, 21.

Abaixo, um *plano detalhe* (**Figura 9** – Fotograma 22) mostra o chapéu e parte do rosto do narrador olhando para baixo, e um *raccord* de olhar é usado novamente para fazer a ligação deste plano com o próximo, que é um *plano detalhe* das suas mãos cobertas de sangue (**Figura 9** - fotograma 23).



Figura 9 - Fotogramas 22, 23, 24.

Depois disso, há outro corte para o *plano geral* de Capitu (que não ilustramos aqui) e, em seguida, um *plano sequência*, que intercala imagens do rosto e mãos do narrador (**Figura 10** - Fotogramas 25, 26 e 27).



Figura 10 - Fotogramas: 25, 26, 27

O *plano detalhe* da mão do narrador coberta de sangue (Fotograma 27) direciona o olhar para a direita e outro corte mostra Bentinho em *primeiro plano* (**Figura 11** - Fotograma 28), chorando desesperadamente no seu quarto enquanto uma trilha sonora de ópera se aproxima do seu clímax. Ele olha para cima e, e se abaixa encostado à parede, ainda olhar para cima, onde outro plano mostra uma luz forte no teto, luzes de holofotes (**Figura 11** - Fotograma 29). Essa luz abre a terceira e última subsequência dentro do capítulo *O desespero*, o que é reforçado pela trilha sonora que, quando a luz aparece, passa de uma ópera para uma valsa, diminuindo o ritmo da narrativa e do personagem.

Surge, então, um *plano detalhe* de parte do rosto do narrador, todo sujo, com os olhos muito abertos, espantado, como se, de repente, tivesse se dado conta do seu estado anterior, que o levava a desejar arrancar a vida de Capitu com as próprias mãos (**Figura 11** - Fotograma 30).



Figura 11- Fotogramas: 28, 29, 30

Outro *plano detalhe* mostra o chapéu do narrador enquanto ele abaixa a cabeça, e mais um corte mostra um *primeiríssimo plano* de Bentinho, igualmente apático pelos sentimentos que acabara de experimentar (**Figura 12**, fotogramas 31 e 32).



Figura 12 - Fotogramas: 31, 32.

O final dessa última subsequência intercala alguns *primeiros planos* do narrador escondendo-se atrás de uma cortina branca (**Figura 13** – Fotogramas 33 e 34) (que sugerem

que ele esteja envergonhado pelos sentimentos que acabara de expor) com *planos detalhes* da mão pegando a cortina.



Figura 13 - Fotogramas: 33, 34, 35

Na última imagem em que o narrador aparece, ele olha levemente para cima, onde luzes começam a se apagar gradativamente, até que se apaguem de vez, de forma que a transição, referente ao final do capítulo, se dá novamente pela iluminação (**Figuras 13 e 14** - Fotogramas 35, 36, 37 e 38). Nota-se, mais uma vez, o vínculo da obra com a estética e as convenções teatrais: o uso da luz para abrir e fechar as cortinas.

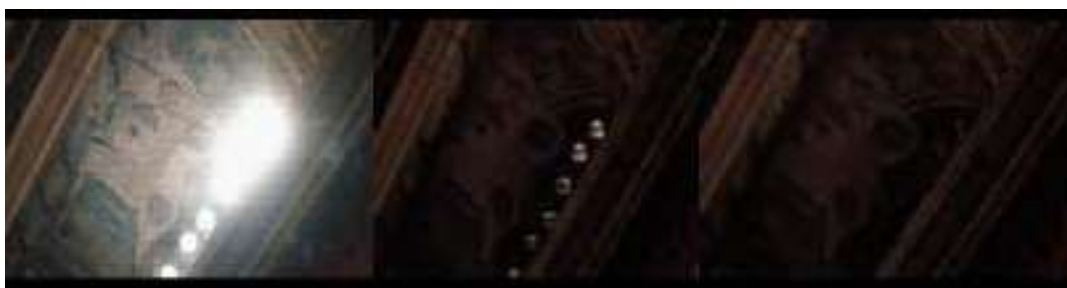


Figura 14 - Fotogramas: 36, 37, 38

Enquanto a segunda subsequência mostra o auge da fúria do narrador-protagonista, a última funciona como se fosse a calmaria após um forte vendaval. As imagens sugerem que tanto Bentinho quanto a sua versão quinquagenária parecem, num segundo momento, sentir vergonha por serem capazes de sentimentos tão vis e, por fim, esta mudança de estado mental é reforçada através do uso da música (Ópera para Valsa), bem como pela mudança de iluminação.

Pode-se dizer que a sequência analisada ilustra alguns aspectos recorrentes na obra como um todo, como, por exemplo, a importância da fotografia para a compreensão da minissérie, uma vez que, como pudemos verificar, nesse pequeno recorte, o recurso da iluminação foi utilizado diversas vezes para criar significação. E esse tipo de iluminação, utilizado também em outras partes da minissérie, remete àquele que caracterizou a estética

expressionista no cinema (nos anos 20), assim como a maquiagem no rosto do narrador, bastante marcada, como mencionamos.

Também o uso acentuado do *primeiríssimo plano*, do *plano detalhe* e do *primeiro plano*, associados aos ambientes vazios da minissérie, fazem com que a personagem se torne o elemento central da obra. O que cria um efeito de proximidade entre o espectador e as emoções do narrador, e dos demais personagens resgatados pela sua memória. Como se trata da adaptação de um romance conhecido por sua ambiguidade, o destaque à performance dos atores acaba colaborando com a recriação do discurso ambíguo na minissérie. Assim como a iluminação, que, muitas vezes, destaca apenas um lado do narrador, protagonizado por Michel Melamed.

Cabe mencionar que a iluminação e a fotografia, na minissérie, também estão bastante atreladas às fases da vida do protagonista. No momento presente da narração, em que ele já se tornou casmurro, há um uso constante desses recursos de efeito expressionista na obra. Já nas cenas da juventude, quando o seu amor por Capitu estava começando a ser descoberto, e Dom Casmurro ainda não existia, a iluminação é outra, principalmente nas cenas do jardim e da casa de Capitu.

Considerações finais

São vários os aspectos que podem ser analisados na adaptação em questão, tais como a mistura de elementos do século XIX com elementos do século XXI, colocados intencionalmente pelo diretor na minissérie, com o intuito de mostrar a atemporalidade do romance. A estética teatral também é uma característica do estilo do diretor, que já vinha sendo trabalhada por Carvalho em obras como *A pedra do reino*, *Hoje é dia de Maria*, além de outras. E esse estilo teatral, na adaptação em questão, retoma um *índice* do romance de Machado de Assis, que é a questão da autoconsciência da narrativa, da obra que expõe a sua condição de artefato. Bastante presente no capítulo IX de *Dom Casmurro*, intitulado “A ópera”.

Quanto às características expressionistas, elas não estão, necessariamente, no romance, mas decorrem da leitura que Carvalho empreendeu aos significados possíveis da obra. Ou seja, constituem um recurso utilizado na “adaptação propriamente dita” que o audiovisual fez dos *índices* do romance. Um deles é a ambiguidade do discurso de um *narrador pouco digno de confiança* (BOOTH, 1981), uma vez que a narração em primeira pessoa, com ponto de

vista exclusivo do narrador, fez de *Dom Casmurro* o romance mais intrigante da Literatura Brasileira.

Os efeitos expressionistas na minissérie podem ser entendidos, então, como o modo com que a *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho, procurou dialogar com o *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, no que tange à sua intrincada ambiguidade, reconstituindo, de maneira eficaz, os elementos transferíveis do romance, e adaptando, com originalidade e criatividade, os seus *índices*.

Assim, se, por um lado, a minissérie evidencia desde o título que se trata de outra obra, por outro, ela não deixa nada a desejar em relação ao “espírito” do romance. Pelo contrário, pode-se dizer que *Capitu*, com os recursos próprios da sua linguagem, seu meio, seu suporte e seu tempo, retoma, revigora e ilumina a genialidade de um dos maiores romances do grande mestre da Literatura Brasileira.

Referências

- ANDREW, Dudley. The sources of films. In: NAREMORE, James (org.). **Film adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, p. 29-37.
- ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. In: ASSIS, Machado de. **Obras completas**. 3 volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- AUMONT, Jacques; et al. **A Estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas- SP: Papyrus, 2007.
- BOOTH, Wayne. Tipos de narração. In: **Retórica da ficção**. Lisboa: Arcádio, 1981.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. O expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.) **História do cinema mundial**. Campinas-SP: Papyrus, 2006, p. 55-89.
- COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. Trad. Nilson Moulin Louzada. 2ª Ed. São Paulo: Globo, 1989.
- DINIZ, Taís Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: Tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- GOETHE, Wolfgang. **Fausto**. Tradução de Silvio Augusto de Bastos Meira. São Paulo: Editora Três, 1974. Coleção Biblioteca Universal / Alemanha.
- HUTCHEON, Linda. Começando a teorizar a adaptação: O quê? Quem? Por quê? Como? Onde? Quando? In: **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MCFARLANE, Brian. Backgrounds, Issues, and a New Agenda. In: **Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation**. Clarendon Press, Oxford University Press: Oxford, 1996, p. 1-30.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: Pelegrini, Tânia et. al. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Senac- Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61-89.
- TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

Filmografia

CARVALHO, Luiz Fernando de (direção). **Capitu**. Rede Globo, dezembro de 2008, 2008. Minissérie.

ABSTRACT: The goal of this paper is to show, through the analysis of the chapter O desespero (Despair) from the TV series Capitu (2008) by Luiz Fernando Carvalho, the use of elements of the expressionism in the adaptation of indexes of the novel Dom Casmurro by Machado de Assis (1899). We begin by approaching some issues related to the adaptation of literary texts to the audiovisual language using theoretical contributions such as those from Ismail Xavier, Linda Hutcheon, Dudley Andrew and Taís Nogueira Flores Diniz. After that, we present Brian McFarlane's distinction between the elements which can be more easily transferred from one language to another – those related to the story of the novel – and the elements that need to be properly adapted – those related to enunciation. We also mention an intertext with Romanticism through Fausto by Goethe, which appears both in the novel and the TV series. Finally, we analyze the expressionist elements that are used in the adaptation. We also mention cinema theory authors, such as Antônio Costa, Jacques Aumont, and Marcel Martin, for the analysis of the sequence highlighted from the TV series.

KEYWORDS: Adaptation. Dom Casmurro. Capitu.

Data do recebimento: 21/08/2016

Data do aceite: 22/08/2017

Em Tyler Confiamos, Mas Deveríamos? A Transposição do Narrador de Clube da Luta da Página para as Telas

In Tyler we trust, but should we? The transposition of the narrator in *Fight Club* from page to screen

Beatriz Cristina Godoy¹

ABSTRACT: This article aims at presenting an analysis of the adaptation of the novel *Fight Club* (1996) into a feature film, focusing especially on the transposition of the narrator from the novel to the film. The analysis will focus on the importance of using the narrator as an element in the construction of the feature film. The investigative methodology is based mainly on theoretical texts concerning adaptation by Linda Hutcheon (2006); Ben Brady's (1994) work regarding film studies; and writings on the role of the narrator by David Arrigucci (1998).

KEY WORDS: Adaptation, film, narrator

Introduction

Adaptations are everywhere. Not only have they crossed all media and genre but they have been doing it for quite some time. Our fast paced, high-tech society made a habit of believing we are the creators of all things multimodal, but nothing could be further from the truth: “the Victorians had a habit of adapting just about everything – and in just about every possible direction” (HUTCHEON, 2006, p. XI). Adaptations have now adhered to our culture in a way that more often than not people will experience an adapted work without even knowing it. It used to be that we would go into the movies fully aware that we were about to see an adapted work, however, nowadays we could easily follow a

¹ Bacharelado em Comunicação Social - Jornalismo pela PUC/PR e licenciatura pela Universidade Estadual de Maringá. Mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá. Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá.

TV show or even a comic book series completely oblivious of its connection to any prior work.

Serial films are an example of the longevity of adaptations. Common in the first half of the 20th century, they were short films shot with the solo purpose of divulging pulp magazine serialized fictions. For weeks the audience would follow these short chapters preceding the main featured film and then go on to buy the magazine. Decades later these episodes were also marketed as home videos in VHS and DVD.

This versatility means that adaptations are also good business. The character Batman first appeared in a comic book called *Detective Comics* #27 in 1939. To this day his adventures have been made into eight feature films, two serial films and a TV show with 120 episodes. The seven latest films alone have raised close to 4 billion dollars only in box office revenue, not including the endless merchandise produced alongside the films like clotheslines, fast food meals, school supplies and action figures. If the producers play it right they turn a story into a franchise and can make more than a decent pay out of it.

Therefore, it is no surprise that adaptations fit like a glove in our all consuming, ever changing society. They give us the opportunity to keep consuming the things we like in different shapes and forms and yet with that familiarity individuals still seem to seek, not to mention that if they are constantly evolving they avoid getting boring, and satisfy our modern innate inability to stay focused on something for long periods of time. Any *Pride and Prejudice* fan whenever tired of reading the book can watch one of the two film adaptations, go see a musical, rent one of the three TV shows inspired by the book or yet read a mashup where Elizabeth and Darcy fight flesh eating zombies.

More else, adaptations are here to stay. They take effort and creativity and more often than not, present the original work in a whole new light, proper of this or that particular genre or media. It's high time they started to be studied as more than mere copies and where given proper value when proper value is in place since "an adaptation is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing" (HUTCHEON, 2006, p. 9).

In this article we are going to analyze the feature film adaptation of *Fight Club*. The book, written by Chuck Palahniuk and released in 1996, was adapted for the screen by director David Fincher and starred Brad Pitt, Edward Norton and Helena Bonham Carter, based on a script by Jim Uhls.

Adaptations are adaptations

The birth of new media added a whole new spectrum of meaning to the word adaptation. Canadian writer Linda Hutcheon (2006) establishes three very different things which can be addressed as such: a formal product, a process of creation and its process of reception. The analysis of an adapted work as a product requires that we take into consideration the modes of engagement: telling, showing and interacting and also the new format (media) chosen for the rewriting of the adapted text. As an all embracing term, adaptation engulfs countless possibilities of transposition; the mode of engagement may remain the same when adapting a poem into a novel or, for instance, be modified when changing a novel into a film, bringing along a change in media. Notwithstanding, we engage differently with each particular media because “each mode, like each medium, *has* its own specificity, if not its own essence” (HUTCHEON, 2006, p. 24).

As simple as this idea may seem when discussing this shift in format, especially the transposition from text to screen, the biggest obstacle seems to be rooted in the notion of the superiority of the written text. Books came first and no one would dare question its seniority to film and, unluckily, that notion got entangled with the quality of their contents. For many people, from the general public to scholars, a book is better than a film for the sheer fact of being a book. Only, things are not so simple anymore. Books are changing. They changed into paperbacks, then audio-books and now there are e-books. Our access to these narratives differs, the way we “read” these texts is not the same, thus, this seems like an appropriate time to question our perception of originality and adaptation altogether.

Change brings change and it is not uncommon nowadays for a book to be written with the future adaptation of the story into film in mind, just as it has become an indisputable fact that the newer generations access to the classic works is channeled through film, when not television. And yet, adaptations seem to have stemmed a paradox where the adapters count on the previous success of the existing work and the audience cannot seem to get enough of them while complaining about their abundance and recurrent infidelity to the adapted text.

Kristin Thompson (2003) is also a firm believer that people comprehend drama better than narrative and are more likely to follow a complex film plot than a complex narrative structure because it is shown. Add that to the fact that films are made available

to a larger number of people, and we have spectators who “may have become fairly sophisticated consumers of narrative” (THOMPSON, 2003, p. 79). Another point of view shared among theorists is that of the endurance of the novel brought by the constant adaptation of the work. Needless to say, had not the works of Shakespeare been incessantly transposed to stage, film, TV, radio, etc. it would not have the scope it has nowadays. Were we to compare his popularity to Joyce’s work – held in as much regard as the bard’s by scholars – among the general public and we can start to grasp the importance of adaptation to the survival of the classics.

Another important and much discussed concept involving adaptation is the fact that its relation to the adapted text should be overtly addressed and yet an adaptation is not the sheer retelling of a story but the reshaping and refitting of it into another media. Thompson states that “if we assume that each medium has its own constraints and expressive possibilities, then artists must change an existing narrative significantly in appropriating it for a new work in a different medium” (THOMPSON, 2003, p. 76).

There are a few reasons why someone would decide to venture in such treacherous field and they include money, first and foremost, but also agility and taste. Classic novels and best-selling books are more likely to attract film-goers’ attention as they have been tested and proved: “these factors of familiarity and built-in popularity weigh with people who undertake adaptations” (THOMPSON, 2003, p. 77). The possibility of making a financial success out of a renowned story is bigger than risking millions of dollars in an original screenplay. Another contributing factor is the constant need of stories in the entertainment industry; books offer a never-ending source of material, not to mention that fresh, original ideas do not spawn every day. And finally there is the will of the adapter, who “not only interpret that work but in so doing also takes a position on it” (HUTCHEON, 2006, p. 92).

Adapting novels into films

The greatest and more obvious difference between a novel and a film is that while a novel tells a story, the film shows it. The novel allows the reader to take their own time in imagining sceneries and characters and voices that emanate through this characters, it is an undeniable assumption that which each reader while reading a book writes their own story. However, we all see the same film. We may watch our own version of this film,

paying closer attention to a particular feature of it, but the images are the same and previously arranged and framed at the director's will. A film "ventures beyond the viewer's imagination: it does not pretend, it presumes to be real" (BRADY, 1994, p. 7).

But while it is expected from a book that we use our imagination and alternate periods of immersion in the novel with reality, a film must feel real, as if we are standing across the street and peeking into the characters lives for two or three hours. We need to believe; at least for the length of the film, that those are real people, with real lives and real problems, otherwise it doesn't work. According to Ben Brady this suspension of disbelief appeals to the viewer in two levels: cognitive (thinking) and the unconscious (feeling) so at the same time we know we are being lied to we accept the characters plight as our own.

When adaptors choose which work to adapt they must bear in mind that the story must mean something to the audience, there needs to be viable characters facing conflicts most people can relate to so they can accept to take this journey alongside these people until they have dealt with their problems, either successfully or not, and are ready to move on. For Ben Brady, "the degree of a play's" - and by that he means the screenplay - "effectiveness will depend largely upon the richness of that meaning" (BRADY, 1994, p. 10). Furthermore, the author asserts that the closer to reality the problems feels the more the spectators are willing to surrender and engage. These conflicts are often divided into three main categories: person versus person, person versus Nature and person versus self.

To make a fortunate transition of the novel into a film, there are a number of aspects that must be taken into account such as the main theme, which "must always serve the story action" (HUTCHEON, 2006, p. 11). The relevance of defining the theme lies on the fact that much of the information which is not vital to the comprehension of the plot may be excluded and, what's more, a consistency can be provided throughout the film. It is entirely up to the adaptors to choose which theme they would like to concentrate on but they must be careful not to stray too far from the theme of the novel itself. It is acceptable to focus on the romantic aspect of a war story as long as there is real romance in it; however, it is unfruitful to add a theme to a story where it did not previously existed.

One very common mistake adaptors make is try to fit into a screenplay all the nuances of a novel which, more often than not, results in a parade of characters and situations of no or little importance to the main story being told. What some people could consider a loss in content "is simply a reduction of scope: of length, of accretion of detail,

of commentary” (PEARY and SHATZKIN apud HUTCHEON, 2006, p. 37). Another fault to be avoided is the early resolution of the main conflict. Once the major conflict is resolved there will be little else to work with in terms of storytelling which means, films rely on subplots. The story should present the main conflict and minor ones which will be resolved one after the other culminating in the resolution of the main problem, thus creating a chain of action which “revolves around the decisions that the protagonist is forced to make as he or she attempts to deal with the alternatives that are presented (BRADY, 1994, p. 25)

Another key aspect of a successful adaptation is the characters. They are the ones the audience must identify with if not directly at least in the sense that we all face life altering conflicts and decisions. Sometimes it is impossible for the spectator to identify with the main character; nevertheless, they must be involved with the story to the point of caring about what happens to him or her. The more depth a character presents the more likely people are to accept him or her and “it is the character of the protagonist - the uniqueness of his or her values - that determines the direction of the play” (BRADY, 1994, p. 37).

The discussion of adaptations involving collaborative medias such as the cinema or television, always brings about the issue of whom the adapter is. Is it the screenwriter who rewrites the new story, is it the actors who bring the story to life or maybe the director who coordinates efforts to make the film a reality? There is no one answer. Hutcheon (2206) utters that of all the professionals participating in the process, the director and the screenwriter are the ones with the closest relation to the adapted work since the others are more likely to adapt from the script, which is far from settling the matter. But for the public “the Sun-King, of course, is the director” (HUTCHEON, 2006, p. 82).

And last but not least, there is the matter of fidelity. Adaptation studies have revolved around this issue for centuries and for the greater length of these centuries all adaptations have been graded good or bad based on fidelity alone. The closer a film is to the adapted work, the better. However, albeit the fact that there is still much discussion around the issue more and more studies are concentrating on the study of adaptations as independent works. Futile it is to deny the relation between a previous work and the adapted one, which does not have to entail the inferiority of the latter. Were we to treat adaptations as adaptations and focus on the merits of creating a new work, it would be

possible to affirm that “stories also evolve by adaptation and are not immutable over time” (HUTCHEON, 2006, p. 31).

The Narrator

It is of utmost importance to distinguish the author of a novel from its narrator. While the author is the person who *writes* the text, the narrator is as much a fictional element as any other in the novel even though he is the one who *tells* the story. “The narrator is commonly classified according to the person chosen to narrate” – often the first or third person – “and also according to its degree of participation in the story being told” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 40). A narrator who tells a story in the first person is not necessarily the protagonist of this same story, it is possible that he bore witness to an specific event but is not directly involved. It is just as possible that the narrator makes use of the third person to narrate a situation he was part of but decides, upon depicting it, to concentrate on a third party.

The narrative focus is the position where the narrator speaks from, in other words, his point of view and it allows us to better understand where the narrator fits in the plot. Friedman identifies eight particular narrative focuses: editorial omniscience, neutral omniscience, “I” as witness, “I” as protagonist, multiple selective omniscience, selective omniscience, the dramatic mode and the camera. Each if these focuses adopts a different view of the story, for instance, the editorial omniscience is the all-seeing, all-knowing narrator who takes a stand and voices opinions while the “I” as protagonist is characterized by “a narrator who necessarily narrates in the first person, limiting himself to his own thoughts, perceptions and feelings” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 43).

Davi Arrigucci believes that the choice of the point of view of the narrator is the decisive feature of a narrative because it is never unpretentious: “To choose a point of view is to choose a means of conveying values” (ARRIGUCCI, 1998, p. 20). At the same time that the protagonist as a narrator limits the scope in which a story could be told halting his access to other characters minds and actions, It gives the narrator full control over the chain of events, how to tell them and how to weigh them. However, this control over the story raises the question of how far this narrator can be trusted to relate the truth since “he is the mediator of all things and constantly intercedes between the reader and the story” (ARRIGUCCI, 1998, p. 24).

Yet another element which influences the idea of the point of view is the distance between the reader and the story. Different narrators keep distinguished distances from the story itself, thus the reader is kept at the same distance. Some narrators make comments and share opinions about the characters and the situations so the reader feels distanced from that fictional world, while others plunge inside the character's minds and navigate their thoughts giving the reader full access to the story and a feeling of being part of that world. The theorist believes that in the 20th century, "the tendency of forcing the author to fade away leans into the subjectivation of the focus: the point of view draws nearer and the distance diminishes" (ARRIGUCCI, 1998, p. 25).

Finally, the author states that not only the point of view is the matter of importance when narrating a story but also the tone in which the story is told, and by tone he means "an attitude which might compose the intonation of the sentence in the oral narrative, or the dramatic irony, registered in the story" (ARRIGUCCI, 1998, p. 11).

The Narrator in Fight Club

Fight Club is the debut novel of American novelist and journalist Chuck Palahniuk. The book was released in 1996 by W. W. Norton & Company and was adapted for the cinema in 1999 by Regency Enterprises and directed by David Fincher. Both, novel and film, tell the story of an unnamed protagonist/narrator who is presented *in media res*. In addition, both first scenes begin while a gun is being pressed against his mouth by a second character named Tyler Durden. Aware that he might die at any minute he wonders in *voice over*²: "Where would Jesus be if no one had written the gospels?" and realises: "I remember everything" (PALAHNIUK, 2003, p. 15). According to Walter Benjamin, knowledge and wisdom are only bestowed upon man at the time of death "and it is from these substances that stories are made - for the first time, they become transmissible" (BENJAMIN, 1994, p. 207).

This particular scene also makes reference to the popular belief that before we die our life flashes in front of our eyes as if it were a film, only in this case, it literally is. The fact that the main character is looking back at his life trying to make sense of things is emphasized by a confessional tone. The protagonist/narrator grants complete access to

² "when the one who is speaking is not on the screen (not seen)" (BRADY, 1994, p. 215).

his inner thoughts through the narration, he is not afraid to be ridiculed or laughed at, he pours his heart out with absolute honesty and it takes little time for him to come across as trustworthy. The way he tells the story of how his life changed when he met Tyler Durden is also conversational, offering his insight into the other characters lines and actions and focusing in the dialogues, although he does not always allow the other characters to speak for themselves. Benjamin believes that “among all the written narratives, the best ones are those which distinguish themselves the least from the oral stories told by the countless anonymous narrator” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

To preserve this conversational tone in the film, the adapters chose to maintain the narrator throughout the movie, a technique which is frowned upon in the industry and is “to be used on very rare occasions” (BRADY, 1994, p. 27). Nevertheless, the adapters did not simply use the narrator to verbalise thoughts and emotions, for every shot the narrator appears narrating - and therefore is not engaged in dialogues - he is always telling something else, something further to what is being shown. If we make a direct relation of what Kress states about the junction of text/image to the junction of spoken text/image, together they form a *layout* which goes beyond the way in which the information is organised but that also contribute to the meaning: “it is in this level that the disposition of the word and the images interact” (KRESS, 2003, p. 68).

One interesting example of the marriage between different modes of engagement takes place at the very beginning of the film while the protagonist/narrator recounts how he became a slave to catalogue shopping. The scene starts with him reading a catalogue in the toilet which he then tosses aside; the camera zooms in on one of the pages of the catalogue which then expands to the whole screen so the character can walk around his apartment as if it was a page of said catalogue, with prices and names beside the furniture creating the impression that he actually lives inside one. The overall effect of wording, image and sound makes the character look whimsical and yet ever more real.

Undoubtedly, the most common use of a narrator in a film is through *voice over*, and the use of the narrator in such manner allows further explanation about what is being shown or insights into the characters thoughts and feelings. However, in *Fight Club* the adapters also make use of other resources more common in television than film. Some scenes resemble a reality show, not only does the protagonist/narrator talk directly to the camera while the other people involved in the scene seem oblivious to it and keep talking to him, creating the feeling that the camera just happened to be there during that specific

moment of those people's lives. In numerous other occasions, the narrator talks while looking straight to the camera as if conversing with the audience. And even if the use of this particular shot might interfere with the illusion films are set to depend upon, it becomes absolutely acceptable because we are so accustomed to it - we see it every day on television and in documentaries. In the end, it actually increases the feeling that we are not only being told a story but that we are actually being invited to participate in it.

Yet another thing that adds to our feeling of proximity towards the protagonist/narrator is the fact that he never tells us his name or which company he works for, or even which city he lives in. Throughout the story it becomes more and more clear that the intention is to allow the audience to identify with this character, and, what's more, to award him a commonness, a feeling that he is just another regular Joe. This sensation is intensified by the monotone, flat voice he uses when narrating the first third of the film. He looks exhausted and bored, and he sounds just as bored as his voice drags us toward the fastidious details of his life, insomnia, his sheer boredom. His tone changes ever so slightly when he meets Tyler Durden.

The best kept secret of the story, which was not all that secretive we realize some time later, is the fact that the protagonist/narrator never met Tyler Durden, since "Tyler is a projection. He's a dissociative personality disorder. A psychogenic fugue state, Tyler Durden is my hallucination" (PALAHNIUK, 2003, p. 168). A few choices made by the adapters guaranteed that the same effect of surprise, and the again, not so much surprise the reader gets from the novel, was transported to the screen. First, since they are the same person the most logical decision would be to have the same actor play both roles, instead, they chose two very different actors who not only shared the scenes but also served the purpose of gaining the audience's trust. To play the regular office slave who shops and goes to support group meetings to experience pain so he can feel alive, they casted Edward Norton, a talented actor who is a bit short, scrawny and pale. It is easy to identify with him because he looks so regular. To play his alter ego, Tyler Durden, they casted Brad Pitt, someone who most men would have a difficult time identifying with, a symbol of beauty and success, in Tyler's words: "all the ways you wish you could be, that's me. I look like you wanna look, I am smart, capable and most importantly I am free in all the ways that you are not" (FIGHT CLUB, 1999, 1:48). It is interesting to notice how easy it is to believe that Tyler Durden is successful and confident and that many men would follow his orders, what is hard, is to draw a line between how much we believe the character and

how much we get engaged in the public image projected by Brad Pitt.

The way the narrator/protagonist speaks is also very different from Tyler's at first. When he participates as the character in dialogues, he always sounds on the verge or a breakdown, he is tired and he is bored. When he narrates, he is still sounding bored but as we are granted access to his thoughts, we begin to understand his boredom and the randomness of his ideas, he sounds lost when saying things like: "everything you're ever proud of, will be thrown away" (PALAHNIUK, 2003, p. 17) or "on a long enough timeline, everyone's survival rate drop to zero" (Ibid., p. 176). Were we not allowed to actually hear the narrator's thoughts we would not be able to realize just how overwhelmed he is by the life he leads. He is tired of his cubicle nine-to-five job, his catalogue condo, his matching suits, "you buy furniture [...] then you're trapped in your lovely nest and the things you used to own, now they own you" (Ibid., p. 44).

The understanding of the character that the narration offers is essential to provide meaning to Tyler's words. Tyler does not talk, he preaches. He stands in the middle of the fight ring and he speaks of how society expects us to work at jobs we hate to earn money so we can buy things we do not need to impress people we do not even like. When Tyler talks it is like he is talking to you and not in a million years you would think the trembling narrator/protagonist is capable of such speech. And yet, so many clues were left behind that when the time comes for the audience to learn the truth, we accept it thoroughly. In the novel, the narrator leaves clues behind in short sentences such as: "I know this because Tyler knows this" (Ibid., p. 12) or "Tyler's words coming out of my mouth" (Ibid., p. 98) or even yet, the fact that Tyler forbids the narrator/protagonist to talk about him with others. All these little clues are also depicted in the film, however the adapters made good use of their resources made available by the adapting media.

Not only does the narrator utters the sentences from the novel but during the first minutes of the novel before Tyler Durden enters the story, every time the narrator complains about his insomnia, a shaky image of Tyler shows up on the screen for only a fraction of time. If you happen to blink at that exact moment, you will have missed it. In another scene, both characters are at the hospital and Tyler is sitting on a gurney in the background while on the foreground the protagonist is being stitched up by a nurse. Tyler than tells him to tell the nurse he fell from the stairs. Most viewers would not pay much attention to the arrangement, it is only after you find out the double identity of the protagonist that you understand why Tyler did not talk to the nurse himself, he was not

there to start with.

The image of the film, the *showing* also brings power to the scene in which we finally learn the main characters are in fact the same person. In Chapter 22 of the novel, after travelling around the country trying to find Tyler, the narrator/protagonist breaks his promise and asks about Tyler to his girlfriend only to hear her say *he* is Tyler. In the book, after hanging up the phone, the narrator sees Tyler in his room and they started to talk about how they are the same person. There is no denying the revelation is shocking but unless the reader has a very vivid imagination, it is not hard to rearrange the characters in his mind. However, in the movie, when the phone is put down, Tyler appears out of thin air and before anyone confesses anything there is a flashback to a previous scenes of the film, only this time it is not Pitt but Norton who is in the center of it, giving both the narrator/protagonist and the audience time to find out for themselves the truth about these men. Only then, do they talk about being the same person and again, the screen is invaded by a sequence of flashbacks of numerous scenes from the movie with the same treatment only now it is Norton who is preaching. He not only takes Tyler's place and words but all the tiredness from his face is gone, he looks taller and stronger and his voice no longer drags. In other others, he becomes Tyler Durden.

So why would we believe a narrator who has kept something so important from us the whole story, someone who can not even trust himself? The truth is, he never lied, he is the narrator and he chooses to tell the story the way he experienced it, therefore "he could not know more than he did at the time those facts took place" (ARRIGUCCI, 1998, p. 22). And here the story also touches at a deeper level. You accept it because in some level he convinced you his telling your story, the story of how you were promised things which were never delivered, how you grew up to desire things and yet to wish you were free. You believe because behind the anarchist ideas the story's theme is deeply rooted in the very basic problems of modern society.

Final considerations

Many other aspects of this particular work could be considered relevant to the study of it as an adaptation. We chose to focus on the role of the narrator since it works so accurately for the desired effect of the film and yet is not a common element in the media. But many are the elements that made *Fight Club* to be considered by critics a

successful film adaptation.

One of these elements seems to be the relevance of the theme for society. The film was made in 1999, the very end of the 20th century, a period in which capitalism has dug its roots into the world economy and politics and proved to be the system which prevailed after so many wars and revolutions. The personal crisis this system brought upon young adults is the main theme of the film. Before *Fight Club* there were a number of small independent films which touched the questions of how empty most people feel when the whole point of life seems to be buying things. But this movie is not small or independent: it starred the biggest movie star of its time, Brad Pitt, and the most respected actor of that generation, Edward Norton. It appealed to the mass public as much as the more specialised one. The mass cinema which was used to making movies about how the underdog could make it in America, all of the sudden opened its door to something new.

And yet, there is something oddly functional in having the epitome of success preaching of how we should “call a strike and everyone refuses to work until we redistribute the wealth of the world” (PALAHNIUK, 2003, p. 149). Even more interesting is the fact that the most pitiful character is played by rock star Meatloaf. All these ironies add value to the film and seem to have become part of what make adaptations work. You can choose any actor to play a new character, but not any man can play Tyler Durden because much before the movie was made he was already a hero to a great many people. These aspects of adaptation we do not discuss theoretically yet but seem just as relevant as the choice to keep the original title or not. When we think of why someone chose to adapt a certain work we tend to consider first the financial aspect of it and maybe we should not. The adapters of *Fight Club* were very clearly trying to take a stand against the trend of the industry and maybe they were fans of Tyler in the first place, after all “you’re not your sad little wallet” (PALAHNIUK, 2003, p. 152).

References

- ARRIGUCCI, Davi. Teoria da narrativa: posições do autor. *Jornal de Psicoanálise*, São Paulo, v. 31, n. 57, p. 9-44, 1998.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRADY, Ben. *Principles of adaptation for film and television*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- FIGHT Club. Direção de David Fincher. Produção de Regency Enterprises. 20th Century Fox Home Entertainment, 2004. 1 DVD.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T e ZOLIN, L. O. (org). *Teoria literária: abordagens teóricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- KRESS, Gunther. *Literacy in the new media age*. Oxon: Routledge, 2003.
- PALAHNIUK, Chuck. *Fight Club*. Surrey: Vintage, 2003.
- THOMPSON, Kristin. *Storytelling in the film and television*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

RESUMO: O objetivo do presente trabalho é realizar uma análise da adaptação cinematográfica *Clube da Luta* (1999) em relação ao livro homônimo do autor Chuck Palahniuk. O foco recai na importância da transposição do narrador como um dos elementos fundamentais na construção do filme. O método de investigação se baseia nos textos teóricos sobre adaptação de Linda Hutcheon (2006); nos estudos sobre cinema de Ben Brady (1994) e nos escritos sobre narração e o papel do narrador de David Arrigucci (1998).

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação, filme, narrador.

Data do recebimento: 21/08/2016

Data do aceite: 14/08/2017

Escrever, Pintar e Amar sobre o Índico

Writing, Painting and Amar sobre o Índico

Mariana Marques de Oliveira¹

RESUMO: Este trabalho pretende observar o diálogo entre os poemas de Eduardo White e as ilustrações do pintor Naguib na obra *Amar sobre o Índico* (WHITE, 1984). Buscaremos analisar de que modo a construção do corpo metafórico delineado em letras – envolvendo o corpo em si, o país (corpo social) e a poesia (corpo do texto) – espelha-se nas ilustrações presentes na obra. Equilibrando-se às leituras já feitas do poema, que relacionam esse corpo em transformação a um corpo-casa e a um corpo-útero, acrescentaremos a possibilidade de leitura sob a lente de um corpo-mapa, construído tanto pelas linhas dos poemas quanto pelas linhas das ilustrações. Por fim, examinaremos, sob a chave da metalinguagem, o próprio corpo do texto a fim de observar de que modo a construção do poema também estabelece as pontes entre o corpo íntimo e o corpo social.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura moçambicana, Erotismo, Literatura e outras artes.

*A imagem dá origem a uma história que,
por sua vez, dá origem a uma imagem.*
(MANGUEL, *Lendo imagens*)

Já nos primeiros versos de *Amar sobre o Índico*, podemos observar a temática que servirá como farol da nossa leitura sobre essa obra de Eduardo White:

Mastro.
Mastro.
Eis que dentro deste instante
o mundo se principia a iniciar. (WHITE, 1984, p. 15)

Esses primeiros versos concentram uma intensa carga erótica. Pela repetição do elemento "Mastro", indica-se um movimento de uma relação erótica fecundante, já que logo em seguida "o mundo se principia a iniciar". Esse erotismo envolverá intimidade, interioridade e fecundidade na obra a partir de um discurso que terá na metáfora do (re)nascimento o seu mote principal.

¹ Doutoranda em Letras Vernáculas na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista na Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas.

Observa-se que o "Anúncio" – modo como é intitulada a primeira parte da obra – está presente já nas primeiras linhas, o que dialoga com a primeira ilustração de Naguib², a qual precede as palavras: uma mulher com a boca aberta, parecendo estar em estado de êxtase e dor, como se, assim como as palavras, estivesse sendo fecundada. Cíntia Machado disserta sobre o entrelaçamento das palavras e das imagens na obra:

Em *Amar sobre o Índico*, depreendemos um fazer poético obstinado em anunciar a transformação, desnudando o Amor, a fim de apresentá-lo a Moçambique e aos moçambicanos, tornando-o, assim, uma instância confiável tanto à reforma subjetiva quanto daquela sociedade. (MACHADO, 2006, p. 147)

Dada a fecundação anunciada já no despontar da obra de White, já se esclarece que o que se deseja é uma transformação por dentro, ou como diz um verso da obra: "no mais fundo de ti" (WHITE, 1984, p. 31). Nota-se que a transformação física do corpo construído em imagens e em palavras se refere a uma transformação metafórica, já que, no contexto de Moçambique das décadas de 70 e 80 – em que o país acabava de se libertar politicamente das garras do neocolonialismo português, mas estava sendo assolado pela guerra civil –, esse corpo que se quer transformado alude a um corpo social que abriga um povo como *filho*. A transformação íntima desejada não é íntima apenas em sua esfera física, mas no que diz respeito ao âmbito intelectual, cultural, social e político do povo moçambicano. A gravidez é, desse modo, sintomática aqui, já que ela traz em sua semântica a ideia de um corpo que, semelhante a todo corpo que passa por uma gravidez, não voltará a ser o mesmo que antes. Ademais, ainda que se anuncie um novo corpo a ser gerado, a semântica da gravidez também envolve a ideia de que é do corpo atual que esse novo corpo se gerará, isto é, urge que de dentro desse corpo social atual se consiga gerar um (re)nascimento de perspectivas.

Como comentamos, esse caminho percorrido do "Anúncio" – primeira parte do poema, a qual traz no título um termo que se refere ao que se tem como ideia de futuro – até a "Notícia" – segunda e última parte do poema, cujo título se relaciona com a ideia de algo mais concreto – encharca-se de uma carga erótica tanto nas linhas da poesia e como nas da pintura. Essa característica da poesia de Eduardo White posiciona-se na esteira da produção literária moçambicana que traz o amor como elemento que alude a uma transformação não mais pelo combate, mas a partir da poética dos afetos, esta entendida "não somente como emoção e sentimentos despertados por lugares, poemas, poetas, mas também como tudo que abala o ser" (SECCO, 2013, p. 160). Desse modo, amor e erotismo em *Amar sobre o Índico* se referem a

² Naguib Elias Abdula é um pintor moçambicano nascido em 1955, em Tete, e que expressa a sua criação artística desde 1975, ano da independência de Moçambique.

manifestações que extrapolam um caráter meramente físico e sentimental e chegam a instigar os seres a se moverem, a refletirem, a se questionarem. Isto é, amor e erotismo na obra de White são afetos de força vital para vida humana. Trata-se de uma poesia que acredita que “o amor é uma reinvenção da vida” (BADIOU, 2013, p. 26), ou seja, trata-se de uma poesia que investe no poder do amor, no seu sentido de "dar nova origem a", formar-se de novo, (re)vivificar, não só no sentido literal, mas no sentido amplo, que compreende o amor como impulso para o (re)nascimento de novos olhares e ações sobre a vida. Dessa forma também se justifica que o corpo em processo de transformação no poema enfrente não só o prazer, mas também a dor, ambos elementos necessários para uma transformação, como faz referência o seguinte poema:

E a ninguém
nem Deus
cabará julgar
este amor que construo
à semelhança do favo
e que guardo em sacrifício
como a abelha. (WHITE, 1984, p. 49)

Partindo dessa perspectiva, a transformação se realiza primordialmente no espaço da poesia, a qual, pelos caminhos da metáfora, aludirá aos anseios do eu-lírico em relação ao corpo social a que pertence. Percebemos a primeira significativa mudança no signo "mar", elemento que permeia não só fisicamente Moçambique, mas também o imaginário de seu povo, e que, pela sua força, foi marcado negativamente pela significação que recebeu após o neocolonialismo português. Nesse poema de White, em que novas imagens são construídas a fim de que se possa vislumbrar esse (re)nascimento anunciado, é o mar o primeiro signo a ser ressignificado, como salienta Carmen Tindó:

o oceano, na poesia africana da pós independência, surge como o “mar novo” que estabelece uma ruptura com o “mar português”; e, na produção poética dos anos 80 e 90, revela-se, em alguns poetas de Angola, Moçambique, Cabo Verde e São Tomé, como o espaço erótico gerador de um novo lirismo que vincula a figura da mulher à sensualidade da linguagem e à ludicidade da própria metapoesia. (1999, p. 7)

Percebe-se que o mar em *Amar sobre o Índico*, ao contrário do que o mar português significou para os moçambicanos, é um mar frutífero. O "Mastro" do primeiro poema da obra não é um mastro que vem destruir, mas um mastro da vida, representando a contraviagem proposta pelos poetas que se utilizavam do lirismo como força motriz na poesia moçambicana. Por isso – e pelo fato de o título *Amar sobre o Índico* já apontar para a ambientação da obra –, podemos afirmar que o mar que aqui se defende é o mar moçambicano:

És a vela içada
a quilha que contorna
a carne das águas.
És a tempestade
a chuva premeditada
e eu o náufrago
que não se permite afogado (1984, p. 16)

Mesmo que seja em um tempo ainda tenebroso, "chuvoso", é o signo "tempestade" que nos permite afirmar que se está navegando sobre um mar de transformações, isto é, a tempestade, ao mesmo tempo em que simboliza a crise, traz as oportunidades para a mudança. No enfretamento da tempestade, está o eu-lírico, que se define como "o náufrago que não se permite afogado", o que podemos entender como aquele que tem consciência da difícil conjuntura, mas que não sucumbe a ela.

A mesma imagem da presença de um momento de crise para um (re)nascimento está presente em "[...] Sinto-te / como se me queimasses / a casa / e me deixasses nu e faminto / em frente ao mundo." (WHITE, 1984, p. 23). O desnudamento na poesia, que dialoga com o desnudamento presente nas ilustrações, demonstra que é preciso desnudar-se do passado para se "vestir" de outras perspectivas, outros olhares sobre a História. O corpo nu presente nas ilustrações pode representar metaforicamente também esse ato de se desnudar, de se pôr em questão, de se refletir em busca da transformação. É necessário salientar que, devido ao destaque que o corpo feminino assume no espaço das ilustrações, podemos entendê-lo não apenas como um elemento pertencente à paisagem, mas como a própria paisagem. O poema seguinte ilustra a íntima relação entre a "terra", o espaço circundante, a sociedade e o corpo:

Quisera um dia
a terra
o hábito de ser carne
membro boca olho
ou areia molhada
que o mar reclama
e eis que súbita
a pele grávida
a margem flácida
se desaba cada segundo
onde um grão amassa um filho. (WHITE, 1984, p. 42)

No poema, observa-se que as imagens de terra e carne se interpenetram. Ao ter o "hábito de ser carne", a terra também passa a conter estruturas de um corpo, como partes de sustentação, e elementos ligados à voz e ao olhar. Ao tratar da relação entre literatura e paisagem, Collot assevera

que

Uma vez que a paisagem está ligada a um ponto de vista essencialmente subjetivo, ela serve de espelho afetividade, refletindo 'os estados da alma'. A paisagem não está apenas habitada, ela é vivida. A busca ou a eleição de um horizonte privilegiado pode tornar-se, assim, uma forma de busca de si mesmo. Então, o fora testemunha para o dentro. (2010, p. 207)

Assim, a paisagem de fora pode ser vista como espelho da paisagem interior. Como as ilustrações estão em diálogo com os poemas, também podemos pensá-las sob as lentes da paisagem subjetiva. Partindo desse ângulo, podemos afirmar que as ilustrações do corpo feminino em transformação devido à gravidez são espacializadas de uma forma que, pelas lentes de leitura da relação entre literatura e paisagem, podem ser compreendidas como um corpo-mapa. A compreensão das ilustrações como corpo-mapa une-se às visões de corpo-casa, corpo-país e corpo-útero já abordados em leituras sobre *Amar sobre o Índico* no sentido de que todos relacionam o corpo social com a História de Moçambique. Em *Na ponta da pena: Moçambique em letras e cores*, Cíntia Machado sustenta que "na casa uterina está, assim, o filho de que trata a poesia do segundo movimento de *Amar sobre o Índico*: seu nascimento significa o princípio do novo tempo moçambicano." (2006, p. 56). Assim, discutir a ideia de corpo-mapa é apenas um outro modo de leitura desse mesmo prisma semântico já delineado.

Ver o corpo da mulher como mapa é mais uma forma de unir corpo social e corpo íntimo, já que a cartografia é um tema que relaciona as delimitações geográficas à identidade de um povo. Apontar para um ponto no mapa remete já ao pensamento sobre a cultura, história e memória de um determinado lugar. Nesse sentido, enquanto paisagem subjetiva, o corpo-mapa é também o mapa dos afetos do corpo social moçambicano. Em *Tabu do Corpo*, José Carlos Rodrigues defende que

Que o corpo porta em si a marca da vida social, expressa-o a preocupação de toda sociedade em fazer imprimir nele, fisicamente, determinadas transformações que escolhe de um repertório cujos limites virtuais não se podem definir. Se considerarmos todas as modelações que sofre, constatamos que o corpo é pouco mais que uma massa de modelagem à qual a sociedade imprime formas segundo suas próprias disposições: formas nas quais a sociedade projeta a fisionomia do seu próprio espírito. (RODRIGUES, 1983, p. 62)

Partindo da ideia de Rodrigues de que o corpo individual reflete o "espírito" da sociedade em que se insere e transpondo essa leitura para a relação entre as palavras e as imagens em Eduardo White, compreendemos que as marcas nesse corpo ilustrado podem ser lidas como metáfora de marcas mais profundas da sociedade moçambicana. No que diz respeito às ilustrações, observamos que muitas linhas – elemento que constitui a construção de um mapa – atravessam e ultrapassam o corpo, criando uma conexão entre interior e exterior. É possível afirmar, então, que

essas linhas sustentam-se em uma ambivalência de significados. De um lado, elas podem ser lidas como as marcas indeléveis do neocolonialismo português, metáfora das cicatrizes da cultura moçambicana. Essas linhas seriam também metáfora do corpo machucado, preso às consequências da presença portuguesa e da guerra civil. Por outro lado, as linhas desse corpo – grávido em busca de dar origem a um corpo sadio –, posicionadas diferentemente em cada uma das ilustrações da obra, podem significar essa cartografia social em constante transformação, o que, considerando-se a data de publicação da obra, remete àquele momento histórico da década de 80 em Moçambique. O próximo poema alude ao passado, que para sempre marcará o corpo histórico moçambicano, isto é, que constituirá seu imaginário cultural e alimentará esse outro corpo metafórico que urge (re)nascer:

Átomo
mais sentido
que em tudo dói.
Adubo
estrume desmedido
que a vida pede e necessita. (WHITE, 1984, p. 24)

No poema, o adubo é igualado ao estrume. Assim como o adubo, que é feito de dejetos deixados anteriormente no solo, a história moçambicana terá como estrume a marca portuguesa em sua História, o qual simultânea e inevitavelmente é o próprio adubo de um futuro que está por (re)nascer. Assim, compreendemos essa metamorfose como uma metáfora desse corpo social moçambicano – marcado pelo neocolonialismo português e pela guerra civil – e da procura por ressignificar e dar vida a um novo corpo que será inevitavelmente amálgama dessa herança portuguesa e da multifacetada origem identitária moçambicana.

Ademais, e mais uma vez buscando visualizar uma ponte entre as palavras e as imagens, observa-se que as linhas desse corpo também formam espaços em branco. Contudo, esses espaços não são vazios, já que é a partir desse mesmo corpo que está nascendo um novo corpo. Como o futuro é desconhecido, essas linhas, que, como estamos propondo, também são as linhas do corpo do país, podem significar novos caminhos, "estradas rios vales", a serem percorridos pelo que "a natureza consentiu", verso que alude à ideia de liberdade:

Possa desejar eu
a maravilha da criação
e abrir nas terras deste país
que é meu
estradas rios vales
para neles deixar passar
o que natureza nos consentiu. (WHITE, 1984, p. 50)

Como já referimos, observada a construção poética realizada em *Amar sobre o Índico*, é possível afirmar que a metamorfose almejada se realiza, primeiramente, no corpo da escrita. Ao evocar o poder (re)criador do amor para aludir à necessária transformação da pátria moçambicana, Eduardo White também *trabalha* a poesia, pois, como declara Barthes, “é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo de palavras de que ela é teatro” (2007, p. 16). Observemos um poema em que o próprio eu-lírico demonstra ter consciência de que a mesma mão ousada que significa a mão da relação erótica construída no poema é metaforicamente a mão do escritor, aquele que ousadamente pela linguagem cifrada do lirismo vai vislumbrar transformações nas esferas sociais, políticas, históricas e culturais, sobre as quais os moçambicanos precisam refletir: “Deixa rumar contigo / onde a voz me pede / a mão mais ousada.” (WHITE, 1984, p. 17)

Observando o poema, observa-se que *Amar sobre o Índico* é construído por poemas curtos, na maioria das vezes com apenas uma estrofe. Apesar de curtos, são poemas que explodem em significação. Os primeiros versos do primeiro poema da obra, destacado no início deste texto, já apontam para o aspecto de densidade. “Mastro. / Mastro. / Eis que dentro deste instante / o mundo se principia a iniciar” (WHITE, 1984, p. 15) pode ser lido como a síntese, em quatro versos, de um momento de gozo e fecundação a partir do extrapolamento do visível. Em *Aula*, Roland Barthes defende que, na literatura, “as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa” (2007, p. 20). É a condensação, portanto, que dá substância à linguagem. Pensamos que é nessa condensação encharcada de signos polissêmicos que *Amar sobre o Índico* se sustenta. É nessa busca por uma nova paisagem que a própria paisagem literária se (re)constrói. Essa busca pode ser observada em momentos em que os signos que, em um primeiro olhar, aludem à carga erótica do poema, são os mesmos signos que contêm semântica geográfica. Tal construção demonstra o modo como White constrói as metáforas de sua poesia, estabelecendo o jogo entre o corpo íntimo (erótico) e o corpo social (geográfico e histórico), como bem demonstra o seguinte verso: “Para que a carne / seja o plural de sentidos que perdemos” (WHITE, 1984, p. 61). Destaca-se que essa relação é estabelecida desde o título da obra, em que um signo de cunho erótico (*Amar*) e um signo com semântica histórica e geográfica (*Índico*), são fundidos a partir de uma preposição – “*Amar sobre o Índico*” –, aludindo a uma fecundação em espaço moçambicano. E no percurso do poema, observa-se que a contenção é extrapolada pela polissemia dos sentidos:

Herdar

dessa folhagem ao sul
a claridade do dia
e a gruta de onde espero
o calor do abrigo. (WHITE, 1984, p. 27)

Os signos "folhagem ao sul" e a "gruta do abrigo" podem se referir não somente ao órgão genital feminino, como também à própria terra moçambicana, já que "sul" faz referência à localização geográfica de Moçambique. Conforme Cíntia Machado afirma, "durante o estudo de *Amar sobre o Índico*, observamos que as figuras da mulher e da terra tendem a confluir suas significações" (MACHADO, 2006, p. 69). A gruta pode ser lida como esse corpo feminino que abriga e está gerando um outro ser, um outro corpo, metaforicamente um outro país. Também em "Quero antes / esta noite / ganhar o sabor mais ancestral do alimento." (WHITE, 1984, p. 26), termos de ambos os campos semânticos presentificam-se em "sabor", signo de carga erótica, e em "ancestral", que tem cunho histórico, dando origem a outro significado, já que eles estão relacionados pelo verbo ganhar, o qual traz como premissa a existência do novo, do (re)nascimento.

Ainda pensando na polissemia dos signos, que podem ser lidos tanto por sua carga erótica, quanto por seu significado de cunho geográfico, gostaríamos de refletir sobre a ideia de *Amar sobre o Índico* ser um poema encharcado. Desde o título, a presença do mar é apresentado como cenário desse poema. Esse mar investe contra essa ilha, num movimento erótico. Sob as lentes da metalinguagem, a própria disposição dos poemas nas páginas, em que se segue um poema em cima e outro em baixo no percurso de toda a obra, pode ser lida como uma movimentação erótica. Essa alternância contínua de ida e volta simboliza a investida desse barco, a "sulcar as águas" (WHITE, 1984, p. 18), de um corpo em relação sexual com o outro, movimento para trás e para frente que metaforicamente também pode aludir à ideia da (re)construção de um futuro que não existe sem a revisitação ao passado histórico. Mas o mar, elemento de central importância no imaginário moçambicano, é apenas o primeiro de muitos elementos que encharcarão a obra.

Outros elementos também se situam no campo semântico do encharcamento com carga erótica. O mar investe contra essa ilha, as águas transformadoras vão "aplacar como a cânfora aplaca as pragas / os ventos tempestuosos" (1984, p. 18), a seiva corre pelo corpo, em "doce acre / linfo possuído / que a terra grita" (1984, p. 25), pelo "lugar húmido da raiz mais funda" (1984, p. 55), chegando "até aroma aceso do leite se exalar" (1984, p. 59). Nota-se que há um caminho que se inicia no gozo da fecundidade – em que "dentro deste instante o mundo se principia a iniciar" (1984, p. 15) – e se prolonga até o momento do leite materno, momento do (re)nascimento. O

próximo poema, um dos últimos da obra, sintetiza esse caminho encharcado que vai do sangue ao leite, da dor ao (re)nascimento:

E acontecer
o meu falo cunhado de entre as tuas côxas
o nome consumado do sangue
até aroma aceso do leite
se exalar. (WHITE, 1984, p. 59)

Assim, observa-se que Eduardo White evoca o poder do amor para falar de uma possível transformação da pátria, buscando experimentar uma transformação na cartografia dos sentidos, como Cíntia Machado defende:

Esse livro mostrou-se motivado a enxergar para além da tristeza instaurada em plena guerra civil, alcançando uma paisagem vitalizada, repleta de seres humanos que acreditassem uns nos outros, bem como no princípio amoroso. Paisagem, homem e poesia constituíram um eixo triangular percorrido pelo ânimo positivo desse poema. (MACHADO, 2006, p. 147)

A (re)criação desse "mapa" se dá a partir de imagens – traçadas em letras e em ilustrações –, afinal, é preciso renascer na linguagem – para tanto, centraliza-se o corpo grávido em processo de transformação – para se criarem novas significações, novas paisagens, novos caminhos. Partindo dessa perspectiva, reiteramos a epígrafe deste trabalho: "A imagem dá origem a uma história que, por sua vez, dá origem a uma imagem" (MANGUEL, 2001, p. 24). É a partir dessa construção poética em *Amar sobre o Índico* que White busca "transcender" – para usar um termo do último poema da obra – o espaço e o tempo presentes, construindo, pelos caminhos do lirismo e em parceria com Naguib, um conjunto que une poesia e ilustração em um diálogo que representa a força da imagem para a (re)formulação de imagens e conceitos no corpo social moçambicano. É necessário vislumbrar novas imagens para que novas perspectivas sejam vistas como possíveis e gerem impacto na História, formando novas imagens/conceitos e assim sucessivamente, num movimento circular contínuo e frutífero, como a citação de Alberto Manguel aponta. Desenhando-se em letras e traços novas imagens de uma cartografia lírica para que se possa entrever uma nova e possível cartografia de sentidos para Moçambique.

Referências bibliográficas

BADIOU, Alain & TRUONG, Nicolas. *Elogio ao amor*. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

COLLOT, Michel. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In: ALVEZ, Ida Ferreira & FEITOSA, Marcia Manir Miguel (Orgs). *Literatura e Paisagem: perspectivas e diálogos*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2010.

MACHADO, Cíntia. *Na ponta da pena: Moçambique em letras e cores*. 2006. 155f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2006.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichmberg, Cláudia Atrauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RODRIGUES, José Carlos. *O tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.

SECCO, Carmen Lucia Tindó (org.). *Antologia do mar na poesia africana do século XX: volume III: Moçambique, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. Rio de Janeiro: UFRJ, Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação em Letras Vernáculas e Setor de Literaturas Africanas em Língua Portuguesa, 1999.

----- . A Ilha de Moçambique revisitada pela pena da poesia e pela tinta dos afetos. *Revista SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 17, n. 33, p. 157-172, 2o sem. 2013.

White, Eduardo. *Amar sobre o Índico*. Maputo: AEMO, 1984.

ABSTRACT: This paper wants to observe the dialog between the poems of Eduardo White and the illustrations of Naguib in the piece *Amar sobre o Índico* (White, 1984). We will try to analyze in which way the building of the metaphorical body in letters - considering the body itself, the country (social body) and the poetry (text body) - is mirrored in the illustrations shown in the poems. In order to balance the readings already done on the poem, which relate this transforming body to a house-body or a uterus-body, we add the possibility of reading it with the lens of a map-body constructed both by the lines of the poem and the lines of the illustrations. Lastly, we will examine, considering the metalanguage, the text body itself in order to observe in which way the construction of the poem also establishes the bridges between the intimate body and the social body.

KEYWORDS: Mozambican literature, Eroticism, literature and other arts.

Data do recebimento: 21/08/2016

Data do aceite: 21/08/2017

Georges Perec e a Intermedialidade: A Criação Literária a Partir de Imagens

Georges Perec and intermediality: The literary creation from images

Tatiana Barbosa Cavalari¹

RESUMO: O presente trabalho pretende refletir sobre as relações de intermedialidade na criação literária do escritor francês Georges Perec. Entre outros exemplos, a ilustração *The art of living*, de Saul Steinberg, inspirou um dos seus livros mais importantes, *La vie mode d'emploi*. O trabalho de parceria com fotógrafos, ilustradores, cineastas, resultou em novas experiências artísticas e, a partir de Barthes, podemos pensar na intermedialidade não mais como uma “redução do texto à imagem”, mas sim uma “amplificação de um em relação ao outro”.

PALAVRAS-CHAVE: Intermedialidade. Criação Literária. Imagens.

Como ler as imagens em Perec?

Georges Perec, escritor francês do século XX, famoso por suas obras literárias “experimentais”², buscava constantemente relacionar seu trabalho de escritor a outras formas de arte: o cinema, a pintura, a fotografia, as ilustrações, jogos de palavras, são constantemente interligados ao trabalho de criação literária. A pergunta inicial que se faz, a partir dessas relações, pode ser: o que Perec buscava, quando realizava parcerias com artistas de outras áreas, ou melhor dizendo: qual era o resultado dessas parcerias no seu trabalho de escrita?

O próprio autor questionava-se constantemente sobre como realizar essa tarefa: como trabalhar com outro artista? Em uma conferência realizada na *Association culturelle italo-*

¹ Mestra e Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários em Francês, Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo. Bolsista CNPq.

² A característica experimental da escrita de Perec tem maior destaque com sua participação no grupo *Oulipo*, (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), que tinha como parâmetro seguir determinadas restrições no processo de escrita dos textos literários. Fundado por Raymond Queneau e François Le Lionnais em 1960, reagrupou também escritores de nacionalidades diversas, como Italo Calvino, Harry Mathews, e matemáticos como Claude Berge, escritores-matemáticos como Jacques Roubaud, um historiador e poeta como Marcel Bénabou.

française de Bologne, em 1981, Perec reflete sobre seu trabalho numa espécie de retrospectiva, tratando das relações entre seu texto e o trabalho de parceria com outros artistas³.

O que ficou evidente nessas parcerias foi um conjunto de acontecimentos diferentes para cada situação: em alguns momentos, artistas procuravam Perec pedindo que escrevesse a respeito de suas gravuras, outras vezes os próprios editores “encomendavam” esses trabalhos. Mas na maioria das vezes ficou evidente que esses trabalhos, apesar de nem sempre serem escolhidos pelo próprio autor, eram considerados verdadeiros desafios para os envolvidos: “a obra gráfica vai funcionar como um desafio para o escritor, ou a obra escrita vai funcionar como um desafio para o pintor” (PEREC, 2006, p. 200).

É como se, a partir da intensa observação das obras gráficas, Perec conseguisse, de certa forma, “traduzir” o trabalho daquele artista em palavras, ou transpor as ideias e imagens para o trabalho literário: “o que eu tento fazer, é fazer com que o que sinto vendo o trabalho de um artista, de um pintor ou de um fotógrafo seja traduzido em algo que faço do ponto de vista do meu próprio trabalho” (PEREC, 2006, p. 196). Perec vai citar brevemente o trabalho desenvolvido com cada artista: oito gravuras criadas pelo artista italiano Antonio Corpora em conjunto com seus poemas; o livro *Alphabets* com ilustrações de Dado, (um pintor iugoslavo que vivia na França); ou textos para acompanhar gravuras de Paolo Boni, a partir de desenhos já existentes. Na imagem (Figura 1), temos um dos exemplos desse trabalho: página de *Alphabets* ilustrada por Dado.⁴

³ Conferência transcrita parcialmente sob o título de “Je ne suis absolument pas critique d’art”, nos *Cahiers Georges Perec* 6, 2006, p. 196-203.

⁴ Todas as imagens reproduzidas nesse trabalho fazem parte do livro *Georges Perec Images*, de Jacques Neefs e Hans Hartje, Éd. Seuil, 1993.

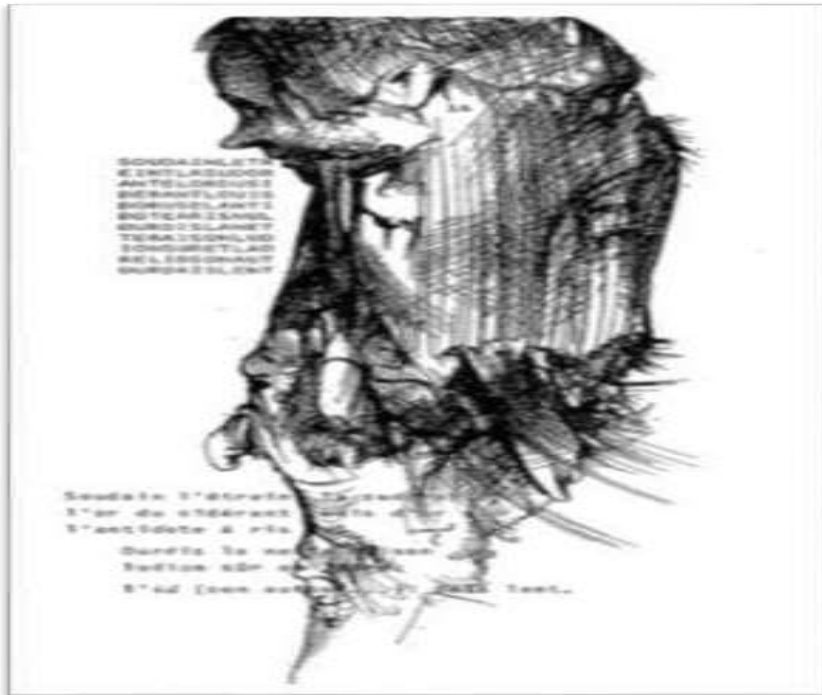


Figura 1 - Página de Alphabets, com ilustração de Dado. (Georges Perec Images, p. 145)

Com o artista Cuchi White criou a obra *Trompe-l'oeil*, onde tentou transpor ao texto a própria ideia do “trompe-l'oeil”, (ou seja, ilusão de ótica) se perguntando: “o que pode ser uma ilusão de ótica em um texto? Como podemos chegar à ideia da ilusão de ótica em um texto? Como podemos chegar à ideia da ilusão de ótica com palavras?” (PEREC, 2006, p. 198). Assim, a escrita iniciada a partir das imagens resultará em uma reflexão sobre o seu próprio trabalho. Perec complementa sua questão, tentando talvez respondê-la: “se eu devo escrever um texto sobre a ilusão de ótica, eu não quero escrever um texto “sobre” Cuchi White, quero dizer, eu não vou também escrever um texto para dizer que as fotos são belas [...] é preciso que eu ache as fotos suficientemente belas para que elas me sirvam de trampolim, para que elas possam me fazer sonhar” (PEREC, 2006, p. 200), ou seja: as imagens, segundo Perec, podem servir de motor para que seu trabalho apareça, sua imaginação corra, que haja essa escrita a partir do sonho, da viagem, estimulada por essas imagens. Como trazer para o próprio trabalho aquilo que está no trabalho do outro? A partir da imaginação, da observação, do trabalho conjunto, da percepção, da sensibilidade.

É interessante pensar naquilo que Pascal Quignard escreve, em seus *Petits Traités*, quando reflete sobre a interação entre imagem e escrita, ou entre artistas de “meios” diferentes: “Literatura e imagem são imiscíveis. Muitos são os pintores e os escritores que

tentaram unir essas duas expressões. São apenas erros, assim como motivos para risos. Pretensão de loucos. Essas duas expressões não podem ser justapostas” (1997, p. 134).

Não podemos afirmar que o trabalho de Perec buscasse essa justaposição “impossível” pensada por Quignard. Vemos que seu trabalho caminha paralelamente àqueles dos artistas envolvidos, sem que um se justaponha ou prevaleça em relação ao outro; pelo contrário: há um movimento artístico que permite diálogos capazes de “ampliar” os horizontes – trazendo, para ambos, inestimáveis aprendizagens artísticas -, como dito por Barthes (1961, p. 1129) nesse curtíssimo trecho: “antes havia redução do texto à imagem, hoje há amplificação de um em relação ao outro”.

Uma das possíveis respostas a que chega, em relação aos trabalhos em parceria - é que deve tentar fazer em seu próprio trabalho “alguma coisa que venha se colar àquilo que ele [o outro artista] faz, mas que não é um comentário [...] como se o texto pudesse tentar ser o espelho da pintura” (PEREC, 2006, p. 199).

Essa ideia de espelho da pintura fica muito clara quando nos dá o exemplo do último pintor com quem trabalhou: com Fabrizio Clerici, seu trabalho de escrita parece realmente um “reflexo” daquilo que aparece nos desenhos, tanto na ideia apresentada quanto na execução do trabalho. Vejamos o exemplo explicado pelo próprio Perec; segundo ele, o trabalho de Fabrizio tratava-se de:

(...) oito desenhos que são divididos em faixas longitudinais e que... cada desenho pode se combinar, é combinatório, pode se combinar com os outros, com cada parte do desenho [...] o que faz com que com oito desenhos pode-se obter [...] exatamente quatro mil e noventa e seis [...] (PEREC, 2006, p. 199)

Surpreendentemente, quando diz qual foi o seu trabalho de escrita realizado a partir desses desenhos, inevitavelmente associamos a ele a ideia do espelho: “E então fiz textos que são quatro mil pequenos contos, quatro mil poemas em prosa que são baseados... fundados sobre oito mini-matrizes”. (PEREC, 2006, p. 199)

O último trabalho de parceria (que afirmara anteriormente ter sido com Fabrizio), foi de fato realizado com Pierre Getzler (a quem dedica seu livro de 1974, *Espèces d'espaces*), e sobre o qual afirma: “tenho a impressão que tudo que ele faz no seu trabalho encontra um eco em tudo que eu faço na minha escrita, e vice-versa: o que escrevo encontra um eco na sua pintura” (p.199), nos trazendo mais uma vez a ideia do espelho, do reflexo, do eco: inter-relações entre a escrita e a imagem, em trabalhos de ambos os artistas.

Perguntado sobre as razões que motivariam esses trabalhos em parceria, Perec nos demonstra toda sua sensibilidade artística, ao relacionar seus trabalhos com os artistas a um desejo de beleza, a partir, por exemplo, do trabalho de construção do livro (passo a passo), o qual ele chama de “objeto belo”; esse objeto seria, então, uma das motivações para que ele fizesse parte desses projetos artísticos:

Nesse mundo há uma coisa muito reconfortante, que é ter a possibilidade, com meios um tanto limitados, de fabricar belos objetos. E eu chamo um belo objeto, ou seja, um livro que se fabrica do começo ao fim, o qual escolhemos o papel, o qual escolhemos as letras, trabalhamos com um tipógrafo, supervisionamos a tiragem das fotos, a configuração da página, escolhemos a encadernação. Tudo isso vai terminar com um objeto que é belo. [...] (PEREC, 2006, p. 203)

Christelle Reggiani, no artigo “L’image perecquienne comme antitexte” (REGGIANI, 1988, p. 21-29) afirma que, na obra de Perec, a ligação entre textos e imagens não será mera ilustração, mas “uma relação estrutural no plano da atividade produtiva”, ou seja, Reggiani nos explica que as *contraintes* de escrita tiram sua motivação das próprias imagens, ou seja, a motivação ou a produção da escrita nessas parcerias deve-se, portanto, à motivação anterior criada em Perec pelas próprias imagens manipuladas, a partir das quais pôde sonhar, imaginar, escrever.

De maneira similar, Márcia Arbex define o trabalho de colaboração de Robbe-Grillet com outros artistas: “não se trata, nesses trabalhos de colaboração, da ilustração do texto pela imagem, ou vice-versa, mas, antes, do trabalho de imaginação”. (ARBEX, 2013, p. 23)

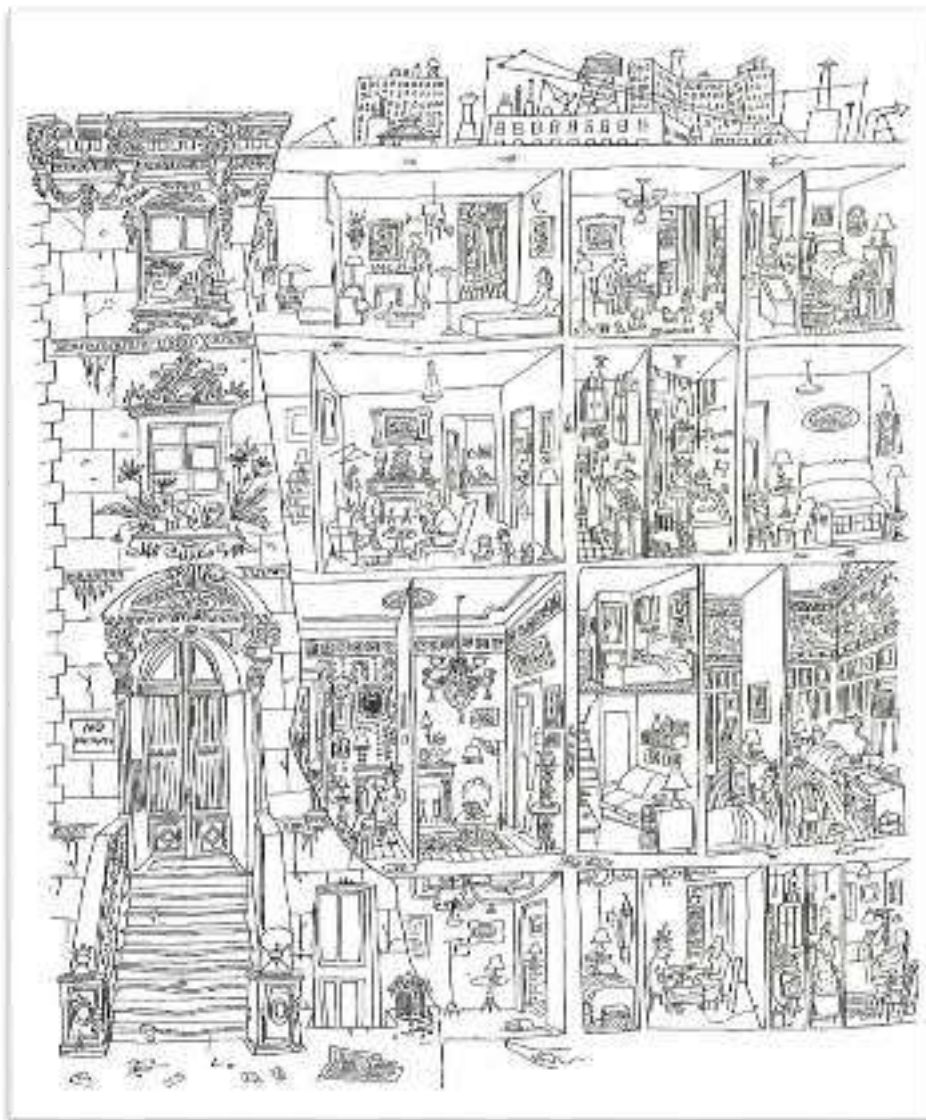
Não por acaso, ao comentar seu próprio trabalho na mesma conferência, afirmou: “je ne suis absolument pas critique d’art”, (“não sou absolutamente crítico de arte”) frase que usa no início de sua fala: como já mencionado, Perec não se utiliza de imagens para compor comentário a respeito delas, não quer ter um papel de crítico de arte: ao contrário, quer apropriar-se dessa arte ou incluí-la na sua própria, a arte de escrever.

As imagens no texto/ o texto nas imagens

Se fôssemos evocar todas as imagens relevantes presentes no texto de Perec, isso implicaria numa difícil empreitada: um único texto seria incapaz de dar conta de tantas imagens repetidas, frequentes, evidentes que se escondem no “labirinto” composto pela vasta

obra do autor. Percorrendo brevemente algumas dessas imagens relevantes inseridas no texto, privilegiaremos evocar aquelas que consideramos “motores de escrita” para Perec.

Voltemos a 1978: Perec torna-se exclusivamente escritor (antes disso, conciliava seu trabalho de documentalista no CNRS, durante quase vinte anos, com seus projetos literários)



... simultaneamente
... espaço - desde sua
... tos em andamento:
... re o espaço em que

... empreitada, senão
... pectos cruciais aqui
... o do projeto.

... erg, que representa
... a que se tenha uma
... e ali vivem, dentro

... posição do projeto,
... universo criado por
... o literária de Perec:

... Paul Steinberg, presente
... ta um imóvel [...] que
... vinte e três cômodos.
... p.58)

Figura 2 - The art of living, de Saul Steinberg. (Georges Perec Images, p. 150)

Esse desejo de “esmiuçar”, detalhar, observar imagens, que seriam os pontos de partida para a escrita, para o trabalho literário, estará presente em diversos momentos na obra de Perec, como veremos. Essa maneira de “enumerar” as coisas, será também “influência” da arte de Steinberg? Segundo Barthes⁵, essa enumeração de objetos presente na obra de Steinberg, “na qual não se deve buscar nenhuma ordem, nenhuma estrutura”, será capaz de “designar o “mundo” – o mundo humano, urbano, que “me bombardeia” com suas imagens, suas repetições, seus artifícios”.

Declarada a importância que Perec atribuía ao desenho de Steinberg, impossível não associar aos dois artistas as mesmas inquietações encontradas, um no desenho e o outro na escrita: assim como Barthes afirma que Steinberg enumera o mundo mais ou menos como faria um enciclopedista, Perec afirma que desejaria encontrar em sua obra essa espécie de “totalidade do mundo”, a partir de quatro grandes interrogações que vai se colocar: é claro que muitas de suas obras perpassam entre uma ou mais dessas “categorias”, mas seu objetivo parece quase enciclopédico, englobando tantos gêneros e interrogações a partir de diversos projetos literários simultâneos:

A primeira dessas interrogações pode ser qualificada de “sociológica”: como olhar o cotidiano [...]; a segunda é de ordem autobiográfica[...]; a terceira, lúdica, remete a meu gosto pelas regras

⁵ No texto “All except you – Saul Steinberg”, em *Inéditos –vol. 3- Imagem e moda*, p. 187

[...]; a quarta, enfim, diz respeito ao romanesco, o gosto pelas histórias e peripécias. (PEREC, 1985, p. 10)

Pensando na questão da imagem em relação à escrita, a pergunta que se coloca é: até que ponto esses pequenos detalhes apresentados no desenho poderão orientá-lo em busca de sua escrita “ideal”? Quanto mais detalhes, melhor? É o que podemos observar quando continua a descrever seu projeto de *La vie mode d'emploi*, em *Espèces d'Espaces*:

Um exame um pouco mais atento do desenho permitiria facilmente traçar detalhes de um romance volumoso: é evidente, por exemplo, que nos encontramos em uma época onde a moda é dos cabelos cacheados (três mulheres colocaram “bigoudis”), o homem que dorme sobre seu divã desconfortável é provavelmente um professor: é a ele que pertence a toalha de couro e ele tem no seu escritório alguma coisa que parece muito com um pacote de provas [...] (PEREC, 1992, p. 61)

Por isso, essa obsessão por observar, anotar, listar, investigar e, a partir daí, compor imagens do cotidiano, são questionamentos aos quais se coloca frequentemente: o espaço, o cotidiano, são as possíveis tentativas de ligar-se a algum lugar, tentar não se sentir tão estrangeiro quanto se sente - na maior parte do tempo – tendo em vista que boa parte de sua obra trata, mesmo que indiretamente, de questões ligadas à busca da própria identidade.

Segundo Perek, essa importância dada à observação das imagens do cotidiano surge a partir de uma descrição de coisas que já não enxergamos, já que tão habituados a tais imagens, como explica o autor, em entrevista publicada na revista *L'Arc*⁶:

“Minha “sociologia” do cotidiano não é uma análise, mas somente uma descrição e, mais precisamente, descrição do que não olhamos jamais porque estamos nele, ou achamos que estamos, tão habituados e sobre o qual normalmente não há discurso” (PEREC, 1990, p. 4).

Outros exemplos de experiências de escrita inovadora podem ser aqui apresentados, (que carregam em si também imagens da vida cotidiana); uma delas é aquela em que participa de um projeto para uma rede de televisão - programa intitulado *La vie filmée des français* (Figura 3) - para o qual Perek escreveu os comentários, a partir de imagens antigas, do bairro onde passou sua infância, comentadas por ele no texto *Le travail de la mémoire*⁷:

⁶ Entrevista concedida a Jean-Marie Le Sidaner e publicada em 1990.

⁷ Publicado em *Je suis né*, em 1990, p. 81. (Mais detalhes sobre o documentário, além da transcrição dos comentários de Perek - feita por Cécile de Bary, incluindo alterações posteriores feitas no texto pelo próprio Perek -, podem ser encontrados no texto *La vie filmée*, em “Cahiers Georges Perek 9”, Le Castor Astral, 2006, p. 73-82).

“Trabalhei então com documentos onde quase encontrei minha própria história. Um desses filmes se passava no meu bairro de infância e era como se eu estivesse com minha mãe, meus pais, na imagem!” (PEREC, 1990, p. 81)

Interessante pensar na importância da imagem para reconstruir um espaço, mesmo que seja um espaço de convivência (fictício) do qual não fez parte, mas a partir do qual pôde desenvolver sua escrita.

A partir de imagens antigas, que remetem a um tempo remoto, em um acontecimento não vivido por ele, (mas talvez por seus pais, mesmo que nada se saiba a respeito), Percec elabora um texto que servirá de comentário a essas imagens que não lhe “pertencem”, diretamente, mas que fazem parte de uma memória coletiva, transformada por ele em uma “possível memória familiar”.

Esse será exatamente o mesmo movimento de escrita presente na obra *Récits d'Ellis Island*: a partir de imagens de desconhecidos, que viveram em uma outra época, é possível escrever uma autobiografia “provável”, investigar a História do outro para construir sua própria história, hipoteticamente criada, a partir da escrita e imaginação, já que a autobiografia “própria” não encontra maneiras para ser representada, há uma “impossibilidade de escrita” a respeito dela.

Vemos, portanto, momentos distintos e situações totalmente adversas em que surgem oportunidades para que o texto literário venha à tona, se relacione com essas imagens, interfira no cotidiano a partir delas.

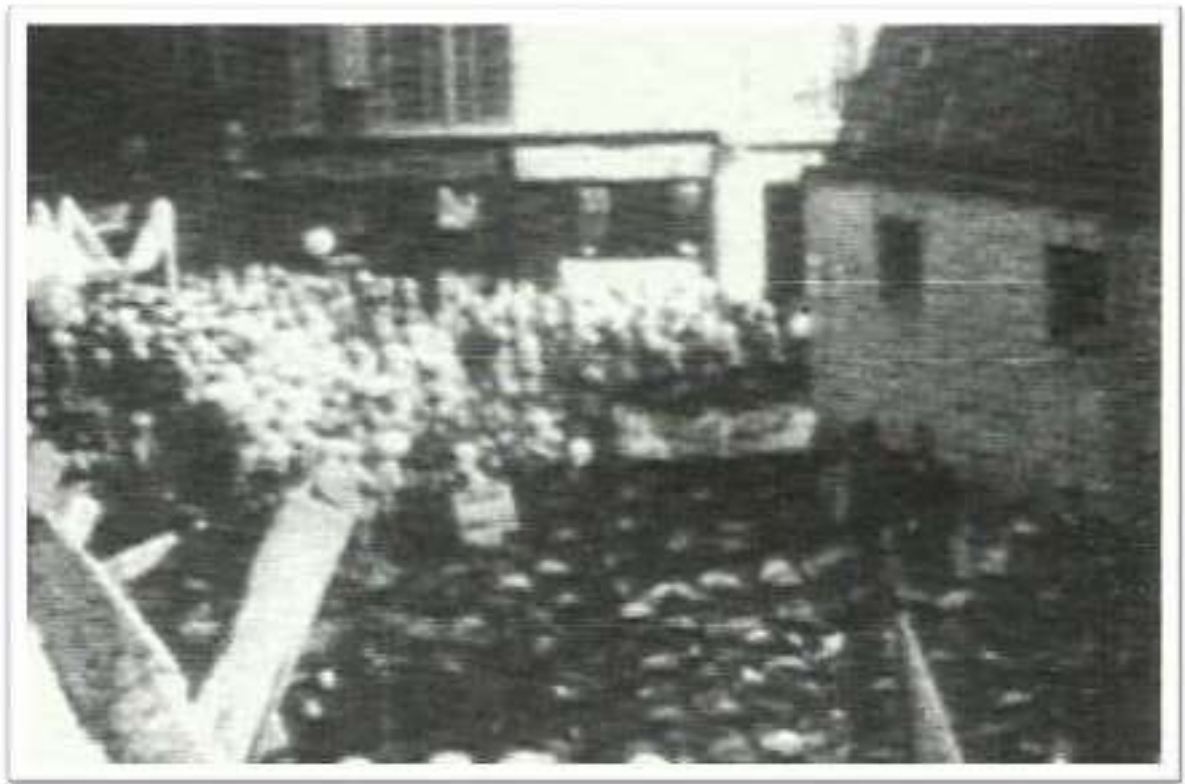


Figura 3 - Imagem do documentário LA VIE FILMÉE DES FRANÇAIS. (Georges Perec Images, p. 27)

Outro exemplo de uso inesperado de imagens refere-se a uma foto entregue a Perec, da qual ele se valerá para a escrita de um capítulo de *La Vie mode d'emploi*: “Um dia me ofereceram uma fotografia de um filme de Marcel L’Herbier, e no dia seguinte, me servi dela para um dos capítulos de *La Vie mode d'emploi* e seu presente tornou-se a fonte de uma história, de alguma coisa que chegou antes”. (PEREC, 1990, p. 91-92)

Vemos a seguir o manuscrito e o texto passado a limpo: a partir da descrição inicial da personagem, vejo que houve um trabalho de escrita “incentivado” por essa bela mulher (“une américaine énigmatique”) presente na foto, conforme a transcrição abaixo (seguida da reprodução dos manuscritos) do texto escrito para o capítulo LXV de *La Vie mode d'emploi*:

QUARTA PARTE

Capítulo LXV

Moreau, 3

No início dos anos cinquenta, viveu no apartamento que a senhora Moreau mais tarde adquiriu uma americana enigmática, a qual, por causa de sua beleza, de seus cabelos louros e do mistério que a envolvia, foi apelidada Lorelei. Dizia chamar-se Joy Slowburn e aparentemente morava sozinha naquele imenso espaço sob a proteção silenciosa de um motorista e guarda-costas chamado Carlos, um filipino baixinho e espadaúdo, sempre irreprensivelmente vestido de branco. Era encontrado às vezes nas lojas de artigos de luxo, adquirindo frutos confeitados,

chocolates ou guloseimas. Mas ela jamais era vista na rua. As persianas estavam sempre fechadas; não recebia correio, e sua porta se abria apenas para os entregadores que lhe traziam refeições já preparadas ou para os floristas que, todas as manhãs, portavam grandes braçadas de lírios, árnuns e tuberosas. Joy Slowburn só saía tarde da noite, conduzida por Carlos num enorme Pontiac negro. As pessoas do prédio viam-na passar, estonteante, em seu vestido comprido de faille de seda branca de cauda longa que deixava as costas quase nuas, uma estola de visom no braço, com um grande leque de plumas negras e cabelos de um louro sem igual [...] (PEREC, 1991, p. 317)

A partir dessa descrição, e observando a foto abaixo (Figura 4), podemos confirmar que essa imagem foi essencial na produção da escrita literária desse trecho da obra, já que funcionou como motor de escrita para Péric:

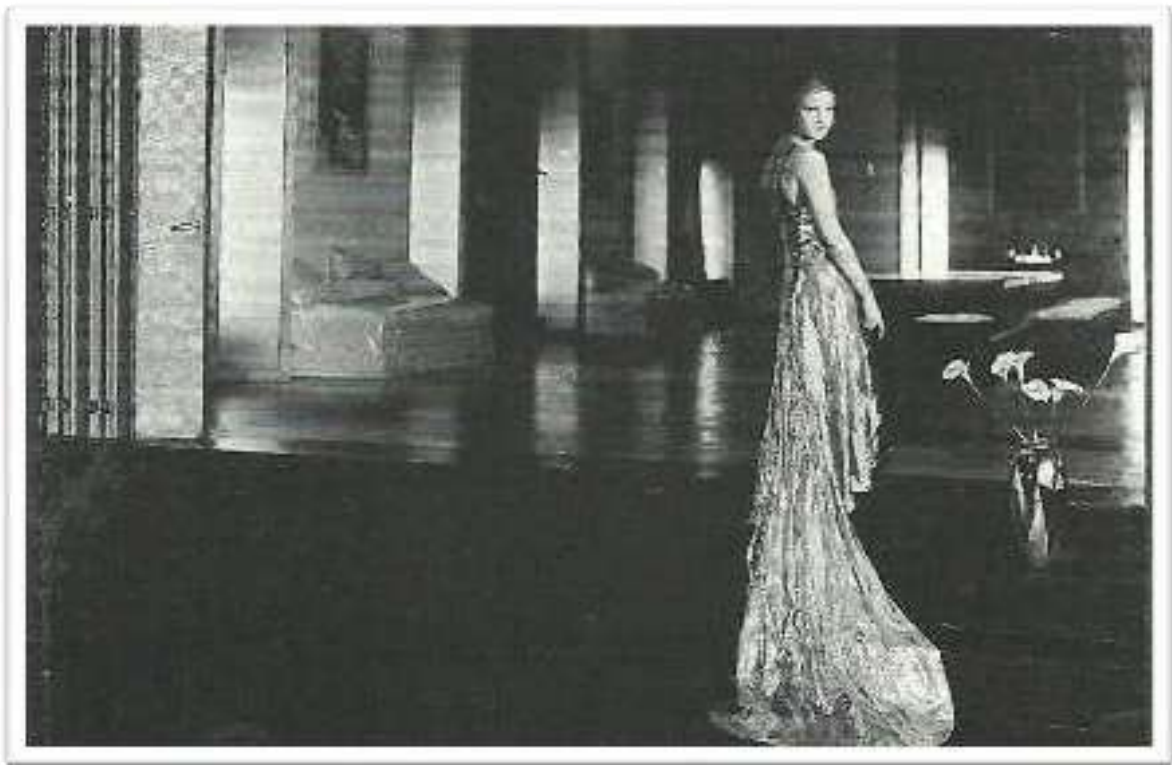


Figura 4 - Brigitte Helm no filme “L’argent”, de Marcel L’Herbier, que “inspirou” a personagem de *La vie mode d’emploi*. (Georges Péric Images, p. 155)

Temos a seguir a reprodução do manuscrito, ao lado do texto passado a limpo: a partir da descrição inicial da personagem, podemos perceber que houve um trabalho de escrita “incentivado” por essa bela mulher (“une américaine énigmatique”) presente na foto, conforme a transcrição abaixo (seguida da reprodução dos manuscritos) do texto escrito para o capítulo LXV de *La Vie mode d’emploi*:

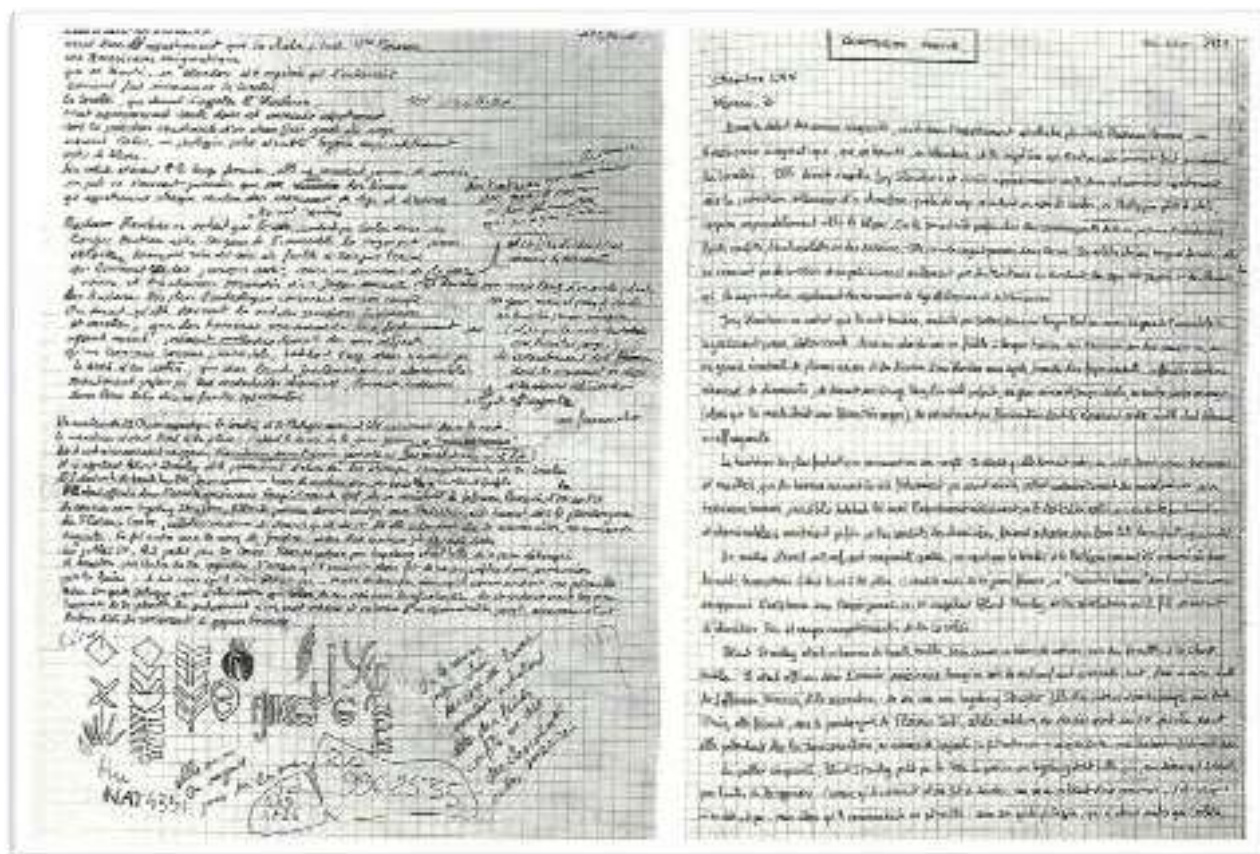


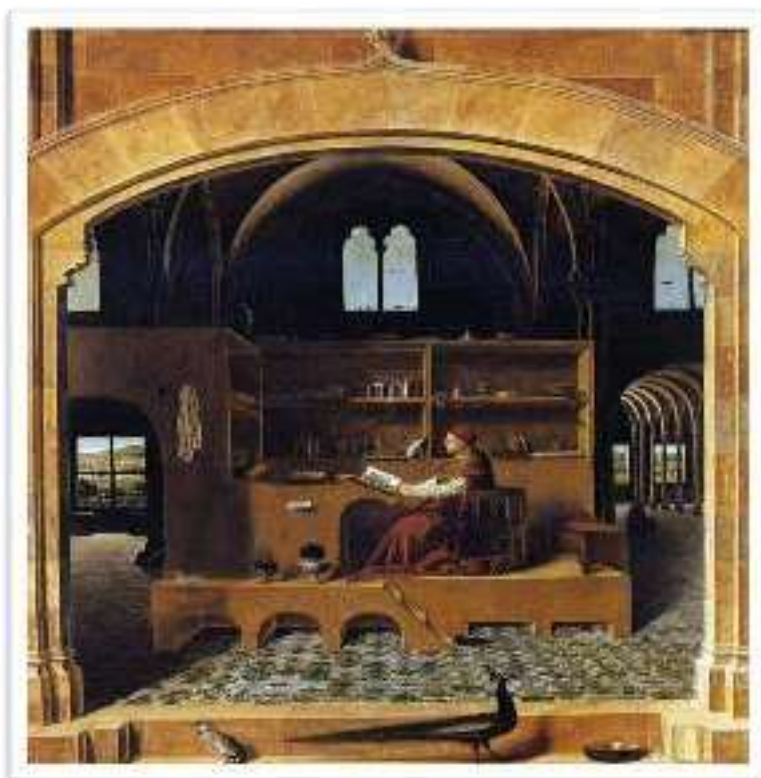
Figura 5 - Manuscrito original e cópia passada a limpo do início do capítulo LXV de *La vie mode d'emploi*. (Georges Perec Images, p. 155)

Além do comentário citado acima, onde indica ter se “inspirado” na foto para criar uma personagem em *La vie mode d'emploi*, vemos que, a partir da descrição, o autor novamente vai se valer da minúcia de detalhes para constituir seu trabalho de escrita. As roupas descritas, o ambiente, as flores, somente observados na imagem funcionam como “ponto de partida” para enriquecer sua narrativa.

A partir da observação da roupa na foto, imagina uma personagem misteriosa, que só sai de casa à noite, quando não pode ser vista. A partir do vaso de flores, imagina a personagem recebendo-as em casa por um florista, a cada manhã. São detalhes que vão sendo acrescentados à narrativa, a partir de uma imagem e tudo que ela pode suscitar, no sentido de estimular a imaginação e a escrita. Além das fotografias e ilustrações apresentadas até aqui, não podemos deixar de ressaltar também a pintura como uma fonte constante de inspiração para a escrita de Perec, como veremos a seguir.

Portrait d'un homme, ou a história de uma cicatriz

Novamente veremos as relações entre escrita, espaço e imagem, a partir descrição do quadro *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*, em *Espèces d'Espaces*: a partir de minúcias e detalhes, temos uma descrição exaustiva de *Saint Jérôme*, em seu local de trabalho: um móvel de madeira instalado em uma igreja; espécie de escrivaninha, que concentra todas as inquietações do processo de escrita: ao mesmo tempo em que há a descrição de objetos, há a reflexão sobre o espaço e também sobre o ato de escrever. O início do texto indica uma



composição descritiva do texto, ao mesmo tempo em que mostra *Saint Jérôme* em plena atividade de leitura/trabalho:

Figura 6 - *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*

O gabinete de trabalho é um móvel de madeira colocado sobre os azulejos de uma catedral. Ele fica sobre uma plataforma que se acessa por três passos, e compreende principalmente seis armários cheios de livros e de diversos objetos (sobretudo caixas e um vaso), e uma mesa de

trabalho cuja parte plana suporta dois livros, um tinteiro e uma pluma, e a parte inclinada o livro que o santo está lendo. (PEREC, 1992, p. 117)

Esgotadas as possibilidades de descrição do móvel, a visão se amplia, nos dando também um panorama do entorno do móvel, ou seja, o espaço onde está inserido, já no final do texto:

O espaço inteiro se organiza em torno desse *móvel* (e o móvel inteiro se organiza em torno do livro): a arquitetura glacial da igreja (a nudez dos azulejos, a hostilidade de seus pilares) se anula: suas perspectivas e verticais deixam de delimitar o único lugar de uma fé inefável; elas estão ali mais para dar ao móvel sua escala, permiti-lo *inscrever-se*: no meio do inabitável, o móvel define um espaço doméstico que os gatos, os livros e os homens habitam com serenidade. (PEREC, 1992, p. 118)

Assim como Perec faz o movimento de inter-relações do espaço entre todas as seções do livro, desde o espaço da cama, do quarto, do apartamento e assim por diante, até chegar ao universo, esse movimento se repete na composição desse curto texto, a partir da observação do quadro: primeiro descreve o móvel, seus objetos, afirma que o espaço se organiza em torno do móvel, depois caminha para a dimensão espacial da igreja para, finalmente, dizer que o móvel inteiro se organiza em torno do livro.

Dentro desse constante movimento de ir e vir, observar as imagens será fundamental para produzir esse complexo movimento de escrita, desde os textos que vão compor o livro como um todo, até as seções que se interligam, transformando o livro num único todo: espaço, imagens, escrita, movimentos constantes e complementares.

Vale ressaltar também outro momento em que essa mesma imagem aparecerá: na primeira descrição do escritório de Sylvie e Jérôme, em *As coisas*: lá estariam presentes e descritos logo no início do texto, “algumas gravuras, desenhos, fotografias – o São Jerônimo de Antonello de Messina [...]” (PEREC, 1969, p. 12).

Todavia, apesar da importância e recorrência nessas obras, *Saint Jérôme* parece não ter superado outro quadro de Antonello de Messina: aquele intitulado *Portrait d'un homme* nos dá a impressão de ter sido uma das grandes imagens motivadoras da escrita para Perec, principalmente por encontrar nesse personagem grande identificação, já que ambos possuem a mesma cicatriz no lábio superior. Uma das menções que faz à obra, em seu texto de *W ou a memória da infância*, funciona ao mesmo tempo com um relato de infância,



os e bateu de leve no rosto do rapaz que
o, pegou um de seus bastões de esqui e
abrindo-me o lábio superior [...] a cicatriz
visível [...] tornou-se uma marca pessoal,

lará a esse quadro, anos depois:

os quadros reunidos no Louvre, e mais
Retrato de um homem, dito *O Condottiere*,
ral do primeiro romance mais ou menos
ialmente *Gaspard pas mort*, depois *Le*

Figura 7 - Antonello da Messina, *Le Condottiere*. (Georges Perec Images, p. 61)

Essa relação de identidade (mesmo que o motivo dessa suposta “identidade” entre a imagem do quadro consigo mesmo seja decorrente de um acidente, e a cicatriz deixada por ele) é talvez o ponto de partida para a escrita do livro que revela ser “seu primeiro romance” inacabado.

Veremos outros exemplos em que essa imagem reaparecerá, uma delas é sem dúvida no livro *Un homme qui dort*: nesse trecho voltará à cena do museu do Louvre, no momento de contemplação da obra:



Você olha os jogadores de cartas nos jardins do Luxemburgo, as grandes águas do Palácio de Chaillot, vai ao Louvre no domingo, atravessando sem parar todas as salas, parando perto de um único quadro ou de um único objeto: o retrato incrivelmente enérgico de um homem da Renascença, com uma pequena cicatriz acima do lábio superior, à esquerda, ou seja, à esquerda para ele, à direita para você. [...] (PEREC, 1993, p. 92-93)

Na adaptação homônima dessa obra para o cinema, uma curiosidade: coincidentemente, o ator escolhido para o papel também apresentava uma

cicatriz no lábio superior, semelhante tanto à de Péric quanto à do homem retratado no quadro.

Na cena do filme reproduzida na imagem abaixo (Figura 8), vemos ao fundo uma espécie de *mise en abîme*: lá está o quadro *Portrait d'un homme*, novamente, nos observando e sendo observado por nós.

Figura 8 - Cena do filme *Un homme qui dort*, com o quadro de Antonello da Messina ao fundo.

Em seu texto *Perec, Simon et le Condottiere*, Brigitte Ferrato-Combe (1998, p.103) diz constatar, a partir da leitura de Bernard Magné: “as ressonâncias *autobiográficas* do retrato à cicatriz [...] são sempre ligadas aos episódios disfóricos marcados pela quebra, pela separação: solidão quase autista do personagem em *Um homem que dorme*, dentes quebrados e lábio cortado em *W* [...]”

Se há uma possível ligação ou identidade entre quadro e o autobiógrafo Perec (nesse caso, aquele de *W ou a memória da infância*), essa é uma identidade marcada pelo acidente, fissura, quebra, separação.

Já que não há ligação, identidade, cria-se essa identidade a partir de uma mutilação sofrida, como se ambos compartilhassem de determinada perda, mutilação, agressão, ou seja, ainda segundo Ferrato-Combe, “a cicatriz é somente o signo aparente de uma ferida bem mais profunda e a lembrança da agressão no esqui a tela de uma realidade mais mutiladora, aquela da separação e da morte”.

Assim, as falhas deixadas pela cicatriz podem ser também as falhas da identidade, da memória. Esse detalhe, captado pela observação de Perec, fez-se constituir no sentimento de identidade que perpassa sua escrita, sempre que se refere à imagem desse homem sem nome, somente representado a partir de seu *portrait*.

Apontamentos finais

Para encerrarmos nossa reflexão, apresentamos brevemente um trecho escrito por Perec em mais uma de suas empreitadas “fora” da literatura: em um projeto para uma série radiofônica⁸, escreveu sobre aquilo que ainda pretendia fazer antes de morrer, versão escrita de uma participação na série de Jacques Bens, chamada *Les 50 choses que je voudrais faire avant de mourir* (*As 50 coisas que eu gostaria de fazer antes de morrer*). Entre as 37 enumerações que faz (decide parar na 37 e não ir até a 50), cita alguns projetos desejados para o futuro, mas que dependiam de outros artistas para serem realizados; duas delas me

⁸ Reproduzido em *Je suis né*, p. 108, sob o título “*Quelques-unes des choses qu’il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir*”.

chamaram a atenção, justamente por se relacionarem com outras artes, bastante mencionadas até aqui: “escrever um roteiro de filme de aventuras” e “trabalhar com um desenhista de HQ”.

Ao ler sobre esse último projeto, reafirmamos a importância das imagens em relação ao texto para Perec: ao revelar o desejo de trabalhar com um ilustrador de quadrinhos, talvez tenha se esquecido ou não tenha dado importância ao que realizou, ainda no Lycée Henri-IV (em 1954-55): uma história em quadrinhos, singela, com um dos colegas de sala, Bernard Quilliet, e com a qual verificamos que, de certa forma, as imagens sempre estiveram presentes em seu trabalho literário, ainda que o próprio autor não se lembrasse mais delas ao enumerar seus desejos ainda não realizados:

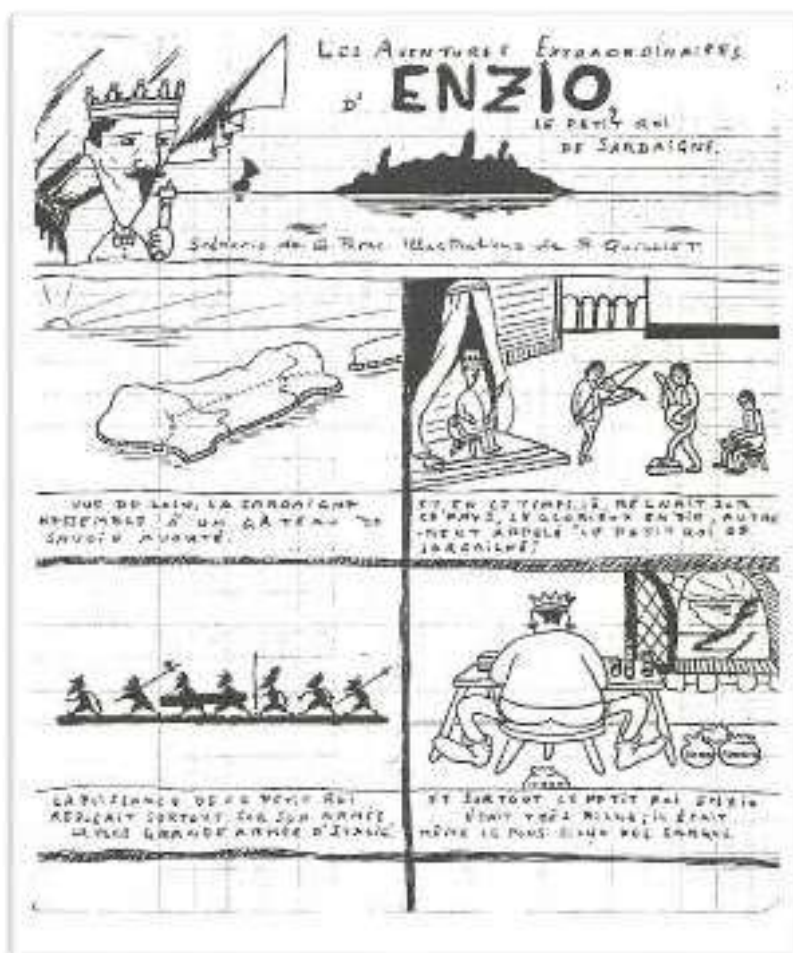


Figura 9 - *Les aventures extraordinaires d'Enzio, le petit roi de Sardaigne.* (Georges Perec Images, p. 47)

Podemos imaginar que essa experiência não tenha sido muito relevante para o próprio autor, caso contrário ele se lembraria de tê-lo realizado, ou na hipótese de lembrar-se dele,

talvez o considerasse um trabalho “amador”, que precisasse ainda se desenvolver de maneira mais consistente.

Para nós, pesquisadores, pelo contrário, ver um trabalho de parceria de Perec com um ilustrador, muito antes de que imaginasse fazer algum sucesso como escritor, nos dá ainda mais certeza de que todas as suas parcerias sempre fizeram parte de sua trajetória como artista, independente da relevância do trabalho: já no título da história, - *Les aventures extraordinaires d'Enzio – le petit roi de Sardaigne* – (*As aventuras extraordinárias de Enzio – o pequeno rei de Sardaigne*) o autor nos mostra seu gosto por narrativas de aventuras, algo que também afirma ao longo de toda a sua carreira.

Além disso, é curioso também verificar que o primeiro quadrinho começa com um desenho de um mapa, que mostra a terra de Sardaigne, “vista de longe”; e ela tem a aparência de uma ilha. Inevitável não relacionar esse trabalho ainda “amador”, às ilhas posteriormente descritas e narradas por Perec: a ilha de *W ou a memória da infância*, ficcional, ou a ilha *Ellis Island*, real, ambas fazendo importantes relações com questões autobiográficas no texto perecquiano, questões essas que se refletem, de maneira geral, por toda a obra do autor.

Destacamos apenas as duas últimas por serem obras que realizarão de maneiras distintas a intersecção entre texto literário e fotografia: em linhas gerais, podemos dizer que em *W ou a memória da infância* Perec se vale de fotografias antigas para escrever um texto autobiográfico a partir dessas fotos, tendo em vista que afirma, logo no início do texto, não possuir “nenhuma memória da infância”. Assim, o autor escreverá uma espécie de autobiografia “ficcional”, já que descreve as fotos e “recria” cenas e memórias de sua infância que não lhe pertencem. Já em *Récits d'Ellis Island*, Perec manipula fotos de desconhecidos e, a partir delas, conta uma autobiografia “provável”, ou seja, a partir da memória dos outros cria uma história que “poderia ter sido” a sua.

Outro aspecto a ser observado nas duas obras é que em *W* não há a reprodução das fotos, fazendo com que o leitor “crie” suas próprias imagens. Em *Récits d'Ellis Island*, todavia, o texto aparece em meio às fotografias, como em um álbum de família, mesmo que não haja ali nenhum rosto conhecido. Em parceria com Robert Bober, o resultado desse trabalho será um livro com fotografias e um documentário, onde novamente essas fotos serão manipuladas.

Portanto, independentemente da maneira como lida com as imagens ou fotografias, o que parece fundamental é a produção literária criada a partir da observação e manipulação

dessas imagens e o resultado final, em todas as obras aqui apresentadas, nos mostra a oportunidade de verificar quão produtivas foram essas parcerias, trazendo para os leitores de *Perec* novas experiências de leitura e novas apreciações artísticas, amplificando mutuamente os textos e as imagens em questão.

Referências :

- ARBEX, Márcia. *Alain Robbe-Grillet e a pintura*. Jogos Especulares. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2013.
- BARTHES, Roland. All except you – Saul Steinberg. In: *Inéditos –vol. 3- Imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- . Le message photographique. In: *Oeuvres complètes* (t.1). Paris: Seuil, 2002.
- CAHIERS GEORGES PEREC 9*. Le cinématographie. Textes réunis par Cécile De Bary. Le Castor Astral, 2006.
- FERRATO-COMBE, Brigitte. Perce, Simon et le Condottiere. *Le Cabinet d'amateur*. Perce et l'image, Toulouse, n° 7-8, p. 99-106, dez. 1998.
- NEEFS, Jacques; HARTJE, Hans. *Georges Perce: images*. Paris: Seuil, 1993.
- PEREC, Georges; Le Sidaner, Jean-Marie. Entretien. *L'Arc*. Librairie Duponchelle, n° 76, 1990.
- PEREC, Georges. *A vida modo de usar : romances*. São Paulo : Companhia das Letras, 1991.
- . *As coisas : uma estória dos anos 60*. São Paulo : Nova Crítica, 1969.
- . *Espèces d'espaces*. Galilée, 1992.
- . Je ne suis absolument pas critique d'art. *Cahiers Georges Perce 6*, 2006, p. 196-203.
- . *Je suis né*. Paris : Seuil, 1990.
- . *La vie mode d'emploi : romans*. Paris : Hachette, 1991.
- . *Les choses : une histoire des années soixante*. Paris : Julliard, 1991.
- . *Penser, classer*. Paris : Hachette, 1985.
- . *Un homme qui dort*. Paris : Denoël, 1993.
- . *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël, 1975.
- . *W ou a memória da infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- QUIGNARD, Pascal. Sur les rapports que le texte et l'image n'entretiennent pas. In: *Petits Traités*, vol. I. Paris: Gallimard, 1997.
- REGGIANI, Christelle. L'image percequienne comme antitexte. *Le Cabinet d'amateur*. Perce et l'image, Toulouse, n° 7-8, p. 21-29, dez. 1998.

ABSTRACT: This paper aims to reflect on the relations of intermediality in the literary creation of Georges Perce. Among other examples, the illustration *The art of living*, of Saul Steinberg, inspired one of his most important books, *La vie mode d'emploi*. The partnership with photographers, illustrators, filmmakers, resulted in new artistic experiences and we can think of intermediality, from Barthes, not as a “reduction of the text in the image” but rather an “amplification relative to other”.

KEYWORDS: Intermediality . Literary Creation. Images.

Data do recebimento: 18/08/2016

Data do aceite: 22/08/2017

(In)Útil, Belo e Bestial: Uma Leitura de Arlt na Modernidade Literária e Artística

Useless, Beautiful and Bestial: Reading Arlt in Literary and Artistic Modernity

Eleonora Frenkel¹

RESUMO: No esplendor da modernidade europeia, Charles Baudelaire questiona a noção de utilidade ao associar obra de arte e mercadoria e expor sua inutilidade como valor; Victor Hugo aponta o grotesco como a grande beleza do drama moderno; Francisco de Goya e Ramón del Valle-Inclán recorrem a uma estética sistematicamente deformadora para tratar a trágica vida na Espanha e as imagens inumanas que criam expõem a fratura da racionalidade pela violência disparatada. Este artigo traz as ressonâncias dos escritores e artistas mencionados em textos de Roberto Arlt, onde se provoca a indecisão entre a utilidade e a inutilidade da literatura, onde as fronteiras entre o belo e o feio se desfazem ao postular o “mal” escrever contra os cânones estabelecidos da boa literatura e onde a animalização de personagens revela a face bestial do homem escamoteada na civilização moderna. As gravuras de artistas contemporâneos a Arlt, Facio Hebequer e Adolfo Bellocq, trazem imagens da metamorfose do homem em animal, corroborando o gesto político de enfrentar a estética do belo e a concepção da Razão imperantes, através da deformação como procedimento.

PALAVRAS-CHAVE: (In)utilidade, Grotesco, Roberto Arlt.

(In)utilidade, mercadoria e arte

No prólogo ao romance *Os lança-chamas* (1931), Roberto Arlt responde àqueles que o acusam de “escrever mal” e se vale do argumento de que não dispõe de tempo ou condições favoráveis para se dedicar à escrita: escreve em qualquer lugar, de modo rude e penoso, em redações estrepitosas. Intensifica suas cínicas justificativas com a afirmação de que é atraído ardentemente pela beleza e que teria gostado de escrever como Flaubert e compor

¹ Professora de literatura hispano-americana na Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Autora do livro *Roberto Arlt & Goya: crônicas e gravuras à água-forte* (Florianópolis, EDUFSC: 2015). Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

“panorâmicas telas”. Aos leitores menos ingênuos, entretanto, Arlt deixará claro o propósito de não “fazer bordados” em sua literatura: o deforme, o feio, o brutal serão suas opções estéticas e seu gesto político em uma sociedade que procura esconder a todo custo a feiura e se expor nas vitrines com trajes da moda, reluzentes automóveis e impecáveis decorações de interior. Na literatura de Arlt não parece haver lugar para a beleza.

Em uma exposição de ilustrações realizadas por 250 artistas a partir de dez crônicas de Roberto Arlt, exibida em fevereiro de 2012 no *Centro Cultural Recoleta* (Buenos Aires), o curador Federico Jeanmarie diz que algumas das águas-fortes portenhas colocam explicitamente a dúvida sobre a utilidade da literatura e muitas outras expõem esse questionamento de modo muito menos óbvio; nas menos óbvias ressoa ainda uma pergunta sobre a utilidade da beleza, que tem respostas diversas para cada leitor, o que equivaleria a dizer que não tem nenhuma resposta.

Federico Jeanmarie provoca o desafio de explorar a noção de utilidade, que leva a pensar dois tipos de metamorfose. O primeiro deles se dá na mercadoria, o objeto para o qual converge a noção de utilidade no modo de produção capitalista (devemos fazer uso produtivo do tempo, ser úteis e produzir utilidades). Na mercadoria ocorre a metamorfose do visível em invisível, vale dizer, do valor de uso do objeto no valor de troca que se sobrepõe a ele e no qual se instaura um valor simbólico, intangível, *fetichista*, como o definiu Karl Marx, pois esconde a força de trabalho necessária para sua produção.

Charles Baudelaire, poeta perspicaz e sensível às transformações provocadas na sociedade regida pela mercadoria, terminou por promover no objeto artístico outro tipo de metamorfose (que se observada de perto, se verá como a mesma): do útil em inútil. Em sua poética produtora de obras de arte, o mecanismo de *fetichização* da mercadoria é levado a tal extremo que valor de uso e valor de troca se anulam mutuamente, qual seja, seu aspecto tangível/útil desaparece na medida em que seu aspecto intocável/inútil se torna o próprio valor. Em outras palavras, o valor da obra de arte passa a residir em sua inutilidade.

A partir daí, como diz Giorgio Agamben, surge a polêmica de Baudelaire contra qualquer interpretação utilitarista da obra de arte; polêmica que abre uma falsa cisão entre estética e política, como se uma pudesse existir sem a outra. A perspectiva não utilitária da arte desdobra-se, no século XX, por exemplo, nas afirmações de Georges Bataille, que diz que: “La literatura rechaza de manera fundamental la utilidad. No puede ser útil porque es la expresión del hombre – de la parte esencial del hombre – y lo esencial en el hombre no es reductible a la utilidad” (BATAILLE, 2008:18).

Na perspectiva de Baudelaire, o potencial da obra de arte está no *choc*, no estranhamento que promove quando perde “a autoridade que deriva do seu valor de uso e que garante a sua inteligibilidade tradicional” (AGAMBEN, 2007: 75). A sua intervenção política está nas perguntas que convida a formular e na abertura em que as abandona. Diante do inútil objeto artístico, a ausência de respostas para as perguntas: *para que serve?* Ou: *o que quer dizer?* promove um significativo abalo das estruturas, uma provocação ao questionamento que desde logo se entende como gesto político. A obra de arte passa a ter a potência de ser um espaço para o inapreensível, o intangível, o inexplicável, aquilo que fica para fora da Razão, do Sentido e da Objetividade.

O grotesco e o sublime

A segunda noção que se enfrenta a partir do problema proposto é a de beleza, onde é possível pensar mais uma metamorfose: a do bem e do mal; uma transformação em via de mão dupla, onde um passa a ser o outro e o outro passa a ser o um (para dizê-lo de um modo esquemático). O poema de Charles Baudelaire, “Hino à beleza”, que integra *As flores do mal* (1857), apresenta essa metamorfose em alguns de seus versos:

Vens do céu profundo ou saís do precipício,
Beleza? Teu olhar, divino mas daninho,
Confusamente verte o bem e o malefício,
E pode-se por isso comparar-te ao vinho.

[...]

Semeias ao acaso a alegria e a desdita

[...]

Em teu escrínio o Horror é joia que cintila,

[...]

Que venhas lá do céu ou do inferno, que importa,
Beleza! Ó monstro ingênuo gigantesco e horrendo!

[...]

De Satã ou de Deus, que importa? Anjo ou Sereia,
Que importa, se és tu quem fazes - fada de olhos suaves,
Ó rainha de luz, perfume e ritmo cheia! -

Mais humano o universo e as horas menos graves? (BAUDELAIRE, 2012: 21-23).

Nessa beleza daninha que não se sabe se vem do bem ou do mal, em que se confunde de modo aleatório o encanto e o horror, a luz e a sombra, ressoa a concepção romântica segundo a qual o belo e o feio se tornam faces de uma mesma moeda, corpos amalgamados e indiscerníveis.

Anos antes do poema, em 1827, Victor Hugo havia escrito seu prefácio à peça *Cromwell*, que se tornou mais marcante do que ela mesma, com o título: *Do grotesco e do sublime*. Em sua análise, desde que o cristianismo cinde no homem o bem e o mal, o belo e o feio, abre-se para a poesia o desafio de traduzir essa cisão e de expô-la não como polaridades opostas, mas com uma simbiose conflitante; uma capacidade que Victor Hugo destaca na mistura entre o sublime e o grotesco, e é essa a grande primazia que ele atribui ao drama moderno: a combinação do trágico com o cômico, da beleza com o disforme e o horrível. Em suas palavras: “A verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários” (HUGO, 2010: 46). No drama moderno, o disforme se eleva à categoria de belo: “É, pois, o grotesco, uma das supremas belezas do drama” (HUGO, 2010: 50). Não há mais distinção entre o disforme e o belo, um se faz com o outro.

Humberto Eco, em *História da feiura* (2007) nos permite ir a um ponto onde o cristianismo introduziria a noção de feio e, em uma de suas representações identificar essa metamorfose na qual o feio que se opõe ao belo, transfigura-se nele. Segundo Eco, o feio ingressa no mundo cristão com a cena do Apocalipse de São João Evangelista: o julgamento final, a luta do bem contra o mal, o horror e a salvação no mesmo instante, o encontro de Deus com o Diabo, ou a metamorfose de um no outro.

Uma das representações das cenas do apocalipse, de Gustave Doré, é feita a partir da leitura do *Inferno*, de Dante; trata-se de uma imagem que se faz da perspectiva que Dante tem da metamorfose de DeusnoDiabo ou do DiaboemDeus, narrada na seguinte passagem:

Como se feitos de aquecida cera, mesclavam-se trocando o colorido, e nenhum persistiu como antes era. [...] Suas cabeças, em tal contradança, formavam uma só, e amalgamados, iam rosto e focinho, sem tardança. Quatro braços em dois vi conformados, e coxas, gâmbias, joelhos, peito e baço, assumindo aleijões nunca encontrados. Do jeito antigo não ficara traço, nem aos dois juntos, nem a um só, a imagem lembrava, indo dali, monstruosa, a passo (Gerião, Dante Alighieri, 1265-1321. *Inferno*, XVII, 7-27 *Apud* ECO, 2007: 86).



Figura 1 - Gerião - Gustave Doré, em: Dante Alighieri, *Inferno*. Paris: Hachette, 1861.

A metamorfose gera um ser que não é um nem outro; é um terceiro que não se parece a nenhum deles: Gerião, um ser DivininFernal ou InfernoDivinal.

Procedimento: deformação

No cruzamento dessas reflexões sobre as noções de utilidade e beleza, situa-se o questionamento colocado sobre a literatura de Roberto Arlt, que se encontra nesse espaço em que o útil e o inútil se anulam mutuamente e em que o bem e o mal se fazem um só. Em uma crônica chamada “La inutilidad de los libros”, Arlt (1998: 201) dirá: “Yo, con toda sinceridad, le declaro que ignoro para qué sirven los libros”; no continente europeu, onde se publicavam 10.000 livros por Nação, estava se discutindo, em 1930, depois de uma grande guerra mundial, a redução de armamentos e não sua supressão. Arlt perguntará ao leitor: “¿Para qué han servido los libros, puede decirme usted?” (*idem ibidem*). Para nada. No

entanto, escrever é preciso: “Hay que escribir”, repetirá Arlt na mesma crônica. Escrever como um ofício, para ganhar o pão de cada dia e desorientar seus leitores com “verdades equivocadas”. Arlt não é um propulsor do didatismo da literatura; ela não se apresenta como utilidade ou propaganda.

Com sua inutilidade necessária, a escritura de Arlt não ganhará destaque por sua beleza expressiva, mas por transformar sua “má literatura” no “bem escrever” de seu tempo, ou seja, por enfrentar a normativa gramatical e canônica e impor a brutalidade de seu léxico e sua sintaxe como expressão potente para intervir estética e politicamente. Há dois momentos marcantes e famosos a esse respeito: a crônica “El idioma de los argentinos”, em que Arlt discute com o gramático Monner Sans e compara a gramática com o boxe: uma coisa é aprender o esporte e apenas repetir os golpes que o professor ensina, a outra é “escapar pela tangente da escolástica do boxe” e “lançar golpes de todos os ângulos” (ARLT, 2005: 45); a atividade de escritura de Arlt procuraria acompanhar a multiplicidade das línguas que, segundo ele, entre os “povos que estão em contínua evolução, arrancam palavras de todos os ângulos” (ARLT, 2005: 46), ou seja, sua literatura impõe por prepotência as variações do léxico popular e as mescla de modo estranho, deixando em evidência seus enfrentamentos. O outro momento é o Prólogo ao romance *Os lança-chamas*, em que Arlt se defende das acusações de que “escreve mal” e diz: “Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias” (ARLT, 2005a: 7). O valor do bem escrever se percebe como variação histórica em constante transformação: “Han pasado esos tiempos. El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un ‘cross’ a la mandíbula” (ARLT, 2005a: 8).

É curioso que, anos depois, em 1938, o escritor Juan Carlos Onetti escreve uma carta a Julio Payró onde acompanha o movimento de Arlt: “No sé si es americanismo; pero me está dando náuseas el ‘escribir bien’. Pienso en alguna manera, otra, más despreocupada, más directa, semi lunfarda, si me apuran” (ONETTI, 2009: 60). Na ocasião, Onetti diz sobre seu primeiro livro, *El Pozo*, que é um “mamarracho”, algo imperfeito e defeituoso, e que, no entanto, sente que está mais próximo daquilo que Anatole France chamava de “belleza invisible”, “una cosa de comunicación, brutal, sucia, espesa” (ONETTI, 2009: 93). A contaminação da linguagem pelo *lunfardo*, esse léxico de origem bastarda, se manifesta com mais força na descentralização da linguagem literária promovida por esses escritores.

Alguns personagens de Arlt assumem essas vozes espúrias e se tornam forças propulsoras do malfeito não somente no plano lexical e sintático, mas também no plano das imagens que evocam. Isso se observa de modo mais evidente nos personagens em que se manifesta a metamorfose do homem em animal e que configuram uma singular expressão do grotesco moderno: seus corpos inacabados se opõem à perfeição das formas clássicas, como o fariam as figuras do grotesco medieval (tal como os analisa Bakhtin), e seus corpos abertos não se distinguem nitidamente do mundo, confunde-se com ele, com os animais e as coisas. O grotesco da literatura de Arlt apareceria, segundo a distinção estabelecida por Bakhtin, diverso do caráter regenerador e festivo que teria o grotesco medieval, para se tornar a expressão de uma vida inferior, degradada, de uma deformação que resultaria de um descompasso entre o homem e o mundo. É um grotesco que apela ao escárnio e ao riso sarcástico para dar densidade crítica a um ideal modernizador que apregoa a racionalidade humana em detrimento da brutalidade animal e que revela repetidas vezes suas contradições ao expor o processo civilizador como uma sucessão de barbarismos.

A metamorfose do homem em animal se torna expressão do amálgama entre o bem e o mal; pretensamente cindidos, não conseguem deixar de estar juntos. As imagens de “Geriões” se repetem não apenas na literatura de Arlt, mas também nas gravuras de dois artistas contemporâneos a ele: Adolfo Bellocq e Facio Hebequer, como nas imagens abaixo, em que a humanidade se transfigura em bestialidade. Não é uma idealização do homem que encontra no animal sua conexão com a natureza, mas a racionalidade que parece perder sua força de sustentação na expansão progressiva da brutalidade humana.



Figura 2 - Ojos que no ven corazón que no siente – Adolfo Bellocq. Água-forte, 68 x 49,5 cm. Série: Los Proverbios, 1926-27. Coleção Museu de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires.



Figura 3 - Cuanto menos se piensa mejor se duerme - Facio Hebequer. Água-forte, 14x12 cm. 1914-20. Coleção Museu de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires.

O que articula esses artistas é o procedimento, é a deformação como procedimento artístico, que exhibe, ex-põe, põe em manifesto violências banalizadas pela experiência histórica. Por esse procedimento, podem-se unir a eles outros artistas e escritores, como Francisco de Goya ou Ramón del Valle Inclán.

Goya, em uma Espanha assolada pela Guerra da Independência (1808-1814), grava sua série de *Desastres*, onde não há lugar para cenas patrióticas, heroicas e aduladoras, nem para valorações do bem e do mal, do certo e do errado. O que há é o assombro, a incapacidade de explicar. Na estampa 74 (“Esto es lo peor”), o pintor escreve atrás: “Miserable humanidad. La culpa es tuya!”; a frase é extraída do texto de Giambattista Casiti, *Los animales parlantes*, traduzido ao espanhol em 1813.²

Os animais dotados de linguagem farão dessas e muitas outras e o território espanhol será “privilegiado” no século XX (com uma Guerra Civil tenebrosa e uma Ditadura implacável). É por isso que Ramón del Valle Inclán, pouco mais de um século depois, em 1920, recorre a um gesto artístico semelhante ao de Goya: o recurso a uma estética sistematicamente deformadora para expressar o sentido trágico da vida espanhola. Valle-Inclán criará, com *Luces de Bohemia* (1920-24), um novo gênero literário: uma tragédia que não é tragédia, que é *esperpento*. O protagonista da peça, Max Estrella, “cego hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales” (VALLE-INCLÁN, 1999: 2), percorre a noite de Madri como um círculo dantesco e reinventa, com sua própria tragédia, o gesto *goyesco*. Segundo ele, a “Espanha é uma deformação grotesca da civilização europeia” (VALLE-INCLÁN, 1999: 162), de modo que só cabe a ela o *esperpento*, um gênero onde os heróis clássicos se veem distorcidos nos espelhos côncavos do *Callejón del gato*.

Goya tem uma série de desenhos em que homens se veem refletidos no espelho em formas animais (como a imagem do estudante que se vê como sapo). E Max Estrella lembrará deles, assim como daquelas imagens dos espelhos na rua de Madri para formular seu *esperpento*; diz ele: “Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas”; “deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España” (VALLE-INCLÁN, 1999: 163).

² Consultar o acervo virtual: *Goya en el Prado*, do Museo Nacional del Prado, disponível em: https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/esto-es-lo-peor-1/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=27&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d (Consultado 16/08/2016).

Figura 4 - El hombre sapo - Francisco de Goya. Lâmina IV. Madri. Museu do Prado. Em: LÓPEZ-REY, 1947: 15-16

anim
bufar
largo
se sa
1999
las en
ver a
Buen
Valle
Buen



corporam essas deformações e boso – la cara de tocino rancio y la 49); o Rei de Portugal é “un golfo uerta y, como perro que se espulga, a de viruelas” (VALLE-INCLÁN, scara de albayalde, [que] descubre ALLE-INCLÁN, 1999: 146).

n os conhece parece que os poderia e as respectivas cenas em Madri e taicos” que luzem tanto na peça de a de *Los siete locos* caminha por os arcos voltaicos lucían entre las aéreas enramadas de las boca-calles” (ARLT, 1963: 224). Max Estrella e Don Latino estão

no Café Colón, em Madri e a ambientação da cena diz: “El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos cifran su diversidad en una sola expresión” (VALLE-INCLÁN, 1999: 132).

As escolhas estilísticas de Arlt fazem ressoar o *esperpento* de Valle-Inclán; como nele, a linguagem é pouco pulcra, não prima pela elegância, não se resguarda, não é recatada, não teme a ofensa; ao contrário, ela nos expõe ao excesso, ao exagero, a uma linguagem carnavalesca, no sentido de se fazer livre das normas de etiqueta e decência.

O conto “Las fieras” (1932), de Arlt, é um bom exemplo. O narrador-personagem conta seu processo de decomposição em meio às feras, delinquentes, ladrões, assassinos, violadores que cometem “selvagerias inúteis” – a violência não tem por quê; ele explora uma mulher que se prostitui e está habituado de tal modo ao horror que a pior situação e a mais repugnante lhe parecem naturais e aceitáveis. Nesse conto, o exagero é patente, a adjetivação é excessiva, os oximoros provocam distorções, os verbos são hiperbólicos. Na segunda passagem, Cipriano se metamorfoseia em fera peçonhenta e voraz:

El negro Cripriano:

Es rechoncho como un ídolo de chocolate. [...]

Los ojos se le humedecen e inundan de venitas de sangre. [...]

Con los achocolatados párpados entreabiertos las quijadas apoyadas en los puños, Cipriano, como un yacaré que sueña con la manigua, persigue con ojos amarillos fabulosas memorias, fiestas de traficantes polacos y marselleses, rufianes grasientos como fardos de sebo, e implacables como verdugos.

Estos hombres tenían la piel del cogote, más roja que el colodrillo de los pavos, y ricitos de oro se escapaban por los agujeros de las narices y las orejas. [...]

Confiesa que nada le agrada tanta como violar a un muchacha, o acostarse con un marinero de la Martinica.

Y sin embargo sonrío con la ingenuidad de un monstruo jovial. [...]

Cuando recuerda las mujeres que castigo, sonrío con dulzura de hipopótamo, resoplando agua y barro en el cañavelar de una manigua.

Y más dulzura bondadosa encierra su sonrisa, al recordar los menores que violó, dramas de leonera, un chico maniatado por cinco ladrones que le apretaban contra el suelo tapándole la boca, luego ese grito de entraña roto que sacude como una descarga de voltaje el cuerpo sujetado...y la fila de hombres, que con los pantalones sostenidos con una mano, aguardan turno, mientras que el cuerpo del niño perforado por un dolor terrible se arquea y luego cae exánime.

Y si alguien, para mofarse, le pregunta qué es lo que prefiere, una muchacha o un ladroncito, Cipriano que se jacta de haber ‘desmayado grandes’, entrecierra los ojos y hace rechinar los dientes. [...]

Por otra parte es muy católico y siempre que pasa ante una Iglesia se descubre respetuosamente (ARLT, 1996: 94).

A impetuosidade e o sarcasmo se combinam de modo exemplar nessa passagem para ter a percepção de que a beleza na estética de Arlt se transfigura na mais brutal e inútil fealdade; como se a distorção na linguagem aparecesse como expoente da desmedida violência humana. A leitura dos textos de Arlt exige que se tolere a gratuitidade da ferocidade de seus narradores e personagens, pois provocam o desgostoso amortecimento a que devemos sucumbir frequentemente quando nos deparamos com os mais variados disparates que ficam sem porquê, sem utilidade ou sem propósito.

Porém, essa mesma inutilidade que manifesta a banalização da violência vai ganhar vigor na escritura de Arlt pela dispendiosa adjetivação, pelo gasto abusivo de detalhes, pela perda de correção e decoro etc., de modo que o “inútil” se faz necessário ou se des-inutiliza.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas*. Argentina: Santiago Rueda, 2005.
- _____. *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2005a.
- _____. *Obras. Tomo II. Aguafuertes*. Buenos Aires: Losada, 1998.
- _____. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.
- _____. *Los siete locos*. Em: _____. *Novelas completas y cuentos*. Buenos Aires: Companhia General Fabril Editora, 1963, tomo 1, pp. 159-382.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento, o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo-Brasília: Edunb-Hucitec, 1996, 3ª edição.
- BATAILLE, Georges. “¿Es útil la literatura?”. Em: _____. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Tradução de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, pp. 17-19.
- BAUDELAIRE, Charles. “Hino à beleza”. Em: _____. *As flores do Mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, pp. 21—24.
- ECO, Umberto (org.). *História da feiura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MARX, Karl. “A mercadoria”. Em: _____. *O capital*. Volume 1. Tradução de Reginaldo Sant’Anna. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, s/d.
- ONETTI, Juan Carlos. *Cartas de un joven escritor*. Edição crítica, estudo preliminar e notas de Hugo J. Verani. Rosario: Beatriz Viterbo; Buenos Aires: Trilce, 2009.
- LÓPEZ-REY, José. *Goya y el mundo a su alrededor*. Buenos Aires: Sudamericana, 1947.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Luces de bohemia, Esperpento*. Colección Austral Teatro. Madrid, 1999. Edição eletrônica da revista literaria Catarsis.

ABSTRACT: In the splendor of European modernity, Charles Baudelaire questions the notion of utility to associate artwork and merchandise and expose its uselessness as a value; Victor Hugo says the grotesque as the great beauty of modern drama; Francisco de Goya and Ramón del Valle-Inclán resort to a systematically deforming aesthetic to deal with the tragic life in Spain and the inhuman images they create expose the fracture of rationality by nonsensical violence. This article brings the resonances of writers and artists mentioned in Roberto Arlt texts, where it causes indecision between usefulness and uselessness of literature, where the boundaries between the beautiful and the ugly fall apart by postulating the “wrong” write against established canons of “good” literature and where animalization characters reveals the bestial face of the man concealed in modern civilization. The engravings of Arlt’s contemporary artists, Facio Hebequer and Adolfo Bellocq, bring man into animal metamorphosis, confirming the political gesture to face the aesthetics of the beautiful and the prevailing rationality ideal, by deformation as procedure.

KEYWORDS: Usefulness/uselessness; Grotesque; Roberto Arlt.

Data do recebimento: 18/08/2016

Data do aceite: 14/08/2017

Literatura e Música: o Outro na Europa e o Selvagem na Ópera II

Guarany, de Carlos Gomes

Literature And Music: The Other In Europe And The Savage In The Opera II

Guarany, By Carlos Gomes

Denise de Lima Santiago Figueiredo

Isaías Francisco de Carvalho

RESUMO: O romantismo literário, em suas primeiras manifestações, tem sua marca mais profunda no indianismo, na circundante tentativa de construção identitária da jovem nação brasileira. Essa tarefa também ecoa em outras artes, com destaque para os reflexos indianistas no âmbito musical, em que Carlos Gomes é um dos principais representantes. Diante do deslocamento na construção do espaço desse compositor na música italiana, (re)cria-se, a partir da influência literária, o “bom selvagem” que se faz necessário para a afirmação identitária do país distante e para o entretenimento da plateia europeia, ávida pelo “exótico”. Assim, o trabalho intenta mostrar o percurso construído por Carlos Gomes até a composição da ópera *Il Guarany* e a influência exercida pela literatura indianista da época, mais especificamente a obra *O Guarani*, de José de Alencar. Além disso, enfatiza-se inferiorização sofrida pelo compositor no contexto europeu e a tentativa de criação de um mito nacional que não perdeu o vínculo com a hegemonia europeia. Toma-se como base teórica, nos campos do literário, da discussão identitária e da historiografia musical, estudos de Alfredo Bosi (1992), Silviano Santiago (1992; 2000), Edward Said (1992), Stuart Hall (2014), Tzvetan Todorov (2010), Lorenzo Mammì (2001), Vasco Mariz (1994) e Maria Alice Volpe (2002; 2004).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Ópera. Indianismo. Alteridade.

Introdução

No Brasil do século XIX, emerge o herói indígena no romance *O Guarani*, de José de Alencar. A necessidade da criação de um mito fundacional para a recente nação-independente-brasileira encontrou (forjou) no indígena a representação identitária ideal de beleza, força, bondade e, acima de tudo, abnegação, para fundar junto ao branco europeu

uma nova civilização. Os ideais indianistas encontram ecos em outras artes, sobretudo na ópera, pois é com a ideia do bom selvagem que Carlos Gomes conquista um lugar de destaque no país que é berço dessa modalidade musical, a Itália.

Dessa forma, é a partir de uma concepção identitária que o conceito de alteridade se faz presente. No contexto de um país ávido por alicerçar sua “civilidade”, mesmo aspirando um distanciamento de seu principal colonizador, reproduz valores e aspectos pertinentes à cultura europeia. Assim, compreende-se o percurso histórico feito por Carlos Gomes, em que, notadamente, se verifica em suas origens, a influência da música italiana. Mesmo diante da realidade campineira do compositor, a popularidade da ópera, aliada ao esforço paterno, transforma o músico do interior em um artista que busca qualificação e consagração. Para tanto, toma-se a estadia de Gomes na Itália. Nesse lugar, a primeira dificuldade é acentuada pela língua que incide na adaptação, deixando latente a lacuna entre as culturas, servindo como alibi de estigmatização. Nessa concepção, tem-se na teoria de Tzvetan Todorov (2010) um suporte pertinente, recaindo sobre a ideia do deslocamento das identidades, apoiada por Stuart Hall (2014), bem como na teoria de Silviano Santiago (2000), consolidando o aporte para a compreensão da adaptação do compositor ao modelo perpetuado pela metrópole.

A análise feita por Alfredo Bosi (1992), sobre o indianismo em Alencar, traz a concepção de que, a partir das construções culturais e momentos históricos que envolvem a colonização é que a repercussão da literatura romântica ganhou ainda mais fôlego em prol do mito fundacional da nação. Finalmente, considera-se a reverberação da obra literária de José de Alencar na ópera de *Il Guarany*, de Carlos Gomes, pelo viés da estigmatização do outro indígena, contida no contexto do Segundo Reinado. Seja no espaço literário, seja no musical, a temática da identidade multifacetada se faz presente: na busca por parâmetros europeus e, paralelamente, na tentativa de encontrar âncoras nacionais. O que ressoa nas marcas da alteridade, pois a nação, mesmo querendo se firmar, ainda está atrelada às composições humanas ditadas pela metrópole. Discussões como essas encontram espaço em Silviano Santiago (1982), Tzvetan Todorov (2010) e Edward W. Said (1992).

Carlos Gomes e seu contexto histórico

Em 19 de março de 1870, no Teatro *Alla Scala*, em Milão, é apresentado *Il Guarany*, do compositor brasileiro Carlos Gomes. Nunca a composição de um músico brasileiro havia atingido tal proporção.

Natural da então Vila de São Carlos (atual Campinas), Antônio Carlos Gomes nasceu em julho de 1836. Era filho do músico mestre de banda do interior, Manuel José Gomes, e de Fabiana Maria Jaguari Gomes. No entanto, segundo os estudos do maestro Luiz Aguiar (2010), há muitos equívocos na biografia de Carlos Gomes difundidos por sua filha, Ítala Gomes Vaz de Carvalho, que descreve o pai como tendo descendência espanhola, quando, na verdade, o pai de Carlos Gomes era filho de português e negra, e a mãe, de branco e índia. Com o ensinamento paterno aprendeu a tocar violino, clarineta, flauta e piano. Na adolescência, quando se apresentava com o pai e o irmão mais velho, Pedro Sant'Anna Gomes, em concertos da cidade, já se mostrava pequeno um músico promissor e influenciado pelas óperas italianas. Nesse contexto, evidenciam-se dois exemplos da influência da música italiana em Carlos Gomes: primeiro, Luiz Aguiar (2010), que fala da grande emoção que a música de Verdi provocou no jovem Carlos Gomes, então com 17 anos. A partir do contato que teve com um *spartito* da ópera verdiana *Il Trovatore*, ele compôs a *Parada e dobrado sobre motivo de Il Trovatore* para os instrumentos disponíveis da banda marcial regida por seu pai; outro exemplo, em *A ópera italiana após 1870*, de Lauro Machado Coelho (2002), quando aborda a *Missa de Nossa Senhora da Conceição*, composta por Carlos Gomes com 23 anos e dedicada ao Dr. Mamede José Gomes da Silva, amigo da família. A influência operística vem do compositor italiano Gaetano Donizetti e faz uma junção, segundo Coelho (2002, p.27), com “[...] recortes melódicos e desenhos rítmicos da música popular brasileira (por exemplo, nas cavatinas do ‘Laudamus’ para soprano e do ‘Qui tollis’ para barítono). E numa página como o ‘Gloria’, evidencia-se a experiência da música para banda. ”

Assim, o jovem Carlos Gomes logo começa a se apresentar em São Paulo com o irmão. Nessa época já compunha missas, hinos e modinhas – a exemplo de “Quem sabe? ”, que, segundo o musicólogo Vasco Mariz (1994, p. 78) “[...] foi escrita nesse período em que tentava alçar voo próprio, desvencilhar-se da camisa-de-força que lhe impunha o pai.” De fato, em 1859, contra a vontade de seu pai, muda-se para o Rio de Janeiro para estudar contraponto – “[...] parte integrante do estudo de composição musical, ao lado de acordes.”

(SINZIG, 1976, p. 177-178) – no Conservatório de Música. Na Corte, Carlos Gomes encontra o ambiente de um país em franco desenvolvimento econômico e cultural.

A partir da década de 1850, com a proibição do tráfico negreiro e a alta do café nos mercados internacionais, o Brasil viu-se em evidência diante dos países “civilizados”. Investia-se muito em infraestrutura. Entre 1854 a 1858, foram construídas as primeiras linhas telegráficas e de navegação. Surgiam as estradas de ferro e as cidades receberam iluminação a gás. O número de estabelecimentos de instrução aumentou significativamente. O país empenhava-se para se consolidar no avanço e no progresso da nação. Esse contexto é bem explicitado em *As barbas do imperador*, de Lilia Moritz Schwarcz, ao informar que, diante do fim do tráfico, a política de imigração continuaria a mesma, mas:

Com a entrada do governo no financiamento da imigração europeia, o Império não só mudava sua imagem, como ‘se branqueava’ com a introdução de suíços e alemães que se dirigiam às fazendas de café. Afinal, apesar do iminente fim da escravidão, não era possível esquecer o receio que pairava nos meios científicos do ‘futuro de um país de raças mestiças’, tampouco o medo do *haitianismo*, em um país onde a maioria da força de trabalho era escrava. (SCHWARCZ, 1999, p. 143).

Com todas as transformações, o Rio de Janeiro era a cidade que mais sentia o impacto dos resultados da urbanização. Embora se afirme que o “modelo era a Paris burguesa e neoclássica”, a realidade “oscilava entre os bairros elegantes e as ruas do trabalho escravo.” (SCHWARCZ, 1999, p. 145). A sociedade carioca ansiava em aproximar-se da egrégia elite europeia. Porém, a persistência na manutenção do tráfico de escravos, embora proibido, colocava o Brasil em condição de nação “bárbara”, apesar de esta ser, justamente, a imagem que o Império repudiava.

Mesmo com as persistentes dificuldades do Brasil em relação a sua imagem para os países mais abastados, a popularidade do imperador brasileiro crescia dentro do território nacional. Buscava-se visibilizá-lo cada vez mais com viagens por todo o país, “Ver e ser visto: eis uma nova lógica que implica unificar, também, a nação.” (SCHWARCZ, 1999, p. 143). Nesse âmbito, D. Pedro, um admirador de ópera, criava, em 1857, a Ópera Nacional e a Imperial Academia de Música, que viriam a consolidar a formação de músicos e cantores líricos nacionais aos moldes do que se acreditava ser próximo dos padrões europeus. A música passa a se afastar das características sacras e se aproximar cada vez mais de sua secularização, como salienta a musicóloga Mônica Vermes (2000, p. 2):

No século XIX, a música passa por um processo de secularização: se até o início do século XIX a produção musical era fomentada fundamentalmente pela Igreja, a partir daí ela conquistará outros espaços. O crescimento e desenvolvimento dos ambientes urbanos, o enriquecimento de uma classe média consumidora de arte acabam estimulando o aparecimento de instituições ligadas à prática musical: editoras, teatros, atividade didática, comércio de instrumentos musicais.

Um bom exemplo desse fenômeno foi a Academia Imperial das Belas Artes, que havia instituído o prêmio de viagem à Europa para complementar a formação dos estudantes desde 1845. Mesmo tendo se tornado motivo de desavenças internas, devido ao destino escolhido para enviar os alunos e premiação de estudantes que não eram da Academia, esse prêmio também foi estendido aos estudantes de música após a anexação do Conservatório de Música à Academia de Belas Artes. Nesse contexto, a Itália era o caminho evidente por causa do estilo operístico ali dominante no século XIX. Como pensionista do governo imperial, o aluno deveria seguir algumas obrigações para continuar estudando na Europa, conforme assinala Janaina Giroto Silva (2007, p. 116):

O que nos chama a atenção é a ênfase no tipo de música a que o aluno deve estar atento. O repertório que estava sendo executado nas cidades europeias e a organização administrativa dos conservatórios do velho mundo. Uma busca por equiparação do Brasil à cultura musical vigente na Europa e, como já foi dito, inserir o país no circuito musical civilizado, tornando o pensionista um emissário das boas novas musicais.

Assim, o segundo pensionista a ir para Europa mantido pelo prêmio viagem foi Carlos Gomes. No primeiro ano em sua estada no Conservatório, Gomes só havia conseguido uma menção honrosa por seus esforços nas aulas de contraponto. Mas, no segundo ano, ele se destaca, conseguindo a medalha de ouro nos estudos. Francisco Manoel da Silva, o então diretor do Conservatório, pede a Academia que solicitasse junto ao governo imperial uma condecoração “pelo incansável estudo nas aulas de contraponto, pela composição de uma cantata dedicada à Imperatriz”, “por compor um Oratório executado na Igreja de Santa Cruz dos Militares” e ainda “pela composição da ópera *A Noite do Castelo* (1861)” (SILVA, 2007, p. 118).

Essa primeira ópera recebeu destaque na imprensa e na Corte. O compositor ganhou cada vez mais relevância, até que, em 1863, foi escolhido para continuar seus estudos na Europa. A essa altura, Gomes já tinha composto também a ópera *Joana de Flandres* (1863), que não obteve tanto sucesso quanto a primeira, mas que consolidava seu

talento. Então, em dezembro do mesmo ano, parte Carlos Gomes para a Itália, a fim de aprimorar seus estudos em composição no Real Conservatório de Milão.

Carlos Gomes: o outro na Itália

Carlos Gomes chega à Itália em fevereiro de 1864. O primeiro passo para a unificação política desse país – Península Itálica era dividida em vários reinos com aspectos culturais e dialetos distintos entre si – acabara de acontecer em 1861, o que trouxe maior desenvolvimento urbano, consolidando o domínio comercial de Milão sobre o norte italiano, e ainda fazendo da cidade um dos principais centros industriais do país. O Real Conservatório de Milão, fundado em 1807, era um dos mais renomados conservatórios da Europa e fazia com que seus alunos estivessem aptos para apresentarem-se no Teatro *Alla Scala*, considerado um templo da ópera. No entanto, mesmo o estilo operístico ocupando lugar hegemônico no universo da música ocidental – como aponta Lauro Machado Coelho, em *A ópera italiana após 1870* (2002, p. 17): “[...] desde os tempos da inauguração dos primeiros teatros públicos em Veneza, a ópera constitui a primeira manifestação de cultura de massa” –, as transformações da nação fizeram com que a música italiana não estivesse tão vigorosa quanto antes. Havia uma necessidade geral de reestruturação, principalmente por parte de alguns grupos que queriam firmar a cultura italiana diante de outros países europeus como França e Inglaterra. Já outros, como os *scapigliatti*, movimento artístico e literário, veneravam Wagner e usavam a literatura alemã para compor peças próximas das orquestrações e harmonias wagnerianas. E sendo a ópera “[...] um veículo privilegiado para que os intelectuais façam chegar ao povo as suas ideias sobre liberdade, nacionalismo, necessidade de autonomia para os Estados italianos.” (COELHO, 2002, p. 17), era natural a preocupação na transição estilística, embora o estilo apresentasse cada vez mais o seu declínio.

Nesse contexto, Carlos Gomes viu-se diante de uma realidade completamente diferente da que estava habituado: “[...] o transplante era violento e assustou o jovem brasileiro. De Campinas a Milão, em pouco mais de quatro anos, era muito.” (MARIZ, 1994, p. 79). A diferença não era só em relação ao clima completamente diferente de seu país – o que era a reclamação do compositor em várias cartas enviadas a seus amigos do Brasil (AZEVEDO, 1936; VETRO, 1976) – mas reclamava da própria estrutura do

Conservatório de Milão, pois ele não conseguiu se matricular. Silva aponta que algumas questões burocráticas foram a principal causa e não somente a idade já avançada para os estudos:

No Brasil não se conheciam as regras dos principais conservatórios da Europa, correndo o risco de mandar alguém com idade superior a estipulada e também com déficit de conhecimento. Nesse caso os motivos foram a idade e o número de alunos da disciplina em questão, mas é claro que o professor cogita a possibilidade de matricula-lo quando este for se aperfeiçoar, e não para ter as primeiras lições. Para essas, a idade impossibilitava sua matricula, o que leva a entender que Carlos Gomes saiu do Brasil para se aperfeiçoar, mas ainda não tinha condições de fazê-lo. (SILVA, 2007, p. 128-129).

O principal motivo de se enviar um aluno para estudar na Europa era ampliar seus conhecimentos musicais. A esse respeito, a pesquisadora Cybele Fernandes (2001) observa que as principais dificuldades dos alunos brasileiros eram ligadas ao fato dos estudos europeus conterem maior grau de dificuldade, devido aos conhecimentos exigidos em relação aos da Academia das Belas Artes brasileira. Além disso, o outro fator agravante era a língua: “Embora estivesse familiarizado com a música italiana desde Campinas, Carlos Gomes falava italiano muito mal e seus amigos da época o descrevem percorrendo as ruas de Milão com um pequeno dicionário no bolso.” (MARIZ, 1994, p. 80). Quando chega a Milão, encontra José Amat – um musicista que também organizava companhia lírica e buscava novidades na Europa para levar ao Brasil –, que serviu de intérprete ao estudante brasileiro. De fato, a língua, conforme Tzvetan Todorov (2010, p. 195), em *O medo dos bárbaros*, é “o primeiro ingrediente da cultura de um grupo”. O autor discute, entre outros tópicos, as razões de como o não domínio da língua de outrem serve para estigmatizar aquele que não pertence a um determinado grupo linguístico. Aborda também a discriminação institucional para com os outros que “[...] não pertencem à minha comunidade linguística ou ao meu grupo social ou ao meu perfil psíquico.” (TODOROV, 2010, p. 29).

A partir da chegada de Carlos Gomes em um contexto em que a busca por traços comuns traria fôlego ao apelo da construção de uma nação italiana, pode-se apreender:

O sentimento de uma identidade comum forneceria mais força ao projeto europeu. Ao utilizar o vocabulário do século XVIII, dir-se-ia que uma ideia política incrementa sua eficácia se for assumida não só por interesses comuns, mas também por paixões compartilhadas; ora, as paixões só se desencadeiam se nos sentirmos atingidos em nossa própria identidade. (TODOROV, 2010, p. 194).

O compositor sabia que não fazia parte daquele espaço que estava se construindo a partir da multiplicidade identitária que constituiria aquela nação. Mas poderia sobrepujar o motivo de sua própria estadia naquele lugar, fazendo-se presente e atuante, criando, através da paixão comum aos italianos, um caminho para atingir seus propósitos. Era necessária uma postura de desvio, deslocamento e fragmentação. Essa concepção é desenvolvida por Stuart Hall (2014), que trata do sujeito no mundo globalizado; entretanto, mesmo que esse aporte teórico não faça parte do contexto cronológico no qual se insere Carlos Gomes, pode-se observar a seu respeito:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’. (HALL, 2014, p. 12).

A perspectiva do outro se faz a partir da conceitualização da identidade, cuja fragmentação transcende a cronologia histórica. É sob essa perspectiva que o percurso do compositor campineiro passa a um campo ontológico.

Embora apresentasse dificuldades diante da nova vida e percebesse o rumo em declínio que a música italiana estava levando, o compositor insistiu em permanecer na Itália. Mesmo não conseguindo matricular-se no Conservatório, ele teve aulas, inicialmente com o maestro e diretor do Conservatório de Milão, Lauro Rossi, que era rigoroso e metódico. Depois, recebeu aulas de Alberto Mazucatto, homem atuante no meio literário e musical de Milão. Resistente ao método do primeiro professor, porém resignado em seus propósitos, ele conseguiu concluir seus estudos com o segundo professor e, em 1866, recebeu o título de *Maestro Compositore* pelos examinadores.

A partir daí, Carlos Gomes faz contatos com editoras, compõe peças para piano e canto e consegue escrever para revistas teatrais. Nessa época, conhece Antônio Scalvanni que viria a ser o libretista de *Il Guarany*. Além disso, “*Se Sa Minga*, sobre texto de Antônio Scalvini, estreou em 1866, no Teatro Fossati, e *Nella Luna*, em 1868, no Teatro *Carcano*, com libreto de Eugenio Torelli-Viollier.” (MARIZ, 1994, p.81). Com a publicação dessas revistas, Gomes ganha evidência na mídia milanesa e fica conhecido como um “índio

brasileiro”, como expõe Gaspare Nello Vetro, em *Antonio Carlos Gomes: carteggi italiani*, destacando uma publicação da Gazzetta de Milano:

É um cavalheiro: nele tudo é nobre; mas é uma nobreza toda nua, é uma nobreza primitiva, aborígene. De estatura mais que média, corpulento, musculoso. Tem cabelos grossos, ondulado, longo, rebelde e negro; sobancelha e bigode espessos e negros como ébano; os olhos inteligentes, vivos e irrequietos. De longe seria possível dizer que é cantabro ou lusitano, mas nunca de perto. A cor de bronze de sua face, um certo destaque para as maçãs do rosto, a pequenez de seus pés e mãos [...], tudo isso diz sem dúvida, que Gomes é um aborígene americano. (VETRO, 1976, p. 12, tradução nossa).

A visão do “bárbaro relativo”, que, segundo Todorov (2010), é o estrangeiro incapaz de compreender, e associada a Carlos Gomes no início da estadia na Europa, parece logo ser substituída pela representação do bom selvagem. A ideia hegemônica de aproximar o que lhe é favorável, mantendo indubitavelmente a devida distância do outro – em sua plenitude cultural, ontológica, social, desconhecida para o primeiro – é um traço característico de supremacia. A hegemonia que comanda os mecanismos sociais se desdobra no controle de aspectos mais específicos, concordando com o que Silviano Santiago escreve em *O entre-lugar do discurso latino-americano* (2000, p. 13): “[...] a inferioridade é controlada pelas mãos que manipulam a generosidade e o poder, o poder e o preconceito”. Nada escapa à universalização dos que estão em preeminência. Porém, existe o confronto. E para o autor, não é possível combater a metrópole rechaçando o modelo, pois “É preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida” (SANTIAGO, 2000, p. 20).

A ideia de falar a “língua da metrópole” foi acolhida por Carlos Gomes. Em 19 de março de 1870, subia à cena do Teatro *Alla Scalla*, *Il Guarany*.

A repercussão de *O Guarani*, de José de Alencar no Brasil: a literatura indianista

A imagem estereotipada do indígena no contexto nacional remonta à Carta de Pero Vaz de Caminha, ao selvagem de Hans Staden, e ainda atravessa os vários espaços de representação artísticas, tais como a literatura, a música, o cinema e a pintura, entre outros. Especificamente, em se tratando de literatura, o argumento indianista vem sendo discutido a partir da perspectiva identitária nacionalista, que teve seu auge no Romantismo. Nesse período, um dos grandes representantes foi José de Alencar.

Alencar traz em sua produção, como aponta Maria Alice Volpe (2002), a adoção do indígena como herói principal na construção do mito fundacional do país. Esse movimento, que teve seu ápice no século XIX, aproxima o bom selvagem e o português, condição *sine qua non* para a origem da nação brasileira. A consistência em torno do indígena como fundador da nação aparece na literatura de Alencar e se perpetua à medida que a condição sociocultural de um Brasil recém-independente “exigia” uma identidade própria. Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização* (1992), parte das formas históricas que envolvem a colonização e suas respectivas construções culturais, para analisar, sobretudo, o indianismo em Alencar:

Na sua representação da sociedade colonial dos séculos XVI e XVII Alencar submete os polos nativo-invasor a um tratamento antidialético pelo qual se neutralizam as oposições reais. O retorno mítico a vida selvagem e permeado, no *Guarani*, pelo recurso a um imaginário *outro*. O seu indianismo não constitui um universo próprio, paralelo às fantasias medievistas europeias, mas funde-se com estas. Duas paralelas, ensina a geometria, nunca se tocam [...]. A concepção que Alencar tem do processo colonizador impede que os valores atribuídos romanticamente ao nosso índio – o heroísmo, a beleza, a naturalidade – brilhem em si e para si; eles se constelam em torno de um imã, o conquistador, dotado de um poder infuso de atraí-los e incorporá-los. Não sei de outra formação nacional egressa do antigo sistema colonial onde o nativismo tenha perdido (para bem e para mal) tanto da sua identidade e da sua consistência. (BOSI, 1992, p. 180-181, grifo do autor).

O mito criador do país por José de Alencar é “bom” e está disposto a se juntar com o branco para fundar a nação. A incorporação do indígena à cultura nacional, nessa perspectiva, vem confirmar a predominância do desejo nacional pós-independência de uma singularidade em prol de uma construção identitária, tratando de desvincular-se dos padrões portugueses. Mesmo que ainda influenciados pelo ideal remanescente da Revolução Francesa: “igualdade, fraternidade e liberdade”, a necessidade de efetivar uma identidade própria passava também pela monarquia do país, pois “[...] o monarca brasileiro havia de ser mesmo constitucional e sagrado. Novidades transplantadas e aprimoradas no Novo Mundo, afinal a construção de uma figura pública deve ser alterativa.” (SCHWARCZ, 1999, p. 116).

Para consolidação da figura monárquica, era essencial criar condições de desenvolvimento da civilização nacional, e o perfil identitário tornou-se uma essencialidade para constituir a visão dessa nova nação. Ao assumir uma representação alterativa em prol dessa construção, a busca por um elemento autóctone era o ideal. Mesmo a população sendo formada em grande parte por negros, estes não poderiam ser a

representação fiel da nação Brasil, pois ocupavam um lugar aquém na pirâmide social. Assim, não obstante as contradições – do indígena incivilizável e do bom selvagem – nascia o mito indígena. A literatura, com o Romantismo, apropriava-se desse culto e o confirmava. A disseminação desse mito na literatura, como coloca em um dos seus artigos o pesquisador Mauro Rosso (2007), era por meio das leituras coletivas de jornais, feitas principalmente por mulheres da burguesia enquanto bordavam em grandes salões, que os autores românticos penetravam na sociedade. Portanto, mostrar a face brasileira era representar com aspectos da estética romântica, o indígena, que se coadunava em atos dualistas de amor e violência com os colonizadores que heroicamente enfrentava.

Dessa maneira, a repercussão de *O Guarani*, de José de Alencar, foi tão intensa, que Visconde de Taunay publica, em suas *Reminiscências* (1923, p. 85-86):

Em 1857, talvez 56, publicou o Guarany em folhetim no Diário do Rio de Janeiro, e ainda vivamente me recordo do entusiasmo que despertou, verdadeira novidade emocional, desconhecida nesta cidade tão entregue as exclusivas preocupações do comércio e da bolsa, entusiasmo particularmente acentuado nos círculos femininos da sociedade fina e no seio da mocidade, então muito mais sujeita ao simples influxo da literatura, com exclusão das exaltações de caráter político. [...] O Rio de Janeiro em peso, para assim dizer lia o Guarany e seguia comovido e enleado os amores tão puros e discretos de Cecy e Pery. [...] Quando a S.Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalos então, reuniam-se muitos e muitos estudantes numa república, em que houvesse qualquer feliz assinante do Diário do Rio, para ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando, por elétrico fremito, a leitura feita em voz alta por algum deles, que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e pelas ruas se via agrupamentos em torno dos fumegantes lampeões da iluminação publica de outrora – ainda ouvintes a cercarem ávidos qualquer improvisado leitor.

Tamanha reverberação se explica pelo fato do indígena “deixar” de ocupar lugar de coadjuvante incivilizável e passar a preencher o espaço necessário de herói da nação: aquele que está pronto a ser convertido pela fé cristã, abandonar seus costumes selvagens e aprender os bons modos da civilização, representando da melhor maneira sua pátria. É justamente o que acontece em *O guarani*: a junção entre o branco de incomensuráveis valores morais e do indígena dócil que está pronto a se entregar a sua transformação para fundar uma civilização idealizada. A base vem dos padrões europeus, mas há a preponderância de efetivar uma identidade orgulhosamente nacional, afastando-se do colonizador português, com o conseqüente escamoteamento de toda a violência perpetrada contra as nações indígenas em franca efetivação no Brasil concreto.

A transformação das características inerentes ao selvagem indomado vai sendo construída gradativamente na narrativa até o nascimento do herói apropriadamente nacional. Por isso, a princípio, a personalidade indômita de Peri fica evidente:

- Não faças caso, Cecília, replicou Isabel reparando na melancolia da moça; pedirás a meu tio para caçar-te outro que farás domesticar, e ficará mais manso do que o teu Peri.
- Prima, disse a moça com um ligeiro tom de repreensão, trata muito injustamente esse pobre índio que não te fez mal algum. – Ora, Cecília, como queres que se trate um selvagem que tem a pele escura e o sangue vermelho? Tua mãe não diz que um índio é um animal como um cavalo ou um cão? (ALENCAR, José. 1996, p. 20).

Ao longo da narrativa, a representação do indígena incivilizável vai sendo confirmada nas características pertencentes a tribo aimoré, que ganha a representação através da desumanização. Peri passa a simbolizar o herói tão sonhado. Não é um “indígena qualquer”: é forte, inteligente e, portanto, passível de ser civilizado, mas, acima de tudo, disposto a abandonar sua tribo para conquistar o amor da mocinha branca. Porém, mesmo assim, as diferenças entre o mocinho branco e o mocinho indígena são desveladas:

Os dois homens olharam-se um momento em silêncio; ambos tinham a mesma grandeza de alma e a mesma nobreza de sentimentos; entretanto as circunstâncias da vida haviam criado neles um contraste. Em Álvaro, a honra e um espírito de lealdade cavalheiresca dominavam todas as suas ações; não havia afeição ou interesse que pudesse quebrar a linha invariável, que ele havia traçado, e era a linha do dever. Em Peri a dedicação sobrepujava tudo; viver para sua senhora, criar em torno dela uma espécie de providência humana, era a sua vida; sacrificaria o mundo se possível fosse, contanto que pudesse, como o Noé dos índios, salvar uma palmeira onde abrigar Cecília. Entretanto essas duas naturezas, uma filha da civilização, a outra filha da liberdade selvagem, embora separadas por distância imensa, compreendiam-se: a sorte lhes traçara um caminho diferente. (ALENCAR, José. 1996, p. 133).

Mesmo com todos os sinônimos de igualdade entre as duas culturas, a sobrepujante qualidade da cultura do homem branco ganha evidência. Porém, destacam-se na cultura indígena características dignas de serem perpetuadas: bondade, dedicação, sacrifício. O mito se formara. Desse modo, a gênese do nativismo romântico – em contraste com o tratamento dado às populações conquistadas – pode ser considerada a partir da necessidade que aparece no momento em que o encontro entre a nova civilização, governada pelo monarca dos trópicos, concebe-se ideologicamente, buscando na esfera poética a melhor forma de representação identitária, ansiosa para afastar-se do espelho europeu.

A influência literária na música de Carlos Gomes: o selvagem na ópera

Na fase em que o país atravessava, em sua árdua busca de firmar-se como nação civilizada, era plausível notar dentro do contexto político a necessária identificação do imperador como o “monarca tropical”, como aponta Schwarcz (1999, p. 137), a primordial “[...] representação de um império de símbolos cruzados: D. Pedro II no centro, de um lado: o indígena, de outro: a civilização. ”

À medida que a ideia da construção do mito fundacional da nação cresce no âmbito social e político e chega ao romantismo literário brasileiro, repercute também em outros espaços artísticos, como no espaço musical. Essas duas artes estabelecem aproximações que dialogam em entrelaçamentos profundos e – pensadas como artes – coexistem desde a Antiguidade Clássica, no nascimento do texto lírico. As marcas distintas de cada uma convergem-se na essência, sobretudo, pois como coloca Edward Said em *Elaborações musicais* (1992, p. 16): “A música, como a literatura, é praticada num determinado ambiente social e cultural, mas é também uma arte cujas premissas inegáveis são a performance, a recepção e a produção individuais. ” Sendo assim, alguns temas levantados na literatura inevitavelmente ganham representação na arte musical. E em se tratando da temática indianista no estilo musical, mais especificamente, no estilo operístico, veio como a solução para a “excentricidade” que esse gênero buscava para continuar sua primazia. A temática indianista era tão peculiar e parecia dar tão certo, que foi utilizada não somente por Carlos Gomes, mas, como indica Volpe (2004, p. 06): “A combinação de assunto Indianista com libretto em italiano do *Il Guarany* de Gomes (1870) veio a ser uma fórmula seguida por compositores subsequentes, como é o caso de *Moema*, de Delgado de Carvalho e *Jupyra*, de Francisco Braga”. Em *Documentos comentados*, o pesquisador Marcus Góes (2007, p. 72) explica que, na Itália, também se encontrava o “[...] advento de uma verdadeira ‘invasão’ por óperas de compositores estrangeiros, principalmente de Meyerbeer, cuja *L’Africaine* vai ao palco da Scala em 1866-7-8, nada menos que trinta e quatro vezes”. A necessidade de uma temática que fosse diferente de tudo o que se tinha visto e ouvido era essencial naquele período marcado pela tempestuosa quietude da ópera italiana.

Assim, tendo esse referencial temático, Carlos Gomes pensou na criação da ópera *Il Guarany*. No primeiro momento, para ser estreada no Brasil, como parte do acordo do prêmio viagem, que requisitava ao aluno bolsista o envio de uma composição importante.

Além disso, a própria Ópera Nacional estimulava a criação de obras sobre motivos nacionais. Portanto, *Il Guarany* surge para atender a uma demanda de um estudante custeado pelo imperador brasileiro. Como aponta Góes (2007, p. 88),

Em carta a Francisco Manuel de 3 de maio de 1865, Carlos Gomes, havia pouco mais de um ano em Milão, já fala no Guarany, e mais ainda, menciona que já havia pago certa importância a Antonio Scalvini para que lhe escrevesse um libreto sobre o romance de Alencar. [...] Por ter pensado *Il Guarany* para os palcos brasileiros, Carlos Gomes nessa ópera deixou correr solta sua imaginação de compositor brasileiro, formado no Brasil. [...] *Il Guarany* foi estreado na Itália devido aos incríveis progressos na carreira de Carlos Gomes em Milão, principalmente em virtude da revista musical *Se sa minga*.

A partir das favoráveis repercussões das apresentações de revistas teatrais é que Gomes passou a pensar na adaptação da obra de José de Alencar para os palcos italianos. Mariz (1994) coloca que o temperamento rebelde do compositor junto ao desconhecimento do país tropical e longínquo alimentava cada vez mais a percepção de um lugar oriundo de povos “sem cultura” e distantes da “civilização”. Impressões de uma Itália certa de sua preponderância enraizada. Ele próprio recebe a denominação de selvagem a partir da sua origem nos trópicos:

Carlos Gomes foi o primeiro compositor cuja imagem pública foi associada ao indianismo. No âmbito linguístico, a nota de programa do Concerto Histórico de J. Queirós realizado no Teatro Lírico a 28 de junho de 1896, informando que o concerto será encerrado com a profonia do Guarany, ‘ao grito guerreiro do filho das selvas americanas’. Sabe-se também que o libretista Antônio Ghislanzoni o chamava afetuosamente de ‘selvagem’. (ACOSTA, 2015, p. 2).

Não é por acaso que ao manter e perpetuar a criação do mito fundacional indígena sustentado pela tradição europeia, a identidade deste outro – o indígena – é negada ou colocada em uma invisibilidade, pois se torna passível de ser civilizado e assimilado. Somente se destacam as características peculiares para distinção entre culturas: o que pode chamar a atenção em uma composição dramática – traços de especificidades indígenas que são considerados condições *sine qua non* de selvageria. Com isso, a ideia da hegemonia adquire estabilidade suficiente para implantação de uma hierarquização de valores. Como escreve Silviano Santiago (1982, p. 17),

Tal processo de uniformização das diferentes civilizações existentes no mundo, tal processo de ocidentalização do recém-descoberto, passou a dirigir os desígnios das organizações sóciopolíticas e econômicas do Novo Mundo, instituindo a classe dominante como detentora do discurso cultural, discurso europeizante (inclusive nas constantes e sucessivas assimilações

‘cordiais’ da diferença indígena ou negra). A cultura oficial assimila o outro, não há dúvida; mas, ao assimilá-lo, recalca, hierarquicamente, os valores autóctones ou negros que com ela entram em embate. No Brasil, o problema do índio e do negro, antes de ser a questão do silêncio, é a da hierarquização de valores.

Decorre então, a problemática da alteridade, que, segundo Todorov (2010), não se dá sob um único aspecto e sim a partir de três eixos: o axiológico, o praxiológico e o epistemológico. Ou seja, a relação e a visão do outro podem se dar a partir de aspectos como o julgamento de valor: do que me pertence estar acima do alheio; aproximação ou distanciamento: aqui a assimilação; e ainda o conhecer ou ignorar a identidade alheia. Outros teóricos também discorrem a partir das tipologias das relações com os outros, a exemplo de Said (1992, p. 95), para quem a delimitação do perímetro *ocidente* blinda a primazia “[...] contra mudanças e contra uma suposta contaminação que viria da existência do ‘outro’ sempre ameaçador”. Nessa concepção, essencializa-se ainda mais o *eu*, tornando-o fixo em sua imutabilidade identitária, gerando “um movimento para congelar o *outro* numa espécie de objetificação primordial.” (SAID, 1992, p. 95).

A literatura apropria-se de escritos que fazem parte da ideia do indígena moldado sob o diapasão da dita civilização europeia, como compara Bosi (1992, p. 176): “[...] lá figuras e cenas medievais; cá, o mundo indígena tal e qual o surpreenderam os descobridores”. Visão que se cristalizou, pois o “[...] *bon sauvage* acabou compondo o nosso imaginário mais conservador. Gigante pela própria natureza, o índio entrou *in extremis* na sociedade literária do Segundo Império.” (BOSI, 1992, p. 176).

A música e toda a ideia composicional da ópera de Carlos Gomes, alimentadas pelo libreto escrito por Antonio Scalvini, adaptam-se ao ambiente de nacionalismo brasileiro vivido na época: o gosto de público pelos romances e folhetins com perfil europeu, mas com cenários e personagens nacionais. Porém, para a adaptação nos palcos italianos, a sutileza de alguns detalhes específicos era vital, atendendo à visão que o europeu teria do indígena do país tropical, explicado em uma biografia de Carlos Gomes por Lorenzo Mammì (2001, p. 48):

Carlos Gomes não conhece sutilezas psicológicas: trabalha com tipos preestabelecidos, mas sabe manobrá-los de maneira muito incisiva. O libreto enxuga bastante, como era inevitável, a estrutura do romance homônimo de José de Alencar, do qual *Il Guarany* é extraído: abole a personagem de Isabel e reduz Álvaro a um papel bem secundário. O enredo se concentra num esquema bastante simples, em que as personagens de Peri, Ceci e Gonzáles (diplomática transformação em aventureiro espanhol do frade italiano Loredano) se movimentam entre dois

blocos opostos: os portugueses, encabeçados por D. Antônio e os Aimorés, guiados pelo cacique.

A adaptação necessária para a ambientação no espaço musical italiano era indispensável ao sucesso da ópera. Com isso, a contínua reverberação do bom selvagem, associada à própria figura arisca do compositor, só aumentava e fomentava no circuito italiano ainda mais curiosidade pelo distante e misterioso país, o que não descartava a certeza das impressões das tantas narrativas sobre os estereótipos criados dos moradores dessas terras “exóticas”.

Considerações Finais

No final do século XIX, as demandas sociais do Brasil, país que buscava sua ascensão como “nação civilizada”, oscilavam entre a busca de uma representação que seguisse os padrões europeus com suas origens e, ao mesmo tempo, se distanciasse para encontrar a verdadeira matriz de representação nacional.

A aspiração em visibilizar um mito fundacional nobre tipicamente brasileiro encontra nos espaços literário e musical operístico sua representação mais contundente, o que serviu de aparato para perenizar a dualidade extrema das relações estabelecidas pela modernidade colonialista: o atrasado e o evoluído, o conquistado e o conquistador e o selvagem e o civilizado, entre outras. O que a análise dessas contradições traz é o que ressoa cronologicamente até os dias atuais.

Em uma época em que a alteridade não era teorizada, os estereótipos eram criações que serviam como base para marcar a soberania, deixando em evidência as diferenças entre culturas, raças, gênero e identidades. A arte, como um processo de expressão da subjetividade e da própria humanidade, servia como ponto de construção dessas noções de diferenças e distanciava-se do conceito de alteridade, o qual está peremptoriamente ligado ao conceito de identidade. Por isso, torna-se importante a compreensão do processo de construção do outro ao longo do percurso literário, especificamente quando se trata de uma obra que obteve um impacto considerável em seu tempo, com repercussão em outra arte de tamanha reverberação, a música.

Na compreensão histórica das construções humanistas em esferas artísticas aparentemente distintas também se pode notar a marca de um pensamento comum, fruto de

construções centralizadoras. Pensar nos espaços de alteridade na arte do passado nada mais é que uma tentativa de reconceitualizar a própria alteridade.

Compreender a aproximação estreita de alteridade e identidades, e por consequência entrar na dinâmica dos estudos culturais, em que se concebem as identidades multifacetadas, multiculturais e transnacionais, é uma tentativa de evidenciar as conjunturas que atuam em prol do entendimento do outro e de si. No exercício de pensar o encontro do literário com o musical, percebemos cada vez mais o jogo que conduz a discriminações, guerras, racismos e preconceitos. Mas o show continua, em letras e músicas.

Referências

- ACOSTA, Alcides Ladislau. **Vida de Carlos Gomes**. 2015. Disponível em: <<https://carlosgomes.campinas.sp.gov.br/artigos/vida-de-carlos-gomes>>. Acesso em: 02 ago. de 2015.
- AGUIAR, Luiz. Considerações sobre Carlos Gomes. **Revista Textos do Brasil**, Brasília, n. 12, p. 54-59, 2010.
- ALENCAR, José de. **O Guarani**. São Paulo: Ática, 1996.
- AZEVEDO, Luiz Henrique Corrêa. As primeiras óperas. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, 1936. Edição comemorativa do centenário de Carlos Gomes.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CARVALHO, Mário Vieira de. Imagens da alteridade na recepção de Il Guarany de Carlos Gomes: por ocasião da sua estreia em Lisboa em 1880. **Portugal e o Brasil no advento do mundo moderno**. Lisboa: Edições Colibri, p. 315-346, 2001.
- COELHO, Lauro Machado. **A ópera italiana após 1870**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- FERNANDES, Cybele Neto. **Os caminhos da arte: o ensino artístico na Academia Imperial das Belas-Artes 1850-1890**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- GÓES, Marcus. **Carlos Gomes: Documentos Comentados**. São Paulo: Algor Editora. 2007.
- GOMES, Antônio Carlos. **O Guarani**. Trad. Carlos de Paula Barros. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- MAMMÌ, Lorenzo. **Carlos Gomes**. São Paulo: Publifolha, 2001.
- MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994
- ROSSO, Mauro. Machado, eterno enigma. **Germina Revista de Literatura e Arte**, v.3, n.2, mar/abril 2007. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_mar2007_maurorosso.htm>. Acesso em: 30 jul. 2015.
- SAID, Edward Said. **Elaborações musicais**. Trad. Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In:_____. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982. p.13-24.
- _____. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. **As barbas do imperador: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SILVA, Janaina Giroto. **O florão mais belo do Brasil: O Imperial Conservatório do Rio de Janeiro 1841-1865**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS/PPGHIS, 2007.
- SILVA, Olga Sofia F. **Il Guarany de Antônio Carlos Gomes: A história de uma ópera nacional**. Dissertação de Mestrado. Paraná: UFPR, 2011.
- SINZIG, Frei Pedro. **Dicionário musical**. Rio de Janeiro: Kosmos, 1976.
- TAUNAY, Visconde de. **Reminiscências**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1923.
- TODOROV, Tzvetan. **O medo dos bárbaros: Para além do choque das civilizações**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- VETRO, Gaspare Nello. **Antonio Carlos Gomes: Carteggi italiani**. Milan: Vetro, 1976.

VERMES, Mônica. Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX. **Revista Eletrônica de Musicologia**, vol. 5, n. 1. Jun. 2000. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REMV5.1/vol5-1/rio.htm>>. Acesso em: 29 jul. 2015.

VOLPE, M. Alice. Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: *Il Guarany*. **Revista Latino-Americana de Música**, vol. 23, n. 2, outono/inverno 2002.

_____. Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de crepúsculo. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 17, maio 2004.

ABSTRACT: Brazilian literary romanticism, in its early manifestations, had its deepest mark on indianism, in an attempt to construct a national identity to then newly-born Brazil. This indianist task also echoed in other arts, especially in the musical context, in which Carlos Gomes is one of its key representatives. Before the shift in the construction of space of this composer in Italian music, it is (re)created, from the literary influence, the *bon savage* which is necessary for the identity affirmation of the distant country and for the European audience entertainment, hungry for the "exotic". Thus, the work intends to show the route built by Carlos Gomes that led up to the opera *Il Guarany* composition, and highlight the influence of the Indianist literature of the time, specifically the work *O Guarani*, by José de Alencar. In addition, there is the degradation suffered by the composer in the European context, and the attempt to create a national myth that hadn't lost the link with European hegemony. As the theoretical basis, in the fields of literature, of identity discussion and of musical historiography, the work resorts to the studies of Alfredo Bosi (1992), Silviano Santiago (1992; 2000), Edward Said (1992), Stuart Hall (2014), Tzvetan Todorov (2010), Lorenzo Mammì (2001), Vasco Mariz (1994), and Maria Alice Volpe (2002; 2004).

KEYWORDS: Literature. Opera. Indianism. Otherness.

Data do recebimento: 21/08/2016

Data do aceite: 17/08/2017

Literatura E Pintura: Alguns Aspectos Em Le Ventre De Paris, De Émile Zola

Literature And Painting: Some Aspects In Le Ventre De Paris, By Émile Zola

Dirceu Magri¹

RESUMO: Trata-se neste artigo, primeiramente de um percurso entre diálogos do texto e da imagem que alimentaram (e alimentam) em permanência as criações literárias e pictóricas, com destaque para o conceito de *Ut pictura poesis* e, num segundo momento, de uma reflexão sobre a escritura zolaniana em *Le Ventre de Paris* de Émile Zola, terceiro romance do ciclo *Les Rougon-Macquart*, obra em que o autor pinta um impressionante *tableau* do vasto mercado central de Paris, conhecido por *Les Halles*. Procura-se demonstrar como Zola transpôs técnicas próprias do impressionismo à sua escritura, tornando-a impressionista.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura, literatura, texto, imagem, impressionismo, Zola.

Ut pictura poesis.
Horácio²

Ao Prof. Jean Briant
In memoriam

¹ Mestre e Doutor em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, pela Universidade de São Paulo.

² *A poesia é como a pintura.* Horácio (8/12/65 a.C. – 27.11/8 a.C.).



Impression, soleil levant, Monet, 1871.

Introdução

Plínio, o Velho, em sua *História Natural*³, relata uma pequena anedota sobre a contenda entre dois célebres pintores da Grécia Antiga, Zêuxis e Parrásio. Competindo entre si para ver qual deles era o melhor, Zêuxis pintou um cacho de uvas. Ao mostrá-lo, imediatamente dois passarinhos tentaram bicar as frutas, tal a perfeição da pintura.

Parrásio, por sua vez, trouxera uma tela na qual reproduzia uma cortina. Zêuxis pediu então que Parrásio descerrasse a cortina para que pudesse ver o que havia embaixo; foi quando este revelou que, de fato, aquela era a pintura. Zêuxis reconheceu então a

³ Publicada entre os anos de 77 e 79 a.C., consiste em um compêndio de 37 volumes (forma atual).

superioridade de seu antagonista, pois ele havia enganado os pássaros, ao passo que Parrásio enganara os olhos de um artista (PLINE, 1778: 237).

A tradição de que a pintura tem por missão produzir um simulacro do real é própria da cultura ocidental e remonta ao século IV a.C., vide a historieta protagonizada por Zêuxis e Parrásio. À época, no âmbito das artes miméticas, inexistia qualquer teoria geral comparativa. Nota-se, no exemplo acima, que o pintor submete as imperfeições da natureza a uma sorte de *enárgeia*⁴, algo como dizer que a pintura coloca as coisas “efetivamente diante dos [nossos] olhos”, dispensando “intérpretes, diferentemente das línguas e letras” (SELIGMANN-SILVA, 2011: 15).

Ao longo da circulação das ideias, como se organizam as diferentes artes entre si? Em que nível articulam-se e/ou coabitam uma mesma esfera, considerando-se que a partir do Renascimento funda-se a concepção de que todas as artes partem da *mimesis* como seu arcabouço constitutivo? Para responder a estas e outras questões, vejamos determinados aspectos que envolvem a doutrina humanista do *ut pictura poesis*, contextualizando alguns de seus percursos e, em extensão, a obra zolaniana, *Le Ventre de Paris*.

Origens e percursos

Uma sedução, digamos, perigosa, sempre marcou a relação entre a literatura e a pintura. A dificuldade em definir tal fronteira leva, por exemplo, Souriau (1947: 8) a defini-la como “aérea e sutil”. Para entender melhor a complexidade que veicula na interação entre as duas artes, deve-se considerar tão somente um tipo de estudo comparatista que adere às relações literárias e linguísticas motivadas pela troca de temas, ideias e livros de um determinado país e num dado período.

Dito isto, como se realizam as ligações entre a literatura e a pintura? Segundo Daniel Bergez (2011: 6), elas se constituem “quando as duas artes estão próximas no mesmo espaço,

4 “A *enárgeia* - ou seja, o ‘por diante dos olhos’ - era tida como um dos objetivos da descrição (ou ainda, era tratada como sendo ela mesma a descrição, como na definição de Quintiliano da *evidentia*). É interessante se destacar [...] que a *enárgeia* é tomada como algo que vai *além* da narração: ela é para Quintiliano uma verdadeira *transcri(a)ção* do real através das palavras.” Entrechos extraídos da nota 14, p. 60, da obra supracitada de SELIGMANN-SILVA.

por exemplo, quando as ilustrações acompanham um texto”⁵. Contudo, já há muito as duas formas de arte colaboravam entre si, haja vista a célebre expressão horaciana *ut pictura poesis* (a poesia é como a pintura) que surge como referência de autoridade sempre que se pretende discorrer sobre o assunto.

Ao longo do século XIX muitos artistas dividiram-se entre essas duas práticas artísticas. A despeito da complexidade, cada um adaptou seu método de trabalho às suas múltiplas criações artísticas sem deixar, contudo, de considerar suas diferenças específicas e psicológicas individuais. Tal foi o caso de Théophile Gautier, Eugène Delacroix, Victor Hugo, Émile Zola, Charles Baudelaire e tantos outros.

A dificuldade, portanto, reside em definir um estudo das relações entre a literatura e a pintura e ressaltar aspectos dessa vizinhança que possam ilustrar o trânsito entre uma e outra. Percurso, aliás, nem sempre pacífico e igualitário, mas que hora ou outra fez com que artistas valorizassem uma em detrimento da outra. Tome-se como exemplo, o caso Da Vinci:

Existe uma tal proporção entre a imaginação e o efeito, como existe entre a sombra e o corpo que gera a sombra. E a mesma proporção existe entre poesia e pintura porque a poesia usa letras para pôr as coisas na imaginação e a pintura as põe efetivamente diante dos olhos, de modo que o olho recebe as semelhanças como se elas fossem naturais; e a poesia nos dá o que é natural sem essa similitude e [as coisas] não passam para a *impressiva* pela via da virtude visual como na pintura. (LEORNARDO DA VINCI, 1992: 179ss).

Nota-se que Da Vinci relativiza a poesia face à pintura, pois à primeira cumpriria a *sombra* do objeto, qual seja, uma mera tentativa de atingir a imaginação; já à pintura, cumpriria, de fato, a função de pôr as coisas diante dos olhos, como se fossem naturais. Disso, pode-se entrever o início de uma querela entre as artes que envolve uma reflexão sobre a *mimesis*, afora, segundo Seligmann-Silva (2011: 11), uma questão de *paragone* - termo italiano para ‘competição’.

Tal competição entre as artes só foi possível porque acreditava-se em algumas semelhanças entre a poesia e a pintura. Contudo, os artistas do Renascimento não possuíam um cabedal de regras e preceitos, a exemplo dos vários tratados de retórica e poética da

5 « lorsque les deux arts voisinent dans le même espace, par exemple quand des illustrations accompagnent un texte ». - Todos as citações e trechos da obra de Zola transcritos no artigo são de responsabilidade do autor.

Antiguidade. Não por outra razão, La Fontaine, na época em que triunfava a teoria do *ut pictura poesis*, adverte: “As palavras e as cores não são coisas similares, / Nem os olhos são orelhas.”⁶ (1822: 481), em contraposição, por exemplo, a Benedetto Varchi que, no século anterior, comparava a cor às palavras (2007: 55).

Ainda assim a pintura vai se submeter aos princípios teóricos herdados da literatura no que se refere ao trabalho com as imagens, e o pintor, por sua vez, à tutela do *logos*, nas vezes em que age como um tradutor intersemiótico dos conceitos de retórica e poética. Assim, vem à luz a pintura voltada à reprodução de fatos históricos, mitológicos e bíblicos, sem contar, evidentemente, as ilustrações e iluminuras, que, desde a Idade Média, em diálogo estreito com a escritura, alimentavam a representação da narração.

Por outro lado, desenvolveram-se os tratados de pintura e uma historiografia da arte, cujo intuito não era outro que dar forma à história das duas artes, a poesia e a pintura. O diálogo não só perdura mas evolui de modo a implicar diretamente a figura do pintor, a esta altura já visto como um *artista*, no sentido moderno que hoje lhe atribuímos, qual seja, de criador individual.

No que se refere à literatura, será preciso esperar até o século XVIII, quando, sob a égide da estética romântica, a subjetividade aparece como princípio organizador da obra; nasce então a noção de direitos do autor (Beaumarchais funda em 1777 a *Société des Auteurs dramatiques*). Enquanto, até o Classicismo, permanecia a noção de imitação, em que o autor revisitava, na maioria das vezes, os Antigos⁷, já no século XVI há um grande interesse pela vida dos pintores. Tanto é que Vasari, tido como o verdadeiro fundador da história da arte no ocidente, publica entre os anos de 1550 e 1658, sua coletânea *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, em que reconhece a individualidade do artista. Aliado a esse reconhecimento, destaca-se o aparecimento progressivo da assinatura dos pintores em suas obras, *status*, digamos, também reivindicado pelos poetas (algo também exigido pela

6 “Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles, / Ni les yeux ne sont les oreilles.”

7 Tome-se, como exemplo, Racine, que reescreve *Fedra* de Eurípedes - originalmente em versos iâmbicos - em versos alexandrinos à *rimes plate*. É como se autores juntassem um elo a mais à corrente que perdurava desde a Antiguidade. O público, nas vezes em que ia ao teatro, conhecia de antemão o enredo da tragédia; o novo e esperado era, de fato, ver como o autor transpusera a tragédia para uma nova forma e estilo. Acontecia também de o autor deslocar a ação entre as diferentes personagens, destacando coadjuvantes.

*Pléiade*⁸), em razão de práticas estéticas centradas na pessoa do criador, qual seja, a individualidade do artista que se destaca como fonte de inspiração legítima.

Mas até que individualidade e inspiração ocupassem o proscênio, voltemos um pouco no tempo, quando o *status* e o sentido da obra de arte escapam aos critérios estéticos modernos e a originalidade não era visada como diferencial quando se incumbia um trabalho ao artista.

Na Idade Média, a religião fornecia suportes ideológicos para a troca entre o texto e a imagem. Nesses séculos do império da fé, ainda que a religião cristã revelada tivesse por arcabouço o livro - a Bíblia -, raros eram os que sabiam ler. Vulgarizá-la só foi possível através da imagem, que ocupa lugar privilegiado nos rituais religiosos.

Os episódios edificantes da história bíblica são reproduzidos nos vitrais das igrejas, tornando-os a *Bíblia dos iletrados* - nas palavras do Papa Gregório, o Grande. Não só os vitrais, mas esculturas, altares, polípticos e pinturas sobre as paredes das igrejas reproduziam episódios como a Visitação, a Anunciação, a Natividade, a Crucificação, a Ressureição, etc (BERGEZ, 2004: 9).

Para além da ideologia que veicula, o texto sagrado, uma vez pictural e estético, apresentava certa ambiguidade que oscilava entre o didático e a fruição estética. Desse modo a imagem é portadora, assim como o texto para o grupo reduzido de leitores, de uma mensagem, transcrita do legível (a linguagem/*phoné*) para o visível (a *virtù visiva*).

Como o público leitor era reduzidíssimo, poucos artistas sabiam ler, de modo que precisavam de um “idealizador” que lhes desse o sentido esperado. Ainda assim, pintura e literatura mantêm um estreito diálogo, haja vista a profusão de vitrais e pinturas religiosas que trazem menções manuscritas, algo posteriormente deplorado por alguns artistas.

A ruptura introduzida pela Renascença foi radical situando a obra de arte quase que exclusivamente no campo da representação e o artista é equiparado ao filósofo e ao sábio; sua missão é captar a beleza do mundo, torná-la algo maior, fazê-la refletir uma beleza superior, essencial, da qual ela é o reflexo (BERGEZ, 2004: 11), tanto é que Bergez já aponta indícios de uma evolução pictural que sinaliza o realismo:

8 Grupo de sete poetas franceses que deram origem ao primeiro movimento ‘organizado’ da poesia francesa, do qual faziam parte Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay, Jacques Peletier du Mans, Rémy Belleau, Antoine de Baïf, Pontus de Tyard e Étienne Jodelle.

A noção de “realismo” não é ainda um conceito estético, mas é manifesto que a literatura do século XVI, na França principalmente, quer observação e análise do real em uma visada que participa, como as artes plásticas, da ordem da representação. (Idem)⁹

Nessa toada, surgem na literatura nomes como Rabelais - que por trás da bufonaria e do gigantismo, apresenta desafios da vida cultural e social de seu tempo, tal a educação - e Montaigne, com a célebre divisa “cada homem traz em si a forma inteira da condição humana”¹⁰, em seus *Essais*, obra escrita sob o signo da representação.

A pintura, por sua vez, sofre similar evolução que se traduz por uma aguda fascinação pelo corpo humano, que não mais é signo de finitude e da natureza corrompida após o pecado original, mas agora é um corpo laicizado, erotizado e objeto de prazer. Tal erotização é sutil, dialética, qual seja, no jogo do aparente e do escondido, evidenciada sobretudo através de véus e vestimentas.

O século XVII chega e com ele um barroco, cuja “sensibilidade se exprime por uma relação de fascínio a todas as inconstâncias e a todas as metamorfoses, ao mesmo tempo que por um gosto pela ostentação e pelo espetacular”¹¹ (BERGEZ, 2004: 17). É a época da expansão ornamental e de uma retórica do excesso, tanto na pintura quanto na literatura.

A força hiperbólica das imagens se intensifica até a entrada em cena do Classicismo, movimento que traz de arrasto conceitos e princípios de filósofos e escritores clássicos. Nesse período impera a referência obrigatória aos Antigos, a necessidade de agradar e instruir, a preocupação com a verossimilhança, a imitação da *belle nature*, o respeito às regras, a busca pelo sublime, etc.; assim como triunfa a arte da persuasão e a retórica, que

9 « La notion de ‘réalisme’ n’est pas encore un concept esthétique, mais il est manifeste que la littérature du XVI^e siècle, en France notamment, se veut observation et analyse du réel dans une visée qui participe, comme les arts plastiques, de l’ordre de la représentation. »

10 « chaque homme porte la forme entière de l’humaine condition ».

11 « la sensibilité baroque se traduit par un rapport fasciné à l’inconstance et à toutes les métamorphoses, en même temps que par un goût pour l’ostentation et le spectaculaire ».

não se reduz à arte de bem falar, à eloquência, mas se destaca por trazer valores éticos e políticos embasados em princípios filosóficos e religiosos.¹²

O século XVIII começa sob a aura da *Querelle des Anciens et des Modernes*, e é inquestionável que do embate entre os *Anciens* e os *Modernes*, estes prevalecem, abrindo caminho para a geração romântica, com destaque para as reflexões teóricas de Mme de Staël e Chateaubriand, que colocam a necessidade de uma arte adaptada à sensibilidade moderna, que rompa com o paganismo antigo. Segundo Bergez

[...] o século XVIII estético é trabalhado, na literatura como na pintura, por esta tensão, que a impede de criar escolas e correntes claramente identificáveis. A verdadeiras linhas divisórias são de qualquer modo mais ideológicas e filosóficas, em comparação ao desenvolvimento da filosofia das *Lumières*. (2004: 21)¹³

Contudo, o barroco sobrevive até meados do século e a divisão herdada do Classicismo é oficialmente mantida, o que não impede o aparecimento dos ditos gêneros menores como, por exemplo, a natureza morta, e as cenas de gênero. Surge então Voltaire, Racine, Montesquieu, Laclous, Boucher, Watteau, Fragonard, de modo que pode-se falar de uma estética mista a respeito dos pintores e escritores do século XVIII.

Em meio a essa diversidade, eclode o gosto moderno pelo inacabado, o fragmento. O princípio da subjetividade, presente na ideia que se fazia do artista desde a Renascença, explica certa rapidez e autenticidade criativas e contribui para pôr a termo a ideia da obra de arte como totalidade. Diderot, por exemplo, apaixona-se pelas alegorias de Boucher e

de acordo com a sensibilidade de seu tempo, tal como suas próprias reivindicações de dramaturgo, ele pede aos pintores que retratem também cenas da vida quotidiana, privada, doméstica sem jamais se ligar às representações heroicas herdadas da Antiguidade (BERGEZ, 2004: 23)¹⁴

12 Na época, com a fundação da *Académie royale de peinture et de sculpture* (1648), pintores fazem as vezes de teóricos e críticos, desenvolvendo uma reflexão sobre princípios e conceitos estéticos, sobretudo nas conferências que proferem na Academia.

13 « le XVIII^e siècle esthétique est travaillé, en littérature comme en peinture, par cette tension, qui lui interdit de créer des écoles et courants nettement identifiables. Les vraies lignes de partage sont d'ailleurs plutôt idéologiques et philosophiques, par rapport au développement de la philosophie des Lumières »

14 « en accord avec la sensibilité de son temps, comme avec ses propres revendications de dramaturge, il demande aux peintres de représenter aussi des scènes de la vie quotidienne, privée, domestique, sans s'attacher toujours aux représentations héroïques héritées de l'Antiquité »

A arte e a literatura descobrem as seduções do pitoresco, há a promoção dos gêneros menores; por trás dessas mudanças, a estética romântica começa a aparecer. A subjetividade tende a ser o princípio organizador da obra, em detrimento das noções e modelos clássicos. Essa mesma subjetividade, será acompanhada no futuro romantismo, de um sentimento de natureza, em ligação íntima com o sujeito.

As descrições da natureza, ordenadas por um olhar panorâmico que assegura a unidade como representação pictórica, são abundantes em *La Nouvelle Héloïse*, de Rousseau, por exemplo. Na pintura, a representação da natureza também se emancipa do pretexto alegórico e mitológico. Liberada, a pintura ganha força expressiva e a cor parece ganhar protagonismo na pintura, com as apoteoses luminosas do impressionismo, que reverberará na literatura, a exemplo de *Le Ventre de Paris*, de Zola.

As trocas entre literatura e pintura tornam-se mais frequentes, mais ricas, fundadas numa proximidade e rivalidade antigas. Esse diálogo, renovado, constrói um fundo cultural impregnado ao longo do século, pelo romantismo. A representação da natureza se impõe como um gênero inteiramente à parte, tanto na literatura como na pintura. Alguns escritores apropriam-se dessa denominação pictural e a desviam para o universo urbano. *Splendeurs et misères des courtisanes* de Balzac, os “Tableaux parisiens” de Baudelaire e *Le Ventre*, de Zola, são alguns exemplos dessa fase.

Assim, pintura e literatura desenvolvem visão e técnicas intensas e complexas, qual seja, uma fascinação por tudo aquilo que é inacessível, intenso, por atmosferas voláteis, fluidas, difusas; há o gosto pelas sensações, as ressonâncias, e as recusas por uma composição bastante estruturada, de maneira que a realidade do mundo material se dissolve em um universo diáfano, etéreo e tênue de sensações que marcaria, por exemplo, a obra de poetas como Verlaine, assim como os impressionistas.

O impressionismo/método:

A história do movimento impressionista é feita de uma sequência de encontros entre diferentes artistas, na segunda metade do século XIX, em busca de independência artística.

Dentre eles, destacam-se Claude Monet, Édouard Manet, Alfred Sisley, Pierre-Auguste Renoir, Paul Cézanne, Camille Pissarro e Vincent van Gogh. O que os reuniu foi o fato de que todos procuravam escapar dos rigorosos códigos impostos pela *Académie royale* à época. Assim, decidem pintar em ateliês particulares, livres para dar azo a toda liberdade criativa. O espírito reinante entre os artistas pode ser resumido pela seguinte frase de Manet: “Eu pinto o que vejo, não o que agrada aos outros ver.”¹⁵

Os pintores impressionistas pretendiam-se, antes de tudo, pintores do concreto e do vivo. Para tanto, escolhiam seus temas nas paisagens e/ou cenas da vida quotidiana da vida contemporânea, que eram livremente interpretados e recriados segundo a visão e a sensibilidade pessoal de cada um deles. Ao contrário do se fazia habitualmente, não elaboravam um esboço da paisagem para depois terminar a obra em um ateliê. Eles trabalhavam no local, *sur le motif*, como os pintores da *Escola de Barbizon*¹⁶ e alguns paisagistas ingleses, e, desenvolveram extensamente o estudo ao ar livre, fazendo da luz e suas tonalidades o elemento móvel e essencial de suas pinturas, separando os tons escuros e as nuances elaboradas, para utilizar as cores puras que fazem ondular e cintilar um traço bastante dividido.

Pintores de uma natureza instável, de uma vida simples e também volúvel, captada em sua especificidade e na verdade do instante, eles se particularizavam em relação à pesquisa - cara aos clássicos -, do ideal do belo e da essência eterna das coisas. Aos nomes citados acima, somam-se Morisot, Guillaumin, Lebourg, Cassatt e tantos outros que evoluem de forma distinta. De qualquer modo, o impressionismo seria ainda o ponto de partida para que pintores como Georges Seurat e Paul Signac, mestres do *pontilhismo*, assim como Paul Gauguin, Toulouse-Lautrec, Van Gogh e inúmeros outros pós-impressionistas.

A princípio - e por extensão -, o termo foi utilizado na literatura para caracterizar os romances de Octave Mirbeau, marcados por intensa subjetividade. Por fim, vale ressaltar que o impressionismo distingue-se sobretudo pelo fato de que podemos falar da obra sem a

15 « *Je peins ce que je vois, et non ce qu'il plaît aux autres de voir* ».

16 Designa uma colônia de pintores paisagistas que desejavam trabalhar “segundo a natureza”. O nome vem do vilarejo de Barbizon, situado nos limites da floresta de Fontainebleau, local para onde afluíram alguns pintores entre os anos de 1825 e 1875.

necessidade de referências externas, ao contrário da arte antiga, fundada na mitologia, e da arte românica, fundada na história dos santos.

Os temas são, portanto, pinçados da natureza e, nas vezes em que se retrata indivíduos, estes são contemporâneos - vide *Olympia*, a célebre tela de Manet, que explora o tema tradicional do nu, mas de modo chocante para a época. Essa visão realista, aliada a um estudo das cores e a efeitos e combinações da luz, caracteriza o impressionismo e pode ser apreciada em *Le Ventre de Paris*.

Le ventre de paris:

Republicano, o jovem idealista Florent é preso durante o golpe de Estado de 1851 e deportado para Cayenne. Em setembro de 1858, está de volta a Paris, após ter-se evadido da prisão. Cansado e faminto, desmaia em uma estrada rumo a Paris e é recolhido por uma horticultora, Mme François, que o leva em sua charrete até o bairro medieval dos *Halles*, que ele mal reconhece após as alterações empreendidas por Haussmann.

Lá, conhece o jovem pintor Claude Lantier, com quem vagueia pelas ruas do bairro.

Logo depois, encontra seu meio-irmão, o *charcutier* Quenu, proprietário de um comércio moderno de frente ao *Halles* (o mercado central). O destino dos dois irmãos é inteiramente oposto: encontrado com sangue nas mãos, resultado de uma morte em que não tivera nenhum envolvimento, o *magro* Florent é preso pelos soldados e julgado como opositor perigoso. O *gordo* Quenu, casado com Lisa Macquart, herdou a charcutaria de seu tio Gradelle. Após a morte de Gradelle, Lisa descobre a fortuna do tio no fundo de um pote usado para salgar a carne.

Florent recusa sua parte na herança, porém, torna-se hóspede dos Quenus, o que excita a curiosidade de todo o bairro. Depois, aceita trabalhar como inspetor no pavilhão dos peixes, posto que lhe fora proposto pelo amigo Gavard. Para muitos dos comerciantes, Florent é uma incógnita, o que faz com que rejeitem sua presença, criando-lhe muitos problemas.

À noite, no café Lebigre, Florent passa a frequentar um grupo de opositores políticos ao Império; ali, gasta toda a sua energia em utopias e sonho com um complô contra o

governo. Denunciado por comerciantes que não suportavam esse *magro*, e por Lisa, contrária a ceder sua parte na herança, Florent é novamente preso pela polícia. É através do jovem pintor Claude Lantier, sobrinho de Lisa, que se pode extrair uma epígrafe para o romance: “Que patifes, as pessoas honestas.”¹⁷

Le ventre de paris: uma escritura permeada por técnicas pictórias do impressionismo:

Em meio ao grande silêncio, e no deserto da avenida, as charretes dos horticultores, aproximavam-se de Paris, ritmadas pelos solavancos de suas rodas, cujos ecos golpeavam as fachadas das casas, adormecidas de ambos os lados, por trás das linhas confusas dos elmos. (ZOLA, 1971: 47)¹⁸

O *incipit*¹⁹ acima é típico da arte zolaniana. A exemplo dos clássicos antigos, a obra se inicia *in media res*. Não por outra razão, Carles e Desgranges afirmam: “Basta comparar as primeiras páginas de o *Ventre de Paris* com um romance de Balzac para medir a originalidade zolaniana.”²⁰ (1993: 16). Inversamente à descrição balzaquiana, de movimento cinematográfico, em que a câmera, de visão panorâmica geográfica, ampla, descreve a cidade, o ambiente, para, posteriormente focar no drama da personagem, em Zola o ambiente descrito pretere o relato e torna-se ele mesmo o objeto do romance.

Embora a ação transcorra durante a madrugada, desprovida de qualquer luz natural, o romancista, ainda no primeiro parágrafo de *Le Ventre Paris*, lança mão de uma palheta de cores, jogando com o claro e o escuro, de modo a fazer com que as cores e a luz sejam, em grande parte, responsáveis por uma nova técnica de representar a realidade. No trecho, Zola recorre à iluminação a gás, a exemplo dos pintores impressionistas nas vezes em que pintavam interiores, de modo que um poste de luz a gás, além de produzir transformações

17 «Quels gredins que les honnêtes gens ! »

18 « Au milieu du grand silence, et dans le desert de l'avenue, les voitures de maraîchers, montaient vers Paris, avec les cahots rythmés de leurs roues, dont les échos battaient les façades des maisons, endormies aux deux bords, derrière les lignes confuses des ormes. »

19 Primeira frase - ou palavras - de um livro, aquela que introduz o leitor no universo da ficção.

20 « Il suffit de comparer les premières pages du *Ventre de Paris* à un roman de Balzac pour mesurer l'originalité zolienne. »

cromáticas, faz com que a sombra seja retratada como um dos componentes mais subversivos da percepção, tal como se pode notar no trecho abaixo.

Um jato luz²¹, ao sair de uma camada de sombra, iluminava os pregos de um sapato, a manga azul de uma blusa, a ponta de um boné, entrevistos nesse desabrochar enorme de maços vermelhos das cenouras, dos maços brancos dos nabos, da verdura transbordante das ervilhas e dos repolhos. E, na estrada, nas estradas próximas, à frente e atrás, o ronco distante das carroças anunciavam comboios parecidos, todo um carregamento atravessando a escuridão e o sono pesado das duas horas da manhã, embalando a cidade escura com o barulho desse alimento que passava. (ZOLA, 1971: 47)²²

Da névoa, propaga uma luz difusa e a realidade impõe-se de forma mágica e misteriosa. Zola, grande conhecedor das técnicas pictóricas, beneficia-se desse tipo de iluminação em proveito de sua expressão. Se por um lado o contraste que resulta do fecho luminoso faz com que o leitor seja imerso em uma atmosfera onírica, que se movimenta à medida que as charretes se locomovem, permitindo que seus olhos vejam cenas diferentes; por outro, à medida que a luz reflete nos objetos, ele é submergido em um universo da pintura tão mágico quanto o sonho, sob o domínio do claro-escuro.

É desse modo que Florent, exausto, e jogado sobre os legumes na carroça de Mme François, vê o caminho que o leva a Paris (Idem. 1971: 50):

[...] ele olhava, diante dele, as duas linhas intermináveis dos bicos de gás que se aproximavam e se confundiam, lá em cima, em um pululamento de outras luzes. No horizonte, uma grande fumaça branca flutuava, colocava Paris dormindo na névoa luminosa de todas estas chamas.²³

A luz que se multiplica em mil pontos luminosos e que dançam à medida que a personagem se desloca na escuridão em direção à cidade, nos leva do romantismo ao

21 Zola utiliza « un bec de gaz », para referir-se à iluminação a gás.

22 « Un bec de gaz, au sortir d'une nappe d'ombre, éclairait des clous d'un soulier, la manche bleue d'une blouse, le bout d'une casquette, entrevus dans cette floraison énorme des bouquets rouges des carottes, des bouquets blancs des navets, des légumes débordants des pois et des choux. Et, sur la route, sur les routes voisines, en avant et en arrière, des ronflements lointains de charrois annonçaient des convois pareils, tout un arrivage traversant les ténèbres et le gros sommeil de deux heures du matin, berçant la ville noire du bruit de cette nourriture qui passait. »

23 « [...] il regardait, devant lui, les deux lignes interminables des bocs de gaz qui se rapprochaient et se confondaient, tout là-haut, dans un pullulement d'autres lumières. À l'horizon, une grande fumée blanche flottait, mettait Paris dormant dans la buée lumineuse de toutes ces flammes. »

impressionismo, e finalmente ao simbolismo, caminho similar à estética percorrida por Zola ao longo de sua obra. Zola apreende a realidade por meio de um olhar de pintor e em suas descrições tenta trazer mais uma noção de energia que a imagem em sua forma, massa ou textura. Os efeitos de cor e luz estão além da linha e do volume. É assim que a paisagem vista por Florent é mais sugerida que explicitada. As paisagens externas impressionistas, em geral são apresentadas sob as cores simples e chapadas da manhã e da tarde. Zola, no trecho acima, lança mão da maneira simbolista de apresentar os interiores, uma vez que descreve a madrugada escura. Desse modo, a luz é mais oblíqua, move-se com o deslocamento, é suscetível de enganar os olhos e trair a veracidade daquilo que é visto, deixando o olhar à mercê da percepção, transformando assim a paisagem em devaneio, a ponto de Florent ‘ver’ Paris dormindo na névoa luminosa das chamas.

Vale destacar que mesmo numa Paris vista em desvario, a linguagem se esforça em aderir ao projeto naturalista de descrição do mundo, ao mesmo tempo em que a importância do eu na criação, e seu distanciamento gradual em relação à realidade, mostra a percepção de um sujeito livre da tirania exercida pela busca de uma verdade óptica. Dessa maneira, a personagem vê o mundo sob um aspecto mais expressivo - e diferente -, porque pessoal. Essa nova interpretação só é possível em razão de uma recriação que só o artista pode oferecer graças ao uso de nuances e cores que devoram a existência concreta dos objetos, proporcionando a impressão da coisa vista, fazendo das cores o constituinte maior do relato e/ou da pintura.

Assim, o ponto de vista de Florent ganha certo protagonismo no relato: a fome e a angústia que sente reforçam a fantasmagoria natural da noite, fazendo com que reviva o desmaio que tivera pouco antes ao rever um mundo ondulante em que as referências espaciais oscilam (CARLES; DESGRANGES, 1993: 17-18).

Zola toma do romantismo seu expressionismo patético e descreve um mundo vacilante, em que o vermelho e o negro dominam sob um tenebrismo²⁴ onírico:

Quando ele [Florent] chegou a Courbevoie, a noite estava bastante escura. Paris, como um pedaço de céu estrelado caído sobre um recanto da terra preta, pareceu-

24 Tendência pictórica europeia do século XVII que opõe com forte contraste luz e sombra, fazendo com que as partes iluminadas se destaquem violentamente das que não o estão – ex. Caravaggio. (Dicionário Houaiss).

lhe tão severa e irritada com a sua volta. Então, ele sentiu uma fraqueza, desceu a costa, as pernas destruídas. Atravessando a ponte de Neuilly, encostou-se no parapeito, inclinou-se sobre o Sena rolando ondas de tinta entre as massas espessas das bordas; um farol vermelho, sobre a água, seguiu-o com um olho sanguinolento. Agora, ele precisava subir, chegar a Paris, no alto. A avenida lhe parecia imensa. As centenas de milhas que ele que acabara de fazer não eram nada; esse final de estrada o desesperava, ele jamais chegaria ao cume coroadado por essas luzes. A avenida plana se prolongava com suas fileiras de árvores altas e casas baixas, suas largas calçadas cinzas, manchadas pelas sombras dos galhos, os buracos escuros das ruas laterais, todo o seu silêncio e toda a sua escuridão; e os postes de iluminação a gás, retos, regularmente espaçados, que, sós, colocavam a vida de suas curtas chamas amarelas neste deserto da morte. Florent não avançava, a avenida se prolongava sempre, Paris recuava profundamente na noite. Pareceu-lhe que as lâmpadas a gás, com o seu único olho, corriam à direita e à esquerda, pegando a estrada; ele tropeçou e num rodopio, desabou como uma massa informe sobre os paralelepípedos. (ZOLA, 1971: 51)²⁵

Eis, no extrato acima, uma tela impressionista reproduzida por Zola por meio da escrita, em que o jogo de cor, luz e reflexo se misturam intimamente. A arte impressionista, fundada na cor, em que ela mesma deve ‘desenhar’ o objeto, sem recorrência à forma, nem sempre recorre à cor preta pura. O preto é raro entre os impressionistas. Monet, por exemplo, obtém o escuro a partir de uma combinação de diversas cores vivas: azul, verde e vermelho. A exceção talvez seja *Coin d’atelier* (1860), marcada por sombras negras; pintura de início de carreira, que evoca a escola realista, ainda dominada por Courbet.

O preto, na tela de Zola, não só traduz o momento em que a cena se desenrola, como também o espírito da personagem, realçando características psicológicas que serão compreendidas pelo leitor ao longo da leitura. Ódio, dor, perigo, violência e morte, em momentos distintos farão parte do drama de Florent, e, não à toa, a Paris estrelada que cai num recanto de terra preta, parece não lhe oferecer nada mais que reflexos, centelhas e revérberos, como as estrelas que iluminam o céu, portanto, inalcançáveis a ele. O preto não

25 « Quand il arriva à Courbevoie, la nuit était très sombre. Paris, pareil à un pan de ciel étoilé tombé sur un coin de la terre noire, lui apparut sévère et comme fâché de son retour. Alors, il eut une faiblesse, il descendit la côte, les jambes cassées. En traversant le pont de Neuilly, il s'appuyait au parapet, il se penchait sur la Seine roulant des flots d'encre, entre les masses épaissies des rives; un fanal rouge, sur l'eau, le suivait d'un oeil saignant. Maintenant, il lui fallait monter, atteindre Paris, tout en haut. L'avenue lui paraissait démesurée. Les centaines de lieues qu'il venait de faire n'étaient rien; ce bout de route le désespérait, jamais il n'arriverait à ce sommet, couronné de ces lumières. L'avenue plate s'étendait, avec ses lignes de grands arbres et de maisons basses, ses larges trottoirs grisâtres, tachés de l'ombre des branches, les trous sombres des rues transversales, tout son silence et toutes ses ténèbres; et les becs de gaz, droits, espacés régulièrement, mettaient seuls la vie de leurs courtes flammes jaunes, dans ce désert de mort. Florent n'avancait plus, l'avenue s'allongeait toujours, reculait Paris au fond de la nuit. Il lui sembla que les becs de gaz, avec leur oeil unique, couraient à droite et à gauche, en emportant la route; il trébucha, dans ce tournoiement; il s'affaissa comme une masse sur les pavés. »

só acentua a escuridão da noite, mas desvela as trevas (ténébres) que habitam a alma de Florent, anunciando seu fim, uma vez que as estradas se prolongam, impedindo-o de chegar a Paris, ainda que de antemão soubesse que jamais atingiria o cume, qual seja, jamais chegaria à luz. A Paris que lhe é permitida é a Paris que se recua profundamente na noite, marcada por silêncios e sombras, fazendo-se um deserto de morte.

Florent, que acabara de se evadir da prisão de Cayenne, traz o espírito marcado pela opressão policial e o físico abatido pela fuga; o farol vermelho, cujo reflexo sobre as águas o seguia com um olho sanguinolento traduzem a perseguição do Estado, sedento de sangue; o mesmo que, em 1851, o deportara para Cayenne. Por outro lado, o vermelho, cor da vitalidade física, em contraponto, ressalta a debilidade física de Florent face a força policial. O amarelo, modelo das cores claras e quentes, surge solitário e provocativo em meio à escuridão e ao silêncio, parecendo mesmo corroborar o *status quo*, contra o qual Florent se rebela. As chamas amarelas são curtas e originam-se de postes de iluminação retos e espaçados regularmente, submissos ao sistema, não oferecendo qualquer perigo às autoridades, em consonância aos comerciantes do mercado central (*Les Halles*), que denunciarão Florent posteriormente.

Os contrastes claro-escuro, aliados à distribuição de cores na palheta de Zola estavam na ordem do dia, como afirma Georges Roque 2016: 123):

A reflexão sobre a relação entre cor e luz é tão complexa que a preocupação com a luz cresceu significativamente ao longo do século XIX. [...] Seu ponto de partida é a vontade de questionar um dos lugares-comuns mais enraizados sobre o advento da cor no último terço final do século XIX: a ideia segundo a qual este advento seria proveniente graças à eliminação do preto da palheta, permitindo assim as cores de se distribuírem sós sobre as telas.²⁶

A cor preta, que segundo o *slogan* impressionista deveria ser banida, pois não existia na natureza, na palheta zolaniana, surge da ausência de cor: “a noite estava muito escura”, só por isso a Paris estrelada cai sobre a “terra preta”. No mais, as sombras, os tons de cinza e os

26 « La réflexion autour des relations entre couleur et lumière est d'autant plus complexe que la préoccupation pour la lumière s'est beaucoup développée tout au long du XIXe siècle. [...] Son point de départ est la volonté de mettre en question un des lieux communs les plus ancrés concernant l'avènement de la couleur dans le dernier tiers du XIXe : l'idée selon laquelle cet avènement se serait fait grâce à l'élimination du noir de la palette, permettant ainsi aux couleurs de se déployer seules sur les toiles. »

escuros advêm dos contrastes e reflexos projetados pela iluminação sobre a água e/ou sobre os galhos das árvores, que se projetam na estrada que se prolonga interminavelmente, criando o cinza nas calçadas e as manchas de sombra.

Le Ventre de Paris apresenta as reflexões mais profundas de Zola sobre a arte em um romance cujo teor não é a arte. Para isso, o autor faz de Claude Lantier²⁷ seu porta-voz. Ao fazê-lo, não só estabelece um contraponto romanesco à figura de Florent, como deliberadamente introduz uma outra visão da Paris moderna (CARLES; DESGRANGES, 1993: 24). Os *topoi* românticos da Paris oceano, a Paris monstro, a Paris fornalha, modificados sob a têmpera e o olhar de Claude, transfiguram-se na luz radiante do sol nascente. É ao alvorecer de um novo dia que Florent revê os *Halles*²⁸ modernos, saídos da prancheta de Victor Baltard, sob a batuta reurbanizadora de Haussmann. O trecho, embora um tanto longo, é um dos momentos exponenciais, em que a escrita dá conta de uma aquarela de cores, emergindo das entrelinhas uma tela impressionista, como os efeitos de luz com que Monet banhou as gruas do porto de Rouen em 1872, em *Impression, soleil levant*.

No fim da Rue Rambuteau, clarões rosas marmorizavam o céu leitoso, fatiado, mais acima, por rasgões cinzas. Essa madrugada tinha um aroma tão balsâmico, que por um instante Florent pensou estar em meio ao campo, em alguma colina. Mas Claude mostrou-lhe, do outro lado do banco, o mercado de especiarias. Ao longo do pavilhão das tripas, pareciam existir campos de tomilho, lavanda, alho, cebola; e as comerciantes haviam entrelaçado, em torno dos jovens plátanos da calçada, grandes ramos de louro que pareciam troféus esverdeados. O aroma forte do louro dominava. O mostrador luminoso da Saint-Eustache empalidecia, agonizava, igual a um lampião surpreendido pela manhã. Entre os comerciantes de vinho, no final das ruas vizinhas, as lâmpadas dos postes apagavam-se uma a uma, como estrelas caindo na luz. E Florent olhava os grandes Halles emergirem da sombra, sair dos sonhos, onde ele os havia visto, estendendo até o infinito seus palácios a céu aberto. Os Halles se cristalizavam em um cinza-esverdeado, mais gigantes ainda, com seu mastro prodigioso, suportando as camadas intermináveis de seus telhados. Eles acumulavam suas massas geométricas; e, quando todas as luzes internas foram extintas, banharam-se no nascer do dia, quadradas, uniformes, e apareceram como uma máquina moderna, sem qualquer medida; uma máquina a vapor, uma caldeira destinada à

27 A descrição de Claude Lantier, segundo Carles e Desgranges, é uma homenagem a Paul Cézanne. O “rapaz magro, com uma cabeça grande, barbudo”, com um eterno chapéu de feltro e “um imenso paletó esverdeado” corresponde palavra por palavra àquela que os contemporâneos davam ao jovem Cézanne. (1993: 20)

28 *Les Halles*: nome dado ao mercado atacadista de alimentos frescos, localizado no coração de Paris, o 1^{er} arrondissement. No auge de sua atividade, por falta de espaço, os mercadores estabeleciam-se mesmo nas ruas adjacentes. Em 1854, Victor Baltard, apresenta o projeto final para a reconstrução do *Les Halles*, em que planeja construir doze pavilhões cobertos com paredes de ferro e vidro, agrupados em grupo de dois e separados por uma rua central a céu aberto. Eles são o cenário principal do *Ventre de Paris*.

digestão de um povo, uma gigantesca barriga de metal, aparafusada, arrebata, feita de madeira, de vidro e de ferro, de uma elegância e de uma potência mecânica, operando com o calor do aquecimento, da vertigem e do movimento furioso das rodas.

Mas Claude havia subido no banco, entusiasmado. Ele forçou seu companheiro a admirar o dia nascendo sobre os legumes. Era um mar que se estendia desde a ponta Saint-Eustache até as ruas dos Halles, entre os dois grupos de pavilhões. E, em ambas as extremidades, nos dois cruzamentos, a onda continuava a crescer, e os vegetais submergiam sobre os paralelepípedos. O dia nascia lentamente, de um cinza muito suave, banhando todas as coisas, em uma tonalidade clara de aquarela. Essas profusões de ondulações como ondas apressadas, esse rio esverdeado que parecia fluir moldado pela estrada, semelhante à desordem provocada pelas chuvas de outono, adquiria sombreamentos delicados e aperolados, violetas suaves, rosas tingidos de leite, verdes inundados em amarelos, todos os tons que um céu de seda cambiante ao nascer do sol; e, à medida que a vermelhidão da manhã subia numa explosão de centelhas no final da Rue Rambuteau, os legumes se destacavam ainda mais, saindo do grande azulado que os mantinham no chão. As verduras, alfaxes, escarolas, chicórias, abertas e ainda sujas de esterco, mostravam seus corações brilhantes; os pacotes de espinafre e de azeda²⁹, maços de alcachofras, montes de feijões e ervilhas, pilhas de acelgas³⁰, amarrados por um fio de palha, celebravam toda a variedade do verde, da laca verde das vagens ao verde escuro das folhas; tonalidade mantida que ia morrendo até as gradações dos pés de aipo e dos feixes de alho-poró. Mas os tons mais intensos, o que mais se destacava, eram sempre as manchas vivas das cenouras, as marcas puras dos nabos, espalhadas em enormes quantidades ao longo do mercado, iluminando o multicolorido com suas duas cores. No cruzamento da rua dos Halles, os repolhos formavam montanhas; os enormes repolhos brancos, apertados e duros como bolas pálidas de metal; os repolhos crespos, cujas grandes folhas pareciam bacias de bronze; os repolhos vermelhos, que o amanhecer transformava em flores esplêndidas, de um vermelho arroxeadado, com golpes de carmim e púrpura escuro. Do outro lado, no cruzamento da ponta Saint Eustache, a abertura da Rue Rambuteau estava bloqueada por uma barricada de abóboras alaranjadas em duas carreiras, espalhando e alongamento suas barrigas. E o verniz marrom com reflexos dourados de uma cesta de cebola, o vermelho sangrando de um amontoado de tomates, o sombreamento amarelado de um lote de pepinos, o violeta escuro de uma porção de berinjelas, aqui e ali, iluminavam-se; enquanto grandes rabanetes pretos, dispostos em camadas de luto, ainda deixavam alguns buracos escuros em meio às alegrias vibrantes do amanhecer.³¹

29 Em francês, *oseille*. Planta comestível e de gosto ácido, cujo formato das folhas lembra o almeirão.

30 Em francês, *romaines*.

31 « Au fond de la rue Rambuteau, des leurs roses marbraient le ciel laiteux, sabré, plus haut, par de grandes déchirures grises. Cette aube avait une odeur si balsamique, que Florent se crut un instant en pleine campagne, sur quelque colline. Mais Claude lui montra, de l'autre côté du banc, le marché aux aromates. Le long du carreau de la triperie, on eût dit des champs de thym, de lavande, d'ail, d'échalote ; et les marchandes avaient enlacé, autour des jeunes platanes du trottoir, de hautes branches de laurier qui faisaient des trophées de verdure. C'était l'odeur puissante du laurier qui dominait.

Le cadran lumineux de Saint-Eustache pâlisait, agonisait, pareil à une veilleuse surprise par le matin. Chez les marchands de vin, au fond des rues voisines, les becs de gaz s'éteignaient un à un, comme des étoiles tombant dans la lumière. Et Florent regardait les grandes Halles sortir de l'ombre, sortir du rêve, où il les avait vues, allongeant à l'infini leurs palais à jour. Elles se solidifiaient, d'un gris verdâtre, plus géantes encore, avec leur mûture prodigieuse, supportant les nappes sans fin de leurs toits. Elles entassaient leurs masses géométriques ; et, quand toutes les clartés intérieures furent éteintes, qu'elles baignèrent dans le jour levant, carrées, uniformes, elles apparurent comme une machine moderne, hors de toute mesure, quelque machine vapeur, quelque chaudière destinée à la digestion d'un peuple, gigantesque ventre de métal,

Se por um lado a profusão de cores dispersas ao longo do trecho supracitado evidencia uma palheta comprovadamente impressionista, em que os tons se misturam de forma aleatória, provocando clarões, rasgões, rugosidade no céu e indiciando certo onirismo, que só é possível devido à policromia que se espalha pela tela; por outro, o uso de um vocabulário que insiste sobre a materialidade e a realidade dos Halles, denota o comprometimento naturalista de Zola.

Através da escritura, sob a têmpera zolaniana, materializa-se o mundo moderno, em que a concentração e otimização de espaços (*Les Halles*), e a capacidade de juntar frutas e legumes de modo a constituir um mosaico surrealista - tais os campos de campos de tomilho, lavanda, alho, cebola que, coloridos, espalham seus aromas pelo grande mercado, envolvendo o leitor em uma sinestesia que vai além dos sentidos -, símbolo do que mais envolvia o espírito parisiense da época, a transformação da cidade, que apagava seu passado em proveito de um futuro progressista e moderno. As mudanças, de certo modo opõe Florent e Claude, segundo Carles e Desgranges:

Na imaginação romântica Florent, apavorado com a enormidade desse “monstruoso florescimento de metal”, Zola opõe a aquiescência entusiasta de Claude por esta

boulonné, rivé, fait de bois, de verre et de fonte, d’une élégance et d’une puissance de moteur mécanique, fonctionnant là, avec la chaleur du chauffage, l’étourdissement, le branle furieux des roues.

Mais Claude était monté debout sur le banc, d’enthousiasme. Il força son compagnon à admirer le jour se levant sur les légumes. C’était une mer. Elle s’étendait de la pointe Saint-Eustache à la rue des Halles, entre les deux groupes de pavillons. Et, aux deux bouts, dans les deux carrefours, le flot grandissait encore, les légumes submergeaient les pavés. Le jour se levait lentement, d’un gris très doux, lavant toutes choses d’une teinte claire d’aquarelle. Ces tas moutonnants comme des flots pressés, ce fleuve de verdure qui semblait couler dans l’encaissement de la chaussée, pareil à la débâcle des pluies d’automne, prenaient des ombres délicates et perlées, des violets attendris, des roses teintés de lait, des verts noyés dans des jaunes, toutes les pâleurs qui font du ciel une soie changeante au lever du soleil ; et, à mesure quel’incendie du matin montait en jets de flammes au fond de la rue Rambuteau, les légumes s’éveillaient davantage, sortaient du grand bleuissement traînant à terre. Les salades, les grasses encore de terreau, montraient leurs cœurs éclatants ; les paquets d’épinards, les paquets d’oseille, les bouquets d’artichauts, les entassements de haricots et de pois, les empilements de romaines, liées d’un brin de paille, chantaient toute la gamme du vert, de la laque verte des cosses au gros vert des feuilles ; gamme soutenue qui allait en se mourant, jusqu’aux panachures des pieds de céleris et des bottes de poireaux. Mais les notes aiguës, ce qui chantait plus haut, c’étaient toujours les taches vives des carottes, les taches pures des navets, semées en quantité prodigieuse le long du marché, l’éclairant du bariolage de leurs deux couleurs. Au carrefour de la rue des Halles, les choux faisaient des montagnes ; les énormes choux blancs, serrés et durs comme des boulets

de métal pâle ; les choux frisés, dont les grandes feuilles ressemblaient à des vasques de bronze ; les choux rouges, que l’aube changeait en des floraisons superbes, lie-de-vin, avec des meurtrissures de carmin et de pourpre sombre. À l’autre bout, au carrefour de la pointe Saint-Eustache, l’ouverture de la rue Rambuteau était barrée par une barricade de potirons orangés, sur deux rangs, s’étalant, élargissant leurs ventres. Et le vernis mordoré d’un panier d’oignons, le rouge saignant d’un tas de tomates, l’effacement jaunâtre d’un lot de concombres, le violet sombre d’une grappe d’aubergines, ça et là, s’allumaient ; pendant que de gros radis noirs, rangés en nappes de deuil, laissaient encore quelques trous de ténèbres au milieu des joies vibrantes du réveil. »

“máquina moderna sem qualquer medida”, toda “geométrica” e toda funcional, anunciando ao “nascer do sol” uma nova era, positivista, que saberá aliar “potência” industrial e “elegância” na arquitetura de ferro. (1993: 24)³²

Tratando-se da citação acima, que circunscreve a oposição romântica aos avanços da ciência, e o entusiasmo do pintor com a introdução dos novos materiais, vale destacar o contraponto indiciado pelo romancista em o *Ventre de Paris*, sobretudo por localizar a trama na confluência do moderno e do antigo, qual seja, os *Halles*, revitalizados, modernos, e a igreja de Saint-Eustache, construída entre os anos de 1532 e 1567, sobre uma capela do século XII. O paradigma da arte antiga que tende a desaparecer das cidades é retomado posteriormente no quinto capítulo, quando, Florent e Claude, à procura de um *locus amoenus*, visitam Mme François. Na volta a Paris, ao passar pela Rue du Roule, contemplam o portal lateral da Saint-Eustache, que se via de longe, abaixo do hangar gigante de uma rua coberta dos Halles, e Claude dispara:

É um curioso encontro, disse ele [Claude], o fundo da igreja enquadrado sob esta avenida fundida... isto matará aquilo, o ferro matará a pedra, e os tempos estão próximos... (ZOLA, 1971: 267)³³

A reflexão sobre a pintura moderna, a arte, o simbólico, a feiura do belo são empreendidas pelo romancista via Claude, de modo que o intertexto hugoano é distendido e aprofundado ao longo do final do capítulo. Claude reitera suas observações, ressaltando que a ‘igreja é de uma arquitetura bastarda’, que “Idade Média agoniza” e a “Renascença balbucia”, a ponto de constatar que “não se faz arte com a ciência” e que “indústria mata a poesia” (1971: 267-268), contradizendo a si mesmo, haja vista ter anteriormente incensado a “nova era positivista” que supostamente saberia aliar “potência industrial” e “elegância”.

32 « À l'imaginaire romantique de Florent, épouventé par la démesure de ce 'monstrueux épanouissement de métal', Zola oppose l'acquiescement enthousiaste de Claude pour cette 'machine moderne hors de toute mesure', toute 'géométrique' et toute fonctionnelle, annonçant, dans 'le jour levant', une ère nouvelle et positiviste qui saura allier 'puissance' industrielle et 'élégance' de l'architecture de fer. »

33 « C'est une curieuse reencontre, disait-il, ce bout d'église encadré sous cette avenue de fonte... Ceci tuera cela, le fer tuera la pierre, et les temps sont proches... »

A priori, puramente estético, tal discurso encerra uma reflexão ideológica bastante precisa, explicitando a mudança dos materiais que se nos apresentam como símbolo de uma mudança de ideias.

Ainda que tais assuntos se mostrem bastante pertinentes, voltemos à aquarela do nascer do dia. Na descrição da alvorada, que desbrava os telhados dos Halles, a luminosidade adquire exponencial importância, de maneira que a representação da realidade - e sua animação -, depende totalmente das condições ópticas e das mudanças de luz. A exemplo de uma palheta marcada pelo uso, na descrição as cores são distribuídas aleatoriamente; desbotadas, não foram ali colocadas para marcar a forma do objeto, mas surgem como se fossem um pretexto utilizado pelo artista para estudar a luz cambiante, que se move aqui e acolá, iluminando este ou aquele legume, de modo que só cenouras e nabos resistem ao sombreamento imposto pelas luzes.

A técnica, empregada pelos impressionistas, consistia em elaborar um quadro em aproximadamente trinta minutos; o objetivo não era outro que a apreensão da cena em um momento preciso, sob as condições de luminosidade e mudanças de cores produzidas naquele instante. Após este período, presumiam-se novas ocorrências de luz, que alteravam a combinação de cores, resultando em efeitos totalmente diferentes. Diferente dos pintores clássicos, cujas telas demandavam dias, ou meses, para serem concluídas, o pintor impressionista elabora seus quadros em muito menos tempo, imprimindo frescor e espontaneidade, atributos mais valorizados à época que a perfeição. Exemplo disso são as séries produzidas por Monet: *Les Cathédrales de Rouen* (28 telas) e *Les Peupliers* (23 telas), nas quais o pintor explora as alternâncias de luminosidade, os efeitos da luz, a mudança das cores na percepção da imagem, registrando-a em diferentes momentos do dia em busca de colorações diferentes.

Zola transpõe o mesmo método à sua escritura. Paul Alexis (1882: 97), conta como o romancista busca estabelecer uma ‘intimidade’ pictórica com os Halles:

Lápis na mão, ele vinha visitá-los a qualquer tempo: chuva, sol, neblina, neve; e em todas as horas, manhã, tarde, noite, a fim de observar os diferentes aspectos. Então,

uma vez, ele passou toda a noite lá para assistir a grande chegada de alimentos em Paris, o rebuliço de toda essa população estranha.³⁴

Ainda que à época de sua publicação³⁵, a crítica tenha reservado ao *Ventre de Paris*, certa hostilidade e alguma ironia, sobretudo em referências ao excesso de descrições e a profusão de detalhes realistas³⁶, parece-me que o elemento estético, qual seja, a conjunção da técnica impressionista plasmada à escritura, não foi convenientemente observada, uma vez que as intenções do romance residem nas profundezas, ou seja, excedem o simples e o prosaico do naturalismo, e concentram-se na dissimulação da objetividade aparente. Por meio de uma escritura rica e variegada, eleva-se um olhar lúcido e crítico sobre o homem e as coisas, compondo uma aquarela, cujas fendas, materializadas entre uma pincelada e outra, deixam entrever temas maiores, que tangem à própria existência do homem - e das coisas.

O fato é que, esteticamente, a exemplo da pintura, Zola opta por descrições breves e precisas, suscetível de representar uma percepção instantânea, não obstante inseridas, hora ou outra, em meio a parágrafos um tanto extensos.

Desse modo, Zola exhibe uma escritura, cuja carpintaria excede os fenômenos ópticos e se instala no leitor, enquanto registros simbólicos e/ou líricos. Assim, vale destacar que na reprodução dos Halles, a aquarela exibida por Zola, destaca-se por tonalidades pálidas, difusas e etéreas, renovando-se ao sabor e deslocamento da luz, portanto, reflexo dos novos tempos, tradução do moderno que se impõe, sob o olhar de Claude.

No âmbito das cores, destaca-se ainda um contraponto que vai ao encontro do intertexto hugoano, mencionado acima; qual seja, o azul, cor fria, ainda que espiritual, visto representar o céu, na aquarela dos Halles, é disposto rente ao chão, junto aos legumes. O azul

34 « Un crayon à la main, il venait les visiter par tous les temps, par la pluie, le soleil, le brouillard, la neige, et à tous les heures, le matin, l'après-midi, le soir, afin de noter les différents aspects. Puis, une fois, il y passa la nuit entière, pour assister au grand arrivage de la nourriture de Paris, au grouillement de toute cette population étrange. » O próprio Zola descreveria sua caminhada matinal nos Halles, na *Tribune* de 17/10/1869: “Eu segui a fila excessiva destas charretes que me levaram ao Halles ... Vislumbrei, na luz pálida, pilhas de carne vermelha, cestos de peixes que brilhavam com raios prateados, montanhas de legumes borrifando a sombra de manchas brancas e verdes.” (« J'ai suivi la file démesurée de ces charrettes qui m'ont conduit aux Halles... J'ai entrevu dans la clarté pâle, des tas rouges de viande, des paniers de poissons qui luisaient avec des éclairs d'argent, des montagnes de légumes piquant l'ombre de taches blanches et vertes. »)

35 *Le Ventre de Paris* foi publicado no periódico *L'État*, sob forma de romance capitulado, de 12 de janeiro a março de 1873.

36 Barbey d'Aureville, por exemplo, disse: “hoje nos dão charcutarias, amanhã serão descargas” (« aujourd'hui on nous donne de la charcuterie, demain ce sera de la vidange »)

- que ao longo da Idade Média, predominou nos vitrais das grandes catedrais, convidando à imaterialidade e à pureza difundidas pela religião -, é destronado e, de um céu de azul profundo, passa a arrastar-se rente ao chão (traînant à terre).

Na Idade Média, o vermelho, expressão de vitalidade física e material por excelência, é associado ao azul, porém, representando as *Fêtes de Croix* (relativas à crucificação de Jesus Cristo), o Espírito Santo e os mártires da Igreja. Na aquarela zolaniana, surge associado aos repolhos e às pilhas de tomates parcialmente esmagados, destituídos de qualquer nobreza, pois quando aparecem, azul e vermelho, estão esfumaçados e/ou contaminados pela proximidade de outras cores: o azul não é mais azul, mas um azulado (bleuissement), e, o vermelho, justaposto ao marrom com reflexos dourados (verniss mordoré), adquire um tom de cinabre, cujo tom puxa para o amarronzado. De modo que *isto matará aquilo*, constituindo-se o ‘isto’ na policromia de “tonalidade clara de aquarela” (une teinte Claire d’aquarelle).

Por fim, se na Idade Média, reunidos, azul e vermelho representavam a fusão da matéria e do espírito, em Zola, pela via do estético, conscientemente ou não, procura-se a reconciliação dos contrários, colocando fim ao dualismo por meio de uma profusão de tons e cores diáfanos e esfumaçados, aliados a um ecletismo em que as próprias cores surgem de telhados, legumes, frutas e verduras subjugados à luz natural, um cromatismo que representa mesmo a essência do espírito humano.

Nesse sentido, por meio de experimentos próprios da pintura impressionista com a luz, e sob a instância da representação, Zola antecipa muitas das formas pictóricas modernas. Na obra, o maravilhoso advém não só da representação do aspecto grandioso e colossal da estrutura arquitetônica dos Halles, transposta por meio de uma metáfora real e simbólica em transfiguração, mas também da habilidade de um pintor que transpõe as tintas da palheta à tela, misturando-as, de modo a dar forma e movimentos à imaginação.

Conclusão:

Em *Laocoon* (1766), Lessing mostrara o caráter mistificador da associação clássica entre literatura e pintura. Ao longo do tempo, emergiram diferentes opiniões e teorias, entre elas a de Leonardo da Vinci, que opunham as duas artes. Nelas, sempre se destacava o fato de a

literatura privilegiar ações em contínuo, ao passo que a pintura era limitada pelo estatismo da imagem, destinando-a sempre a representar uma cena de cada vez, uma cena sem ação.

Mas no século XIX as artes começam a reivindicar cada uma para si sua especificidade, como bem disse Goethe (BERGEZ, 2004: 57):

É preciso ser jovem para se dar conta da influência que teve sobre nós o *Laocoonte* de Lessing, que nos resgatou da passividade da contemplação, nos abrindo os campos livres do pensamento. A *Ut pictura poesis*, por tanto tempo mal compreendida, foi removida de repente, a diferença entre as artes visuais e as do discurso foram esclarecidas; elas nos pareceram bem distintas em seus ápices, embora vizinhas por seus fundamentos.³⁷

Assim como a pintura é entregue aos seus próprios meios de expressão, às vezes, liberando-se do sujeito e fazendo da cor sua principal visada, Zola envereda por essa vizinhança, toma da pena e reproduz as apoteoses luminosas do impressionismo, materializadas na escrita na escrita pelo olhar de Claude.

Conclui-se, portanto, que essa autonomização estética não só o singulariza como artista, individualizando-o, como também faz que sua escritura imobilize a paisagem e/ou imagem no momento exato em que foi rigidamente reproduzida, preservando o contínuo da ação, artimanha de um olhar marcadamente impressionista, permeado ao longo da escritura que parece mesmo anunciar *Impression, soleil levant*, tela de Monet que seria apresentada na primeira exposição impressionista de 1874.

37 « Il faut être jeune pour se rendre compte de l'influence qu'a eue sur nous le *Laocoon* de Lessing, lequel nous a arrachés à la passivité de la contemplation en nous ouvrant les champs libres de la pensée. *L'Ut pictura poesis*, si longtemps mal compris, fut écarté d'un seul coup, la différence entre les arts plastiques et ceux de la parole se trouva éclairée; ils nous parurent bien distincts à leurs sommets, quoique voisins par leurs fondements. »

Bibliografia:

- ALEXIS, Paul. Les Rougon Macquart. In : *Émile Zola, notes d'un ami*. Paris : Charpentier, 1882.
- BERGEZ, Daniel. *Littérature et Peinture*. Paris : Armand Colin, 2004.
- CARLES, Patricia ; DESGRANGES, Béatrice. *Le Ventre de Paris*. Collection Balises. Paris : Nathan, 1993.
- LA FONTAINE. Le Tableau. In : *Oeuvres de la Fontaine*. Tome III. Paris : Chez Lefèvre, Libraire, 1822.
- LEONARDO DA VINCI. *Codex Urbinas*. In: Claire J. Farago (org.), *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*. Leiden ; New York, etc. : E. J. Brill, 1992.
- LESSING, G. E. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- PLINE. *Histoire naturelle de Pline*. Tome XI. Traduit par Louis Poinset de Sivry. Paris: Chez la Veuve Desaint, 1778.
- ROQUE, Georges. Le clair-obscur avec la couleur dans l'impressionnisme et la post-impressionnisme. In : *La Lumière parle. Lumières, reflets, miroirs, du Moyen Âge à l'art vidéo*, sous la direction de F. Cousinié, F. de Maupeou et C. Nau, pp. 123-145. Disponível em: https://www.academia.edu/30390139/Le_clair-obscur_avec_la_couleur_dans_l'impressionnisme_et_la_post-impressionnisme. Consulta em 31/1/2017, às 17h17.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/Intradução: *Mimesis*, Tradução, *Enárgeia* e a Tradição da *ut pictura poesis*. In: *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- SOURIAU, Étienne. *La Correspondance des arts*. Paris : Flammarion, 1947.
- VARCHI, Benedetto. *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*. Disponível em PDF em <http://www.memofonte.it/trattati/benedetto-varchi-1503-1565.html>. Consulta em 19.1.2017, às 17h26.
- ZOLA, Émile. *Le Ventre de Paris*. Chronologie et Introduction par Robert A. Jouanny. Paris : Flammarion, 1971.

RÉSUMÉ: Il s'agit dans cet article, d'abord d'un parcours parmi les dialogues du texte et de l'image qui ont nourri (et nourrissent encore) les créations littéraires et picturales de façon permanente, mettant en évidence le concept de *Ut pictura poesis* et, après coup, une réflexion sur l'écriture zolienne dans *Le Ventre de Paris* d'Émile Zola, troisième roman du cycle *Les Rougon-Macquart*, ouvrage dans lequel l'auteur dresse un tableau impressionnant du vaste marché central de Paris, connu sous le nom *Les Halles*. On a voulu démontrer comment Zola a transposé à l'écriture les techniques propres à l'impressionnisme, ce qui en rend impressionniste.

MOTS-CLÉS : Peinture, littérature, texte, image, impressionnisme, Zola.

Literatura e Quadrinhos: A Experiência da Visualidade em *O Ateneu*

Literature and Comics: The Visuality Experience in *The Athenaeum*

Benedito Teixeira de Sousa¹

RESUMO: O romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia, ainda provoca discussões quanto à sua filiação estética. Publicado no auge do realismo/naturalismo no Brasil, o texto apresenta um estilo predominantemente impressionista, com uma força visual que impressiona e denuncia, enfocando aspectos sociais e afetivo-sexuais no contexto de um internato. Com foco na personagem infantil Sérgio, o protagonista e narrador-personagem, pretendemos verificar neste artigo como o texto escrito é recriado pela versão em arte sequencial (história em quadrinhos), publicada por Marcelo Quintanilla, em 2012. O objetivo principal é tentar entender como o artista/roteirista conseguiu captar o olhar do narrador-personagem sobre o mundo do internato, e, em especial, os episódios que evidenciam as relações de cunho homoafetivo vividas por Sérgio, e materializar esta visualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Visualidade; Literatura; Quadrinhos; Homoafetividade.

“Vais encontrar o mundo”, disse-me meu pai, à porta do Ateneu” (POMPÉIA, 2010, p. 11). A oração que inicia a mais conhecida obra literária de Raul Pompéia abre para Sérgio, o garoto protagonista, e para o público leitor de *O Ateneu: crônica de saudades*, a possibilidade da descoberta, do achado, da visão e, claro, do olhar. O que o menino deixado pelo pai aos 11 anos na porta do internato exclusivamente para o sexo masculino, comum nos idos do século XIX no Brasil, vai ver, encontrar, descobrir, enxergar, achar, em meio ao turbilhão de sensações que caracteriza a fase final da infância em transição para a adolescência, num ambiente marcadamente hostil, competitivo e opressor? O narrador-personagem, o próprio Sérgio, é quem, por meio do seu olhar arguto, e por que não dizer caricaturizado, marcado principalmente pelo medo do desconhecido, pela sensação de opressão educacional e religiosa, pela angústia da descoberta afetivo-sexual, vai revelar ao leitor.

Pensando sobre o aviso do pai à porta do Ateneu, Sérgio, rapidamente, constata: “Bastante experimentei, depois a verdade deste aviso, que me despia, num gesto, das ilusões de criança

¹ Jornalista, mestre e doutorando em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC).

educada exoticamente na estufa de carinho, no regime do amor doméstico (...)” (POMPÉIA, 2010, p. 11). É esse olhar detalhista, perscrutador, deformador, angustiado e amedrontado do protagonista que nos propomos a verificar. Este olhar, a forte visualidade do garoto entre os muros da escola, “numa linguagem repleta de plasticidades e ressonâncias” – como afirma o crítico e ensaísta André Seffrin, em prefácio para a edição de bolso da obra – é uma das principais marcas do romance.

Não por acaso, a narrativa, publicada inicialmente em folhetins, durante três meses de 1888, no jornal carioca *Gazeta de Notícias*, e logo depois em livro no mesmo ano, ainda é de difícil classificação quanto à sua filiação estética. Realismo? Naturalismo? Prosa poética? Simbolismo? Maneirismo? Expressionismo antecipado? Pré-modernismo? O fato é que o livro mais conhecido de Pompéia, publicado no auge da estética realista/naturalista no Brasil, e, portanto, na maior parte das vezes, classificado como tal, apresenta um estilo predominantemente impressionista, com uma riqueza de imagens, ainda que, em muitos casos, vagas e imprecisas, mas como uma força visual que impressiona e denuncia, enfocando aspectos sociais, raciais, econômicos e afetivo-sexuais. Seffrin (2010) afirma ainda que: “Lúcia Miguel Pereira considera que nele Raul Pompéia ‘trabalhou quase como um artista plástico’ e que seu movimento ‘pode ser considerado como uma sucessão de quadros, dos quais alguns perfeitos’”. (SEFFRIN, 2010, p. 06).

Alfredo Bosi, em *Machado de Assis: o enigma do olhar* (2003), comenta que:

Raul Pompéia, Euclides da Cunha, Cruz e Souza e, na geração seguinte, Augusto dos Anjos e Lima Barreto: eis um conjunto notável de intelectuais que levaram ao extremo a denúncia da iniquidade ora patente, ora latente nas relações sociais e raciais de um Brasil cujas elites, porém, não dispunham de outra retórica senão a do progresso linear. O fato de serem eles próprios evolucionistas e materialistas (com exceção parcial de Cruz e Souza, que combinou crítica social e espiritualismo) os colocava na situação paradoxal de acusadores sem saída. O *mal* que denunciavam (a violência mascarada de educação e civilização, o crime de Canudos, a odiosidade do preconceito) era avalizado pela ciência do tempo hostil ao “nosso” atraso, mas, ao cabo, indiferente aos vencidos. *Vae victis!* (BOSI, 2003, p. 157).

Mesmo tendendo em muito de sua escritura para a antecipação de aspectos simbolistas, o texto de Pompéia não deixa de apresentar, prioritariamente, em seu enredo, episódios, diálogos e relações que caracterizam fortemente o tom do discurso realista/positivista de meados do século XIX. A exemplo da denúncia das diversas faces da violência de classes, econômica e de raça; aos problemas de carência educacional da sociedade; à competição pelo poder; à clara e marcada divisão entre os sexos; aos ecos da teoria da evolução das espécies pela seleção natural, do inglês Charles Darwin (1809-1882), conhecida como a “Lei dos mais fortes”. Este último ponto pode ser visto no trecho em que Rebelo adverte Sérgio, recém-ingresso no Ateneu: “Faça-se homem, meu amigo. Comece por não admitir protetores” (POMPÉIA, 2010, p. 39).

A visualidade predominante em *O Ateneu* nos propõe, neste artigo, por sua vez, o desafio de percebê-la, não pelos olhos de Sérgio, o narrador, mas pelo olhar de um terceiro leitor/autor, que transpôs, ou melhor, transmutou – termo que Anna Maria Baloghi, usa em seu livro sobre tradução intersemiótica *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV* (1996) – o texto para uma das formas de linguagem visual/verbal da Arte Sequencial, mais conhecida como História em Quadrinhos (HQ). Trata-se da versão em HQ, publicada, em 2012, pelo artista e roteirista Marcelo Quintanilla.

Tania Pellegrini, em *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações* (2003) observa que, no século XIX, já era possível observar narradores que cultivam o “olho da câmera e até mesmo o seu movimento”, como Balzac e Aluizio de Azevedo. E por que não incluir aqui o próprio Raul Pompéia, com seu *O Ateneu*. Para ela, os escritores realistas, geralmente, carregam os leitores para os espaços das narrativas, onde estão as personagens, “(...) com a quantidade e a qualidade da sugestão verbal que, por meio da leitura, traduzimos em imagens mentais. Os cômodos, os objetos, as personagens e o próprio movimento são parte de uma espécie de ‘olho da mente’ que pertence ao mesmo tempo ao autor e ao leitor” (PELLEGRINI, 2003, p. 28).

Adotando o conceito de tradução intersemiótica atualizado por Júlio Plaza, no livro *Tradução intersemiótica* (1987), verificamos como a visualidade do texto de *O Ateneu*, focado no olhar do protagonista, Sérgio, é transposta para a arte dos quadrinhos. Ou seja, Quintanilla sobrepõe e/ou aglutina seu olhar ao olhar da personagem principal, numa operação que, antes de ser uma mera versão, se propõe a ser uma nova criação, uma reinterpretação, diferente da original, como afirma Quintanilla em nota da publicação. Ele mesmo considera que o objetivo de Pompéia:

(...) não era construir um romance com o enredo alinhavado numa sequência temporal regular, e sim explicitar o modo como o próprio narrador sentia suas experiências no momento em que aconteceram. Na obra, é importante que a sondagem da memória ajude a desvendar o que o mundo externo causou no inconsciente do narrador (QUINTANILLA, 2012, p. 90).

Portanto, essa ratificação do artista e roteirista de que a “versão” em HQ trata-se de uma outra, coaduna-se perfeitamente com o que Plaza (1987) concebe como tradução intersemiótica: uma prática crítico-criativa, abrindo espaço para o diálogo entre os signos e a reescritura. Ou seja, a tradução intersemiótica depende mais do aspecto criativo e da experiência do artista/tradutor, em sua confrontação com os signos, em especial os estéticos.

Em relação ao fator estético, recorre-se o conceito de ambiguidade poética, um os pontos utilizados para defender uma suposta intraduzibilidade do signo-estético. E esta ambiguidade é um dos aspectos que caracterizam a tradução intersemiótica como recriação ou transcrição.

Assim, da mesma maneira que — nenhum dado do conhecimento pode ser ou ter pretensões a ser objetivo quando se contenta em reproduzir o real” diz Walter Benjamim, — “assim também nenhuma tradução será viável se aspirar essencialmente a ser uma reprodução parecida ou semelhante ao original” (BENJAMIN, 1923, apud PLAZA, 1987, p. 29).

Baloghi (1996) reforça que as principais consequências da predominância da função estética em determinados discursos são exatamente a ambiguidade e a plurissignificação. “Cada obra literária, essencialmente plural e conseqüentemente ambígua, poderia ter um número ponderável de leituras e, portanto, de possibilidades de tradução” (BALOGHI, 1996, p. 39).

Com o objetivo de detectar esse olhar ambíguo e plural predominante no discurso estético de *O Ateneu*, na voz de Sérgio, o narrador-personagem, e como, na perspectiva da literatura comparada, esse olhar é transposto para a linguagem das HQ, recorreremos ao conceito do “olhar” em *Estética da criação verbal* (1999), de Mikhail Bakhtin. Partimos do ponto de vista do olhar do outro — a transposição visual da estética verbal, ou seja, como o outro (o artista/quadrinista/roteirista) visualiza as imagens impregnadas no enredo de *O Ateneu*.

Para Bakhtin (1999), a posição do outro para perceber a minha imagem e o que está ao meu redor é sempre mais favorável. Quintanilla (2012) faz mais do que é isso, ele tenta apreender o mundo percebido pelo olhar de Sérgio.

Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar — a cabeça, o rosto, a expressão do rosto —, o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele (BAKHTIN, 1999, p. 43).

Bakhtin supõe que o primeiro momento da atividade estética consiste em identificar-se com o outro. É necessário, portanto, experimentar o que ele ou ela está experimentando, colocar-se em seu lugar. É preciso, então, assumir o horizonte desse outro, tal como ele o visualiza, o vive. Este outro não pode ver sua tensão muscular, a silhueta do seu corpo, a expressão facial, com a nitidez que se apresenta ao observador. Em nosso caso, Quintanilla está numa posição privilegiada para identificar-se com o narrador da obra de Pompéia.

O filósofo russo ressalta que o objeto estético não é constituído somente de palavras, ainda que a parte verbal seja importante, mas “o objeto da visão estética possui uma forma espacial interna artisticamente significativa que é representada pelas palavras da obra (...)” (BAKHTIN, 1999, p. 108).

Em *O Ateneu*, no qual predomina totalmente a linguagem verbal — ainda que, na primeira versão, Pompéia tenha incluído ilustrações de próprio punho —, nem por isso a linguagem visual

evocada por Sérgio, por meio das imagens que descreve sobre o ambiente escolar, o diretor, Aristarco, as relações com os professores e colegas, é menos forte. Utilizando essa ampla possibilidade visual, Marcelo Quintanilla, na versão em quadrinhos, percebe, interpreta, cria. É como destaca Fayga Ostrower, em *A construção do olhar* (1988): “O ser humano é por natureza um ser criativo. No ato de perceber, ele tenta interpretar e, nesse interpretar, já começa a criar. Não existe um momento de compreensão que não seja ao mesmo tempo de criação” (OSTROWER, 1988, p. 167).

Para proceder a uma breve verificação de como a linguagem verbal da narrativa de Pompéia é transposta para a história em quadrinhos convém destacar algumas particularidades da estética em quadrinhos. Will Eisner, em *Quadrinhos e arte sequencial* (1999) observa que as regências das artes visuais, como a perspectiva, a simetria, as cores, pinceladas, e as regências da arte literária – enredo, sintaxe, gramática – “superpõem-se mutuamente nas *graphic novels*, exigindo do leitor/ apreciador um esforço estético e intelectual ao mesmo tempo” (EISNER, 1999, p. 08).

Portanto, o leitor/apreciador de HQs deve utilizar, ao mesmo tempo, suas capacidades de leitura e visualização, fazendo relações entre os dois campos semânticos, verbal e visual, em consonância, para que perceba detalhes que atuam sobre a percepção, a exemplo dos balões das falas das personagens, da configuração dos balões (se são diálogos, pensamentos, descrições), as legendas, o próprio aspecto visual dos textos [fonte, tamanho], a posição desses textos, os quadros aonde estão inseridas as imagens, os planos e enquadramentos das imagens (panorâmico, close, de baixo para cima e vice-versa, etc) e a sequência e o tamanho dos quadros.

Ainda para favorecer a leitura de *O Ateneu* em quadrinhos podemos utilizar as orientações referentes ao “Alfabetismo Visual” e à “Sintaxe Visual”, definidas por Donis A. Dondis, em *A sintaxe da linguagem visual* (2007), o que pode levar a uma melhor compreensão da mensagem em HQ. Para Dondis, acontecimento visual é nada mais nada menos do que uma forma com conteúdo e este conteúdo é influenciado por partes constitutivas, como a cor, o tom, a textura, a dimensão, a proporção, e de suas relações com o significado. No caso das HQs, estão diretamente vinculadas à linguagem verbal escrita.

É importante, por conseguinte, que se tenham noções sobre elementos básicos da visualidade, como o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom (presença ou ausência de luz), a cor, a textura, a proporção (medida e tamanho relativos), a dimensão e o movimento.

Selecionamos, em especial, trechos da obra literária original, ou seja, a escrita, que tratam da perspectiva da submissão e do desejo homoafetivo que Sérgio vive no internato. Com isso, buscaremos avaliar como os trechos escolhidos são transpostos, transmutados, transcriados, na

versão em quadrinhos, de autoria de Marcelo Quintanilla. Seguiremos também as próprias indicações dadas pelo artista/roteirista em nota da publicação.

Quintanilla (2012) assinala que, ao caracterizar lugares e personagens, Sérgio utiliza uma técnica semelhante ao um pintor impressionista: “com ‘pinceladas’ rápidas, sobrepostas, ele tenta dar conta de descrever o máximo de elementos que compõem determinado instante. (...) as construções de Pompéia são simbólicas e carregadas de visualidade” (QUINTANILLA, 2012, p. 90).

Na capa do livro em HQ, o artista visualiza o protagonista Sérgio como um estudante loiro, branco, de olhos claros, com uma feição de criança sensível, delicada pensativa e angustiada, em trajes escuros, com fundo também sóbrio, utilizando uma técnica que privilegia as sombras. Depois de desenhar toda a sequência dos quadrinhos, num esboço (rafe) simplificado, fez os desenhos das páginas a lápis, utilizando uma mesa de luz para obter a transparência de um papel para outro. A arte final foi realizada em papel poroso, definindo, primeiramente, os traços dos rostos, com pincel e nanquim, deixando todo o resto em tons de cinza nos cenários e nas sombras. Seguiu-se por meio digital a inserção dos textos nos balões e legendas e, por fim, a aplicação das cores.



O conjunto de técnicas utilizado por Quintanilla busca respeitar as sutilezas da linguagem extremamente impressionista do texto de Pompéia, com nuances bastante características do fim do século XIX, ao mesmo tempo em que imprime seu estilo pessoal na nova escritura de *O Ateneu* em HQ. Por isso o quadrinista lança mão de elementos que contribuem para a harmonia entre o texto e as imagens, como a quantidade de quadros em cada página, a dimensão espacial desses quadrinhos, o traço, a utilização das cores, a posição do texto, entre outros. Além disso, ele optou por um

enquadramento em sequência intensa, a exemplo do que ocorre no cinema, o que acaba por compensar as interrupções e omissões do texto literário na obra em HQ.

O trecho em que Rebelo apresenta o ambiente e os colegas ao novato Sérgio também dá uma mostra de como Quintanilla percebe o ambiente opressor do internato. O próprio Rebelo, caracterizado com nuances de rapaz mais velho e experiente, cabelos avermelhados e desganhados, e sobretudo usando óculos de lentes escuras, aponta para uma visão sombria, opressora e quiçá imprevisível (a impossibilidade de ver o olhar do Rebelo) do internato. As descrições que o veterano faz para Sérgio são também retratadas pelo quadrinista principalmente por meio das feições macabras dos habitantes daquele espaço, olhares cruéis e perscrutadores, prontos para julgarem e atacarem o novato Sérgio a qualquer momento. As imagens estão sempre em simbiose com os trechos do texto de Pompéia que apontam claramente para a atmosfera competitiva e pouco amigável do internato. Rebelo alerta: “Uma corja! Não imagina, meu caro Sérgio.” (QUINTANILLA, 2012, p. 15). Vale destacar que foi mantido o texto original em toda a versão em HQ, em linguagem típica do fim do século XIX.

Trecho 1

“Um tropel de rapazes atravessou-nos a frente, provocando-me com surriadas. Viu aquele da frente, que gritou calouro? Se eu dissesse o que se conta dele... aqueles olhinhos úmidos de Senhora das Dores... Olhe; um conselho; faça-se forte aqui, faça-se homem. Os fracos perdem-se. Isto é uma multidão; é preciso força de cotovelos para romper. Não sou criança, nem idiota; vivo só e vejo de longe; mas vejo. Não pode imaginar. Os gênios fazem aqui dois sexos, como se fosse uma escola mista. Os rapazes tímidos, ingênuos, sem sangue, são brandamente impelidos para o sexo da fraqueza; são dominados, festejados, pervertidos como meninas ao desamparo. Quando, em segredo dos pais, pensam que o colégio é a melhor das vidas, com o acolhimento dos mais velhos, entre brejeiro e afetuoso, estão perdidos... Faça-se homem, meu amigo! Comece por não admitir protetores.” (POMPÉIA, 2010, p. 39).



Quintanilla parece penetrar no olhar de Sérgio, que visualiza em sua frente as brincadeiras subjadoras dos colegas mais fortes sobre os mais fracos, a situação de “perversão” dos desamparados e mais jovens pelos mais velhos. E, no terceiro quadro, a feição que chega a ser assustadora de Rebelo para com Sérgio, no plano de baixo para cima, privilegiando a autoridade do aluno veterano.

Trecho 2

“Que diabo! Aquele sujeito queria tratar-me definitivamente como um bebê! Com pouco mais lhe daria o excesso de extremos para me oferecer uma volta de cueiros! Ah! que se ainda me vivesse no animo a bravura audaz que trouxera de casa, sem dúvida nenhuma há muito tempo que eu tinha despachado o Sanches com a cartilha pelas ventas. Mas eu era outro, e a vontade vegetava tenra e dúctil como um renovo, depois do aniquilamento da primeira decepção. Fui transferindo o conflito. Às vezes a minha resistência passiva desapontava o preceptor. Ele encarava-me terrível, e como quem diz: “perde a proteção de um vigilante!”, ou disfarçava a impertinência em riso amarelo, numa abstrata expressão de fisionomia, que era aliás o facies de uma idéia fixa. Os exercícios corporais efetuavam-se à tarde, uma hora depois do jantar, hora excelente, que habituava a digestão a segurar-se no estômago e não escorrer pela goela quando os estudantes se balançavam à barra fixa, pelas curvas” (POMPÉIA, 2010, p. 54-55).



O primeiro “amigo mais íntimo” de Sérgio no internato, Sanches, é, ao mesmo tempo que rejeitado pelo protagonista, também considerado necessário pela proteção que proporcionava. As imagens dos quadrinhos de Quintanilla mostram momentos distintos, que marcam essa ambiguidade do sentimento de Sérgio pelo amigo. Os primeiros quadros da sequência privilegiam planos em close e outros com Sanches ao fundo, caracterizado por uma feição autoritária e negativa, de subjugação sobre Sérgio, este sempre com um olhar assustado e submisso. No último quadro, a visão oposta em plano panorâmico, mostra os dois amigos em uma situação distinta, como que enamorados em um passeio às escondidas pela periferia do colégio. Quintanilla, mantém o aspecto sóbrio, com sombras e cores mais escuras para visualizar as cenas dos dois companheiros.

No trecho seguinte, ainda durante o relacionamento de Sérgio com Sanches, o artista roteirista mantém a mesma tendência verificada no trecho anterior. Compare a parte do original em escrito com a versão em HQ:

Trecho 3

“Eu me sentia amesquinhado sob o peso das revelações. Causava terror aquela sabedoria de coisas nunca sonhadas. O honrado diretor espiritual percebeu que havia agora um ascendente de domínio que me curvava. Olhava-me então de frente e tinha ousados risos de malícia. Depois dos dias de reserva, chegou-se de novo com uma segurança de possuidor forte. Eu andava num deplorável dismantelo de energia.[...]” (POMPÉIA, 2010, p. 57).



Trecho 4

“Júlio Verne foi festejado como uma migração de novidade. Onde quer que me levasse o Forward ou o Duncan, o Nautilus ou o balão Vitória, a columbíada da Florida ou criptograma de Sahnussen, lá ia eu, esfaimado de desenlaces, prazenteiro, ávido como os três dias de Colombo antes da América, respirando no cheiro das encadernações as variantes climatéricas da leitura, desde as areias africanas ate aos campos de cristal do Ártico, desde os grandes frios siderais até à aventura do Stromboli. A amizade do Bento Alves por mim, e a que nutri por ele, me faz pensar que, mesmo sem o caráter de abatimento que tanto indignava ao Rebelo, certa efeminação pode existir como um período de constituição moral. Estimei-o femininamente, porque era grande, forte, bravo; porque me podia valer; porque me respeitava, quase tímido, como se não tivesse animo de ser amigo. Para me fitar esperava que eu tirasse dele os meus olhos” (POMPÉIA, 2010, p. 104-105).



Agora, a natureza da relação de Sérgio com Bento Alves é completamente diferente da que tinha com Sanches. A versão em HQ de *O Ateneu* segue a mudança, com alterações,

principalmente, nas feições das personagens, desta vez mais brandas e afetuosas. O próprio tom das cores, mesmo que mantenha a sobriedade, é suavizado por Quintanilla.

No quinto trecho selecionado, podemos ratificar as mudanças da perspectiva de Sérgio em relação a Bento Alves, destacando-se atitudes românticas e platônicas entre as duas personagens, com planos em close e panorâmico mostrando o carinho e admiração mútuos.

Trecho 5

“Às vezes na biblioteca, enquanto eu lia, Alves olhava-me do outro lado da mesa central de pano verde, com a mão à frente e os dedos mergulhados nos cabelos. Olhava-me e eu o sentia sem levantar a vista, compreendendo no mais fino refolho de ninada vaidade que aquela contemplação traduzia o horror do ridículo, proverbial em Bento Alves, manietando-lhe rijamente uma demonstração efusiva. Não fosse a crítica uma criatura do tempo, eu poderia achar cômica a situação dos personagens desta cena de platonismo” (POMPÉIA, 2010, p. 105-106).



Trecho 6

“O meu bom amigo, exagerado em mostrar-se melhor, sempre receoso de importunar-me com uma manifestação mais viva, inventava cada dia nova surpresa e agrado. Chegara ao excesso das flores. A principio, pétalas de magnólia seca com uma data e uma assinatura, que eu encontrava entre folhas de compêndio. As pétalas começaram a aparecer mais frescas e mais vezes; vieram as flores completas” (POMPÉIA, 2010, p. 121).



O plano americano do quadro em destaque, mesmo mantendo a técnica de destacar as sombras, é caracterizado por uma suavização visual marcada pelas feições felizes dos dois amigos, bem como pelo contraste da flor em vermelho, que faz toda a diferença para caracterizar o aspecto romântico da cena.

Trecho 7

“O Malheiro, com o vozeirão grave de contrabaixo, começou a infernizar-me por epigramas. Queria incomodar o Alves mortificando-me, julgando que me queixasse. Eu devorava as afrontas do marmanjo sem desco-brir o meio de tirar correta desforra. Barbalho lembrou-se de tomar as dores. Depois de incitar o Malheiro contra mim, incitou o Bento contra o Malheiro. Procurou-o misteriosamente e informou: “o Malheiro não passa pelo Sérgio que não pergunte quando é o casamento... é preciso casar... Ainda hoje pediu convite para as bodas. O Sérgio esta desesperado”. O furor do Alves não se descreve, furor poderoso dos calados. Uma onda de apoplexia ruborizou-lhe as faces. Por único movimento de indignação contraiu os dedos, como estrangulando. Procurou o Malheiro e com a voz talvez alterada, mas sem ódio, fez intimação: “amanhã é a sessão de encerramento; em meio da festa salmos ambos; preciso falar-lhe das bodas” (POMPÉIA, 2010, p. 121).



O clima tenso e de perseguição dos colegas a Sérgio e Bento Alves, tendo em vista a desconfiança de que algo mais do que uma amizade existiria entre os dois, volta a exigir do artista a utilização de quadros e imagens mais sombrios, em planos que favorecem a sensação de hostilidade e subjugação sofrida especialmente por Sérgio. Nos dois últimos quadros da sequência, as imagens conseguem captar o sentimento de ódio de Bento Alves, por meio de um plano de superproximidade, destacando os olhos em fúria e o punho cerrado, prontos para reagirem ao ataque dos colegas.

Trecho 8

“[...] Por ocasião da abertura das aulas, notei-lhe um calor novo de amizade, sem efusões como dantes, mas evidentemente testemunhado por tremores da mão ao apertar a minha, embaraços na voz de amoroso errado, bisonho desviar dos olhos, denunciando a relutância de movimentos secretos e impetuosos. [...] Durante os primeiros dias do ano, poucos alunos chegados, ficávamos horas inteiras em companhia. Trouxera-me um presente de livros, com dedicatória a cores de bela caligrafia, inscrita em rosas entrelaçadas de cromo. Recordo-me também de um dulcíssimo cofre dourado de partilhas e outras ridicularias de amabilidade que me oferecia, passado de vergonha pela insignificância do obséquio. Confusamente ocorria-me a lembrança do meu papelzinho de namorada faz-de-conta, e eu levava a seriedade cênica a ponto de galanteá-lo, ocupando-me com o laço da gravata dele, com a mecha de cabelo que lhe fazia cócega aos olhos; soprava-lhe ao ouvido segredos indistintos para vê-lo rir, desesperado de não perceber. [...] Andavam assim as coisas, em pé de serenidade, quando ocorreu a mais espantosa mudança. Não sei que diabo de expressão notei-lhe no semblante, de ordinário tão bom. Desvairamento completo. Apenas me reconheceu, atirou-se como fizera Rômulo e igualmente brutal. Rolamos ao fundo escuro do vão da escada. Derribado, contundido, espancado, não descurei da defesa” (POMPÉIA, 2010, p. 156).



No trecho selecionado, é possível verificar a mudança abrupta de atitude de Bento Alves em relação a Sérgio, como que rejeitando o sentimento de afeição que nutria pelo amigo. De uma sequência de quadros que assinala a relação de carinho e respeito um pelo outro, o quadrinista, no sétimo quadro da sequência, também altera bruscamente o desenho das feições de Alves, de um traço que privilegia a meiguice para um desenho que destaca em close do rosto a agressividade. Os três últimos quadros deste trecho são tão sugestivos que prescindem de texto para complementar o entendimento.

Trecho 9

“Aristarco soprou duas vezes através do bigode, inundando o espaço com um bafejo de todopoderoso. E, sem exórdio: “Levante-se, Sr. Cândido Lima! “Apresento-lhes, meus senhores, a Sr.a D. Cândida”, acrescentou com uma ironia desanimada. “Para o meio da casa! e curve-se diante dos seus colegas!” Cândido era um grande menino, beijudo, louro, de olhos verdes e maneiras difíceis de indolência e enfado. Atravessou devagar a sala, dobrando a cabeça, cobrindo o rosto com a manga, castigado pela curiosidade pública. “Levante-se, Sr. Emílio Tourinho...” (POMPÉIA, 2010, p. 159).



Nesta sequência, que não traz Sérgio representado, mas apenas seu olhar enquanto narrador-personagem sobre a situação, vê-se a simulação de um julgamento por parte do diretor do internato, Aristarco – atente para as imagens referentes a ele nos quadros 3 (em plano close) e 5 (panorâmico), que sugerem um aspecto de autoritarismo e crueldade assustadores –, de um dos alunos que teria sido descoberto ao enviar cartas românticas a outro colega, assinadas com nome feminino. O artista retrata bem o detalhe do rosto do menino Cândido, cabelos compridos (sugerindo um aspecto de feminilidade), em situação de profunda humilhação diante da exposição pública do seu delito.

Trecho 10

“A convivência do Sanches fora apenas como o aperfeiçoamento aglutinante de um sinapismo, intolerável e colado, espécie de escravidão preguiçosa da inexperiência e do temor; a amizade de Bento Alves fora verdadeira, mas do meu lado havia apenas gratidão, preto à força, comodidade da sujeição voluntária, vaidade feminina de dominar pela fraqueza, todos os elementos de uma forma passiva de afeto, em que o dispêndio de energia é nulo, e o sentimento vive de descanso e de sono. Do Egbert, fui amigo. [...] Tinha o rosto irregular, parecia-me formoso. De origem inglesa, tinha os cabelos castanhos entremeados de louro, uma alteração exótica na pronúncia, olhos azuis de estrias cinzentas, oblíquos, pálpebras negligentes, quase a fechar, que se rasgavam, entretanto, a momentos de conversa, em desenho gracioso e largo. [...] Vizinhos ao dormitório, eu, deitado, esperava que ele dormisse para vê-lo dormir e acordava mais cedo para vê-lo acordar. Tudo que nos pertencia, era comum. Eu por mim positivamente adorava-o e o julgava perfeito. Era elegante, destro, trabalhador, generoso” (POMPÉIA, 2010 p. 166).

“Eu admirava-o, desde o coração, até a cor da pele e à correção das formas. Nadava como as toninhas. Eu lamentava que uma ocorrência terrível não viesse de qualquer modo ameaçar o amigo, para fazer valer a coragem do sacrifício, trocar-me por ele no perigo, perder-me por uma pessoa de quem nada absolutamente desejava. [...] Líamos muito em companhia. Páginas que não

terminavam, de leituras delicadas, fecundas em cisma: Robinson Crusóe, a solidão e a indústria humana; Paulo e Virgínia, a solidão e o sentimento. Construíamos risonhas hipóteses: que faria um de nós, vendo-se nos aparos de uma ilha deserta? [...]. A pastoral de Bernardin de Saint-Pierre foi principalmente o nosso enlevo. Parecia-nos ter o poema no coração. A baía do Túmulo, de águas profundas e sombrias, festejada apenas algumas horas pelo sol a prumo, em suave tristeza sempre; ao longe, por uma bocaina, a fachada, à vista, branca, da igreja rústica de Pamplémousses”. (POMPÉIA, 2010, p. 167, 168-169).



Num sinal de maturidade afetiva, já com Sérgio em plena adolescência, o trecho selecionado e a referente sequência em HQ são caracterizados por uma relação menos tensa e de menor rejeição entre o protagonista e o seu terceiro amigo, que aparece no enredo de *O Ateneu*, Egbert. Os traços mais suaves verificados nas imagens, privilegiando cores e cenários mais alegres e menos sombrios, conseguem recriar, devidamente, o ambiente de companheirismo, cumplicidade e romantismo que o narrador-personagem descreve na obra escrita.

Os trechos selecionados levam em conta episódios da obra de Raul Pompéia que sugerem a ocorrência de sentimentos e acontecimentos relacionados com a manifestação do desejo homoafetivo e de conseqüente repressão, de forma alguma vezes mais direta, outras de maneira mais sutil. Com a proposta de criar uma obra nova, ainda que respeitando o texto original de

Pompéia e parte das imagens que o autor usou para ilustrar a primeira publicação, em 1888, o artista roteirista da versão em arte sequencial, publicada em 2012, Marcelo Quintanilla, tentou captar o forte significado presentes nas impressões de Sérgio, o narrador-personagem, sobre o espaço do internato, suas regras autoritárias, o clima competitivo, e sobre a relação de Sérgio com seus três “amigos” e demais colegas.

Esta tentativa se materializou em imagens que, utilizando um traço, uma técnica de desenho, cores, tons, proporções e planos, aliadas a trechos atentamente selecionados do texto original, espalhados em legendas e balões, que conseguiram assimilar o constante clima de tensão e opressão, em alguns momentos, permeado por contextos de descontração, em especial quando das relações de carinho e afeição de Sérgio com Bento Alves e Egbert, e na sua veneração pela esposa do diretor Aristarco. Portanto, uma empreitada cujo resultado, se não criou por completo uma nova obra, conseguiu captar por meio do olhar de Sérgio uma visualidade digna da obra original de Raul Pompéia.

Considerações finais

Utilizando como base o romance fortemente impressionista de Raul Pompéia, o quadrinista Marcelo Quintanilla realiza uma nova obra, agregando a trechos do texto em linguagem original do século XIX uma não menos forte e impressionista construção imagética de episódios de *O Ateneu*. As linguagens visual e verbal se unem na versão em quadrinhos para dar vida a uma nova obra a ser apreciada por um “cúmplice silencioso” destacado por Scott McCloud, em *Desvendando os quadrinhos* (1995). Trata-se do leitor, que, nesse tipo de obra, é a todo o momento chamado a se valer da sua imaginação, estimulada a tentar unir imagem e texto, num processo que leva sempre em conta o encadeamento dos quadros, e entre eles o pequeno espaço que McCloud (1995) denomina “limbo” ou sarjeta, essencial para que se participe ativamente do momento da leitura.

As técnicas de desenho, a disposição dos traços, da utilização das cores, das técnicas mais particulares da arte em HQ, como a colocação dos balões, em consonância com recursos cinematográficos (a exemplo da sequência intensa dos quadros e da harmonia na variação dos enquadramentos, com imagens panorâmicas e em close) estão em forte simbiose com a construção textual de *O Ateneu*, lá de 1888. Texto e imagem se casam, pois Quintanilla soube, em 2012, quase 125 anos depois, apreender com maestria a intenção do romance de Pompéia – a construção das relações extremamente cruéis e competitivas num espaço angustiante para o protagonista, que vive

a transição da infância para a adolescência –, mas trazendo ao leitor e apreciador de HQs uma outra possibilidade de leitura de *O Ateneu*.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Emsantina Galvão G. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume ECA USP, 1996.
- BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 2003.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução de Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.
- OSTROWER, Fayga. "A construção do olhar". In: NOVAES, Adauto et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo/Instituto Itaú Cultural, 2003, p 15-35.
- QUINTANILLA, Marcelo. **O Ateneu/ Raul Pompéia**. Arte e roteiro de Marcelo Quintanilla. São Paulo: Ática, 2012.

ABSTRACT: The novel *The Athenaeum* (*O Ateneu*) from Raul Pompeii still causes discussions about their esthetic affiliation. Published at the climax of realism/naturalism in Brazil, the text shows a predominantly impressionistic style, with a visual force that strikes and denounces, highlighting on social and affective-sexual aspects in the context of a boarding school. Focusing on children's character Sergio, the protagonist and narrator-character, we intend to verify this paper as the written text is recreated in the version in sequential art (comics), published by Marcelo Quintanilla in 2012. The main purpose is try to understand how the artist/writer was able to capture the look of the narrator-character about the world of boarding school, and in particular the episodes that show the relationships of homoaffective stamp experienced by Sergio, and materialize this visuality.

KEYWORDS: Visuality; Literature; Comics; Homoaffectivity.

Data do recebimento: 21/08/2016

Data do aceite: 10/07/2017

Literatura y Teatro: Anotaciones sobre la Disolución del Género Dramático

Literature and Theater: Notes on the Dissolution of Drama

Darío Gómez Sánchez¹

RESUMO: O teatro moderno se constitui, entre finais do século XIX e começos do século XX, por um processo de consolidação da autonomia da encenação com relação a uma obra literária previamente escrita para ser representada. A ênfase em outros códigos diferentes ao verbal determina uma transformação na escrita dramática e na sua materialização no teatro. Neste artigo nos ocupamos em identificar algumas características gerais da obra de autores como A. Chekov, A. Strindberg, M. Maeterlinck, T. Marinetti, A. Artaud, B. Brecht, entre outros, que favoreceram esse processo de transformação que implicou a dissolução do gênero dramático, e concluimos afirmando que é preciso redefinir a terminologia para pensar a relação entre literatura e teatro.

PALAVRAS CHAVE: Gênero dramático. Teatro moderno. Crise do drama.

Introducción

Condenado al ostracismo o a la evangelización durante el Medioevo, el teatro resurge con gran fuerza durante el Renacimiento, conjugando la elaboración verbal y la puesta en escena en un equilibrio entre lo teatral y lo literario que continuará hasta el siglo XVIII, inclinándose a veces un poco más hacia el dinamismo de la escena, como durante el Barroco español, o haciendo énfasis en los recursos estéticos de la lengua, como en el Neoclasicismo francés. Pero con la aparición del drama romántico, el teatro inicia un complejo proceso de separación del elemento verbal que continuará a lo largo de los siglos siguientes y cuya característica más evidente es el cuestionamiento del componente literario. Mientras otras artes como la pintura o la música buscaban aproximarse de la

¹ Doutor em Literatura comparada pela UFRJ, Professor adjunto do Departamento de Letras da UFPE.

literatura, a partir del siglo XIX el teatro se empeña en la búsqueda de su autonomía como hecho escénico.

La relación histórica de (in)dependencia entre literatura y teatro se hace más evidente en el plano teórico a partir de la noción de género dramático, bien sea en la oposición clásica entre tragedia y comedia, bien sea en una concepción moderna que incluye géneros híbridos como la tragicomedia y el drama. En la concepción clásica, además de la estructura dramática y la tipología de los personajes, es característica definitoria el uso poético del lenguaje mediante el recurso del verso y/o los tropos o figuras de pensamiento. Aquí podríamos citar como ejemplo las herméticas intervenciones del coro en las tragedias griegas, los exaltados monólogos de los personajes de Shakespeare o Calderón de la Barca, o el preciosismo verbal de los parlamentos en las obras de Racine y Corneille. Y como el lenguaje poético, la forma narrativa también está presente en innumerables obras, permitiendo caracterizar la presencia de lo literario dentro de la definición del género dramático - como cuando un personaje realiza síntesis de los antecedentes de la historia o cuenta una acción que pasó en otro lugar, especialmente acciones trágicas que se evitaba representar.

En la diversidad que caracteriza la concepción moderna del género es menos posible identificar la presencia de elementos literarios, principalmente porque las nuevas formas colocan su énfasis en otros lenguajes diferentes a la palabra. Y es precisamente en esos nuevos énfasis que se sustenta la oposición o el divorcio entre literatura y teatro o, en otras palabras, la transformación que va del teatro como género literario al teatro como espectáculo. En las líneas siguientes buscamos ilustrar, de manera más introductoria que exhaustiva, el proceso de separación que ocurre a partir del siglo XIX entre el arte teatral y el lenguaje literario con la intención de generar posibles líneas de reflexión relacionadas con el problemático concepto de género dramático, dentro del vasto campo de la intersemiosis literatura-teatro.

Drama moderno

En el marco de la problematización de los géneros literarios llevada a cabo por los autores del Romanticismo podemos encontrar el inicio del cuestionamiento de la interrelación entre literatura y teatro. De hecho, la libertad creativa promovida por los románticos afecta especialmente al teatro con la aparición de géneros híbridos como el

melodrama y la comedia lacrimógena o drama burgués, los cuales rompen con las unidades de espacio, tiempo y acción y mezclan elementos de diversa índole como lo noble y lo popular, la prosa y el verso, lo cómico y lo trágico, todo en la búsqueda de impactar un nuevo público que ya no se ve representado por los personajes y conflictos del teatro neoclásico:

La mera existencia de un drama elevado cuyos protagonistas eran personas burguesas expresaba la pretensión de la burguesía de ser tomada tan en serio como la nobleza, de la que habían surgido los héroes de la tragedia. El drama burgués significaba de antemano la relativización y depreciación de las virtudes heroicas aristocráticas y era en sí una propaganda de la moral burguesa y de la igualdad de derechos proclamada por la burguesía. (HAUSSER, 1993,247)

Pero formalmente, el drama burgués, aunque rompe con las unidades clásicas, mantiene la precisión en el conflicto, la progresión de la intriga y la concepción unívoca del personaje; características que solo comienzan a ser cuestionadas a finales de siglo XIX, cuando se trazan las dos direcciones que seguirá el teatro moderno: la puesta en cuestión del lenguaje verbal y, simultáneamente, la exploración de nuevos lenguajes escénicos.

En oposición a un teatro cuya máxima preocupación era el entretenimiento y estimulados por el Psicoanálisis y la teoría del subconsciente, algunos autores teatrales decimonónicos comienzan a representar un universo relativizado donde se reconoce la posibilidad de conflictos diversos, atomizando no solo la estructura dramática sino también el lenguaje escénico. Así, y aún concebidos dentro de los postulados del Realismo, los personajes insatisfechos de Henrik Ibsen (1828-1906) y las situaciones problemáticas de Antón Chéjov (1860-1904) cuestionan los valores de la institución familiar e inauguran un realismo psicológico centrando en el conflicto al interior del sujeto y en el que diversas historias se entrelazan de manera casi imperceptible.

Pero es August Strindberg (1849-1912) quien lleva más lejos el cuestionamiento de la estructura dramática al hacer énfasis en la atmósfera por encima del conflicto, detonando así el que fuera el eje básico del género dramático. En su prólogo a *La señorita Julia* (1888) y bajo la consigna de “Nada de revoluciones, sólo algunas modificaciones” reconoce la necesidad de modernizar la forma para dar cuenta de los nuevos contenidos y propone, entonces, la creación de personajes vacilantes, la irregularidad en el diálogo y la mezcla de diversos recursos discursivos y escénicos como elementos necesarios para la elaboración de un nuevo teatro (STRINDBERG, 1982, p. 92-98). Y además de elaborar

esta especie de manifiesto del teatro naturalista, el autor sueco explora una faceta simbolista al proponer un escenario sin decorados, y la vertiente expresionista al abrir el espacio para la improvisación como arte creador del actor. Renovación en el texto, en la escena y en la actuación, la obra de Strindberg en sus diversas facetas manifiesta la crisis del Realismo, desarrolla elementos del Simbolismo y anticipa las búsquedas del Expresionismo.

Estos tres autores, en definitiva, detonan las características fundamentales del género dramático, tanto en sus aspectos formales –principalmente la noción de unidad en el teatro clásico y de conflicto en el drama moderno - como en sus condiciones sociales:

Sea por la novedad de temas y personajes – que vinieron a sustituir las anécdotas convencionales y las figuras estereotipadas en boga en los palcos de su tiempo, transfiriendo el eje del drama de intriga y de sus peripecias exteriores para el tema e identificando este con la problemática del hombre contemporáneo; sea por la osadía de la forma - que, sobre todo en la última fase de Strindberg, no retrocedió ante cualquier límite – es en la obra de Ibsen, Chejov y Strindberg que entroncan los varios ramos del árbol frondoso del teatro moderno [...] Gracias a ellos, el teatro quebró las amarras que lo prendían – formal e ideológicamente – a la burguesía y se orientó para nuevos y más vastos horizontes”. (REBELLO, 1964, p. 23. Traducción nuestra)

Simbolismo

Los dramas naturalistas de finales del siglo XIX hacen evidente la preocupación del artista frente al aparente equilibrio de la sociedad burguesa o, en otras palabras, la crisis del género dramático evidencia la crisis de la sociedad. Pero en oposición directa a la concepción positivista aún presente en los dramas de Ibsen y Chejov, y en los de Strindberg en menor medida, los autores simbolistas buscan acceder a otras dimensiones de realidad, ocupándose de la sugestión, del misterio y del mundo invisible, y operando una especie de retardo o aplazamiento del conflicto.

En el Prefacio a sus Obras, Maurice Maeterlinck (1862-1949) resalta la importancia de las fuerzas misteriosas, intangibles y desconocidas, y advierte:

El espíritu humano sufre desde hace tres cuartos de siglo una evolución, de la cual no se tiene aún visión bien clara, pero que es probablemente una de las más considerables de las acaecidas en los dominios del pensamiento. Esta evolución, si no nos ha dado certidumbres definitivas sobre la materia, la vida, el estilo del hombre, el objeto, el origen y las leyes del universo, nos ha arrebatado, al menos, o nos ha hecho casi impracticables, cierto número de ‘incertidumbres’; y algunas de estas ‘incertidumbres’ eran precisamente aquellas en que se

complacían y florecían libremente los pensamientos más altos. Eran por excelencia el elemento de belleza y de grandeza de todas nuestras alusiones, la fuerza oculta que elevaba nuestras palabras por encima de las palabras de la vida ordinaria, y el poeta parecía grande y profundo en proporción a la forma más o menos triunfante, del lugar más o menos preponderante que sabía dar a esas incertidumbres, bellas o espantables, pacíficas u hostiles, trágicas o consoladoras. (MAETERLINK, 2000 67-68)

Y en consonancia con el rescate de lo oculto - que en Maeterlinck se materializa en sus dramas estáticos de personajes sin objetivo y de situaciones dramáticas alusivas e indirectas -, los autores simbolistas se preocupan por destacar el lugar de la imagen poética en la escena - imagen visual y no verbal -, con lo que acaban estimulando la progresiva separación entre el género dramático y el hecho escénico o, en otras palabras, la liberación de la tutela literaria en el teatro. De tal modo, la revolución simbolista, más que sobre el texto, va a tener serias repercusiones sobre el espectáculo, generando la inquietud por la autonomía de la representación teatral frente al hecho literario, acentuando el papel de otros componentes escénicos como la música y propiciando una proliferación de experimentalismos en la realización escénica.

Y es en ese contexto que hace su aparición la figura del director de escena, quien centra su preocupación menos en la escenificación de una obra literaria que en la exploración de los diversos códigos teatrales: luces, sonido, utilerías, recursos escenográficos, etc.; consolidando así la disolución del género dramático en su sentido no sólo clásico sino también moderno, disolución determinada por la subvaloración del componente verbal y por el mayor protagonismo de otros lenguajes escénicos.

Teatro Moderno

El teatro moderno se caracteriza por la absoluta libertad de propuestas, el diálogo de formas tradicionales y la exploración de nuevas posibilidades técnicas. Especialmente estas últimas dan lugar a una singular transformación del arte teatral basado en la autonomía del espectáculo. Y es que si durante la mayor parte del siglo XIX las ideas arquitectónicas y escenográficas se mantuvieron inalterables, las exigencias de libertad creativa iniciadas por los autores románticos condujeron, a finales del siglo, a una redefinición de los aspectos más diversos del arte dramático.

Fundamental en este sentido es la construcción del monumental teatro de ópera Festspielhaus de Bayreuth, en Alemania, en 1876, siguiendo la propuesta de Richard

Wagner y rompiendo con el tradicional modelo del teatro italiano. Su diseño en forma de abanico con la platea escalonada, el oscurecimiento del auditorio durante la representación y la localización de la orquesta en un pequeño son fueron elementos concebidos para centrar la atención de los espectadores sobre la acción y abolir al máximo la separación entre el público y el escenario.

La creciente importancia concedida a la figura del director y la exigencia de integración entre el marco arquitectónico, la escenografía y la representación son acentuadas en las primeras décadas del siglo XX con personalidades como el alemán Max Reinhardt, autor de espectaculares montajes, el ruso Constantin Stanislavski, director y actor cuyo método de interpretación ejercería gran influencia sobre el teatro posterior, y el escenógrafo británico Edward Gordon Craig, que en su defensa de un teatro poético y estilizado abogó por la creación de escenarios más simples e dúctiles. Y mientras los escritores dramáticos del siglo XIX disolvían la noción clásica de conflicto, los creadores teatrales de comienzos del siglo XX generaron una ruptura en las formas clásicas de representación, la cual se manifestó, entre otras formas, a partir del cuestionamiento de la función comunicativa del lenguaje:

Desde producir una desintegración del signo lingüístico, hasta una alteración de las funciones externas del lenguaje, todo el sistema se resquebraja. Evidentemente, estas rupturas vienen en detrimento de la comprensión del contenido, y ponen en tela de juicio la posibilidad de transmisión de un mensaje o, al menos, la verosimilitud de su información. La ruptura del sistema se ha interpretado como una crítica a una determinada concepción del mundo. Según la teoría de Sapir-Whorf, toda concepción del mundo se halla determinada por las características de la lengua en que está formulada. En nuestro caso se trataría de lo que Whorf llama *Standard Average European Language*. Esta lengua media europea, que integra el castellano, es estructuralmente atacada, y estos ataques se interpretan como ataques a la base lógica del pensamiento e incluso, metafóricamente, como ataques a la organización social o económica del *establishment*, ataques a la pirámide del poder. (TEMPLADO, 1996, 12)

Así, en el teatro moderno la lengua es estructuralmente desarticulada con la intención de atacar la base lógica del pensamiento y de atacar también, metafóricamente, la organización económica de la sociedad. El lenguaje pierde, entonces, su valor denotativo referencial o simbólico connotativo para entrar en plano de la ambigüedad, el *non sense* y el humor.

Vanguardias

“Queremos preparar para el gran momento del máximo peligro” advierte F.T. Marinetti (1876-1944) en el Manifiesto de teatro futurista (1915), reivindicando el lugar del teatro por encima de la literatura, y agrega: “[...] pero es necesario un teatro futurista, absolutamente opuesto al teatro reaccionario, que prolonga sus precesiones monótonas y deprimentes por los somnolientos escenarios de Italia”. Y aunque reconoce la labor renovadora de los dramaturgos anteriores, la juzga insuficiente:

Los escritores que pretendieron renovar el teatro (Ibsen, Maeterlinck, Andrejeff, Paul Claudel, Berndard Shaw) no pensaron jamás en llegar a una verdadera síntesis, librándose de la técnica que implica prolijidad, análisis meticolosa, lentitud preparatoria [...] Todo este teatro reaccionario o semifuturista, en vez de sintetizar hechos e ideas en el menor número de palabras y de gestos, destruye bestialmente la variedad de lugares (fuente de estupor y dinamismo) embuchando paisajes, plazas y calles en el único embutido de una habitación. Por eso este teatro es completamente estático. (MARINETTI, 1978, 169)

Al teatro “pasadista”, que caracteriza como prolijo, analítico, psicológico y explicativo, opone el teatro futurista, que ha de ser sintético (obras cortas), dinámico (con espacio para la improvisación), autónomo y alógico (no sometido a la verosimilitud ni a las leyes de causalidad). Marinetti busca un “Teatro laberinto de sensaciones”, sin ninguna imposición extra-artística.

Además del Futurismo, entre los movimientos literarios de Vanguardia se incluyen generalmente Dadaísmo, Cubismo y Surrealismo; pero en el campo teatral la referencia a la vanguardia es mucho más amplia e imprecisa, pues abarca desde el Expresionismo alemán hasta las *performances* norteamericanas, pasando por el teatro intimista, el teatro del absurdo y el antiteatro. En términos generales, se trata de un teatro alimentado por un ansia de originalidad y provocación, por la desintegración del lenguaje y la manifestación de un estado de crisis permanente con el objetivo de colocar en entredicho el sistema de valores morales e institucionales vigentes.

Varios estudiosos coinciden en considerar a *Ubú Rey* (1896) de Alfred Jarry y *Seis personajes en busca de autor* (1921) de Luigi Pirandello, respectivamente, como las obras precursora y fundadora del teatro vanguardista. En la primera se presenta un retrato anticipado de las consecuencias sangrientas de los abusos de la burguesía con un lenguaje y una estructura formal revolucionarias, evidentes desde el primer parlamento: “Mierda!” – de ella dirá André Bretón que es “la gran obra profética vengadora de los tiempos modernos” -. Por su parte, la obra de Pirandello – de la cual dice Bernard Shaw que es “la obra más poderosa y más original de todos los teatros, antiguos y modernos, de todos los

tiempos”- con su argumento totalmente inaugural, genera múltiples transformaciones escénicas, entre ellas la “des-psicologización” y la relativización del personaje, la trivialización del conflicto dramático y el rompimiento de la cuarta pared: características generales de lo que luego se denominará el antiteatro.

Es importante anotar que, si bien Jarry es considerado como un autor surrealista e incluso en Pirandello es posible encontrar algunas características de este movimiento, la idea del automatismo psíquico, principal en el Surrealismo, no alcanza muchas posibilidades dentro del teatro, aunque sin duda, sus planteamientos generan consecuencias en la evolución del teatro moderno. Y es al interior de ese movimiento que surge un autor cuyos revolucionarios planteamientos serán fundamentales en este proceso de catarsis ante la crisis de la modernidad que las vanguardias realizan: Antonin Artaud (1896-1948), quien, en oposición radical a la verosimilitud psicológica, recurre a las formas rituales y a la exaltación mágica con su propuesta del *Teatro da crueldad* (1932), en la cual se continúa con el progresivo rompimiento de la función preponderante de lo verbal o literario - la palabra como encantamiento mágico y no como manifestación intelectual - y la búsqueda de autonomía escénica para hacer “penetrar de nuevo la metafísica en los espíritus”.

Entre los elementos claves para Artaud están el rescate de lo no-verbal, en el que la puesta en escena prevalece sobre el texto, que pasa a un segundo o tercer plano, o incluso desaparece; el carácter sagrado de la representación, inspirado en la ceremonia y en el ritual de las comunidades primitivas, donde prevalece la danza, la pantomima y el canto; y el efecto sobre el espectador, que debe ser análogo al de la peste: de terror y purificación:

El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagiosa sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu. Como la peste, el teatro es el tiempo del mal, el tiempo de las fuerzas oscuras, alimentadas hasta la extinción por una fuerza más profunda aún. (ARTAUD, 1987, 32)

En Artaud se encuentra potenciada la función catártica característica de las vanguardias, pero también una preocupación constante por el espectador, por generar su participación activa en el teatro entendido como ritual; preocupación por el estatuto de la representación que ya estaba en Pirandello y que con Brecht va a alcanzar un desarrollo posterior, y que está relacionada, de manera muy principal, con el cuestionamiento de la

referencialidad del lenguaje y, consecuentemente, con la subvaloración o disolución del género dramático.

El cuestionamiento del lenguaje verbal es la forma básica para colocar en crisis el estatuto de la representación y, al mismo tiempo, hacer una crítica directa al evidente proceso de deshumanización. Eso es lo que buscaba Artaud, aunque el radicalismo de su propuesta no le permitió materializarlo de manera definitiva, como si lo habrá de lograr de manera menos mística y más divertida la corriente denominada Teatro del absurdo.

Esta tendencia - con sus rasgos existencialistas que son, en realidad, los que le dan una cierta dimensión más allá de la simple literatura del *non sense* - es una de las más interesantes formas que alcanza la vanguardia teatral al unir el humor y la ironía con la puesta en entredicho del conflicto dramático y de la función comunicativa del lenguaje; por eso la importancia de su función como crítica social y como denuncia del tenor deshumanizante del sistema de valores de la sociedad burguesa; crítica que va a tener vigencia hasta mediados del s. XX, cuando las nuevas tendencias se ven obligadas a asumir no solo una función crítica sino además de compromiso social.

Teatro Épico

Las fases de evolución comúnmente identificadas en la obra de Bertold Brecht (1898-1956) son una evidencia de la evolución del teatro moderno. Entre 1917 y 1923 se inscribe dentro de las formas y los temas del Expresionismo heredero de Strindberg y permeado de negativismo, aunque ya presente leves indicios de una dialéctica nihilista (*Tambores en la noche*); luego comienza una fase más realista de análisis de las causas socio-históricas de los conflictos y de protesta social (*Un hombre es un hombre*); entre 1928 y 1934 los estudiosos de su obra sitúan sus piezas didácticas (*La excepción y la regla*) y, propiamente, desde 1934, la configuración de su teatro épico (*Madre Coraje*), que se consolida plenamente a partir 1948 no Berliner Ensemble.

El punto de partida del teatro épico es la modificación de las relaciones teatrales convencionales: entre los personajes, la escena y el público, el texto y la interpretación, los actores y el director. En el teatro clásico, e incluso en el drama moderno antes de Ibsen, los personajes son caracteres bien definidos, el conflicto está claramente delimitado, el lenguaje verbal es el eje de la representación y esta se sustenta en la ilusión de realidad, favoreciendo así la identificación acrítica del espectador. Para Brecht, el personaje es un

ser contradictorio, relativo, definido por las ideologías y no por sí mismo; el conflicto no es autónomo sino una construcción escénica, la multiplicidad de los lenguajes (gesto, música, palabra) es definitiva para la puesta en escena y tanto el actor como el espectador tienen conciencia de que se trata de una representación. La intención es substituir la emoción paralizante del teatro convencional por una emoción intelectual que favorezca el diálogo entre el espectador y el espectáculo, y esto sólo es posible mediante la técnica de Distanciamiento:

Esta técnica del efecto de distanciamiento tenía por objetivo colocar al espectador en una actitud inquisidora, crítica frente al proceso representado. Para ello se utilizaron medios artísticos. Para la aplicación del efecto de distanciamiento es condición previa que tanto el escenario como la sala se encuentren limpios de todo elemento “mágico” y que de ninguna manera pueda llegar a producirse un campo hipnótico. Se renunció, por tanto, al intento de crear en escena la atmósfera de un determinado lugar. (BRECHT, 2007, 166)

Propone Brecht que para el perfecto rendimiento de esta interpretación que renuncia a la escenografía y a la actuación naturalista, tres expedientes pueden ser utilizados: la transposición para la tercera persona; la transposición para el pasado y la introducción de comentarios e instrucciones técnicas; mediante la conjugación de todos estos procesos el texto se distancia en el transcurrir de los ensayos y, por norma, así permanece en las representaciones.

El teatro épico recurre a ‘jingles’ y carteles y realiza interpelaciones directas al público, todo con el fin de evitar la identificación y la ilusión de la representación tradicional. Desde esta perspectiva, el texto no es más la expresión referencial o emotiva, y su función comunicativa es puesta en entredicho, ya no con el humor o la ironía de las vanguardias, sino principalmente con el reconocimiento continuo del valor relativo, testimonial, parcial, ideológico en fin, de los parlamentos de los personajes.

Para el teatro latinoamericano de las décadas de los años setenta y ochenta los planteamientos del teatro épico tienen una importancia fundamental en la búsqueda de un arte comprometido con la realidad social. Así, gran parte de lo que se conoce como teatro experimental latinoamericano se inspira en los preceptos brechtianos y de allí surge el material que va a servir como propuesta no solo artística, sino también política en un momento de profundas crisis sociales. Una muestra de ello es el proceso de Creación colectiva implementado en el teatro colombiano y a partir del cual se pudo gestar la participación de sectores obreros y estudiantiles en la creación teatral:

Para nuestros procesos de creación durante las crisis económica de los años 60, generada, entre otras razones, por la inmigración campesina a la ciudad; las propuestas del teatro épico fueron definitivas, pues nos permitieron desarrollar el objetivo de generar la participación directa de sectores sociales en conflicto como obreros, estudiantes y campesinos; una participación activa que difícilmente hubiéramos conseguido dentro de los planteamientos del teatro tradicional. García, Santiago: (GARCÍA, 1994, 63)

En este contexto, el teatro adquiere una función menos estética que crítica y se convierte en un espacio de discusión social, encuentro político o asamblea popular que va más allá de la creación individualista del género dramático y de la literatura en sentido tradicional.

Anotación final

Durante la segunda mitad del siglo XX el teatro consolida su autonomía como espectáculo. Sin embargo, algunas tendencias teatrales contemporáneas proponen una recuperación del componente literario e incluso se habla de un retorno del autor teatral, pero no en el sentido clásico del escritor de piezas para la representación sino en el sentido del término “dramaturgo”, en su acepción original.

Dramaturg, en su etimología alemana, se refiere al hacedor teatral que reúne y organiza diversos elementos escénicos, entre ellos un conjunto de actores y un texto verbal. En la acepción en lenguas romances la palabra quedó restringida al autor de obras del género dramático; pero con la evolución del teatro moderno, es innegable que tanto el dramaturgo como el drama combinan ambas dimensiones: lo verbal y lo teatral. Y es precisamente por eso que la noción de dramaturgo adquiere tanta importancia para identificar el carácter de la escritura teatral contemporánea, que reúne lo verbal y lo escénico, lo literario y lo teatral. Un ejemplo de ello es Heiner Müller, quien escribe textos dramáticos desde una perspectiva intertextual y “performática”, involucrando no solo la participación del actor y el director, sino también la recepción del lector.

Pero por ahora nos interesa establecer que si bien el teatro implica una superposición de códigos diversos – “espesor de signos”, como Barthes sintetiza – es posible identificar en él la alternancia de dos dimensiones específicas: la dimensión verbal y la dimensión escénica. El hecho es que el teatro moderno se constituye con una preponderancia de lo escénico sobre lo verbal o literario, por lo que no es más posible

pensar la dimensión verbal desde una teoría del género dramático. Se hace necesario un enfoque intersemiótico, como propone Fernando del Toro (2008), que reemplace la noción de género literario por nociones como texto de la puesta en escena y/o texto del espectáculo, resultante del componente lingüístico y las condiciones escénicas en él inscritas. Es a partir de ese texto de la puesta en escena (cuya manifestación concreta pero incompleta es el texto dramático) que el lector y, posteriormente, el director y el actor realizan la representación, una representación que, para el caso del lector, no es tanto real como mental. Pero tal asunto reclamará un desarrollo posterior.

Referências

- ARTAUD, Antonin: **El teatro y su doble**. Trad. Enrique Alonso. México: Hermes/Sudamericana, 1987
- BRECHT, Bertold: “Una nueva técnica de arte dramático” In: **Actores y actuación**. Saura, Jorge (coord.). Madrid: Fundamentos, 2007. pp. 166-170
- GARCÍA, Santiago: **Teoría y práctica del teatro**. Bogotá: Candelaria, 1994
- HAUSSER, Arnold: **Historia social del arte y la literatura T.2**. Trad. A Tovar. Barcelona: Labor, 1993.
- MAETERLINCK, Maurice. **La intrusa, Los ciegos, El pájaro azul**. Estudio preliminar de Ana González. Madrid: Cátedra, 2000.
- Marinetti, Filippo T. “El teatro futurista sintético”. In:----- **Manifiestos y textos futuristas**. Trad. Carl Sanz. Barcelona: Cotal, 1978, pp. 167-178
- REBELLO, Luiz Fco. **Teatro Moderno. Caminho e figuras**. Lisboa: Prelo. 1964
- STRINDBERG, August: “Prólogo a *La Señorita Julia*”. In:-----**Teatro escogido**. Traducción y prólogo de Francisco J. Uriz . Madrid: Alianza, 1982. p. 92-105
- TEMPLADO García, José: “La crisis del lenguaje en el nuevo teatro español”. In: **Rev. Espéculo** N. 2. Universidad Complutense de Madrid. Marzo de 1996. Disponible en:
<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero2/teatro.htm>
- TORO del, Fernando: **Semiótica del teatro: de texto a puesta en escena**. Buenos Aires: Galerna, 2008

RESUMEN: El teatro moderno se constituye, entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, por un proceso de consolidación de autonomía de la realización escénica con relación a una obra literaria previamente escrita para ser representada. El énfasis en otros códigos diferentes al verbal determina una transformación en la escritura dramática y en su materialización en el teatro. En este artículo nos ocupamos en identificar algunas características generales en la obra de autores como A. Chejov, A. Strindberg, M. Maeterlinck, T. Marinetti, A. Artaud, B. Brecht, entre otros, que favorecieron ese proceso de transformación que implicó la disolución del género dramático, y concluimos afirmando que es necesario redefinir la terminología para pensar la relación entre literatura y teatro.

PALAVRAS CHAVE: Género dramático. Teatro Moderno. Crisis del Drama.

Data do recebimento: 21/08/2016

Data do aceite: 10/07/2017

Literatura, Cinema e Filosofia: Uma Análise Comparativa entre o Filme Era Uma Vez Eu, Verônica e o Romance O Estrangeiro

Literature, Film and Philosophy: A Comparative Analysis between the Film Era Uma Vez Eu, Verônica and the Novel O Estrangeiro

Márcia Moreira Pereira¹
Luís Fernando Lima²

RESUMO: Com base nos Estudos Culturais e no Comparatismo Literário, este artigo pretende promover o encontro de, pelo menos, três áreas do conhecimento humano: filosofia, crítica literária e cinema, tomando como centro das discussões e como ponto de partida das análises o romance *O estrangeiro* (1942), do escritor franco-argelino Albert Camus, e o filme *Era uma vez eu, Verônica* (2012), do cineasta brasileiro Marcelo Gomes.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos Culturais, Literatura Comparada, Albert Camus, Marcelo Gomes, filosofia.

Introdução

Com o avanço dos chamados estudos culturais, ampliaram-se as possibilidades de relacionamento entre as diversas áreas de conhecimento humano, tornando mais factível a aproximação de saberes, perspectivas, metodologias e abordagens que, até então, pareciam se situar em universos estanques e imiscíveis. Com a abertura de novas possibilidades de interação epistêmica, as fronteiras tornaram-se mais frágeis e voláteis, permitindo, por exemplo, a interconexão de universos culturais relativamente distintos.

Partindo desse pressuposto e tendo como fundamento teórico-metodológico o comparatismo literário, pretendemos, neste artigo, promover o encontro de, pelo menos, três áreas do conhecimento humano (filosofia, crítica literária e cinema), tomando como

¹ Professora do Instituto Singularidades (São Paulo); doutoranda em Estudos Literários na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

² Professor de Filosofia e mestrando em Educação na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

centro de nossas discussões e como ponto de partida de nossas análises o romance *O estrangeiro* (1942), do escritor franco-argelino Albert Camus e a comparação com o filme *Era uma vez eu, Verônica* (2012), do cineasta brasileiro Marcelo Gomes.

Em ambas as obras, observamos sujeitos imersos em um cotidiano desprovido de encanto e uma tensão do eu com o mundo, uma inadequação no mundo e certa angústia dela decorrente. Tanto na narrativa literária como na narrativa fílmica, notamos, além dessas percepções iniciais, uma forte incidência da filosofia existencialista, visto que a questão da *existência*, numa acepção ampla do termo, é latente nas obras, oferecendo uma dimensão reflexiva sobre os objetos estéticos em questão. Embora *Era uma vez eu, Verônica* não seja uma adaptação de *O Estrangeiro*, trata-se de obras que, além da questão existencial como eixo norteador, nos inclinam à tentativa de explicitarmos questões de natureza narrativa e estéticas que se relacionam por similitude, como o comportamento das personagens, suas incertezas e angústias, sua relação com o mundo e com a noção de liberdade e, finalmente, a força do cenário e das imagens contidas em cada obra, que se mostram fatores fundamentais para a compreensão das atitudes das personagens.

Comparatismo: literatura, cinema, filosofia

Conforme ficou dito na Introdução, nosso trabalho adota como ponto de partida a *narrativa literária* de Albert Camus, num processo que se desdobra na comparação com uma narrativa fílmica, motivo pelo qual adotaremos como metodologia de análise alguns procedimentos, categorias e conceitos do comparatismo literário, sobretudo no que essa disciplina oferece em termos de aproximação comparativa (conjuntiva ou disjuntiva) entre o romance e o filme.

Assim como outras teorias, o estudo da literatura comparada sofreu, ao longo dos anos, muitos impasses, dúvidas e questionamentos. Alguns teóricos, por exemplo, afirmavam, no período de seu surgimento, que uma literatura *influenciava* a outra no decorrer dos tempos e em situações específicas, o que era contestado por outros. De qualquer maneira, a literatura comparada não pode fugir de seu principal objeto: a *comparação*, pelo menos no sentido de fornecer subsídios para o confronto de uma obra com outra (BRUNEL, PICHOIS & ROUSSEAU, 1995).

Um dos questionamentos acerca dessa disciplina é se a analogia entre uma literatura e outra não pode ser confundida com a historiografia literária. É claro que o estudo entre obras pode/deve passar pelo contexto histórico de ambas, mas a comparação não pretende se pautar apenas no percurso histórico dos textos literários - o objetivo é confrontar obras distintas, considerando, em última instância, seus conteúdos e formas. De modo mais óbvio, a referida teoria pertence à literatura e, não, à história. Por isso, parece-nos temerário delimitar o campo do comparatismo a uma simples "comparação" entre uma obra e seu contexto histórico, sendo necessário ir além, isto é, contemplar também outros aspectos do texto literário, a fim de que haja uma comparação mais "completa". Assim, um procedimento adequado aos princípios do comparatismo literário requer não apenas pesquisa da obra em todos os seus aspectos textuais e contextuais, mas também de suas relações com a história de modo geral (social, artística, política etc.). Enfim, a comparação deve ocorrer em sua *totalidade* (NITRINI, 1997).

O debate sobre a literatura comparada e seu método surge, de modo mais sistemático, no século XIX e atravessa o século XX sem que se alcance um consenso entre todas as teorias formuladas sobre ela até hoje. Um grande impulso para as pesquisas de comparatismo foi dado a partir da formulação do conceito de *intertextualidade*, que considera a leitura, por assim dizer, um processo contínuo de escrever/reescrever. Nesse caso, o comparatismo deixa de ser um simples "confronto" entre autores/obras e passa a ser um processo relacional, a partir do qual a literatura almejaria elucidar/ampliar as discussões entre uma obra e outra, levando em consideração o *processo* de escrita e não somente a "comparação" entre textos. Ainda dentro da ideia de renovação dos estudos de literatura comparada, há que se considerar as importantes contribuições dadas a essa área pelos chamados Estudos Culturais, teoria que se consolida na década de 1970 e pode ser definida como

"a tendência mais forte da crítica literária contemporânea, questionando os critérios unívocos de abordagem do artefato 'literário' em nome de uma multiplicidade de paradigmas críticos, caracterizados pelo diálogo com diversas áreas das ciências humanas e pela valorização da voz dos excluídos e das minorias políticas" (MEDEIROS, 2014, s.p.).

De acordo com essa perspectiva - e isso é o que nos interessa mais de perto, para o presente estudo - ocorre uma espécie de alargamento das práticas comparatistas,

permitindo uma aproximação/comparação entre, por exemplo, livro e filme, livro e pintura, pintura e filme etc. Embora privilegiando aspectos culturais diversos - às vezes, como alguns críticos ressaltam, em prejuízo da própria literatura (PERRONE-MOISÉS, 1998) -, os Estudos Culturais visam, de certo modo, trazer para o centro do debate diversas manifestações literárias, não só considerando a literatura canônica e eurocêntrica, mas propondo a abertura de um diálogo e uma interação entre a literaturas e outras manifestações artísticas e culturais. Nesse contexto, pode-se dizer que, presentemente, a literatura comparada assimilou alguns dos métodos e procedimentos dos Estudos Culturais, numa perspectiva contra-hegemônica, por assim dizer, que procura deslocar o olhar das abordagens hegemônicas para as periféricas, valorizando aspectos pouco considerados naquelas (cultura, linguagem, identidade etc.), além de prescreverem a abolição das fronteiras entre lugares, espaços e identidades.

Assim, pode-se dizer que a literatura comparada, na contemporaneidade, busca agir no sentido de explorar possibilidades diversas de relacionamento entre as manifestações artísticas, sendo a própria comparação um meio, não um fim. Num contexto como esse, a comparação se propõe a alargar cada vez mais o terreno das relações entre mídias diversas: “a literatura comparada, sendo uma atividade crítica, não necessita excluir o histórico (sem cair no historicismo), mas ao lidar amplamente com dados literários e extraliterários ela fornece à crítica literária, à historiografia literária e à teoria literária uma base fundamental” (CARVALHAL, 1986, p. 39). Completando essa reflexão, Stuart Hall (2003), um dos maiores estudiosos dos Estudos Culturais da atualidade, afirma que toda pesquisa relacionada a cultura deve passar por contextos culturais diversos, sem exaltar uma cultura em detrimento a outra. Dentro dessa perspectiva, a literatura comparada também pode oferecer uma importante contribuição para os Estudos Culturais e vice-versa, isto é, pode receber deles elementos fundamentais para sua reconfiguração atual. O resultado, no final das contas, pode ser um salutar questionamento e uma problematização do campo dos estudos comparados, acentuando o conceito de *fronteira* (por exemplo, a fronteira entre literatura e cinema). Como afirma Eduardo Coutinho acerca do comparatismo literário na atualidade, numa crítica ao rigor com que essa disciplina estabelece limites intransponíveis entre as áreas do conhecimento humano,

"hoje estas fronteiras foram lançadas por terra, em consequência do questionamento que vem sendo empreendido cada vez com mais vigor em torno de seu próprio objeto de estudo - a obra literária - e dos demais pilares que até então sustentaram a sua construção, como os conceitos de 'nação' e 'idioma'. Até recentemente a obra literária era vista como uma espécie de 'fato natural' e os discursos que se erigiam sobre ela partiam dessa premissa: tratava-se de um texto que em algum momento fora definido como literário. Agora, porém, este privilégio concedido ao texto literário vem sendo posto em cheque, tornando problemático todo tipo de estudo que o toma como ponto de partida" (COUTINHO, 2013, p. 123).

Como salientamos antes, contudo, o que mais nos interessa neste estudo são as possibilidades de "inter-relação da literatura com outras formas de expressão artística ou outras áreas do conhecimento" (COUTINHO, 2006, p. 45). Em nosso caso específico, entre a literatura e o cinema...

Portanto, o propósito em se utilizar, neste trabalho, o comparatismo literário como metodologia de análise e interpretação do romance/filme de Camus e Marcelo Gomes se dá pelo fato de essa abordagem - no sentido amplo que está sendo aqui tomada - proporcionar uma aproximação entre dois suportes distintos de veiculação do discurso artístico, a saber: o romance e o filme, traduzidos numa perspectiva mais abrangente, que prescreve uma prática interdisciplinar de diálogo entre literatura e cinema.

O estrangeiro e a filosofia camusiana

Albert Camus é um dos mais importantes autores e pensadores do Ocidente. Formado em Filosofia e vencedor do Prêmio Nobel de Literatura (1957), seus trabalhos constituem grandes contribuições nas áreas literárias e filosóficas, desde suas publicações até a atualidade. Em 1942, publicou dois de seus principais livros, *O Estrangeiro* e *O Mito de Sísifo*. Segundo alguns críticos, a ideia de *absurdo da existência humana*, trabalhada nessas obras, foi a maior contribuição de Camus para o campo da filosofia. Além disso, há que se ressaltar o fato de Camus entender a literatura como lugar de possibilidade do fazer filosófico, de modo que seu pensamento se coloca intrinsecamente conectado à sua atividade artística, tanto que, em um de seus cadernos, antes de iniciar sua produção literária, afirma: "só se pensa por imagens. Se você quer ser filósofo, escreva romances" (CAMUS, 1962, p. 23).

O lugar da obra de arte, para Camus, encontra-se na esfera da sensibilidade que ela incita, motivo pelo qual ela tem o poder de nos comover e emocionar, por meio da recriação da realidade a partir de uma "imitação" do real. Tal impulso recriador não visa a explicar ou resolver os problemas do mundo, mas, antes, a senti-los, e aí reside seu *encantamento*, pois, ao nos proporcionar uma emoção que nos transporta às diferentes esferas do mundo e nos revela sua diversidade, a obra de arte encobre com imagens aquilo que necessita de razão, visto que a *expressão* começa onde se encerra o *pensamento*.

O estrangeiro, romance estudado neste artigo, tem como narrador o solitário Meursault, residente de Argel, que vê sua vida bruscamente transformada, ao matar, sem motivo aparente, um homem árabe. Os acontecimentos desenrolam-se numa Argélia ainda colonizada pela França, país onde Camus viveu grande parte da sua vida. A obra, a a mais conhecida do autor, é classificada por alguns como *existencialista*, embora o romancista rejeite o tema; contudo, é possível classificá-la também como pertencente à *teoria do absurdo*, do próprio Camus, questão que abordaremos mais adiante. O romance pode, ainda, ser dividido em duas partes: a primeira narra a personalidade de Meursault e a morte de mãe; a segunda descreve o assassinato e julgamento do protagonista, que "assiste" a tudo de modo indiferente e aparentemente insensível. No romance é possível notar que Meursault foi julgado e condenado mais por não ter demonstrado nenhum traço de afeto ou sensibilidade pela morte da mãe do que pelo próprio crime que cometera: submetido apenas ao seu mundo e àquilo que acredita, totalmente alheio a todos e qualquer valor moral imposto pela ordem social vigente, seu crime foi "não ter jogado o jogo", ou seja, não agir de maneira convencional.

As paisagens retratadas na obra são elementos importantes na narrativa, visto levarem o leitor a imergir no universo espacial do romance e, ao mesmo tempo, na trama psicológica de Meursault. A contemplação melancólica da brilhante luz do sol; o mar profundo e instigante; as noites que passa em claro, pensativo; as belezas peculiares do cotidiano, nada é apresentado ao leitor como mera ilustração ou como elementos gratuitos da constituição da obra, mas, pelo contrário, mostram-se como uma "personagem" à parte, tão viva e importante quanto qualquer outra nesta composição ficcional. A obra, por isso mesmo, tornou-se, de imediato, um "clássico", não só por sua desenvoltura narrativa, mas também por retratar uma visão de mundo caracterizada pelo

absurdo de existir, reflexo da tensão do homem com o mundo, o que, em síntese, representa as premissas filosóficas de Camus.

Com efeito, em seus princípios fundamentalmente filosóficos, Camus propõe uma reflexão que desconstrói valores que atestam a razão como via única e segura de se chegar a um conhecimento verdadeiro das coisas. O filósofo parte do pressuposto de que o mundo é “irracional, e nada mais que isso” (CAMUS, 2009, p. 61), ou seja, identifica um mundo ausente de qualquer lógica que possa justificar sua própria existência e as ações humanas. Tal constatação emerge ao reconhecer a natureza gratuita dos hábitos, a insensatez da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento, o que leva o homem a questionar-se sobre a razão de viver. Deste questionamento origina-se o sentimento que o filósofo caracteriza como sendo o “sentimento da absurdidade”.

O sentimento do absurdo se mostra quando o homem se vê privado de qualquer luz ou ilusão; as promessas de um futuro e sua lembrança do passado já não fazem mais parte de sua percepção do mundo. O homem se encontra, então, em condição de exílio, solitário perante a vida, e esse estado pode ser entendido como a separação entre o eu e o mundo. Dada esta condição, persuadido da inutilidade de todo o princípio de explicação sobre a realidade objetiva do mundo exterior, Camus aponta que o absurdo da existência humana só pode ser vencido por uma consciência lúcida e sem preconceitos, baseando-se apenas no que é possível conhecer, não havendo verdade que não seja o próprio homem, assim como aquilo que está acessível ao seu entendimento:

“Continuo a pensar que este mundo não tem qualquer sentido superior. Mas sei que nele, se alguma coisa tem sentido é o homem, porque é ele o único a exigí-lo. Este mundo possui pelo menos a verdade do homem, e é nosso dever dar-lhe razão contra o próprio destino. E essa razão não é outra senão o próprio homem. É ele que fará com que seja salva, se quisermos, a ideia que fazemos da vida”. (CAMUS, 2003, p. 52)

Sendo o homem o ponto de partida para pensar sobre si mesmo e sobre o mundo, percebe-se então uma mudança da própria conduta deste homem absurdo, posto que ele, no limite de sua própria consciência, utiliza-se da razão para promover a consciência de si.

Em linhas gerais, podemos dizer que a filosofia camusiana se apoia principalmente nos conceitos de *absurdo* e *revolta*. Em primeira instância, o absurdo da existência diz respeito à incoerência do mundo e ao confronto de sua irracionalidade com o desejo de clareza. Para Camus, o absurdo é, antes de tudo, inexplicável. Contudo,

não se trata de uma noção ou conceito abstrato, mas de uma experiência que surpreende o homem em sua rotina. Se houvesse uma razão, uma causa, motivo ou em outras palavras, uma explicação lógica, já não seria absurdo. Quanto à revolta, esta nasce da falta de razão que define uma condição injusta e incompreensível que é a própria existência. Diante desta total falta de significação existencial, a revolta busca extrair a razão de si mesma, já que não consegue tirá-la de mais nada. Assim, o sentimento de revolta se aproxima do “Tudo ou Nada”, dada a consciência trazida pelo reconhecimento do absurdo como ausência de razão e nele não há esperança, há apenas a certeza de um destino esmagador, sem a resignação que devia acompanhá-la. A revolta não é apenas um ato de reivindicação, mas a defesa daquilo que o homem é: “a defesa de uma dignidade comum a todos os homens” (CAMUS, 2010, p. 31).

A visão de mundo tal qual concebe o filósofo é arbitrária e irracional, logo demasiadamente comprovada como sendo a avaliação perfeitamente realista acerca do mundo, dada sua a gratuidade existencial, restando-nos apenas averiguar o que é realmente verdadeiro neste emaranhando ilógico. É importante destacar aqui que tais pressupostos filosóficos podem ser observados nas estruturas ficcionais dos romances de Camus. Dessa forma, dificilmente poderíamos dissociar seu fazer artístico do filosófico, visto que, conforme já citado e de acordo com o próprio filósofo e romancista, se quisermos ser filósofos devemos, antes, escrever romances.

Análise comparativa entre *Era uma vez eu, Verônica* e *O Estrangeiro*

Era uma vez eu, Verônica participou da 36ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, do Toronto International Film Festival, do San Sebastian Film Festival e do 45º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, no qual conquistou sete prêmios, dentre eles o de Melhor Filme, por júri oficial e popular, Melhor Roteiro e o Prêmio Vagalume de Melhor Longa-Metragem. Avaliado pelo crítico Ricardo Calil, o crítico da *Folha de São Paulo* afirma que “ao final de duas horas de projeção, fica claro, para quem quer ver, que a jornada de Verônica não tem nada de ordinária. E que o filme de Gomes consegue, à sua maneira, um efeito espetacular: mais do que agradar o espectador, permanecer nele”. (CALIL, 2012, s.p.) No filme - drama nacional lançado em 2012 e dirigido por Marcelo Gomes -, além da representação de um quadro social comum de

uma recém formada em medicina, com seus empasses acarretados pela escolha profissional, suas relações familiares e amorosas, vislumbramos uma temática que extrapola regionalizações ou nacionalidades, dada a angústia da personagem ao sentir-se estrangeira de si mesma. Nas palavras do próprio diretor:

“A Verônica constrói, de uma forma ou de outra, um espaço de reflexão sobre si entre o trabalho no hospital, o pai que está doente, as amigas que tem de ver, as festas que tem de ir, os sorrisos que tem de rir. Isso é que é legal: a Verônica descobre esses espaços na contemporaneidade maluca, aflitiva, apressada – e essa pressa não chega a lugar nenhum – para refletir sobre a própria vida [...] É um filme sem respostas, mas com a convivência do espectador com aquela personagem cheia de dúvidas. O cinema, na maioria das vezes, não tem espaço para dúvidas e para personagens que não sejam de exclusão. Verônica é uma profissional que trabalha, que vai para casa, tem família, amigos, que faz sexo, que às vezes namora e que tem dúvidas. Ou seja, Verônica é como a maioria da população mundial!” (GOMES, s.d., s.p.)

Tendo como pano de fundo as pictóricas paisagens naturais de Recife, suas praias e um sol que preenche a tela - embora contrastando com uma cidade em franco desenvolvimento, onde o caos urbano se mostra recorrente -, *Era uma vez eu, Verônica* narra a história de Verônica (Hermila Guedes), jovem de 24 anos, que acaba de concluir o curso regular de medicina. Com sua mãe falecida ainda quando pequena, a personagem vive com o pai José Maria (W. J. Solha), senhor já em idade avançada, que nutre uma paixão por discos de vinil e que possui um sério problema de saúde, diagnosticado ao longo do filme. Em meio a uma rotina completamente diferente da que tinha antes de formada, agora atuando como médica em um ambulatório de psiquiatria de um hospital público, de quem se exige uma disposição ímpar para ajudar pacientes com sérios problemas psiquiátricos e trabalhando em condições precárias, Verônica se mostra um tanto insegura com a profissão e imersa em dúvidas sobre si.

A personagem utiliza um gravador para registrar suas próprias transformações, frustrações, ansiedades e desejos com relação a vida, sempre iniciando sua gravação dizendo: “Eu, paciente Verônica...”, o que denuncia sua necessidade de se autoavaliar, descobrir ou até mesmo se tratar daquilo que a aflige, que é a sua própria vida cotidiana. Desdobrando-se para se dedicar ao pai doente, dada sua nova rotina de trabalho, Verônica possui amigos que pouco vê e um tórrido caso de amor com um rapaz chamado Gustavo (João Miguel), que sempre se mostra apaixonado, embora ela se identifique como incapaz de amá-lo, visto sua única "paixão" ser o mar. Contudo, ela

mantém frequentes relações sexuais com ele, vendo no sexo - que é acionado nos momentos de maior tensão de sua vida - como uma válvula de escape.

No filme, o sol e o mar se mostram como lugar ideal para o exercício da liberdade, do ser e do estar, dada sua imensidão e acolhimento, que sem julgamento nos abraça e acalenta. A trilha sonora de Karina Buhr, finalmente, também é outro elemento importante para a constituição fílmica, pois auxilia na construção de toda uma *poética* que envolve a personagem e o espectador.

No cinema, assim como em outras formas artísticas, as imagens se colocam como representações imbuídas de significados, que em muitos casos são atribuídos por nós mesmos. Essa premissa é o que nos induz ou instiga a uma leitura, dentre várias possíveis, do filme *Era uma vez eu, Verônica*. Ela nos permite também estabelecer um possível diálogo com o livro *O estrangeiro*, de Camus, identificando em suas principais ocorrências, ações da personagem central e o princípio organizador das cenas, buscando elementos estruturais do filme que o aproxime do universo literário de Albert Camus. Para dar conta desse trabalho, procuramos selecionar seis cenas emblemáticas da narrativa fílmica, respeitando a ordem cronológica em que aparecem, a fim de evidenciar sua estrutura narrativa em paralelo com o romance.

Numa primeira cena que analisamos, Verônica acaba de manter relação sexual com Gustavo, rapaz com quem sai com frequência. Após atingir o orgasmo, deitados um ao lado do outro, o rapaz diz que a ama e se declara. Reflexiva, Verônica diz que vai embora. Questionada por Gustavo sobre a necessidade de sair da cama de maneira tão repentina, ela diz que simplesmente não se sente ao seu lado - é como se ela não estivesse lá. Na sequência, Verônica usa seu gravador pela primeira vez, apresentando o relato clínico dela mesma, no qual concluí que teve prazer na relação sexual, visto que a "paciente" em questão não tem tendência ao romance, mas apenas ao sexo.

Essa indiferença ou frieza da personagem assemelha-se à indiferença expressa no primeiro momento do romance *O estrangeiro*, no qual Mersault não demonstra nenhum sentimento ao saber da morte da mãe, perambulando pela praia, logo após retornar do enterro dela, como se nada tivesse acontecido; ali, encontra, ao acaso, Marie, uma antiga colega de trabalho - conversam, se divertem no mar e, ainda nesta mesma tarde, vão juntos ao cinema, terminando a noite na cama. Vale ressaltar que, mais adiante no romance, há uma situação específica em que, decorridos alguns encontros, Marie, apaixonada, pergunta se Mersault se casaria com ela, ao que ele responde que

sim; ela o questiona, ainda, se ele a ama e ele simplesmente diz que não e que amar não tem relação direta com o casamento, mas que se ela deseja casar-se, ele casaria sem problemas.

A frieza de ambos os personagens cria um clima de antipatia e mistério que os ronda, afinal de contas, como ficar indiferente ao amor, seja ele materno ou não? Nota-se, nessas passagens de ambas narrativas, a indiferença das personagens diante do mundo e de suas relações, nesse caso específico com os relacionamentos amorosos: Verônica e sua indiferença com o amor de Gustavo; Mersault com a indiferença diante da proposta de Marie. Contudo, este estado de aparente *niilismo*, logo no início das duas obras, ganha outras camadas de complexidade ao longo das narrativas.

Em outra cena analisada, Verônica está dentro de um ônibus (com pessoas por todos os cantos, sentadas, em pé, dormindo, lendo e conversando), indo para o hospital em que trabalha. Ao fundo dessa imagem, que perpassa os rostos de todas as pessoas do ônibus, escuta-se a voz de Verônica, em *off*, como se estivesse fazendo mais uma gravação, refletindo sobre as dúvidas e incertezas comuns a todos os homens e em constante crise.

É possível, a partir da cena descrita, retomar não só alguma passagem do romance em questão, mas principalmente a concepção que Camus oferece da noção de *absurdo*, que, para ele, se dá num cotidiano "desprezível", tal qual o de Verônica:

“Acordar, bonde, quatro horas de escritório ou fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono, e segunda terça quarta quinta sexta sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia, surge o 'por quê' e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro. 'Começa', isto é o importante. A lassidão está no final dos atos de uma vida maquinal, mas inaugura ao mesmo tempo um movimento da consciência”. (CAMUS, 2009, p. 27).

Embora a passagem acima não componha o romance, é inegável sua presença na essência no livro, no qual está expressa a relação que Mersault estabelece com seu trabalho (algo, aliás, que não o agrada nem desagrada), sua cidade (com domingos entediados, em que passa a tarde a observar de sua sacada a agitação da rua com seus transeuntes, pessoas pegando o bonde, mulheres com seus filhos e jovens paquerando) e até mesmo as pessoas que moram no mesmo prédio que ele (um homem que maltrata seu cão e outro que sempre escuta a brigar com uma mulher). No filme, a câmera frenética e inquieta, assim como os pensamentos de Verônica, demonstra, por meio de

sua linguagem, o mundo conturbado e angustiante da personagem, e a protagonista parece assistir a tudo, em meio ao movimento cambiante do coletivo, tentando entender o mundo, buscando, em cada rosto, respostas para a existência humana. O ônibus é um espaço de passagem, um *não-lugar* (AUGÉ, 2004), onde identidades se misturam, se chocam, mas não se percebem/identificam. Essa parece ser também a realidade de Mersault, pois apesar da convivência com pessoas como vizinhos, colegas e chefe, o mesmo continua com um absurdo estranhamento diante da realidade em que vive.

Desse modo, não nos parece estranho dizer que os personagens do romance/filme estão imersos em uma constante tensão ou "crise" que se manifesta desde o início das obras, sinalizando-os (mais do que identificando-os!) como sujeitos pós-modernos. Com efeito, para Hall (2004, p. 12), "o sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas".

Há uma terceira cena em que o mar se destaca como um elemento de suma importância, lugar onde Verônica consegue desligar-se de tudo, onde se distrai e é acalentada. Em suas palavras, "mar morno esquentando meu umbigo; mar quente que dissolve meus pensamentos" (*Era uma vez eu, Verônica*, 2012, 44:07). Por meio de uma poética baseada na imagem, a personagem se entrega à imensidão do mar e banha-se no sol, construção imagética que aparece em vários momentos do filme, como uma personagem a mais, um elemento apaziguador da angústia da personagem.

Adotando uma perspectiva mais exotérica sobre a simbologia do mar, que em várias mitologias possui propriedades divinas - dentre elas a de dar e tirar a vida, do nascimento, da transformação e do renascimento, além de símbolo das paixões humanas -, sua presença no filme e a relação que a personagem Verônica estabelece com ele poderiam ser justificados pelos que afirmam Chevalier & Gheerbrant, em seu *Dicionário dos Símbolos* (2002): o mar pode significar, antes de tudo, a dinâmica da vida, tudo pode sair do mundo e tudo pode regressar, é um lugar de renascimento e transformações. É o que parece acontecer com as personagens centrais do livro e do filme analisados, já que ambos se "recarregam" no encontro com o mar, em seus movimentos e tons. O mar é um elemento importante no romance também: é na praia que os acontecimentos mais significativos do livro se dão, como o encontro com Marie e o assassinato do árabe. Já a personagem Verônica parece sempre "encontrar" as

respostas que procura em um mergulho marítimo ou apenas observando o movimento do mar; nesse último caso, a câmera está sempre na retaguarda, a espreita da personagem, realizando giros panorâmicos, parecendo dialogar com os pensamentos circulares e enigmáticos da médica.

Está claro que o que diferencia a linguagem literária da linguagem fílmica é que a primeira é feita com palavras e a última com imagens: a narrativa de Camus impõe essa relação com mar enaltecendo, com palavras, as cores e as vibrações do local, inteirando com o desejo e a rara alegria de Mersault ao estar em contato com ele, assim como acontece com Verônica, mas agora por meio de imagens, conforme demonstrado acima.

Finalmente, destacamos mais três cenas que, em conjunto, corrobora as análises que vimos fazendo até o momento: após folia de carnaval, fantasiada de branca de neve, prostrada frente ao mar e contemplativa, Verônica cansa de sofrer. Em *off*, a voz da personagem no gravador adquire uma outra entonação. Empoderada de si e com uma alegria gratuita, ela diz: “Cansei de tanto sofrer. Eu, Verônica sonhando um pouco mais com a vida” (*Era uma vez eu, Verônica*, 2012, 79:27).

Em passagem seguinte, ela caminha pela rua, e com sua voz em *off* no gravador, busca encontrar beleza na simplicidade, pensando na vida como um filme com final feliz. O filme se encerra, assim como seu começo, retratando um grupo de jovens nus, dentre eles, Verônica. Eles dançam, se entrelaçam, riem e se entregam ao sol e o mar completamente despreocupados e livres.

Ao fim do romance, depois de algum tempo, as lembranças de Mersault - inclusive de seus fins de tarde na praia, envolto ao sol, que ele costumava lembrar com certa simpatia - vão-se apagando, na medida em que ele se acostuma com a prisão, inclusive perdendo a noção de estar preso; ali, parece não se sentir triste ou angustiado com o futuro que lhe aguarda - a morte. Compreende que foi feliz até aquele dia, mesmo sem entender aquilo que chamam de vida e sentindo-se pronto para tudo. Alcançou uma liberdade ímpar...

Um elemento importante a se destacar em ambas as narrativas é a presença do sol: esse astro, parece, de fato, iluminar, em alguns momentos, a realidade e as lembranças tanto de Verônica como de Mersault. O sol pode representar luz, vida, e as personagens parecem interagir com este elemento, aparentando vivenciar - ao ter contato com ele -, uma experiência que os afeta em sua interioridade. Além disso, a cor

representada pelo sol é o amarelo, que, para Borges Filho (2007), é uma cor associada ao sol, "remete às ideias de intensidade, violência, agudeza e amplitude [...] por seu brilho é associada ao ouro e, portanto, à riqueza, aos deuses, à eternidade" (p. 84).

Portanto, o elemento solar, muito presente nas narrativas aqui analisadas, não aparece despropositadamente nas obras, já que pode representar, em alguns momentos, a luz e as ideias, mas também a violência, como no exemplo em que Meursault parece ser manipulado pelo fogo solar ao matar o árabe: "O sol, enquanto realidade metafísica que se põe como afirmação, opõe-se ao poder se por como negação" (LEITE, s.d., s.p.)

Por fim, procuramos evidenciar algumas semelhanças nos principais acontecimentos e ações dos protagonistas tanto do filme quanto do livro, tais como a aparente indiferença com a vida, a tensão do eu com o cotidiano, a angústia relacionada ao mar e ao sol como elementos simbólicos, a crítica à padronização dos sentimentos, a sensação de estrangeirismo e de liberdade. Embora as narrativas expostas sejam distintas, alguns aspectos propiciam um rico diálogo entre ambas, tal qual buscamos expor nesta breve análise, por meio da identificação de elementos presentes nas duas obras ficcionais.

Conclusão

Tendo como pressuposto a experiência com a arte em suas múltiplas linguagens e sua relação com a filosofia, assumimos nesta pesquisa a relação imbricada entre a filosofia e a arte, tal qual é defendida por Danto (2010), ao dizer que "a investigação do fato de que a arte se presta espontaneamente ao tratamento filosófico pode nos ensinar alguma coisa a um só tempo sobre filosofia e sobre a arte" (p. 23).

Assim, entendemos a arte em seu caráter comunicativo e perceptivo, no qual a experiência de *fruição* tanto do romance quanto do filme pode se estender a uma reflexão de natureza filosófica, por meio de uma relação dialogada. Para tanto, utilizamos como instrumento metodológico deste estudo o comparatismo literário: por meio desse procedimento de análise, concluímos que tanto o livro quanto o filme apresentam uma visão de mundo em que os indivíduos são conduzidos por uma isotopia existencialista subjacente às ações erradicadas no pragmatismo do cotidiano. O filme, contudo, apresenta essas questões sob a forma da visualidade cinematográfica, causando

um impacto diferente daquele causado pelo livro, mais introspectivo e que se propõe a um outro tipo de fruição estética, uma experiência mais intimista.

De forma mais próxima ou mais distante, no final das contas, o que se destacam são as possibilidades infinitas de interação entre cinema e literatura, como lembra BRITO (2006), ao afirmar que

“a literatura, acredita-se, não vai ter nunca a mobilidade plástica do cinema, e este, por sua vez, nunca o nível de abstração da literatura [...] por outro lado, por mais grande e intransponível que seja esse fosso, há um número considerável de semelhanças que podem se apontadas e que mantêm literatura e cinema numa espécie de estado sincrônico de comparabilidade permanente” (p. 132).

Referências bibliográficas

- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- BORGES FILHO, Ozíris. *Espaço & literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BRITO, João Batista. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- BRUNEL, P., PICHOSIS, C. L. & ROUSSEAU, A. M. *Que é literatura comparada?*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CALIL, Ricardo. "Crítica: 'Era uma vez eu, Verônica' mais do que agrada o espectador, fica com ele". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 nov. 2012, s. p.
- CAMUS, Albert. *Carnets I 1935-1942*. Paris: Gallimard, 1962.
- _____. *Cartas a um amigo alemão*. Lisboa: Editora livros do Brasil, 2003.
- _____. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- _____. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- COUTINHO, Eduardo. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.
- _____. "Revisitando o Pós-Moderno". In: GUINSBURG, J. e BARBOSA, Ana Mãe (orgs.). *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 159-172.
- _____. "Literatura Comparada: Reflexões sobre uma Disciplina Acadêmica". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Associação Brasileira de Literatura Comparada, Rio de Janeiro, No. 08: 41-58, 2006.
- _____. *Literatura Comparada: Reflexões*. São Paulo: Annablume, 2013.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac-Naify, 2010.
- GOMES, Marcelo. "Entrevista com o diretor". *Era uma vez eu, Verônica* (site promocional do filme) (<http://eraumavezveronica.com.br/>), s.d., s.p. (Consultado em 13/02/2016)
- HALL, Stuart *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- LEITE, Lourenço. "O sol, espectro do absurdo camusiano". *Tanto (Blog do poeta Luiz Edmundo Alves)*, Belo Horizonte, s.d., s.p. (<http://www.tanto.com.br/lourencoleite-camus.htm>) (Consultado em 20/02/2016).
- MEDEIROS, Sergio. "Dossiê – Estudos culturais". *Revista Cult, São Paulo*, No. 193, s.p., 2014. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/politeismo-critico/>. Consultado em 12.11.2014.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada. História, Teoria e Crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.
- PERRONE-MOISÉS. *Leyla. Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Filmografia

Era uma vez eu, Verônica. Direção de Marcelo Gomes. Brasil: REC Produtores Associados e DEZENOVE Som e Imagem, 2012, 90 minutos, color.

ABSTRACT: Based on Cultural Studies and Literary Comparatism, this article aims to promote the meeting of at least three areas of human knowledge: philosophy, literary criticism and film. This article will compare the French-Algerian novel *O Estrangeiro* (Albert Camus, 1942) and the film *Era uma vez eu, Verônica* (Marcelo Gomes, 2012).

KEY WORDS: Cultural Studies, Comparative Literature, Albert Camus, Marcelo Gomes, philosophy.

Data do recebimento: 15/08/2016

Data do aceite: 22/08/2017

O Diálogo Interartístico No Romance *Satolep*: Fotografia E Literatura

The Interartistic Dialog on the Novel *Satolep*: Photography and Literature

Jian Marcel Zimmermann¹

RESUMO: O presente estudo desenvolve uma reflexão sobre o fazer interartístico, tanto do ponto de vista da composição do objeto, como num âmbito analista. Para este fim, elegemos o romance *Satolep*, do escritor e músico gaúcho Vitor Ramil, publicado em 2008. Trata-se de um texto híbrido em sua essência, que mescla fisicamente texto verbal com fotografias da cidade de Pelotas do início do século XX. Neste sentido, avaliamos as relações estabelecidas entre Literatura e Fotografia, os intercâmbios de técnicas, linguagens, efeitos, conceitos, etc. Outrossim, avaliamos a relevância e as exigências que uma produção Interartes demanda, tanto de quem produz o objeto como de quem o recebe, numa construção que tem a possibilidade de enriquecer as séries artísticas.

PALAVRAS- CHAVE: Literatura; Fotografia; Romance.

No que tange à análise literária (ou artística), um campo tem se mostrado cada vez mais fértil, o dos Estudos Interartes. Os Estudos Interartes têm uma trajetória parecida com a da Literatura Comparada, pois, no princípio, preocupavam-se com o estudo das fontes, passando a analisar questões de periodicidade, problemas de gênero e transformações temáticas, até debruçar-se sobre as formas possíveis de imitação que ocorrem através das fronteiras entre mídias (em formas e técnicas estruturais, tendências estilísticas, e outras mais). Segundo Clauss Clüver (2006), atualmente, os Estudos Interartes abrangem também aspectos transmidiáticos como possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço, em representação e recepção, assim como a função da performance e da recitação. Incluem também conceitos cunhados pela Teoria da Literatura, como os de autor e leitor implícitos.

¹ Doutor em Literatura Comparada pela UFRGS; Mestre em História da Literatura pela FURG; Professor de Literatura do Instituto Federal Sul Riograndense (IFSUL).

É necessário observar, nestes estudos, a importância dos “pré-textos” e dos “pós-textos” (frequentemente relacionados ao âmbito de outras artes e mídias), que, em virtude de uma cada vez maior relevância dada ao leitor na criação de significados, são fundamentais para a efetivação da obra artística. O ato de recepção é um ato de construção textual e, assim sendo, dois observadores nunca verão precisamente a mesma imagem. Neste sentido, o leitor utiliza-se de um repertório, para a interpretação e geração de significado à obra, composto de elementos textuais de diversas mídias, bem como de textos multimídias, mixmídia e intermídias. Clüver assim define estas categorias:

Um texto multimídia compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes, enquanto que um texto mixmídia contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto (CLÜVER, 2006, p. 19)

O autor ainda faz a distinção de três possibilidades de relações intermidiáticas: relações entre mídias em geral (relações intermidiáticas); transposições de uma mídia para outra (transposições intermidiáticas ou intersemióticas) e união (fusão) de mídias (textos multimídias e mixmídias).

O desenvolvimento dos Estudos Interartes recebeu importantes contribuições da Semiótica (inter-textus também como inter-signa), o que possibilitou considerar como textos (ou signos) um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme, umaatedral, selos postais, uma procissão litúrgica, uma propaganda na televisão, etc.; Ou seja, não são consideradas, para efeito de análise, apenas as artes tradicionais, mas sim outras mídias geradoras de significação.

Enquanto a Literatura permanecer como o principal campo de reflexão sobre a relação entre as artes, o Comparatismo tende a ser a área que dedicar-se-á a esse estudo de maneira mais natural. A Literatura Comparada é quem analisa a inclusão de mais de uma mídia com diversas possibilidades de comunicação e representação e de vários sistemas sógnicos (geralmente) em um mesmo objeto estético.

Os Estudos Interartes, por sua própria natureza, já apresentam, em sua formulação, algumas dificuldades conceituais, pois, a exemplo da Literatura Comparada, é uma disciplina que não possui um método definido de abordagem de seus objetos, cada análise vai indicar os métodos a serem utilizados ou, eventualmente, criados. Neste sentido, a terminologia utilizada deverá superar dois obstáculos: a variação indiscriminada entre o uso denotativo e conotativo de determinados conceitos; a aplicação de um mesmo termo

para a análise de objetos distintos (a palavra ritmo, por exemplo, refere-se a questões diferentes em uma narrativa ou em uma canção). Sob este aspecto, Claus Clüver assim define brevemente os objetivos dos Estudos Interartes:

...há vários tipos de textos que ou combinam ou fundem códigos semióticos diferentes e que não se incluem nos limites das disciplinas artísticas tradicionais. O estudo de tais textos requer uma competência específica, e a formação de leitores competentes para tanto (além da formação de leitores equipados para lidar com intertextualidades interartes) é uma das funções dos estudos interartes — concebidos neste contexto como uma disciplina. Mais além, talvez fosse possível dividir os objetivos dos estudos interartes (bem como os das disciplinas artísticas tradicionais) entre aqueles que enfatizam o estudo de textos e de suas relações intertextuais enquanto tais e aqueles que abordam fenômenos interartes sobretudo como produtos e práticas socioculturais. (CLÜVER, 1997, P. 52)

Os Estudos Interartes estão preparando as ferramentas e a formação necessária para que possamos trabalhar com textos que mesclam e fundem diferentes meios e sistemas sígnicos, tornando-nos hábeis para lidar com a maior parte da criação artística contemporânea, inclinada a produzir exatamente essa espécie de textos. Outra característica importante é a de privilegiar o texto verbal e os paradigmas da pesquisa literária, o que se explica pelo fato de que tais reflexões têm ocupado com mais frequência os pesquisadores de Literatura.

Apesar da maleabilidade conceitual que por ora vem caracterizando os Estudos Interartes, alguns conceitos já se apresentam razoavelmente definidos, como, por exemplo, o de *ekphrasis*. Trata-se, grosso modo, de uma representação verbal de outro objeto artístico (descrição de uma estátua ou de uma catedral num livro de história da arte, a re/criação de um concerto para piano ou de um balé em um romance, a resenha detalhada de uma ópera ou uma produção teatral). A *ekphrasis* pode constituir parte de um texto maior, ou ainda, como ocorre com muita regularidade, constituir todo o texto. Esta forma de representação não costuma divergir intencionalmente do objeto representado, apesar de poder possuir caráter idealizante ou parodiante.

Outro importante conceito estabelecido é o de *transposição intersemiótica*. O termo geralmente é aplicado no sentido de reelaboração livre, transformação, desvio deliberado da fonte a fim de produzir algo novo (podem-se considerar todas as formas de *ekphrasis* como *transposições intersemióticas*). O produto final (texto intersemiótico ou texto intermídia) desta relação requer que qualquer tentativa de decodificação ou interpretação deva considerar mais de um sistema semiótico.

É importante atentarmos também para o *doppelbegabung*, conceito que remete ao talento múltiplo, no qual um artista tem a capacidade de manifestar-se por distintos meios estéticos (como no caso do autor analisado neste trabalho, Vítor Ramil, que é tanto escritor quanto músico). O que há de mais relevante nesta seara de análise é a possibilidade da transposição de um estilo pessoal para os diferentes objetos estéticos.

No entanto, por mais híbrida que seja a composição de uma obra, nem todo estudo ou toda discussão de uma ópera - ou de um filme, um balé ou uma produção teatral - é um exercício em Estudos Interartes; Esta qualificação vai depender da abordagem e da preparação técnica do analista, de sua disposição para a análise do imbricamento entre as diferentes características composicionais, que acabam por apresentar partes, que só serão efetivamente compreensíveis associadas ao todo.

Como já afirmado aqui, a análise dos modos pelos quais se efetuam os encontros entre as distintas expressões artísticas é, hoje em dia, balizada pela Literatura Comparada. Esta consciência de que a relação entre a Literatura e as demais artes merece entrar no âmbito do comparatismo deu-se a partir dos anos 40 do século XX. René Wellek (2011), a partir do texto *Crise no Comparatismo*, impulsionou esta disciplina para reflexões a respeito de seus próprios fundamentos. É possível afirmar que é precisamente através do comparatismo literário que o estudo das relações entre as artes ganhou status acadêmico e cultural.

No comparatismo, analisam-se as modalidades efetivas pelas quais as artes interagem, não se limitando a transportar a terminologia própria de uma arte à outra (poesia plástica, quadro verboroso, etc.). Para este método de estudo, é necessário que se tenha o conhecimento profundo de meios expressivos distintos, pois se verifica um complexo esquema de relações dialéticas que atuam em ambos os sentidos, de uma arte à outra reciprocamente, podendo o próprio objeto transformar-se dentro da arte à qual adentrou.

O que mantém a relação entre as artes possível, em última análise, é a Literatura. Com esta afirmação não atribuímos a ela função totalizadora, trata-se da constatação de que a língua e a Literatura acabam sempre por desempenhar um importante papel mediador em termos de discurso e prática de tradução intersemiótica. Certamente, a Literatura não é mais importante do que qualquer outra manifestação artística/cultural, mas é através dela que se produz a reflexão sobre todas as artes. Exemplo disso é a relação Cinema/Literatura, em que, a despeito do filme a ser criado não partir de uma obra literária já existente, sua

produção partirá, via de regra, de um texto escrito (roteiro), e as críticas e análises posteriores se darão em termos de linguagem verbal.

Por mais que, em um mesmo momento histórico, artes distintas possam produzir objetos com características similares, produzindo efeitos análogos, é preciso entender que as séries nem sempre evoluem desta maneira. A atividade criativa do homem é um sistema de séries, sendo que cada uma evolui com seu conjunto de normas próprias, que não são, necessariamente, idênticas às das séries vizinhas. Apesar disso, há muitos artistas que se expressam mediante mais de um código comunicativo. Neste sentido, percebe-se que uma arte pode (mas não tem obrigação de) tentar imitar os procedimentos construtivos de outra, como atesta o uso do fluxo de consciência na Literatura, técnica provinda da Música, da melodia infinita.

Assim sendo, a maneira mais profícua de abordar o estudo dos temas, mitos e motivos na Literatura não deve fundar-se exclusivamente no literário. O método mais direto para estabelecer um paralelo entre as artes é a partir de suas relações estruturais. Como num ciclo, a análise dos aspectos estruturais de uma arte salientará também alguns aspectos da outra arte presente na análise.

Em meados dos anos 40 do século XX, a Literatura Comparada passou por mais uma mudança de paradigmas, deixando de ser subsidiária da historiografia literária, de ter a função internacionalista para converter-se em uma disciplina que põe em relação diferentes campos da produção cultural, pois se percebeu a necessidade de relacioná-los para a compreensão de fenômenos que até então eram inexistentes ou apenas ignorados. Esta mudança foi possível, em grande medida, pelo fato da Literatura Comparada ser um procedimento crítico que se movimenta entre dois ou mais elementos, explorando relações e nexos, entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, criando outros, a fim de dar conta da análise dos objetos que ela coloca em relação.

Tania Carvalhal assim descreve este momento de transição:

Em novo fortalecimento do espírito nacional, o escopo internacionalista, que fundamentava a transposição de fronteiras, se dilata para o terreno das artes. Todavia, guarda ainda o comparativismo a exigência de que um desses meios de expressão seja o literário mas, pouco a pouco, perde a perspectiva dominante desse sobre as outras formas de expressão artística. E sobretudo é a primeira manifestação clara de que a comparação não é um fim em si mesma mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação, uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, díspares (CARVALHAL, 1991, p. 11).

Esta abertura foi o que conglomerou para o estudo em Literatura Comparada áreas como a das Artes (Pintura, Escultura, Arquitetura, Música), História, Filosofia, Ciências Sociais (Política, Economia, Sociologia), as demais ciências naturais, as religiões e, mais recentemente, outros tipos de mídias inexistentes ou menos populares à época (televisão, internet, etc.), além de outras inumeráveis esferas da produção humana. A partir disto, o comparatista foi imbuído da tarefa (obrigação) de aprofundar-se em mais de uma área, a fim de fazer análises maduras e não impressionistas, o que ocasionou uma situação paradoxal: a múltipla especialização causa uma dispersão de esforços, ao mesmo tempo em que desenvolve um enriquecimento metodológico, permitindo leituras mais ricas e esclarecedoras.

Neste sentido, relacionar diferentes formas de expressão ampliaria nossa visão sobre os fenômenos estéticos em si. É possível que a Literatura busque a sonoridade da Música ou a plasticidade de uma escultura, sabe-se que uma determinada forma de expressão pode buscar recursos de outra área, contudo, há que manter a diferença de base, é preciso que se tenha em vista as especificidades de cada área, um poema com musicalidade exuberante ainda é um poema. Apesar das semelhanças no trabalho de um músico e de um poeta, é preciso lembrar que o músico concebeu sua obra com um pensamento musical e o poeta pensou poeticamente, pois, além da diversidade de meios, há também as diferenças de concepções artísticas.

Pode-se afirmar que os artistas (autores) recorrem às séries vizinhas a fim de traduzir o intraduzível, não apenas como elemento figurativo, a presença de elementos de uma área do conhecimento estranha ao objeto estético original não é acessória; Nesta composição interartística, ela passa a ser constituinte da atmosfera da obra e, porque não dizer, da própria obra. A função do crítico seria, então, detectar os efeitos produzidos por esta contaminação, sejam eles de que ordem for (estética, semântica, etc.).

Trata-se, em última instância, da análise da diversidade de “linguagens” presentes nas obras, cuja intenção de abrangência partiria do geral ao particular, avaliando as propriedades que têm de funcionar como sistemas de signos fundados em experiências individuais e coletivas.

Em uma época vincada pela desconstrução, em que há questionamentos ideológicos, religiosos, científicos, ou seja, em que o teor iconoclasta predomina em nossa sociedade, o estudioso encontra-se desprovido de conhecimentos fixos e de teorias unanimemente inquestionáveis. Este panorama encerra uma perspectiva diferente inclusive

ao comparatista, que deve dirigir seu olhar investigativo sob outras bases, certamente ainda em construção.

Neste sentido, é cada vez mais difícil encarar os campos do saber como estanques e desenvolver análises antes tidas como teoricamente puras. Seja na relação entre as ciências ou entre as artes, o que se acentua é a natureza híbrida dos objetos, que pressupõem também certo hibridismo teórico do pesquisador. Assim sendo, nosso instrumento primordial é a interrogação, em que a observação relacional passa a ser a da inter-relação, não apenas a partir de diversos campos (história, a sociologia, a etnologia, a psicanálise, etc.) mas também de distintos ângulos, para que este olhar propositalmente difuso nos traga uma perspectiva adicional à investigação de nossos objetos.

Nosso *corpus* de análise é o romance *Satolep* (Ramil, 2008), do escritor e músico Vitor Ramil. Trata-se de um texto, intrigante, em que se mesclam páginas pretas e brancas, inserem-se diversas vozes à narrativa, “interrompendo” o discurso de um narrador em primeira pessoa que objetiva provar a uma junta médica sua sanidade mental. Para tal, como este narrador (*Selbor*) é fotógrafo, utiliza-se de imagens fotográficas (que efetivamente aparecem no romance) a fim de comprovar o que afirma. Ou seja, há uma evidente relação interartística em curso: Um diálogo entre Literatura e Fotografia.

Como já afirmado, a linearidade narrativa é frequentemente interrompida pela introdução de imagens fotográficas associadas a textos. Via de regra, nem a imagem nem o texto possuem relação direta com o que se passa naquele momento da narrativa. São as fotos produzidas pelo protagonista e os textos encontrados em uma pasta que casualmente o narrador encontra em um banco da estação férrea, supostamente abandonada por um menino. O narrador, já quase ao final do romance, fornece uma espécie de chave de leitura do que esta mescla representa:

Estávamos nos confrontando no “grande círculo” ou na vida real? Em ambos? O que pertencia ao “grande círculo”? O que pertencia à vida real? Acontecera que a vida real e o “grande círculo” haviam se confundido a ponto de esse reproduzir daquela sua assimetria. (RAMIL, 2008, p. 271)

Na citação acima, o que *Selbor* chama de *Grande Círculo* é a exposição feita a partir das fotos e textos encontrados na pasta. Neste sentido, ele reconhece a ausência de barreiras sólidas entre o real e o imaginário, lucidez e alucinação. Há, aqui, uma relação com outra ideia recorrente no romance, a de que *Selbor* deveria “aprender a ver”, frase

proferida primeiramente por seu irmão, mas repetida por outros personagens. O que ele deveria aprender a ver pode ser a eliminação da fronteira entre o sólido e o nebuloso, realidade e ilusão: “Nascer pedra e morrer nuvem? Nascer nuvem e morrer pedra? Trinta anos. Soprei velinhas imaginárias, e minha alma revolteou diante de mim” (RAMIL, 2008, p. 8). Outrossim, a exposição não se efetiva na narrativa, transforma-se em outro tipo de exposição, que se efetiva, aos médicos que o entrevistam.

Tanto as imagens, como os textos curtos que as sucedem, não fazem parte linearmente da narrativa, inclusive, são produzidos por narradores distintos (o primeiro é o filho mais novo da família fotografada, o segundo é um morador da rua Paysandu, o terceiro é um alienado morador de rua, outro é uma mulher...). A relação neste conjunto é de independência, mas ao mesmo tempo de complementaridade. Fisicamente fotografia e texto verbal não se misturam, cada um ocupa um espaço próximo, mas distinto. Há também certa autonomia na significação, um faria sentido sem a presença do outro. No entanto, a associação traz um ganho ao expectador/leitor: a imagem traz informações que o texto não é capaz de exprimir, assim como o texto relata coisas impossíveis de serem conhecidas apenas pela fotografia. Ramil, de certa forma, elabora uma forma que resolve uma questão posta por Kubrusly (KUBRUSLY, 1991), o desejo de mais informação, semeado pela fotografia.

Este anseio é sanado no texto posterior, que está fisicamente distante da fotografia, mas refere-se a ela, faz parte do discurso do narrador, expõe um processo *ekphrásico* de descrição da imagem e contextualiza sua produção. Ademais, o narrador conjectura sobre a interpretação e a relação com o texto do menino.

Ramil também equaciona um problema apontado por Barthes, nesta esfera:

Todos os autores estão de acordo, diz Sartre, ao notarem a pobreza das imagens que acompanham a leitura de um romance: se fico preso por esse romance, não há imagem mental. Ao *Pouco-de-Imagem* da leitura corresponde o *Tudo-Imagem* da Foto; não somente porque ela já é em si uma imagem, mas porque essa imagem muito especial se dá por completo—*íntegra*, diríamos, fazendo jogo com a palavra. (BARTHES, 1984, p. 133)

A forma elíptica que a relação texto/imagem apresenta em *Satolep* não limita a imaginação, pelo contrário, funciona como um propulsor de significações distintas, e de criação ou ampliação de significados das imagens, o que também é auxiliado pelo andamento lacunar e misterioso do enredo. As imagens não aparecem no romance para esclarecer, mas para semear mais possibilidades interpretativas.

Uma reflexão desenvolvida ao longo do romance é sobre a possibilidade de considerar-se a fotografia como uma arte (trata-se de um romance ambientado no início do século XX, em que esta questão, hoje já superada, era de extrema relevância). Em mais de uma passagem do texto, *Selbor* retifica quem o considera artista, designando-se como “apenas um fotógrafo”. Esta postura pode ser decorrente de uma atitude pessoal de humildade, no entanto, em vista do andamento dos fatos, constata-se que os demais consideravam seu ofício como sendo artístico.

O meio que *Selbor* vivenciou em *Satolep* era composto quase que exclusivamente por artistas: *Madrinha* era atriz, *Compositor* era músico, *Lobo da Costa* poeta, *João Simões* prosador, *Francisco Santos* cineasta... isto é, o fotógrafo não seria “aceito” neste seleto grupo caso tivesse uma profissão que destoasse das demais.

Outro fato que nos direciona a considerar a fotografia como arte, dentro da acepção do romance, é a exposição planejada por *Selbor* e pela *Madrinha*. Caso as fotos do protagonista não galgassem a categoria de arte, não seriam dignas de uma exposição, seriam fotografias profissionais, mas cotidianas. Neste sentido, *O Grande Círculo* tinha por objetivo trazer à tona a visão artística do fotógrafo sobre a cidade de *Satolep*.

As fotografias presentes no texto são exclusivamente monocromáticas, em preto e branco, e neste sentido, revelam algumas escolhas do autor. Estas fotografias foram extraídas do *Álbum de Pelotas* (CARRICONDE, 1922), comemorativo do centenário da independência do Brasil (composto por fotos da cidade de Pelotas, poemas, propagandas, textos históricos e informativos sobre a cidade e o país, assim como de exaltação à alta sociedade pelotense) . Trata-se de uma prática que, segundo o autor, agrada-lhe sobremaneira, trabalhar a partir de um material pré-existente. O que vale tanto na composição literária como musical de Ramil, haja vista a grande quantidade de referências em suas músicas, além de um experimentalismo formal, principalmente no início de sua carreira.

A ausência da percepção cromática, de imediato, sugere a artificialidade das imagens, tendo em vista que, naturalmente, não podemos desprover os objetos de suas cores. Neste sentido, o uso desta categoria de imagens já remete a um tempo pretérito, pelo fato de que durante décadas a monocromia foi a única possibilidade na produção fotográfica. Ademais, o conteúdo expresso pelas imagens presentes em *Satolep* preconiza a arquitetura do século XIX, mais uma vez direcionando-nos ao passado.

A essencialidade cromática faz com que as imagens em preto e branco atuem, fundamentalmente, com a luz, fato que estimula a reflexão do protagonista: “TUDO ERA UMA MANIFESTAÇÃO DA LUZ. Nesse contexto, era natural que eu fosse ambíguo...” (RAMIL, 2008, p. 213).

Ao optar pela “ausência” de cor, o autor desenvolve uma abstração em outro sentido, chamando a atenção para questões como a forma, o referente da fotografia, textura, contrastes, etc., além da possibilidade de estabelecer a relação entre as características da fotografia com outros elementos do enredo:

A MADRINHA PÔS UM PINGO DE LUZ EM MEU CAMINHO. Sem querer, mostrou-me como dar continuidade à exploração da pasta sem levantar suspeitas. (RAMIL, 2008, p. 218)

Enfim, a escolha das fotografias em preto e branco para *Satolep* não é aleatória, estabelece uma relação entre as características das imagens com o conteúdo que representa, além de entrelaçar-se com a substância verbal e temática do romance.

A correlação entre memória e fotografia, que parece indissociável num âmbito geral, no romance em questão recebe um tratamento criativo. É natural que o objeto “fotografia” sirva eventualmente como fonte de recordação, memória. No entanto, as fotografias expostas ao longo da diegese operam nos dois sentidos, retrospectiva e prospectivamente. Além do passado, elas operam uma previsão do futuro do protagonista, fato que o desestabiliza e potencializa muitos episódios da narrativa, como o próprio depoimento que compõe o enredo da obra.

Outro conceito abalado pelas fotografias apresentadas no romance é o de que elas sobrevivem ao desaparecimento de seus referentes. A maioria das imagens presentes em *Satolep* retrata a arquitetura da cidade de Pelotas, com prédios construídos no século XIX e início do século XX (sendo que as fotografias foram produzidas antes de 1922). O romance foi escrito (iniciado um pouco antes) e lançado já no século XXI, no entanto, quase a totalidade dos prédios ali representados ainda existe, a maioria ainda em utilização e em bom estado de conservação (alguns abrigam órgãos públicos, outros seguem com sua função original, etc.). Assim sendo, neste caso, um século decorrido não foi o suficiente para estabelecer a sobrevida da fotografia à do seu referente.

Atualmente, já se tem a consciência de que não é em todos os casos que a fotografia pode desempenhar a função de prova documental. No entanto, *Selbor* as utiliza com este

intuito, apresentando-as aos médicos que julgavam sua sanidade, como atestado de que seu discurso se alinhava à realidade e não à possível alucinação que estava sendo investigada:

Mais tarde, quando eu lhes entregar todo este material de textos e fotos, sintam-se à vontade para procurar as pessoas nele citadas e tirar suas dúvidas. Se o fizerem, não se espantem caso o retrato poético de alguém venha a se adequar perfeitamente a esse alguém. (RAMIL, 2008, p. 241)

A relação estabelecida pelo protagonista, neste momento da narrativa, entre a fotografia e a realidade encerra certa contradição com sua concepção da arte fotográfica. Em diversos momentos *Selbor* relativiza a importância da relação da imagem com seu referente, como no trecho a seguir:

Além do mais, a correspondência plena ou não das descrições à realidade era uma questão irrelevante diante do que elas representavam por si sós: a pura e simples confirmação do poder visionário do Rapaz... (RAMIL, 2008, p. 135)

Todavia, com destreza ele se utiliza das imagens, e do pouco conhecimento que provavelmente os médicos tinham sobre esta arte, a fim de obter sua liberdade.

Outrossim, o fotógrafo satisfaz a condição exigida cotidianamente por muitas pessoas, a de “ver para crer”, muito embora tenha consciência de que nem sempre a fotografia desempenha a função de espelho da realidade, por vezes ela é apenas um traço do real, ou até uma transformação, a partir da interpretação da realidade do referente.

A fotografia pode funcionar como mediadora entre o espectador e a realidade, sendo de extrema relevância atentar-se para o propósito do olhar, de sua busca visual, cuja finalidade é atender a certas demandas. Enquanto *Selbor* produzia as fotografias a partir de critérios estéticos/artísticos, os médicos procuravam nelas apenas a correspondência entre a imagem e o mundo factual.

O espaço físico que as fotografias ocupam no romance chama a atenção por distintos motivos. Primeiramente, pelo fato de que as imagens (e seus textos correspondentes) estão dispostas em um fundo preto, a página que os abriga é da cor preta. Se atentarmos para uma das possíveis significações desta cor, poderemos afirmar que são letras claras em um fundo escuro, palavras conhecidas, mas com um fundo, uma finalidade misteriosa, fantasiosa.

Neste sentido, o hibridismo da composição fotografia/palavra faz com que à pseudo-denotação expressa pela fotografia associem-se elementos conotativos, por meio da linguagem verbal.

Esta estrutura configura um complexo de mensagens concorrentes, da qual a foto é o centro, com significados entrecruzados, linguagens complementares, etc. No entanto, estas mesclas não se dão fisicamente, fotografia e linguagem verbal seguem ocupando espaços diferentes, permanecem como unidades heterogêneas, unidas por algo diferente do material.

Fato curioso é que cada uma das fotografias presentes no romance é acompanhada de um pequeno texto. Estes textos, entretanto, em princípio, não foram produzidos pelo narrador, provêm de uma pasta, seriam escritos por um menino, fotografado pelo protagonista, que, de maneira sobrenatural, antevê quais as fotos que serão tiradas pelo fotógrafo. *Selbor* assim explica o evento:

Ficava provado que os textos da pasta- os que eu lera e, por dedução, os restantes- haviam sido escritos por ele a partir de imagens futuras de minha autoria. (RAMIL, 2008, p. 135)

O próprio romance apresenta possibilidades interpretativas para este fato. Numa delas, o narrador, pensando no menino, afirma que:

Se seu poder visionário era mesmo real- condição que a reação respeitosa e resignada da família, conforme descrita no texto, parecia corroborar-, ele poderia muito bem ter visto e descrito a cena por antecipação. Não haveria hipótese mais fantasiosa. Mas era a única que chegava perto de oferecer uma resposta à questão. (RAMIL, 2008, p. 111)

Em seguida, ironicamente projeta uma dúvida: “Quem lhes garante que eu mesmo não escrevi estes textos?” (RAMIL, 2008, p. 121)

Nossa tarefa analítica com relação às fotografias, no entanto, tem a árdua incumbência de buscar certa unidade no discurso fragmentado de um sujeito com possível *confusão mental*, contrariar o que é dito pelo próprio narrador: “Senhores, se a vida é assimétrica, simetria é onde a assimetria se esconde e se afirma.” (RAMIL, 2008, p. 120)

Assim sendo, *Satolep* configura-se como um exemplo perfeito de objeto interartístico, em que se entrecruzam características da Literatura e da Fotografia, de forma a compor um objeto homogêneo, esteticamente bem acabado e intrigante ao receptor, que, neste sentido, deixa de ser “apenas” leitor para tornar-se também expectador, tanto das imagens quanto da relação desenvolvida.

Referências

- BARTHES, Roland. Retórica de la imagen. Disponível em <<http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/833.pdf>>, acesso em 20 ago. 2013.
- _____. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *A câmera clara*. 3ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *A mensagem fotográfica*. Disponível em: <<https://veele.files.wordpress.com/2011/11/roland-barthes-a-mensagem-fotografica.pdf>>. Acesso em 19 mar. 2015.
- CARRICONDE, Clodomiro C. *Álbum de Pelotas 1922*. Acervo Histórico da Bibliotheca Pública Pelotense.
- CARVALHAL, Tania F. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.
- _____. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2003.
- _____. *Encontros na travessia*. In: Revista Literatura e Sociedade, V. 9- 2006, São Paulo, 2006.
- _____. *Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar*. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, v. 1- 1991, Niterói, 1991.
- CLÜVER, Claus. *Estudos interartes: Conceitos, termos, objetivos*. In: Revista Literatura e Sociedade, v. 2- 1997, São Paulo, 1997.
- _____. *Inter textus/inter artes/ inter media*. In: ALETRIA; Revista de estudos de literatura, v. 14, jul- dez 2006. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG.
- KUBRUSLY, Cláudio A. *O Que é Fotografia*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- RAMIL, Vitor. *Satolep*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ABSTRACT: This paper analyses the Interartistic process of composition and reception. Besides that, we discuss about the ways to analyze an interartistic object. For that purpose, we choose the novel *Satolep*, published in 2008, by the musician and writer Vitor Ramil. This is a hybrid text, that mixes verbal language with photograph images by the city of Pelotas, taken on the beginning of the twentieth century. Furthermore, we investigate the relations developed between Literature and Photography, the techniques exchanging, languages, effects, concepts, etc. Moreover, we explore the relevance and the demands that an object like this makes, for both the reader and the viewer, in a relation that can improve the artistic series.

KEYWORDS: Literature; Photography, Novel.

Data do recebimento: 01/07/2016

Data do aceite: 14/08/2017

“O poeta foi três ante o papel secreto”: Maneirismo em Camões e Jorge de Sena

“The poet was three before his secret role” Mannerism in Camões and Jorge de Sena

Rodrigo Corrêa Martins Machado¹

RESUMO: A relação dialógica que há entre Sena e Camões é inegável e permite que se façam variadas incursões no que diz respeito ao diálogo entre eles. Por isso, investigar a leitura “maneirista” que Jorge de Sena faz acerca da obra camoniana e como ele entende ser uma obra de arte maneirista pode ajudar a crítica de ambos os autores a entender melhor a relação entre a poética deles, uma vez que, na esteira de Harold Bloom, acredito que dialogar é manter viva uma chama, é reconhecer a grandiosidade de um texto, dando-lhe presságios de ressurreição. A partir dessa leitura que proponho, é possível apontar em Sena pontos nodais de escrita que, inegavelmente, são devedores dos ensinamentos camonianos, como o humanismo, a problematização da condição moderna do sujeito, a subversão à ordem, a ética da escrita relacionada de maneira direta ao Outro.

PALAVRAS-CHAVE: Camões; Jorge de Sena; Maneirismo.

Aqui, nesta remota, áspera e dura
parte do mundo, quis que a vida breve
também de si deixasse um breve espaço,
por que ficasse a vida
pelo mundo em pedaços repartida.
(CAMÕES, Luís. Canção IX, 2005, p. 173)

É aí que eu quero reencontrar-me de ter deixado
a vida pelo mundo em pedaços repartida, como dizia
aquele pobre diabo que o Minotauro não leu, porque,
como toda a gente, não sabe português.
(SENA, Jorge. “Em Creta com o Minotauro”, 2013, p. 215 - 217)

¹ Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Camões, poeta português do século XVI, que para muitos é um tabu - por sua grandiosidade que, muitas vezes, amedronta -, foi um autor que sempre me causou certo desejo de conhecimento e desvendamento. Versos camonianos ressoam em minha mente desde a adolescência (quem sabe infância!) e eu, naquele instante, não tinha ainda consciência de quem ele era. Com o passar do tempo, a graduação e o mestrado foram me familiarizando com esse poeta e, sobretudo, com o professor e ensaísta Jorge Fernandes da Silveira, vi ainda mais claramente que a poesia escrita em Portugal possui esse “Adamastor” incontornável que é Luís de Camões. Mesmo os escritores de língua portuguesa (como é o caso de Fernando Pessoa, em *Mensagem*) que não lhe prestaram tributos diretamente viram-se impossibilitados de escrever sem com ele convergirem ou dele divergirem. E isso é, magistralmente, posto na obra saramaguiana, *O ano da morte de Ricardo Reis*, no momento em que, saindo às ruas no Dia de Camões, Pessoa se depara com o espectro camoniano a lhe fitar e questionar:

Quis Fernando Pessoa, na ocasião, recitar mentalmente aquele poema da *Mensagem* que está dedicado a Camões, e levou tempo a perceber que não há na *Mensagem* nenhum poema dedicado a Camões, parece impossível, só indo ver se acredita, de Ulisses a Sebastião não lhe escapou um, nem dos profetas se esqueceu, Bandarra e Vieira, e não teve uma palavrinha, uma só, para o Zarolho, e esta falta, omissão, ausência, fazem tremer as mãos de Fernando Pessoa, a consciência perguntou-lhe, Porquê, o inconsciente não sabe que resposta dar, então Luís de Camões sorri, a sua boca de bronze tem o sorriso inteligente de quem morreu há mais tempo, e diz, Foi inveja, meu querido Pessoa, mas deixe, não se atormente tanto, cá onde ambos estamos nada tem importância, um dia virá em que o negarão cem vezes, outro lhe há-de chegar em que desejará que o neguem (SARAMAGO, 1988, p. 349).

Na própria visão de Saramago a respeito da tensão entre Camões e Fernando Pessoa, é possível perceber que desejar tornar-se um supra-Camões remete a inveja pessoana quanto à importância incomensurável do poeta de Quinhentos para toda a cultura portuguesa. Esse sentimento invejoso caracteriza, na ironia de Saramago, negação, ressentimento, desejo de possuir o que outro encerra. Ou seja, a inveja é um dos elementos que move Pessoa, e que, a meu ver, decorre do reconhecimento da importância dos escritos camonianos para a cultura portuguesa. Por mais que Fernando Pessoa não tenha dedicado um só poema diretamente a Camões, há entre eles uma matriz de relacionamentos linguísticos, imagísticos, temporais, espirituais e culturais que, por mais que se negue, os

aproxima. E não seria *Mensagem* uma reapropriação d'*Os Lusíadas*, uma interpretação criativa em desvio?

Ainda na altura de 2013, através de Sophia de Mello Breyner Andresen, cheguei a Jorge de Sena, através de cartas trocadas entre os dois. Os posicionamentos dele muito me instigaram e, por isso, destaco aqui um trecho, que me foi e é sempre impactante, porque verdadeiro, de uma carta que ele envia a Sophia, de Santa Barbara, em 4 de dezembro de 1971:

Não é Sophia, que o mundo não esteja cheio de deuses cruéis e sanguinários – todos o foram, e continuaram a ser hipocritamente, mesmo depois de as civilizações os terem polido e habituado a não comerem carne humana (que sempre continuaram a comer, de uma maneira ou de outra – não me consta que o Deus de Abraão e de Cristo tenha alguma vez protestado contra os perfumes da carne assada, com que o têm deliciado através dos tempos). Mas deuses que não são de amor, ainda que amor devorador e destrutivo, são uma canalha inominável (...). (ANDRESEN; SENA, 2010, p. 132).

Sena foi certamente um autor lúcido e de grande ironia com o mundo que o cercou, um homem que, no seu lugar de exilado, obrigado a perambular pelo mundo, revelava, um sentimento de indignação (concomitantemente ao de crença) em relação ao gênero humano. A ética da poesia seniana necessariamente relaciona-se ao que Edward Said aponta, em *Humanismo e crítica democrática* (2007, p. 164 -165), a respeito do papel do intelectual, do escritor, que “[...] é, num modo dialético, opositorista [...], [o papel de] desafiar, derrotar tanto um silêncio imposto como a quietude normalizada do poder invisível em todo e qualquer lugar e sempre que possível”.

Os escritos e ensinamentos do professor Jorge foram cruciais para que eu vislumbrasse e desejasse encontrar na obra seniana os traços de um seu precursor fundamental que é Camões. E, como se sabe, Jorge de Sena foi, no século XX, quem advogou e construiu uma inovadora leitura acerca da obra camoniana, privilegiando-a enquanto tal e não com intuito meramente político e empobrecedor de defensor das navegações e expansões marítimas, militar ícone da defesa dos valores tradicionalistas lusitanos. Em seu livro, *Jorge de Sena e Camões: trinta anos de amor e melancolia*, Vitor Aguiar e Silva, ao se referir à leitura camoniana efetuada por Sena, ressalta justamente essa inovação nos estudos camonianos:

É justamente contra esta leitura empobrecedora e falseadora da complexidade da lírica de Camões que Jorge de Sena desenvolve a sua Tese da natureza dialética da poesia camoniana: o génio de Camões é um génio abstracto, ou seja, em que se define o universal concreto hegeliano – o qual consiste na unidade do universal e do particular [...] A atitude polémica de Sena, todavia, orienta-se também no sentido de criticar a camonologia universitária e a própria cultura universitária em geral [...] (SILVA, 2009, p. 19).

Jorge de Sena se imbuíu do dever de, a partir de uma nova leitura da obra camoniana, retirá-la das mãos do poder instituído e das leituras empobrecedoras e falseadoras, como assinalou Vitor Aguiar e Silva, possibilitando que hoje leiam-se os escritos do autor d’*Os Lusíadas* como literatura e manifestação de cultura e dos pensamentos humanos, tensionando a utilização destes escritos com intuítos estreitamente políticos. Como exemplo disso, temos os inúmeros centros de pesquisa e pesquisadores da obra camoniana.

No tocante às leituras camonianas efetuadas por Sena, variadas foram as obras críticas publicadas por ele em que se debruça sobre os escritos daquele que é tido como um dos (senão o) mais importantes autores de língua portuguesa, Camões – não as enumerarei aqui, por não ser intuito deste trabalho investigar a relação do Sena crítico com o poeta d’*Os Lusíadas*. A professora Cleonice Berardinelli, no ensaio “Revendo e relendo Jorge de Sena” (2006, p. 21), profere o seguinte acerca da relação desse autor com o poeta quinhentista: “Não tenho receio de afirmar que Camões é o autor que [Sena] mais estudou e sobre quem mais escreveu, e que considero um dos maiores camonistas do nosso e de todos os tempos”. A meu ver, todo o trabalho crítico desenvolvido pelo poeta do século XX revela uma inegável relação entre a obra dos dois, uma vez que escrever e pesquisar são ações necessariamente de diálogo crítico e, sobretudo, afetivo.

Camões é, essencialmente, um precursor de Jorge de Sena, se considerarmos que para Jorge Luís Borges (1999, p. 98), “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção de passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens”. Dentro dessa lógica, Sena acaba por modificar a maneira com que se vislumbram os escritos camonianos, tanto na crítica quanto na poesia, possibilitando que se entreejem e se modifiquem as visões/leituras da lírica escrita pelo autor d’*Os Lusíadas*, de tal forma que, em vários

momentos, a obra de um revisita a do outro em um processo de intertextualidade que, por sua força, muitas vezes torna-se difícil reconhecê-lo. Note-se, como exemplificação do que está dito, as duas estrofes de poemas utilizados como epígrafe desse trabalho:

Aqui, nesta remota, áspera e dura
parte do mundo, quis que a vida breve
também de si deixasse um breve espaço,
por que ficasse a vida
pelo mundo em pedaços repartida.
(CAMÕES, 2005, p. 173)

É aí que eu quero reencontrar-me de ter deixado
a vida pelo mundo em pedaços repartida, como dizia
aquele pobre diabo que o Minotauro não leu, porque,
como toda a gente, não sabe português.
(SENA, 2013, p. 215 - 217)

O poema seniano revisita e reatualiza o sentido dos versos destacados da "Canção IX" de Camões ao deslocar o eixo semântico da dispersão “por que ficasse a vida/ pelo mundo repartida” para “É aí que eu quero reencontrar-me de ter deixado/ a vida pelo mundo em pedaços repartida”. Os dois sujeitos poéticos têm consciência de estarem fragmentados, no entanto, o camoniano reparte-se como próprio espelhamento de sua condição humana. Modernamente, ele reconhece que o projeto Clássico de permanência através da obra pode ser falho, ou seja, deixa uma marca como resto que ficou de sua vida; o eu poemático seniano esboça um desejo de juntar os pedaços, sabendo, ao mesmo tempo, que isso é impossível, até mesmo pelo fato de estar em um mundo/ espaço labiríntico ao dialogar com o próprio Minotauro. Penso em duas leituras possíveis dos versos de Jorge de Sena: na primeira delas, o desejo de reencontrar-se tem a ver com uma ideia de se conhecer, se encontrar (reconhecendo a sua condição moderna de fragmentação), dar testemunho de si e do mundo que o rodeia; e a segunda, remete à própria intertextualidade, já que, para escrever, é necessário reunir, juntar todos aqueles fragmentos (literários, cinematográficos, artísticos, culturais, entre outros) que compõem o conhecimento de si e do mundo para, a partir de então, problematizar e, de certa maneira, transformar esse desconcerto do mundo, essa parte desconhecida, em algo mais racional e palpável que é o próprio poema – isto é, “Transformar apetite em razão”.

É possível, nesse instante, indagar uma possível ética da escrita compartilhada pelos dois autores. Acredito que ambos têm consciência da fragilidade humana e, por isso, necessitam dar testemunho das experiências interiores que tiveram, falar acerca daquilo que no mundo viram, viveram. Ambos são poetas que fundam seus escritos na torção, diante de uma realidade que lhes é altamente perturbadora. Desta forma, os dois autores acabam por problematizar uma condição moderna do sujeito, uma vez que, na Modernidade, há o reconhecimento da fragmentação, que, por sua vez, relaciona-se ao modo como o sujeito está em contato com o Outro, com a ultrapassagem do particular e pessoal como reconhecimento da alteridade e, ao mesmo tempo, como modo em que se verifica a produção do infinito. Há o reconhecimento daquilo que Emmanuel Levinas explicita em *Totalidade e Infinito* (2011, p. 13), o Eu acolhe o Outro, como hospitalidade, e, dessa maneira, se consuma a construção do conhecimento, a ideia do infinito.

A relação entre os dois poetas, como assinalei, é inegável. E, ao pensar nesse diálogo, tenho que concordar com T. S Eliot (1989, p. 38) quando ele profere o seguinte:

Ao contrário, se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito [encontrar nele o que é individual], poderemos amiúde descobrir não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente a sua imortalidade.

E ainda levando a cabo os ensinamentos do ensaísta/escritor americano, o poeta mais jovem, para escrever uma obra avultante, tem de, necessariamente, compreender o sentido histórico que emana dos seus antecessores, tornando possível “escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e formam uma ordem simultânea” (Ibidem, p. 39). Logo, essa escrita é uma maneira de falar com o presente, utilizando saberes e conhecimentos passados, de maneira a reatualizá-los, a contribuir para que novas leituras deles sejam feitas e inventar o tempo da leitura que é sempre um. Jorge de Sena contribui, pois, para esse movimento de resgate, releitura e revisão dos escritos camonianos no instante em que erige Camões como seu intertexto (e também interlocutor, em muitos casos) privilegiado.

A própria ideia de contemporaneidade a transcorrer de uma obra demanda a compreensão de um sentido sincrônico da história. O autor, conforme T. S. Eliot, não deve ser estimado em si; é preciso situá-lo, para contrastar e comparar, entre os seus predecessores. A nova obra, no caso a seniana, a surgir nesse movimento inclusivo, é capaz de modificar a ordem dos monumentos existente, tudo deve ser, pois, reajustado, de forma a surgir uma nova obra a partir do atrito com a que a precedeu. O contemporâneo consegue justamente construir a sua novidade a partir da tradição e, como nos diz Giorgio Agamben (2009, p. 62), “[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros”. Após ler o que diz o filósofo italiano supracitado, devo me atentar às seguintes palavras de Jorge Fazenda Lourenço (2010, p. 405), na obra *A poesia de Jorge de Sena: testemunho, metamorfose e peregrinação*: “Sendo Camões o interlocutor privilegiado de Sena, há pois que atender à mútua contaminação de ambos, como num diálogo sói acontecer”; e o ensaísta português complementa o seu raciocínio ao desvelar que “[...] não só o (nosso) entendimento de Camões se viu iluminado pelo foco seniano, que tantas vezes o explicou através de si, como a luz camoniana deixou marcas, mais ou menos luminosas, na poesia de Jorge de Sena”. Só existe a possibilidade de enxergar a obscuridade do seu tempo à luz do passado que vem iluminar-lhe os sentidos e, de certa maneira, nesse diálogo, criam-se novos sentidos em torno dos autores dialogantes.

Após essas considerações, creio ser importante sublinhar que, conforme o que foi dito, Jorge de Sena é um autor contemporâneo. E Jorge Fazenda Lourenço (2010, p. 373) assinala que “A obra de Jorge de Sena apresenta sinais evidentes de uma concepção dialógica da literatura, de interpenetração, confronto, ou inter-acção de múltiplas vozes textuais, princípio-base do que vem sendo designado por intertextualidade”, sublinhando ainda mais o que T. S. Eliot e Agamben dizem acerca da necessária relação entre presente e passado enquanto pontos que indicam a Contemporaneidade.

Em relação ao diálogo entre os dois poetas em destaque, convido à baila as palavras de Maurício Matos (2012, p. 78) no ensaio “Luís de Camões e Jorge de Sena”, no momento que fala da relação entre os dois poetas, objetos de estudo nesse trabalho: “A

insistente presença de Camões em toda obra – crítica e literária – de Jorge de Sena é, portanto, absolutamente inquestionável, e não constitui novidade a quem esteja acostumado a frequentar a poesia deste e a crítica referente à literatura daquele”.

Citei anteriormente os estudos críticos que Sena faz de Camões, mas posso também enumerar aqui alguns poemas em que o autor de *Metamorfoses* dialoga com o d’Os *Lusíadas*: os poemas “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”, “Camões na ilha de Moçambique”, “Do Maneirismo ao Barroco”, “Duas cantigas de Camões na mesa Pé de Galo”, “Aviso de porta de livraria”, “A morte o espaço a eternidade”, “Outra estrofe de Camões”, “Uma estrofe de Camões”, entre outros; o conto “*Super Fluminas Babylonis*”.

Os encontros poético-ficcionais entre Camões e Jorge de Sena são os pontos nodais deste trabalho, uma vez que tenho como objetivo investigar a leitura maneirista que Jorge de Sena faz acerca da obra de Camões, buscando compreender como Sena entende a obra de arte maneirista, como dela se apropria para construir o seu próprio Maneirismo. Tenho plena consciência, na esteira de Jorge Luís Borges, que se de um lado, o autor d’Os *Lusíadas* ensina valores, pensamentos, visões éticas e estéticas do fazer artístico e da própria relação do sujeito com o mundo; de outro, aqueles que lhe revisitam, no caso presente Jorge de Sena, contribuem para torná-lo cada vez mais vivo, em suas leituras desconcertantes, modificando, inclusive, a nossa visão do passado, “como há de modificar o futuro” (BORGES, 1999, p. 98).

Em seus estudos a respeito da poesia camoniana, Sena defendeu que os valores disseminados pela poesia de Camões iam além da estética Clássica retomada no Renascimento em direção ao Maneirismo. Ele foi o primeiro a revelar uma relação existente entre a obra camoniana e o Maneirismo de modo que a forma como ele lê o poeta quinhentista tem relação com as descobertas que fez a partir desse viés de leitura inovador, influenciando diretamente a sua própria escrita poemática.

No ensaio “O Maneirismo de Camões” (1980), Jorge de Sena revela que este movimento artístico que vinha sendo estudado nas Artes Plásticas, aos poucos, foi também vislumbrado na literatura, é extremamente importante no contexto europeu marcado por ser uma forma de conhecer em tensão, em contraste, tratando-se do terceiro termo existente no conflito entre Renascimento e Barroco. O Maneirismo seria uma espécie de abismo que

separa os dois movimentos artísticos anterior e posterior a ele. Ao mesmo tempo em que se apropria de técnicas e temáticas renascentistas para deslocá-las, a arte maneirista antecipa características da ética e da estética barrocas. No que diz respeito à literatura, pouco se relacionou este movimento artístico a ela até o início do século XX, quando historiadores da Arte retiraram dele um véu obscurecedor que lhe punha em total descrédito, fazendo com que hoje, o que antes era visto como uma degeneração do classicismo, seja vislumbrado como possuidor de dignidade própria, como a primeira manifestação de arte moderna, devido, sobretudo, à valorização das visões individuais em um tempo em que tudo deveria seguir os valores instituídos pelo Estado, pela Igreja e pelas convenções sociais.

O período no qual os historiadores da arte e da literatura afirmam ter florescido o Maneirismo (entre a segunda metade do século XVI e o primeiro terço do século XVII) foi marcado na Europa por tensões, desassossegos, crises, que não condiziam com o ideal Clássico humanista e naturalista do Renascimento – sem desconsiderar que a arte renascentista é dotada de muita potência criadora –, no qual menor liberdade criativa era atribuída aos artistas. Conforme Vitor Serrão (1983, p. 21), o termo Maneirismo é ligado a uma “crise generalizada do pós-Renascimento europeu na sua manifestação cultural”, cuja realidade histórica complexa abarcaria um dos períodos mais conturbados conhecidos na Europa, com grandes convulsões sociopolíticas, pilhagens e rivalidades fratricidas a desordenar o tecido social, como é o caso do saque de Roma em 1527 pelas tropas de Carlos V, a matança de S. Barthélémy em Paris, com uma grave crise religiosa no seio da cristandade: a insurreição luterana contra o poder da Igreja de Roma, que, por sua vez, provocou o movimento da Reforma e depois da Contra-Reforma católica, o Consílio de Trento (1545 – 1563), o nascimento da Inquisição, além do surgimento de um novo modelo econômico, o capitalismo.

É no Maneirismo que Hauser, Serrão e Gombrich dizem haver uma tomada de consciência da subjetividade do autor na produção de uma obra artística, seja nas artes plásticas ou na literatura. Tal consciência, a meu ver, diz respeito à afirmação da individualidade do sujeito, através da qual se deu problematizações acerca de temas como o humano, Deus e o mundo. O próprio Vitor Serrão (1983) destaca que, em Portugal, nesse

período, os pintores que eram até então considerados artistas-artesãos e, como tais, expressavam a pintura em caráter oficial, com nenhuma preocupação notória individualista ou fuga à coletivização criadora, começaram a se libertar dessas amarras, atingindo o estatuto de produtores-criadores de arte e com possibilidade de inovar, exprimir a sua própria visão do mundo. Essa exemplificação vem somente reafirmar a importância desse movimento na cultura europeia no que diz respeito à expressão da subjetividade do artista, problematizada mais tarde no Romantismo. O período do Maneirismo reconhece uma característica essencial à modernidade que é o estilhaçamento da subjetividade e, concomitantemente, contribui para a intensificação dessa fragmentação do sujeito. Até o auge das obras maneiristas, a arte não problematizava a fundo as questões referentes à crise de um mundo fragmentado, desconcertado.

É possível exemplificar a tensão existente entre o clássico e o desejo de afirmação de individualidade, a partir da utilização da forma poética soneto. Como revela Sartre ao tratar do pintor maneirista Tintoretto, na obra *O sequestrado de Veneza* (2005, p. 43), devido às regras de produção artística (além das sociais e das que vinham da própria Igreja) os artistas eram obrigados a seguir os modelos pré-estabelecidos, mas ao invés de nele permanecerem, de dentro desse próprio modelo problematizavam o mundo que os cercava, de forma a criar obras com duplo sentido: Dessa maneira, a manutenção maneirista das formas privilegiadas pela Alta Renascença mascara interrogações sem fim. No caso camoniano, um soneto representativo da tensão entre o clássico e os questionamentos do próprio sujeito é “Transforma-se o amador na cousa amada”, no qual o autor altera o sentimento petrarquiano, dando-lhe uma interpretação própria:

Transforma-se o amador na cousa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho logo mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,
que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si somente pode descansar,
pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semideia,
que, como o acidente em seu sujeito,

assim co'a alma minha se conforma,

está no pensamento como ideia;
[e] o vivo e puro amor de que sou feito,
como matéria simples busca a forma
(CAMÕES, 2005, p. 126)

Helder Macedo, em *Camões e a viagem iniciática*, assinala esse soneto enquanto “uma sutil e complexa quebra com o passado ao mesmo tempo em que o vai reintegrar, ao servir-se de uma linguagem conceptual dele derivada, nos novos modos de experiência que ele procura explorar definir” (MACEDO, 2013, p. 22). Como o próprio ensaísta esclarece, a ideia de transformação do amante em quem ama é centro do neoplatonismo renascentista, o qual é possível de ser encontrado em autores italianos como Dante e Petrarca. E, através da leitura desse poema, é perceptível que o eu lírico camoniano questiona essa transformação desde o início, uma vez que ela retira do sujeito que ama qualquer apetite, desejo amoroso. O corpo, dentro dessa lógica, seria algo desnecessário, já que “Em si somente pode descansar,/ pois consigo tal alma está liada.”, em si próprio ele satisfaria o seu desejo. No entanto, “a verdade é que continua a desejar – e [...] o desejo é pelo outro, que outro se mantém” (Ibidem, p.23).

Os opostos aparentemente inconciliáveis, no poema “Transforma-se o amador na coisa amada”, coexistem de maneira tensa. Ou seja, carne e espírito não se dissociam. Essa constatação/ aceitação pode ser vislumbrada nos dois últimos versos do poema: “[e] o vivo e puro amor de que sou feito,/ como matéria simples busca a forma”. Nesse caso, “a totalidade do amor pressupõe e necessita do ato físico de amar tal como a ‘matéria simples’ pressupõe e necessita a sua ‘forma’” (Ibidem, p.24).

Sena advogou para Camões o pertencimento a essa ebulição de sentimentos contraditórios e tendências criadoras individuais que só o Maneirismo poderia lhe possibilitar naquele momento. Por isso, ele afirma que a segunda geração dos tidos em Portugal como “Renascentes”, como o autor d’*Os Lusíadas* e António Ferreiro, recusa a tradição medieval e, por conseguinte, o “afã clássico da agonia do Renascimento” e uma “desesperada nostalgia do medievalismo ecumênico” (SENA, 1980, p. 47). Por esse motivo, é assinalado que “o grande poema épico do Maneirismo, que são *Os Lusíadas*” é

uma “quintessência optimística do pessimismo medieval”, possível “quando uma inteligência como a de Camões não poderia senão ver, como viu, na sua” (Idem).

Conforme o que foi exposto por Jorge de Sena e também de acordo com o que é revelado por Vitor Aguiar e Silva em *Maneirismo e Barroco na lírica portuguesa* (1971), Camões é um autor que por seus questionamentos, sua poesia de caráter filosófico, suas obras lírica, épica, teatral e epistolar, pode ser relacionado ao Maneirismo. A ideia de se referir a escrita seniana à camoniana pelo que há de “Maneirismo” em ambas me veio de início da forte relação e importância desses autores a apontar em Jorge de Sena também características presentes nem tal movimento artístico como o antinaturalismo, o anticlassicismo, bem como a feitura da poesia a partir da crença na vivência humana (que acho ser bem expressa no conceito de Testemunho seniano), a apontar para antinomias.

É certo que, ao falar de um Jorge de Sena maneirista, tenho em mente que o Maneirismo literário serve muito mais enquanto um saber moderno acerca do homem do que uma periodização histórica. Como aclara Manuel Gusmão no texto “Uma primeira edição: um tríptico ou um ciclo na poesia de Gastão Cruz”, prefácio da obra de Gastão Cruz *Outro Nome; Escassez; As Aves* (2006), a poesia não se move segundo categorias críticas ou periodológicas. Por isso, quando se propõe uma leitura maneirista de um autor contemporâneo, utiliza-se de tais categorias críticas e periodológicas não de maneira historicista e sim alegórica. Com isso, a minha hipótese neste trabalho perpassa a afirmação de que Jorge de Sena utilizou-se da apropriação enquanto categoria dialógica com Camões (e características maneiristas do autor d’*Os Lusíadas*) de maneira não apenas citacional ou de homenagem, como também espelhando-se no *ethos* maneirista erótico-amoroso e no político do “desconcerto do mundo”.

Ao se falar acerca de apropriações contemporâneas de elementos cultivados pelas correntes artísticas pretéritas acredito ser de grande valia atentar no que diz Vitor Serrão (1983, p. 23)

As correntes da Arte Moderna, como o Surrealismo, o Dadaísmo, a Arte Abstrata e o Expressionismo Moderno, na sua atitude radical face a uma arte academizante e tradicionalista, [...] e na série de motivações que estão na base de suas respostas, revestiram-se igualmente de uma espiritualidade e de um cunho antinaturalista que têm paralelo, a quatro séculos de distância, nos valores do Maneirismo.

E as palavras acima apontam para um quadro em comum entre o século XVI e o XX, que são pautados por dúvidas insolúveis, tensão e ambiguidade dos tempos vividos, o que nos permite falar contemporaneamente em fragmentação, crise do sujeito, literatura e crise, uma “afinidade ideológica [...] que vai possibilitar um entendimento pleno e consequente recuperação global dos valores maneiristas” (Ibidem, p. 24).

A partir dos versos senianos utilizados como epígrafe deste capítulo introdutório distingo algo assinalado por Jorge Fazenda Lourenço (2010), mas não explorado a fundo: o desejo seniano de unir os contrários (“reencontrar-me de ter deixado”), algo a meu ver maneirista. Isto é, ele elabora uma escrita no século XX em que tendências artísticas que se opunham (Neorrealismo e presencismo, por exemplo) são exploradas de forma a que ele possa edificar novos valores e tendências que lhe interessavam. Essa característica da poesia seniana possibilitou que o autor produzisse uma literatura arrojada em que os dois contrários se unem na escritura literária, transformando assim “apetite em razão”.

É possível, nesse instante, indagar os caminhos éticos que há em comum entre os dois autores. Acredito que ambos têm consciência da fragilidade humana e, por isso, necessitam dar testemunho do que viram, viveram e sentiram no mundo e, ainda nesse tópico, ambos os autores acabam por problematizar uma condição moderna do sujeito, uma vez que, na Modernidade, há o reconhecimento da fragmentação, que, por sua vez, relaciona-se ao modo como o sujeito está em contato com o outro, , considerando, na esteira de Emmanuel Levinas, que o Eu contém a si próprio, a suas ideias e a seus ideais de maneira vazia sem o Outro. Isso quer dizer que, somente com o Outro o eu pode se modificar, agregar conhecimento, porque “traz mais do que eu contendo”. Logo, apresento abaixo um poema seniano que me alumia o caminho nessa relação entre Eu e Outro; Jorge de Sena-Camões e Maneirismo:

Do Maneirismo ao Barroco

Faustus infaustus Don Quixote Pança
e o príncipe tão doce Horácio amigo
Don Juan Catalinón Tenório de Sevilha
e Mefistofilis Comendador o espectro
e o real do mundo só na morte aos loucos
- dois para o inferno com a nossa bênção,

Dois não se sabe com a nossa angústia.

Todos haviam lido o livro errado:
Faustus invocações Quixote folhetins
e o príncipe Montaigne em vez do Príncipe
e Juan o livro do seu sexo incerto.
Duplos são todos e um terceiro oculto
a morte nosso pai a estátua e quem
dirá como o teatro o resto que é silêncio.

Junto de um seco, fero, estéril monte
e outro lugar não tem a solidão do mundo,
o poeta foi três ante o papel secreto:
o dois de sempre dois quem em dois se funde,
e o três que é três no dois que se transforma
cada um com seu contrário num sujeito.
A vida, a morte, o amor, o fado, e o sonho

que de impossível nos não perde ou salva
de sermos ou não sermos personagens
no grão-teatro aonde tudo acaba
em Segismundo ou Fedra antes que o pano caia
sobre a leitura dos errados livros:
os únicos abertos num lugar de acaso –
exatamente aquele que nos gera.

30/12/1972

(SENA, 2013, p. 693)

Jorge de Sena retrata nesse poema, presente em *Conheço o sal... e outros poemas* (1974), as contradições, utilizando-se primordialmente de paradoxos: “Duplos são todos e um terceiro oculto”, “Juan o livro do seu sexo incerto”, o dois de sempre dois quem em dois se funde,/e o três que é três no dois que se transforma”; angústias: “Dois não se sabe com a nossa angústia.”; citação de trechos de poemas camonianos “Junto de um seco, fero, estéril monte” (verso da *Canção IX* camoniana), “cada um com seu contrário num sujeito” (verso da *Canção VII* camoniana), revelando de forma maneirista as dualidades e antinomias em coexistência num mundo em que se vive de “sermos ou não sermos personagens” e, a partir disso, ele dá contornos novos aos versos de Camões a fim de criar uma confusão de sentidos relacionados aos pensamentos filosóficos que tratam da vivência humana.

Sena manifesta através desse poema alguns pontos que dizem respeito ao seu próprio fazer poético “o poeta foi três ante o papel secreto: o dois de sempre dois quem em dois se funde,/ e o três que é três no dois que se transforma”. Acredito ser possível resolver

esse enigma matemático em que os números dois e três destacam-se e confundem-se, ao pensarmos que a composição poemática perpassa, necessariamente, uma dupla chama (profanatória, certamente), a do Eu e do Outro, a do escrito e do leitor, a do amador e do amado. É, pois, uma relação erótica que nasce do encontro entre poema e leitor, de maneira ao poeta ser o “terceiro oculto”, aquele que existe na união dos elementos responsáveis por sua existência. Isso quer dizer que ninguém é poeta sem antes ter escrito poemas, muito menos antes de haver leitores que reconhecem-no enquanto tal. E o poeta, enquanto um terceiro elemento a conter os outros dois que o formaram é, pois, de forma maneirista, um ser andrógino (“cada um com seu contrário num sujeito”), elemento em tensão a que Aristófanes n’*O Banquete* nomeia de “têssera complementar de um homem” (PLATÃO, 1974, p. 24). Essa revelação oculta da essência do poeta me permite aqui retomar algumas imagens antinômicas: “Fautus infautus”; “Dom Quixote Pança”, “Juan o livro do seu sexo incerto” - a revelar, de forma maneirista, as dualidades e contradições desse ser a existir num mundo moderno no qual se vive de “sermos ou não sermos personagens”.

No discurso de Aristófanes há o esclarecimento de que à procura e desejo do todo perdido é que se dá o nome de amor, ou seja, o poeta, ponto de união entre o eu e o outro (entre texto e leitor) é, pois, uma forma de amor erótico no qual os corpos se integram, se penetram, se possuem. Ele é aquele que está “Junto de um seco, fero, estéril monte” com a sua condição moderna de solitário que se sabe criador do texto, mas, concomitantemente, credita a sua própria existência à criatura a que deu voz, como também aos leitores desta que lhe dão vida. E isso, o próprio sujeito poético assume ao dizer que a leitura dos livros “abertos num lugar de acaso” é que “nos gera”, ou seja, dá vida tanto ao escrito quanto ao escritor.

Tanto o leitor quanto o escrito são convidados à baila por Sena para unirem-se num movimento demoníaco, porque profanatório – retirando da poesia qualquer caráter sagrado, restituindo-a ao que há de mais humano que é ser dual (cf. AGAMBEN, 2007, p. 65). É, exatamente, essa profanação a inflar vida ao poeta de “papel secreto”, aquele “terceiro oculto” a evidenciar que os seus criadores (poema e leitor) são incapazes de compreendê-lo “Dois não se sabe com a nossa angústia”. Ou seja, o eu poemático assume que a angústia do poeta não pode ser compreendida pelo dois criador. E isso é revelador de uma ética da

poesia pautada na transgressão, na violência, na subversão, na negação de uma ordem sagrada intocável, na busca de sentidos para si e, através de si, para toda a humanidade que se depara com um mundo em ruínas. E isso, me parece um forte ponto de união entre os escritos camonianos e senianos.

Considerações Finais

Investigar a leitura maneirista que Sena faz da obra de Camões é reconhecer que a relação intertextual, e intercultural, entre os dois poetas é pautada num erotismo que se dá na e através da linguagem, uma vez que esse Desejo é que propulsiona o sujeito contemporâneo a buscar habitação na sede que lhe precede, possibilitando uma comunhão entre eles (seja convergente ou divergente) em que tornem-se, ao mesmo tempo, escravos, amantes, a viver “no mesmo chão”, servindo não somente um ao outro, mas, principalmente ao “mesmo antigo lume”, como alumia António Franco Alexandre. Lume esse, que no que toca à escrita, é, tomando emprestado o termo do próprio Camões, uma “máquina do mundo”, a mover a si própria, a cultura pensante e a literatura. Dialogar é manter viva uma chama, é reconhecer a grandiosidade de um texto, dando-lhe presságios de ressurreição. Conforme Harold Bloom aponta em *A Angústia da Influência*, “O morto pode ou não retornar, mas a sua voz ganha vida, paradoxalmente nunca pela mera imitação, e sim na agônica apropriação cometida contra poderosos precursores apenas pelos seus sucessores mais talentosos” (BLOOM, 2002, p. 24).

Acredito que certas questões maneiristas vivenciadas tanto pelo autor d’*Os Lusíadas* quanto pelo autor de *Metamorfoses* (em momentos distintos, é certo) e que, lidas em contato, podem contribuir ainda mais para o entendimento de cada um deles em particular e também enquanto autores dialogantes. O caminho traçado para esse ensaio partiu da própria leitura seniana acerca da obra de camoniana, revelando ali um Camões em constante tensão, dualidade, um sujeito que faz de seus poemas verdadeiros palcos em que são encenadas variadas experiências. Jorge de Sena, pois, dialoga com o poeta do Quinhentos sobretudo no desejo de fazer uma poesia de desocultação, de desvelamento, na qual o sujeito abandone o conforto do que sabe e se jogue num infinito desconhecido,

travando novas alianças consigo mesmos e com o mundo. Sendo assim, do que há de mais individual, os dois poetas portugueses elevam ao universal humano. Ambos reconhecem e abraçam o humanismo em que o ser humano não é centro, nem margem, e sim está inserido no mundo, e com os seus semelhantes deseja partilhá-lo. Eles acabam por problematizar uma condição moderna do sujeito, uma vez que, na Modernidade, há o reconhecimento da fragmentação, que, por sua vez, relaciona-se ao modo como o sujeito está em contato com o Outro. Há em comum aos dois escritores uma ética da escrita voltada para o Outro, preocupada com a historicidade do homem, de maneira que a própria linguagem, utilizada esteticamente na feitura dos poemas, historiciza e problematiza o humano.

Referências Bibliográficas:

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner; SENA, Jorge de. *Correspondência 1959 – 1978*. 3ª ed. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. *Profanações*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: MEC, 1973.
- BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”. In: *Outras inquisições. Obras Completas*. Trad Lúcia Morrone. Vol. 2. São Paulo: Globo, 1999, p. 96 – 98.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2ª ed. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago ed. 2002.
- CAMÕES, Luis Vaz de. *Rimas*. Lisboa: Almedina, 2005.
- ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37 – 48.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011.
- GUSMÃO, Manuel. “Uma primeira edição: um tríptico ou um ciclo na poesia de Gastão Cruz”. In: CRUZ, Gastão. *Outro Nome; Escassez; As Aves*. Lisboa: Assírio e Alvim, (2006).
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *História social da literatura e da arte*. Tomo I e II. 3ª ed. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1980.
- HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Maneirismo na literatura: alquimia linguística e arte combinatória esotérica: contribuições à história da literatura comparada europeia*. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. 3ª ed. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2011.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda. *A poesia de Jorge de Sena: testemunho, metamorfose, peregrinação*. Lisboa: Guerra & paz, 2010.
- MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Rio de Janeiro: Móbile, 2013.
- MATOS, Maurício. *Investigações Camonianas 1998 – 2008*. Manaus: EUA Edições, 2012.
- PLATÃO. “O Banquete”. In: *Diálogos*. Seleção José Américo Motta Pessanha. Trad. José Cavalcante de Souza et all. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SARAMAGO, Jose. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- Sartre, Jean-Paul. *O sequestrado de Veneza*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: COSACNAIFY, 2005.
- SENA, Jorge de. *Trinta anos de Camões – 1949-1978 (Estudos camonianos e correlatos)*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. *Poesia I (obras completas)*. Lisboa: Guimarães, 2013.

_____. *O reino da estupidez* – I. Lisboa: Edições 70, 1984.

SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

SILVA, Vitor Aguiar e. *Jorge de Sena e Camões: trinta anos de amor e melancolia*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

_____. *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Centro de estudos românicos, 1971.

ABSTRACT: The dialogical relation between Sena and Camões is undeniable, and allows you to make various inroads with regard to the dialogue between them, so investigate the Mannerist reading Jorge de Sena about Camões' work and how he considers it a work Mannerist art, besides being one of the possibilities, can help critical of both authors to better understand the relationship between the poetics of them , since, in the wake of Harold Bloom, I believe that dialogue is to keep alive a flame, it is to recognize the grandeur of a text, giving you resurrection of omens. From this reading I propose , you can point at Sena nodal points of writing undeniably are debtors of Camonian teachings , such as humanism, the questioning of the modern condition of the subject , the subversion of order , ethics -related writing so direct the Other.

KEYWORDS: Camões; Jorge de Sena, Manneirism.

Data do recebimento: 08/05/2016

Data do aceite: 05/07/2017

Os Fantasmas das Fotografias de Nove noites, de Bernardo Carvalho

Ghosts from Nove noites's Photographs, of Bernardo Carvalho

Renan Augusto Ferreira Bolognin¹

RESUMO: Este artigo analisa as três fotografias contidas no romance *Nove Noites* (2004), de Bernardo Carvalho, a partir da desconstrução de Jacques Derrida. Para tal análise, ressaltamos que a inserção delas ao texto narrativo sugere identidades culturais que se estabelecem como hierarquicamente superiores e desvelam outras. Para realizarmos essa análise, dividimos *a priori* as fotos do romance como pertencentes a arquivos públicos e privados e responsáveis por descarrilar uma fluidez de fronteiras pelas categorias narrativas de narrador/autor/personagem e, conseqüentemente, entre história e ficção. Através disso, propomos subsequentemente uma discussão a respeito da maneira pela qual descontroem-se também as identidades participantes do jogo narrativo de um romance avesso a conclusões. Posteriormente, propomos visualizar as fotografias não pelo que elas não trazem como presente, mas pelo que elas sugerem trazer a partir da leitura do romance. Assim, sugerimos uma presença do ausente nas fotografias. Deste modo, damos ênfase às ambiguidades, heterogeneidades e indefinições do romance que põem em cena as identidades culturais pela fotografia e pela narração. Por fim, demonstramos, a partir da relação estabelecida entre fotografia e narração, como as identidades culturais estão escondidas não apenas na representação artística, mas também na própria cultura em que elas deveriam ser mais visíveis.

PALAVRAS-CHAVE: Nove Noites; Desconstrução; Fotografias;

¹ Doutorando e bolsista Capes pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Mestre pelo Programa em Pós-Graduação em Literatura da UFSCar e graduado em Licenciatura Plena em Letras Português/Espanhol pela mesma universidade. Finalizou recentemente a pesquisa denominada “Memória e identidade em Nove noites, de Bernardo Carvalho” com bolsa Fapesp. É orientado pela profa. Dra Rejane Cristina Rocha.
Contato: renanbolognin@hotmail.com.

1. Introdução: Estratégias de leitura

Neste artigo analisamos as três fotografias do romance *Nove Noites* (2004)², de Bernardo Carvalho, tendo como *approach* teórico a desconstrução derridiana. Tomamos como parâmetro analítico a sequência na qual elas foram inseridas em *NN* e avaliamos alguns dos significados/leituras decorrentes dessa disposição. Aliás, também é digno de nota que as fotografias de *NN* sugerem uma dialética entre o privado e o público, o que, por sua vez, implica mais um tempo a ser impresso na narração: o da fotografia e o da *morte* da referência contida nela (BARTHES, 2012).

Urge, então, explicar a dialética acima referida. A arquivos privados nos referimos à maneira pela qual as fotografias são integradas ao livro como pertencentes ao narrador principal. Como uma dessas fotografias pertence a ele (que também é “autor”³), algumas complicações rasuram as fronteiras de personagem/narrador/autor, além de sugerir que a história contada está entre a história e a ficção. Em relação aos arquivos públicos, uma das fotografias pertence ao acervo da Casa de Cultura Heloísa Alberto Torres – *IPHAN* - e a outra ao acervo da Seção de Arquivos do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio Janeiro, segundo os créditos das fotos (CARVALHO, 2002, p. 171).

Da dialética supracitada inferimos que não é gratuito o fato de associarmos *NN* a uma instabilidade de leitura, bem como outros críticos do romance apontaram⁴. Afinal de contas, o conceito de metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon (1991), ancora a escrita ficcional na relação ambígua - e mesmo controversa/questionadora - de uma ficção construída nos alicerces de uma história que embaralha os porquês, as causas e os efeitos e deixa o leitor tão atônito quanto o narrador-jornalista que busca obsessivamente as

2 A partir daqui nos referiremos ao romance pela sigla *NN*. Além do mais, a data entre parênteses refere-se à reimpressão da nossa edição do romance. A primeira edição é de 2002.

³ Referimo-nos a “autor” pelo fato de que o narrador de *NN* realiza uma pesquisa a respeito de Quain, bem como escreve um “suposto” romance. Além disso, consta uma foto do autor na orelha do romance.

⁴ Como dito anteriormente, defendemos a dissertação intitulada “Memória e identidade em *Nove noites*, de Bernardo Carvalho”. O segundo capítulo trata de uma revisão bibliográfica a respeito dos conceitos de memória e identidade na fortuna crítica de *NN*. Nele apontamos como o conceito de metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon, esteve presente em 5 dos 11 textos sobre memória levantados, o que demonstra sua importância para a análise do romance. Se nosso leitor tiver interesse pelos autores dos textos, os colocamos na sequência. Já as referências completas poderão ser visualizadas na seção homônima deste artigo: Rodrigo Côrrea Martins Machado, Rosana Aparecida de Paula e Simone Cristina Mendonça de Souza; Diana Klinger; Cláudia Mentz Martins; Maria Siqueira Santos; Jonathan Rodrigues Peixoto da Silva.

motivações do romance: o suicídio do antropólogo estadunidense Buell Halvor Quain entre os indígenas Krahô em 2 de agosto de 1939.

Primeiramente, acompanhamos em itálico um suposto testamento deixado pelo engenheiro Manoel Perna, morto em 1946, no qual a memória e a imaginação dão o tom. Nele aparecem com frequência os dizeres “Isto é para quando você vier...”, sugerindo a um destinatário conhecedor do motivo do suicídio do antropólogo. Em outra instância narrativa, o leitor se depara com o narrador-jornalista, que relata algo que não teve a oportunidade de presenciar: o suicídio do antropólogo estadunidense Buell Halvor Quain. Por isso, ele recorre a memórias capazes de explicar dito suicídio, irresoluto por mais de 60 anos. Mediante cartas, fotografias, documentos e relatos de pessoas que haviam convivido com o antropólogo no Brasil, o narrador-jornalista busca em muitas vozes unir os cacos da identidade de Quain. Isto é, a construção romanesca é articulada através de uma refinada utilização de memórias para dar sentido à história narrada e às identidades de Quain e do jornalista. Assim, os narradores de *NN* trazem à baila, involuntariamente, as identidades de tribos indígenas que Quain estudou-os Trumai e os Krahô, além de outras como as Txikão, as Waurá, as Yawalapíti, as Suyá, etc. Já a maneira de narrar tal história demonstra questionamentos concernentes à identificação cultural. Em um procedimento narrativo muito sofisticado, releva-se a vida de um personagem estrangeiro e, simultaneamente, desvelam-se identidades culturais minoritárias.

A fundamentação teórica de nossas análises - que alia narrativa/fotografia - será a desconstrução derridiana. No ensaio *La doble sesión*, Derrida (1997, p. 274) demonstra na desconstrução do mito platônico da escrita a possibilidade de aplainamento das verdades axiológicas da cultura Ocidental. Partiremos, então, da desconstrução como nossa estratégia de leitura, pois ela permite o enveredar-se crítico pelos caminhos dos marginalizados. Em relação à querela fala/escrita platônica, nela constituíram-se nossos modelos axiomáticos/filosóficos ao longo dos séculos. Isto é, fala e escrita distanciam-se do lugar comum de “habilidades linguísticas” politicamente gratuitas. O nascedouro desse questionamento em Platão advém do argumento de que a fala associa-se à interlocução direta e, por consequência, como via mais direta ao mundo das ideias. Posteriormente, esse binarismo, fala/escrita, adquiriu para a tradição europeia uma forma de poder e de domínio

sobre os povos ágrafos. Com isso, a desconstrução deste e de outros binarismos visa ao aplainamento de ambos os conceitos e não a inversão de valores como dominado para dominador, e vice-versa.

Pelo fato de a desconstrução de Derrida proporcionar inversões de conceitos ontológicos cristalizados no pensamento Ocidental e estudarmos identidades à margem nas fotografias e na narrativa de *NN*, nossos estudos devem agarrar-se a um *approach* teórico consistente em relação aos deslocamentos de identidades culturais na leitura do romance. Para isso, escolhemos Stuart Hall (2003, p. 5, Grifos do autor, Tradução nossa), que nos explica como devemos considerar a identidade cultural:

Eu uso “identidade” para referir-me ao ponto de encontro, o ponto de *sutura*, por um lado os discursos e práticas com os quais se tenta ‘interpelar’, dizer-nos ou assimilar-nos a um lugar como sujeitos sociais de discursos particulares, e, por outro lado, os processos com os quais se produzem as subjetividades, onde construímo-nos como sujeitos que podem ser “ditos”⁵.

Isto é, a identidade cultural é aquele aspecto de nossa identidade que diz respeito a nossos pertencimentos a etnias, raças, religiões, línguas e nacionalidades (HALL, 2006, p. 8). Para tal discussão, valemo-nos, também, de sugestões analíticas advindas do ensaio “Masculino, Feminino, Neutro”, de Roland Barthes (2004, p. 257). Neste, o crítico francês analisa a novela *Sarrasine*, de Balzac, e demonstra como nela as categorias homônimas ao título são indiferenciadas por Zambinella em relação ao *castrato* Sarrasine, personagem que carrega em seu corpo a heterogeneidade dos gêneros no próprio sexo. Para nós, tal heterogeneidade é vista como similar às identidades culturais postas na narração e nas fotografias de *NN*: tenta-se homogeneizá-las. Segundo Zygmunt Bauman (2003), essa homogeneização advém da modernidade, que estabelecia contornos fixos, imutáveis, às identidades. Já no período tratado por ele como pós-moderno, as identidades adquirem caracteres mais escorregadios, nos quais elas evitam fixar-se em meio a uma enorme gama de opções. Mas os significados são escorregadios. Suas fronteiras não são fixas. Isto é, assim devem-se desconstruir as concepções de unidade, fixidez e solidez com as quais nos

5 “I use “identity” to refer to the meeting point, the point of suture, between on the one hand the discourses and practices which attempt to “interpellate”, speak to us or hail us into place as the social subjects of particular discourses, and on the other hand, the processes which produce subjectivities, which construct us as subjects which can be “spoken””.

debruçamos ao ler *NN*. A esse respeito, utilizaremos em nossa análise um trecho em especial do romance que demonstra a hierarquia/dominação da cultura letrada sobre a ágrafa e como essa dominação incide na maneira pela qual as fotografias do livro demonstram jogos de ausência e presença de identidades culturais postas, ou não, à margem.

Essas são nossas estratégias de leitura para estudarmos outras identidades culturais que vêm à tona na fotografia, pois a desconstrução permite navegar pelos caminhos dos minoritários e perceber os abalos sísmicos sofridos às margens devido ao peso do pensamento centralizador, totalizante e totalitário.

2. Os fantasmas das fotografias

Há em toda a fotografia um elemento fantasmagórico
(CARVALHO, 2002, p. 32).

O leitor está longe de uma neutralidade, de uma isenção de julgamento do que lê. Importam sua formação, sua religião, seu temperamento, etc. Quando ele se aproxima de um texto literário, ambos juntam-se num todo maravilhoso chamado leitura. E cada realizada será diferente da anterior (ainda que o objeto da leitura seja lido várias vezes). Sobre isso, Umberto Eco (1994, p. 9) comenta que

[...] qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre este mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas.

Como explicamos anteriormente, *NN* tem dois narradores: Manoel Perna, que escreve em itálico e passara 9 noites com Quain no intervalo de 6 meses antes do suicídio concretizar-se, e o principal, um jornalista inominado, que se interessa pela morte do etnólogo quase 62 anos após o “fato”. A argúcia da técnica narrativa de Perna reside na escrita de um testamento aos que venham em busca da solução do suicídio.

Como uma máquina preguiçosa, este texto pede ao leitor para preencher lacunas ao reiterar os dizeres: “*Isto é para quando você vier*”. Ou, falando como Barthes (2004, p. 73), o texto é um jogo de colaboração prática entre leitor e texto e deste decorre uma prática significativa na qual tenta-se abolir a distância existente entre leitura e escritura. O tom das memórias de Perna “quase” desconversado, exige ao leitor redirecionar os códigos de focalização para a figura nublada de Quain. Com o auxílio do narrador jornalista, construímos uma expressão do etnólogo dentre inúmeras possibilidades. Mas ela será sempre nublada, fugidia, tal(is) qual(is) o(s) motivo(s) de qualquer suicídio.

A conjunção das fotografias ao texto narrativo denuncia uma tentativa de aplainamento de história e ficção. Uma tentativa em permanente tensão, pois nem sempre podemos acreditar que a fotografia se refere ao mundo real em imagem e semelhança, como argumenta Susan Sontag (2006), pois pode ser também uma maneira de dramatizá-lo. Naturalmente, Perna “parece” assumir um tom desconversado a respeito do suicídio, pois atenua suas motivações. Desse modo, a escrita do testamento descontrói-se em um jogo narrativo sinuoso que indica a impossibilidade de se tratar o suicídio em tom totalmente desconversado: Quain falecera 6 anos antes da escrita do testamento de Perna. Ninguém se lembrava do antropólogo e a dor de perder um amigo transforma-se na dolorosa tarefa de escrever a respeito dela. Enquanto ser fictício, de papel, perguntamo-nos por que Manoel Perna é o responsável pela narração de um suicídio que teve lugar fora da ficção⁶?

Digamos que é como se o testamento de Perna representasse a passagem do tempo jogando seus dados no tabuleiro do “agora” da escrita. Junto às memórias confusas sobre o amigo, topamos com Quain em uma lacuna nebulosa, já que: “*Era preciso que ninguém achasse um sentido. É preciso não deixar os mortos tomarem conta dos que ficaram*”. (CARVALHO, 2002, p. 10, grifos do autor). É preciso esconder, ausentar, quem se quer presente. Morte pela linguagem, não apenas pela carne. Esse testamento não interessa somente a um possível familiar em busca das “memórias” de Quain. O narrador jornalista interessa-se por Quain mediante a leitura de um artigo de jornal escrito por uma

6 Sobre isso, Bernardo Carvalho revela em entrevista a Flávio Moura (2003) que Manoel Perna foi uma solução para resolver as questões irresolutas da pesquisa sobre Quain. Perna era a única pessoa que podia ter presenciado o suicídio e por isso deveria ser um dos narradores. Assim, o então barbeiro é transformado em engenheiro no texto ficcional.

antropóloga em 12 de maio de 2001, quase 62 anos após o suicídio. Nesse artigo, o nome do americano era citado de passagem, pois o foco era a morte de um antropólogo alemão que, também, falecera entre indígenas e cujos motivos da morte também eram desconhecidos⁷. Parte daí o interesse de conhecer a antropóloga que escreveu o artigo e pesquisar a respeito: “Fiz muitas viagens, alguns contatos, e aos poucos fui montando um quebra-cabeça e criando a imagem de quem eu procurava” (CARVALHO, 2002, p.14).

Ainda que não encontre uma resolução para o caso, o jornalista dá voz aos mortos com as colagens de fragmentos de memórias. No entanto, a memória individual é inalcançável. A fantasia começa neste ponto a cobrir a verdade individual na tentativa de reconstrução da imagem do desconhecido, pois “[...] os leitores se dispõem a fazer suas escolhas no bosque da narrativa acreditando que algumas delas serão mais razoáveis que outras” (ECO, 1994, p. 14) e a “leitura” feita pelo narrador-jornalista a respeito da estadia/suicídio do etnólogo entre os índios Krahô comporta-se da mesma forma.

Em relação às fotografias do romance, elas demonstram o binarismo da ausência/presença de Quain nelas, como se nos ligassem à memória dele. Durante a leitura, essas fotografias destilam seus significados na construção do romance, e vice-versa. A respeito de dito binarismo, numa determinada passagem do romance o narrador protagonista se vê diante da impossibilidade de responder a uma questão do indígena Krahô, Leusipo Pempxà:

Tudo o que eu queria saber já era conhecido. E ele me perguntava: “Então, por que você quer saber, se já sabe?”. Tentei lhe explicar que pretendia escrever um livro e mais uma vez o que era um romance, o que era um livro de ficção (e mostrava o que tinha nas mãos), que seria tudo historinha, sem nenhuma consequência na realidade. [...] Não conseguia fazê-lo entender o que era ficção (no fundo, ele não estava interessado), nem convencê-lo de que o meu interesse pelo passado não teria consequências reais, no final seria tudo inventado (CARVALHO, 2002, p. 95-96).

Em busca de soluções, o jornalista vai aos Krahô em pleno ano 2001 a convite de dois etnólogos. Curiosamente, Leusipo Pempxà preocupa-se com o fato de um sujeito da cidade grande querer desenterrar o passado da tribo. Torna-se claro que a escrita de um romance é inexplicável a um indivíduo de cultura não letrada, afinal ela não veicula

⁷ Mariza Correa (2001, p.1) publicou na *Folha de São Paulo* uma resenha etnológica que é o mote do romance por referir-se a Curt Unkel e a Quain, antropólogos que morreram durante sua pesquisa de campo.

(aparentemente) nenhuma informação relevante a quem não a conhece. Portanto, o conflito étnico não é evidenciada na violência física, mas cultural. Nos interstícios do período acima a escrita é fonte potente de dominação/exclusão, atração/repulsão, etc: não explicá-la é colocar-se numa posição hierarquicamente maioritária.

A essas indefinições remontamos ao gênero literário romance: devido à sua natureza heterogênea, ele pode comportar em sua maleabilidade estrutural as indefinições trazidas pelas fotografias. Isto é, o gênero romance possui uma empregabilidade ampla, representando grandes deslocamentos temporais; questões histórico-ideológicas; enfatizar o espaço físico e suas descrições em detrimento do psicológico; abrigar em seu bojo narrativo referências a canções, epígrafes, imagens, fotografias e mesmo links do *youtube*; etc. Digamos, portanto, que a plasticidade do gênero romance se refere à evidente relativa mutabilidade deste gênero. E é nessa relativa mutabilidade que as fotografias coadunam-se ao romance *NN*, que ancora sua escrita nos dominadores letrados. Para explicar tal relação, devemos tomar em mãos um filósofo como Jacques Rancière (2014) com vistas a nos acercar a uma argumentação que embasa a arte em considerações políticas. Escrever um romance é tratar uma narrativa a partir de um conteúdo político específico, não sempre perceptível. Um narrador que não consegue explicar o que é um romance a alguém de uma etnia distinta da sua, finca - aos olhos dos leitores atentos - diferenças culturais, políticas e sociais entre eles. Justamente na fotografia virá à tona (como veremos em uma das análises deste artigo) um membro de uma etnia indígena. Desse modo, a inserção da fotografia (e que vai na contramão do que se construiu coletivamente como um romance tradicional) tenciona a estrutura romanesca de *NN* ao pôr os fantasmas da cultura em evidência neste livro de ficção.

Remontamos a fantasmas nas fotografias não perceptíveis se não as olharmos de outra maneira. Afinal de contas, onde estão as etnias estudadas por Quain? Elas estão presentes em um “espaço em branco” da cultura, da linguagem (obviamente do texto romanesco posto em questão), e que não permite a alguns saber o que é ficção, ou não, e, igualmente, perceber que elas deveriam figurar como “visíveis” ao lermos o romance. Este elemento fantasmagórico é a essência da subversão das culturas tradicionais, ou seja, o modo de percebermos o “Outro” nas fotografias.

Propomos, então, ver o ausente em ditas fotografias, ou aquilo que não passa pelas repressões da visibilidade, tal qual aponta Alcides Cardoso dos Santos (2013, p. 21):

Entre a visão das coisas na forma como elas se dão aos olhos e o trabalho da imaginação redirecionando o olhar para aquilo que não vê mas que sempre se anuncia, toda uma variedade de relações aponta para uma repressão do visível na cultura, pois, em termos freudianos, poderíamos dizer que o desejo que aciona toda forma de visão é reprimido pela ordem, pelas regras do “que” e do “como” se deve ver (p. 21).

Busquemos outras veredas que permitam alcançar o visível. Ainda que imbricados em uma identidade cultural específica, “des-reprimamos” o modo no qual fomos instruídos a olhar. Isto é, além do que uma primeira olhadela permite, alcancemos outra leitura das fotografias postas separadamente em relação umas às outras e com o romance.

3. 1ª Fotografia - 1º fantasma: um rosto sem corpo e sem referente

A morte na desconstrução é a propriedade de todos os signos como coisas que vêm a ser ausentes (WILLIAMS, 2012, p. 71).

Se topamos com a imagem do rosto de um homem falecido diante de nossos olhos, provavelmente, pensaremos como foi a vida dele. Daí em diante, começamos a ficcionalizá-lo. Os de estômago mais forte tentarão conectar-se a essa figura. Já outros, de estômago mais fraco, tendem sucumbir a esse espectro e a dar meia volta. Não nos esqueçamos, antes de tudo, do que propusemos com Umberto Eco anteriormente. Juntamente à nossa construção leitora da narrativa, pensemos: é possível olhar as fotografias de *NN* não pelo que elas trazem como presente e, sim, como ausente? No princípio de sua *Dupla Sessão (Doble sesión)*, Jacques Derrida (1997) indica em uma lousa que é a “[...] determinada escrita do branco o que observar-se-á” (p. 267, tradução nossa)⁸. Façamos um caminho semelhante para notar o embate entre as hierarquias “superiores”

⁸ “[...] determinada escritura de lo blanco lo que siempre se prestará a observación (p. 267)”.

como presentes e as “inferiores” como ausentes. Dito isso, analisemos a primeira fotografia de Buell Halvor Quain. No livro ela é credenciada como pertencente ao acervo da Casa de Cultura Heloísa Alberto Torres – IPHAN (CARVALHO, 2002, p. 171) e refere-se a uma pesquisa realizada pelo narrador-jornalista. Interessado pela morte de Quain, ele o traz novamente à vida. Dessa vez, não vida pela carne, pois ela foi abandonada à terra à qual ele não se sentiu pertencido. Vida pela linguagem.

Obviamente, a escrita e a fotografia atuam como forma de registro, de documentação. Assim, uma função desempenhada pela fotografia quando posta em relação a uma narrativa parece ser a de unir-se a esta e propiciar a sensação da permanência de um presente eternizado. No entanto, esta relação fluida parece, ao mesmo tempo, esgarçar-se a ponto de transformar a história em ficção e vice-versa.

Na primeira fotografia posta abaixo, temos uma duplicação de Quain: uma imagem de seu rosto de perfil e outra de frente. Tendenciosamente configura-se um “decifra-me” ou “devoro-te”. Este olhar enigmático toma conta da narração, obcecando-nos tal qual ao narrador jornalista.



Figura 1 - Buell Quain, acervo da Casa da Cultura Heloísa Alberto Torres (CARVALHO, 2002, p. 26)⁹.

Os rostos de Quain não têm corpo. Onde está o corpo de Quain? É o que nos perguntamos durante a leitura. Depois de lidas mais algumas páginas, descobrimos que tampouco há indícios de onde o etnólogo teria sido enterrado. Não é por menos que Ana Martins Marques (2013, p. 202) analisa esta fotografia dupla a partir de um olhar jurídico. Nada se resolve no romance: nem o motivo do suicídio, tampouco a exumação do corpo e

⁹ Estudamos ambas as fotografias como única por estarem postas lado a lado no romance.

o impedimento da conclusão do caso faz o narrador principal retornar aos traumas da própria infância. Roland Barthes (2012, p.20) diz que: “Pois a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade”. A fotografia do “Outro”, Quain, representa ao narrador-jornalista a dissociação de seu eu e é sinônima a uma associação entre ambos? Como leitores da fotografia, a sua decifração representa uma dissociação de nós mesmos e a espera de pistas que indiquem algo além da imagem, como a associação entre o referente e o texto romanesco. O movimento sinuoso de colocar as duas fotos lado a lado sugere que esse homem sem corpo (que é e não é Quain) move o pescoço rapidamente para inquirir-nos algo. “Daquilo que foi” (BARTHES, 2012, p. 86) talvez seja a melhor definição ao testemunho que temos a respeito desse passado sombrio, embora fugaz, trazido pelas fotografias do rosto de Quain. Morte do corpo. Morte da referência. Vida pela linguagem.

4. 2ª Fotografia – O fantasma sem corpo e sem rosto: onde está Quain?

Há uma presença do outro como algo que não pode estar presente (WILLIAMS, 2012, p. 65).



Figura 2 - Lévi Strauss e Heloísa Alberto Torres, entre outros, no jardim do Museu Nacional, acervo da Seção de Arquivos do Museu Nacional/ UFRJ (CARVALHO, 2002, p. 31).

Ao recordarmos que *NN* se pauta na busca de um personagem em específico, Quain, percebemos que ele está ausente na imagem acima que retrata os pesquisadores que vieram ao Brasil estudar algumas tribos indígenas do Xingu:

Há uma foto, de 1939, em que dona Heloísa aparece sentada no centro de um banco nos jardins do Museu Nacional, entre Charles Wagley, Raimundo Lopes e Edson Carneiro, à sua direita, e Claude Lévi-Strauss, Ruth Landes e Luiz de Castro Faria, à sua esquerda. Hoje, estão todos mortos, à exceção de Castro Faria e Lévi-Strauss. Mas havia já naquele tempo uma ausência na foto, que só notei depois de começar a minha investigação sobre Buell Quain. Àquela altura, ele ainda estava vivo e entre os Krahô, e a imagem não deixa de ser, de certa forma, um retrato dele, pela ausência (CARVALHO, 2002, p. 32).

O ofuscamento de Quain é um simulacro: ele é esquecido, assim como foram as tribos que ele estudou. Diante de toda fotografia sentimo-nos confortáveis segurando-a como se estivéssemos em frente a um congelamento do passado. Ideia vã. No entanto, incompleta. O *studium*¹⁰ é empoeirado a ponto de não revelar um rosto que se esconde, embrenha-se, coaduna-se e intriga-nos: o de Quain. Postas anteriormente no romance e neste artigo, ambas as fotografias nos questionam: onde está Quain? O ar fantasmagórico do rosto de Quain é transmitido e confirmado à luz desta fotografia de dona Heloísa Alberto Torres cercada pelos demais antropólogos que tinham vindo ao Brasil: “[...] a imagem não deixava de ser, de certa forma, um retrato dele, **pela ausência**”. (CARVALHO, 2002, p. 32, grifo nosso). Esta segunda fotografia tem, indubitavelmente, um apelo, uma atração: é a imagem de alguém que está ausente. Portanto, da ligação entre narrativa e fotografia decorrem mais ambiguidades interpretativas do passado. É a marca quase definitiva de um suicídio que parece(ria) premeditado, pois, além das inúmeras razões dadas por Buell e pelos demais personagens da trama em *NN* (problemas familiares, suposta sífilis, não ter mais o que ver no mundo, pressão do Estado Novo sobre os estudiosos estrangeiros residentes em solo brasileiro, a ignorância dos brasileiros, etc), somam-se interpretações provenientes de uma presença pela ausência como representações do destino trágico das culturas estudadas por ele.

10 Roland Barthes (2012, p. 33, grifos do autor) explica que o *studium* é: “[...] uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o *Operator*, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de *Spectator*”.

Curiosamente, Heloísa Alberto Torres está sentada entre todos os estudiosos do período em questão. Como ela era a superiora de Quain, ainda fica aberta a questão: onde está ele? Obviamente, ele é um fantasma nesta fotografia. Sua presença se dá pela ausência, na insistência de trazer esse corpo mortificado pela linguagem. Essa presença com contornos de ausência descarrila as identidades estudadas por ele, afinal, o romance não existe sem as etnias que ele estudou. Esta fotografia apropria-se, então, dos traços fisionômicos do etnólogo como um fantasma (tanto simulacro, quanto assombração) e respinga sua presença mediante sua ausência. Acercamo-nos da imagem do mesmo modo de um “decifra-me ou devoro-te”. Como não pretendemos ser devorados, devemos decifrá-la. Mas decifrá-la parece ser o mesmo movimento que a permite devorar-nos.

Quain foi primeiramente estudioso da etnia Trumai, que estava esgarçando-se no tempo e em nada remontava àquela que outro estudioso, o alemão Von den Steinen, se referia. Como diz o “personagem” Lévi-Strauss em entrevista ao narrador principal do romance:

Quanto mais as culturas se comunicam, mais elas tendem a se uniformizar, menos elas têm a comunicar. O problema para a humanidade é que haja comunicação suficiente entre as culturas, mas não excessiva. Quando eu estava no Brasil, há mais de cinquenta anos, fiquei profundamente emocionado, é claro, com o destino daquelas pequenas culturas ameaçadas de extinção. Cinquenta anos depois, faço uma constatação que me surpreende: também a minha própria cultura está ameaçada (CARVALHO, 2002, p. 52).

Assim sendo, etnias em perigo são agregadas à presença/ausência de Quain. Quando o personagem vem à tona numa narrativa muito *a posteriori* a seu suicídio (cerca de 69 anos depois), as etnias estudadas por ele (e outras deixadas de lado pelas hierarquias/etnias no poder) são trazidas à baila em planos secundários, como se o etnólogo fosse um ímã que as magnetizasse. “*Se faço as contas vejo que foram nove noites*” (CARVALHO, 2002, p. 46, grifo do autor) é o que diz o narrador Manoel Perna, sem negar as possíveis incongruências com as quais as memórias parecem ter se revestido: “*O que agora lhe conto é a combinação do que ele me contou e da minha imaginação ao longo de nove noites*” (CARVALHO, 2002, p. 47, grifos do autor). Por outro lado, na narração do narrador jornalista, a façanha de transpor tanto os discursos dos documentos pesquisados (cartas, o “suposto” testamento, etc.) e os narrar é, decididamente, outro ponto fulcral da

arquitetura do romance. Ou seja, esta narração se funda sob a égide da documentação, não da experiência propriamente empírica.

Como forma de preenchimento do desconhecido, do fantasmagórico e enigmático olhar de Buell Quain, o que restará ao narrador jornalista será o retorno ao próprio passado, à infância. Entretanto, um passado para o qual poderá retornar desde que consiga relacioná-lo ao de Quain: “Ninguém me perguntou, e por isso nunca precisei responder que a representação do inferno, tal como a imagino, também fica, ou ficava no Xingu da minha infância” (CARVALHO, 2002, p. 60), fundindo em um encaixe narrativo magistral a memória obtusa de Quain com a própria.

5. 3ª Fotografia – Autor, narrador, personagem: identidades na orelha

O que complica é que não é possível distinguir, num texto, até o fim e exaustivamente, personagem, narrador e autor. Há um nível de toda escrita em que não se pode decidir quem *está falando* (BARTHES, 2004, p. 257).



Figura 3 - O autor aos seis anos no Xingu (CARVALHO, 2002, Orelha)

A queda à própria infância desemboca nesta última fotografia. Quain é um personagem elo entre o presente da narração do jornalista e o passado. Sem ele o romance ruiria. Na fotografia acima, presente na orelha do romance, encontramos, finalmente, um

indígena. No entanto, esta é uma fotografia etnicamente problemática, afinal não sabemos a qual etnia ele pertence. É como se a fotografia neutralizasse sua origem, usurpando-a. Como se todos fossem iguais e qualquer denominação lhes servisse. Novamente, perguntamo-nos: onde está Quain?

Segundo Luciana Salazar Salgado (2007, p. 133), para produzir um enunciado é necessário um conjunto de atos. A posição da fotografia na orelha do romance sugere uma série de atos, voluntários ou não, que desembocam em significações ao leitor. Ou seja, a materialidade da obra demonstra na fotografia acima um indígena em um espaço à margem da história, pois ela está na orelha do livro¹¹. Já sua inserção sugere a construção de um lugar social, de um autor, que espera legitimar-se nela (*idem*, p. 136-144). O processo editorial considerou a referida fotografia por uma série de atos, entre eles a condição do futuro da publicação, sua tipografia e suporte. Possivelmente, ele não se interessou tanto pelo local no qual as fotografias de *NN* seriam colocadas (sobretudo esta última). No entanto, ao fazê-lo o editor responsável também “moldou” o texto.

Eis, então, que Quain vem à tona! Mas, não, não é o garoto da fotografia, que é supostamente um (o) autor (que nos faz perguntar: ele é o autor do livro? É o jornalista? O autor da pesquisa? etc) aos 6 anos de idade no Xingu. Sublinhemos que ele aparece, principalmente, através da presença do “Outro”. Atentemo-nos a como estes dois corpos da fotografia tiveram sua morte referencial decretada e suas identidades descentralizadas pela escritura. Se as relações entre história e ficção estão rasuradas no romance - como as categorias de autor, narrador e personagem -, as identidades culturais também estão. E a exclusão delas não é só fictícia. Notar o fantasma de Quain nas fotografias é equivalente a dar-se conta dos fantasmas que formam as culturas e estão enterrados no esquecimento:

[...] Em mais de um sentido, a condição colonial consiste em negar ao colonizado sua identidade como sujeito, em romper todos os vínculos que formam essa identidade e em impor outros que a perturbam e a desarticulam, com uma crueldade especial no momento da conquista (POLAR, 2003, p. 13, tradução nossa)¹².

11 Interessantemente, a edição de bolso do romance, publicada pela mesma editora, excluiu essa última fotografia. Ou excluiu etnias? CARVALHO, Bernardo. **Nove Noites**. SP: Companhia da Letras, 2006.

12 “*En más de un sentido, la condición colonial consiste precisamente en negarle al colonizado su identidad como sujeto, en trozar todos los vínculos que le conferirían esa identidad y en imponerle otros que lo disturban y desarticulan, con especial crudeza en el momento de la conquista*”.

As identidades culturais minoritárias estão postas em segundo plano em *NN* e agonizam como fantasmas. Isso ocorre, sobretudo, ao lembrarmos uma voz narrativa de *NN* pertencente a um sujeito interessado pela vida de um americano erudito e desinteressado pelas questões indígenas brasileiras. Evidentemente, o fato de ser filho de um antigo proprietário de terras no Xingu, localizadas próximas a aldeias indígenas, o faz desinteressar-se por tais etnias indígenas. Mas elas, ainda que tropeçadamente, alcançam o discurso e demonstram que ele não pertence somente a uma identidade majoritária. O indígena da foto é o representante de uma etnia jogada às indefinições e faz perguntarmos: afinal de contas, que olhares colocamos sobre nós mesmos e sobre o “Outro”?

Este ponto de indecisão joga-nos, então, no hímen do romance: se vemos os outros, as identidades culturais e as suas similitudes, chegamos a um ponto no qual elas percebem suas diferenças. Neste ponto nodal, notamos que vivemos também de uma ficção na qual somos narrados pelo “Outro” e na qual nossa própria identidade cultural pode(ria) ser tão estereotipada quanto à(s) alheia(s) da fotografia em questão. As ambiguidades decorrentes dessa fotografia demonstram os jogos hierárquicos entre as identidades culturais distintas ao localizá-las à margem (na orelha do livro) e em um único representante.

Este parece o modo pelo qual a ficção representada em *NN* complementa a realidade com uma crítica (nas entrelinhas) de como “esquecemos” nossas identidades minoritárias: Quain comporta não só a si mesmo, mas também a outros esquecidos pela história e é na história do “Outro” que ele se torna visível. Ele é o ponto que desmente a história em benefício da própria e, ao mesmo tempo, tem a própria desconstruída em benefício da alheia. Portanto, os caminhos a serem traçados para visualizar esta história serão o da implicação entre as fotografias e as identidades e o da contínua transformação de ambas, não procedendo, assim, em uma homogeneização do conteúdo narrado.

6. Considerações finais

A última fotografia remonta a uma etnia jogada à marginalidade pela posição tipográfica no romance. Terminada a leitura de *NN*, o leitor que haja aproveitado a busca

obsessiva por Quain lê, além da orelha do livro, um *post-scriptum*, que não deixa de formar parte da narrativa:

Este é um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoais reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta. Ao longo da pesquisa que o precedeu, contei com o auxílio de várias pessoas, a começar por Mariza Corrêa. Sem ela, provavelmente eu nunca teria sabido da existência de Buell Quain e este livro não existiria (CARVALHO, 2002, p. 169).

O romance ancora-se na realidade, embora seja fictício ao mesmo tempo. Algo como o *Efeito de real*, de Roland Barthes (1971, p. 43), que proclama uma ruptura com o verossímil antigo. Em senso comum, sabemos que a fotografia sugere uma relação com a realidade, uma “ilusão referencial”. A linguagem romanesca demonstra a dominação de culturas sobre outras através do “esquecimento” dessas etnias ao longo da escrita. E escrever sobre Quain é por si só um ato inglório, pois “Escrever parece ser um ato que me rouba de meu ser: é um modo de comunicação alternativo, uma transcrição pálida e mecânica da fala e, portanto, sempre a uma certa distância de minha consciência” (EAGLETON, 2006, p. 196). Por outro lado, é também um ato glorioso, pois falar sobre o “Outro” atesta notoriedade a quem se refere. Da mesma forma, nenhum “ele” vem desacompanhado na linguagem e, por isso, diz respeito a outros “eles” e a um “eu” que se quer mantido em terreno seguro, como se não fosse tão desestabilizado e subordinado às hierarquias sócio históricas que o comprimem. Assim, todos se leem e são lidos ao mesmo tempo.

Desse modo, encerramos este artigo como alguém que abre portas: na instabilidade das identidades culturais, as fotografias inseridas em *NN* desestabilizam qualquer efeito pretendido de atestação do referente como eterno presente. Isto é, a inserção das fotografias no romance balança-o à ambiguidade de seu mote: as causas do suicídio de Buell Quain. Evidentemente, este virá sempre à tona nessas fotografias, dando a elas o ar fantasmagórico de uma presença ausente e incomodando aqueles que buscam uma definição do personagem e de outras identidades culturais que ela figura.

Se relembarmos que para Cornejo Polar (2013) a conquista da América Espanhola não foi apenas uma agressão política, mas também semiótica¹³ (pois trazia todo um novo aparato de significação ao Novo Mundo), chegamos, por fim, à conclusão de que devemos tentar uma nova maneira de lidar com as significações das fotografias do romance em questão. Isto é, ao tentarmos visualizar outras etnias presentes enquanto fantasmagóricas, operamos uma leitura que vai na contramão de como as hierarquias superiores nos ensinaram desde crianças a ver as fotografias a partir do que está, aparentemente, presente. Vejamos, também, o ausente. Além disso, a inserção das fotos fragmenta ainda mais o tecido narrativo esgarçado de *NN* e sugere uma abertura do leitor para o desconhecido. A morte de Quain reverbera como um fantasma das etnias estudadas por ele, impelindo(-nos) na “orelha” (do livro, também) a ouvir as demais culturas que nos constituem. Desse modo, o romance desconstrói binarismos como ausente/presente, história/ficção, hierarquia majoritária/minoritária, ao propor o direcionamento de nosso olhar leitor ao ausente nas imagens fotográficas.

13 A isso remontamos à função essencial da escritura, que segundo Jacques Derrida (1973, p.175): “[...] é a de favorecer o poder escravizante mais do que a ciência “desinteressada”.

8. Referências

- BALZAC, Honoré de. *Sarrasine*. Paris: Éditions du Boucher, 2002.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara – Nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- . Da obra ao texto. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira: revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 65-75.
- . Masculino, feminino, neutro. In: _____. *Inéditos vol.2 – crítica*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 230-259.
- . O efeito de real. In: _____. *Literatura e semiologia – Pesquisas semiológicas*. Trad. Célia Neves Dourado. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. p. 35-44.
- BAUMAN, Zygmunt: From pilgrim to tourist – or a Short History of the Identity, In: HALL, Stuart; GAY, Paul Du. *Questions of cultural identity*. Londres, Thousand Oaks, Nova Déli: Sage Publications, 1996. p. 18-36.
- CARVALHO, Bernardo. Local desconhecido, Atrama traiçoeira de Nove Noites. *Revista Trópico*, [s.d]. Entrevista de Bernardo Carvalho a Flavio Moura. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl>>. Acesso em: 03/Nov/2013.
- . *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CORRÊA, Mariza. Paixão etnológica. In: *FOLHA de São Paulo*. Jornal de resenhas. 12/Mai/2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1205200103.htm>>. Acesso em: 01/Dez/2014.
- DERRIDA, Jacques. A escritura e a exploração do homem pelo homem. In: _____. *Gramatologia*. São Paulo: Ed. Perspectiva, EDUSP, 1973. p.146-172.
- . La doble sesión. In: _____. *La disseminación*. 7ed. Trad. José Martin Arancibia. Madrid, Espanha: Omagraf, 1997. p. 263-340.
- EAGLETON, Terry. O pós-estruturalismo: In: _____. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra [Revisão da tradução João Azenha Jr. 6ed. SP: Martins Fontes, 2006. p. 191-226.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Trad. Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.
- . Who needs identity? In: _____. ; GAY, Paul. *Questions of cultural identity*. London: Sage Publications, 2003. p. 1-35.
- HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: O passatempo do tempo passado. In: _____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 141-162.
- JOHNSON, Barbara. Writing. In: LENTRICCHIA, F.; MCLAUGHLIN, T. *Critical terms for literary study*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. p. 39-49.
- JUNIOR, Neurivaldo Campos Pedroso. Jacques Derrida e a desconstrução: Uma introdução. *Revista Encontros de Vista*, v.1, 5ed, p. 9-20, 2010. Disponível em: <http://www.encontrodevista.com.br/Artigos/Neurivaldo_Junior_Derrida_e_a_desconstrucao_uma_introducao_final.pdf>. Acesso em: 19/Out/2014.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2ed. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2012.

- MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins; PAULA, Rosada Aparecida de; SOUZA, Rosana Cristina Mendonça de; Nove Noites: O labirinto de vozes. *Vértices*. v.12, n.1, p.31-41, Jan/Abr-2010. Disponível em: <http://www.revistacontemporaneos.com.br/n6/dossie1_9noites.pdf>. Acesso em: 03/Abr/2012.
- MARQUES, Ana Martins. O que se vê não se fotografa: fotografia e margens da ficção em *Nove noites e Mongólia* de Bernardo Carvalho. In: _____. *Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea* (W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk). Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos literários – FALE – UFMG. Belo Horizonte, 2013. p.174-222.
- MARTINS, Cláudia Mentz. Entrecruzamento de vozes narrativas em 'Nove noites'. In: GOMES, Gínia Maria. (Org.). *Narrativas contemporâneas: recortes críticos sobre Literatura Brasileira*. 1ed., v. 1Porto Alegre: Libretos, 2012. p. 199-215.
- POLAR, António Cornejo. *Escribir en el aire*. 2ed. Lima, Peru; Berkeley, EUA: CELACP, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – Estética e política*. Trad. de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2014.
- RICÈUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- SALGADO, Luciana Salazar. Gêneros instituídos. Limites, fronteiras, liames, percursos. In: _____. *Ritos genéticos no mercado editorial: autoria e práticas de textualização*. Tese de doutorado. Departamento de Estudos da Linguagem. Unicamp. Campinas, 2007. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000428478>>. Acesso em: 08/Jan/2015.
- SANTOS, Alcides Cardoso dos. *De cegos que vêem e outros paradoxos da visão: questões acerca da natureza da visibilidade*. Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores, 2013. Disponível em: <<http://coral.ufsm.br/mletras/images/cogitare13.pdf>>. Acesso em: 11/Nov/2014.
- SANTOS, Maria Siqueira. A FOTOGRAFIA NO ROMANCE NOVE NOITES, DE BERNARDO CARVALHO. In: *Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. Londrina, 2009, p.1152-1158. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Santos_Maria%20Siqueira.pdf>. Acesso em: 22/Jul/2014.
- SILVA, Jonathan R. P. da. A ficcionalização da história em Nove Noites, de Bernardo Carvalho, e a problemática dos gêneros. *Alumni - Revista Discente do Uniabeu*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.77-86, 2013. Disponível em: <<http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/alu/article/view/1016>>. Acesso em: 28/Jun/2014.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini. México: Alfaguara, 2006.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. O romance como gênero planetário. In: *Novos estudos* – Cebrap, São Paulo, n.86, p. 87-95, Mar/2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100011>. Acesso em: 21/Out/2014.
- WILLIAMS, James. O pós-estruturalismo como desconstrução. In: _____. *Pós-estruturalismo*. Trad. Caio Liudvig. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 46-82.

9. Referências consultadas

- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira: revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1982. p. 99-126.

DERRIDA, Jacques. A escritura pré-litera: In:_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaideman; Renato Ianini Ribeiro. São Paulo: Ed. Perspectiva, EDUSP, 1973. p. 1-32.

FERRARIS, Maurizio. ¿Qué es la hermenêutica? In:_____. *La hermenêutica*. Trad. Lázaro Sanz. Madrid: Ediciones Cristandad, 2004. p. 7-46.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos*. Sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HALL, Stuart. *Da diáspora*. Identidades e Mediações Culturais. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine de la Guardia Resende. Belo Horizonte; Brasília: Ed. UFMG; Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

LLOSA, Mario Vargas. *El sueño del celta*. Madrid: Alfaguara, 2010.

MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins; PAULA, Rosana Aparecida de; SOUZA, Simone Cristina Mendonça de. O labirinto de vozes. In: *Revista contemporâneos*, n.6, Mai-Out 2010. Disponível em: <http://www.revistacontemporaneos.com.br/n6/dossie1_9noites.pdf>. Acesso em: 06/Dez/2012. p.1-9.

PLATÃO. *Íon*. 816119/0111ed. Trad. Victor Jabouille. Lisboa: Editora Inquérito Limitada, 1998.

10. Anexos

Figura p. 10: Buell Quain. Acervo da Casa da Cultura Heloísa Alberto Torres, Rio de Janeiro. In: CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 26.

Figura p. 11: Lévi Strauss e Heloísa Alberto Torres, entre outros, no jardim do Museu Nacional. Acervo da Seção de Arquivos do Museu Nacional/ UFRJ, Rio de Janeiro. In: ---- -. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 31.

Figura p. 14: O autor aos seis anos no Xingu, arquivo pessoal [?], [s.c.]. In:----- -. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Orelha.

ABSTRACT: This paper analyses three photographs inserted in the novel *Nove Noites*, from Bernardo Carvalho, with the Jacques Derrida's deconstruction. For that, we demonstrate as the insertion of the three photographs in the novel suggest cultural identities establishing itself as superior hierarchies and hiding other ones. For analysing this novel, *a priori* we divided the *Nove noites*'s photos into belonged to public files and private files. Moreover, the both files are responsible to derail a fluidity of borders to narrative categories as narrator/author/character and, consequently, between history and fiction. Through it, we propose a subsequently discussion about the way of cultural identities deconstructs themselves in a narrative game from a novel contrary to conclusions. After that, we propose that photographs visualization is not just what its images brings, but what they suggest in the novel reading. Hence, we suggest an absence presence in these photos. In this way, we emphasize the ambiguities, heterogeneities and uncertainties of the novel show up cultural identities through the photographs and the narrative text. At end, we demonstrate how the photographs and narration relationship

mean not just some cultural identities hidden in artistic representation, but also in the own culture where they could be more visible.

KEYWORDS: Nove Noites; Deconstruction; Photographs;

Representações do Elemento Onírico em Rebecca

Representations of the Oniric Element in Rebecca

*Fabio Alcides de Souza*¹

RESUMO: O romance *Rebecca*, escrito pela inglesa Daphne du Maurier, foi adaptado para o cinema em filme dirigido pelo também inglês Alfred Hitchcock. Aspectos inerentes à forma de narrativa suscitam a presença do elemento onírico, cuja representação é realizada de formas diversas em ambas as obras.

PALAVRAS-CHAVE: *Rebecca*. Sonho. Devaneio.

Rebecca: romance e filme

O romance *Rebecca*, escrito pela inglesa Daphne du Maurier, e publicado no ano de 1938, relata a história de uma mulher que se casa com um milionário viúvo, se tornando a senhora da casa, ou Mrs De Winter. A primeira Mrs de Winter, *Rebecca*, em função de suas marcantes características pessoais, permanece nas memórias das pessoas com quem conviveu, sejam eles parentes ou empregados.

Narrado em primeira pessoa por Mrs de Winter, o romance é todo perpassado pela visão da narradora, que apresenta os fatos por ela observados, mas também seus pensamentos e situações imaginadas ou sonhadas. A personagem-título, apesar de não estar presente, posto que morta, também é por várias vezes descrita pela narradora a partir de sua imaginação.

A versão para o cinema de *Rebecca* tornou-se um grande sucesso de público e crítica tendo, inclusive, recebido o Oscar de melhor filme do ano de 1940. Dirigida por Alfred Hitchcock, foi a primeira produção norte-americana conduzida pelo cineasta inglês. O filme é

¹ Possui Licenciatura em Letras Espanhol e Literaturas Espanhola e Hispano-americana pela Universidade de Brasília – UnB; Especialização em Literatura Brasileira pela Universidade Católica de Brasília e Mestrado em Literatura pela Universidade de Brasília – UnB.

iniciado de forma semelhante ao romance, em que Mrs De Winter narra um sonho, no qual retorna a Manderley, a propriedade onde residira após o casamento com Maxim De Winter.

Além de servir de introdução às duas obras de arte, o sonho propriamente dito é recorrente no romance, sendo apresentado, em cinco momentos distintos, relatos completos sobre a experiência vivida durante o sono. Ademais, outro aspecto a ser observado é a presença ainda mais frequente na narrativa da experiência do devaneio – ou sonho acordado –, especialmente nos momentos em que a narradora, Mrs De Winter, toma conhecimento de situações do passado, por intermédio da narração de outros personagens. A partir daí, o exercício de imaginação irá conduzir Mrs De Winter ao universo onírico do devaneio.

O onírico na Literatura e no Cinema

A Literatura convive, normalmente, em diálogo com o imaginário, e, a partir do texto literário, se possibilita a criação mental de cenários e situações que são construídos pelo leitor durante o processo de leitura.

No sonho, livre da amarra da consciência, o elemento imaginário ganha novas possibilidades, que permitem o surgimento de situações que poderiam ser aparentemente absurdas, ou mesmo impossíveis no mundo físico, mas que, no universo onírico, fomentam o surgimento de visões que talvez não fossem sequer imaginadas durante a vigília. Durante a vigília, ainda que estejamos atrelados a uma realidade visível, no pensamento reside a possibilidade do devaneio, da elaboração de imagens não necessariamente relacionadas ao aparentemente concreto e perceptível.

Sonho e devaneio funcionariam então como espaços oníricos de criação de cenários imaginários distintos, vinculados a formas de expressão de diferentes intenções e possibilidades, em que a ação será pautada por questões temporais e de foro psicológico.

O filósofo Gaston Bachelard (2009, p. 153) indica a “diferença radical” que ele considera existente entre ambos os eventos de natureza onírica, diferença esta que residiria no “âmbito da fenomenologia”, ou seja, na esfera dos estudos da consciência:

Ao passo que o sonhador de sonho noturno é uma sombra que perdeu o próprio eu, o sonhador de devaneio, se for um pouco filósofo, pode, no centro do seu eu sonhador, formular um *cogito*. Noutras palavras, o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneio está presente no seu devaneio. Mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é

ele que se ausenta – é ele, em carne e osso, que se torna um “espírito”, um fantasma do passado ou da viagem. (BACHELARD, 2009, p. 144)

A diferença, portanto, estará exatamente na “clareza de consciência” presente no devaneio e ausente no sonho, tendo em vista que no sonho noturno há a perda do “próprio eu”. Seja como for, no âmbito do sonho – ou do devaneio – o imaginário poderá se estabelecer como espaço da possibilidade de criação de outros universos, não necessariamente reais. Sobre este universo onírico, interessante observar também a proposição do crítico literário francês, Maurice Blanchot:

o sonho é o despertar do interminável [...] daí resulta que o sonho parece fazer surgir, em cada um, o ser dos primeiros tempos – e não somente a criança mas, para além, para o mais longínquo, o mítico, o vazio e o vago do anterior. Aquele que sonha dorme, mas aquele que sonha já não é mais aquele que dorme, não é um outro, uma outra pessoa, é o pressentimento do outro, o que não pode mais dizer eu, o que não se reconhece em si nem em outrem. (BLANCHOT, 2011, p. 293)

Blanchot reforça a ideia da perda da identidade do sonhador do sonho noturno, e indica que, numa espécie de viagem onírica, somos levados para lugares distantes, para longe do nosso “eu”, na direção do universo do mito. Podemos considerar que a preponderância do elemento inconsciente no sonho faz com que surja algo que está apartado, que não é próximo, nem pessoal, nem mesmo necessariamente reconhecível.

A liberdade contida no elemento imaginário existente na atividade onírica faz com que, em várias obras literárias, haja relatos e narrativas onde o sonho seja recorrente, como forma de estabelecer um espaço onde a linguagem simbólica ali contida traga novas interpretações e perspectivas para os personagens. “Nesta direção, o símbolo afigura-se como o terreno eletivo do campo do imaginário, na medida em que é um meio através do qual o sentido pode manifestar-se e realizar-se” (MELLO, 2002, p.10)

No cinema, a representação do elemento onírico pode ser exposta de diversas maneiras, seja de forma direta, seja utilizando-se de efeitos técnicos para criar a percepção do sonho vivido ou narrado pelo personagem, fazendo com que o espectador viva a experiência do universo onírico.

Conforme Marcel Martin, a representação do elemento onírico no cinema faria parte dos chamados “processos narrativos secundários”, aqueles “cuja finalidade é a de fazer avançar a ação, ao mesmo tempo que acrescentam um elemento dramático, sublinhando uma atitude ou conteúdo mental dos personagens” (MARTIN, 2005, p.227).

Estes processos seriam então subdivididos em processos objetivos e subjetivos. Os processos objetivos seriam aqueles que trabalham com os elementos realistas da ação fílmica e não exprimem conteúdo mental, enquanto os subjetivos recorrem a “processos expressivos mais ou menos simbólicos da interioridade das personagens” (MARTIN, 2005, p.231), como forma de materializar o que se passa em suas mentes.

Os processos narrativos secundários subjetivos seriam, portanto, aqueles que conduzirão a representação do elemento onírico na obra fílmica. Marcel Martin ainda propõe outra subdivisão destes processos, como forma de separar os processos que exprimem o conteúdo mental – a partir da introdução de um plano ou de uma sequência que não pertence à ação presente –, e os processos que visam a expressão do comportamento mental das personagens, utilizando-se da “modificação da aparência normal dos seres, das coisas ou do cenário, sob o efeito de uma perturbação psicológica ou física que se manifesta na personagem” (MARTIN, 2005, p.232)

A representação dos processos subjetivos é efetuada por meio da utilização de truques técnicos como: distorção da imagem e do som, modificação da iluminação ambiente e sobreposição sonora; dentre outras. Há duas formas de utilizá-los, de “maneira realista, quando a câmera adota o ponto de vista da personagem e vemos no ecrã aquilo que ela deve [...] sentir, ou de maneira não realista, se a personagem aparece no plano que materializa seu conteúdo mental” (MARTIN, 2005, p.233).

Representações do onírico em Rebecca

Em Rebecca, podemos observar formas de representação do elemento onírico tanto no romance como no filme. Ambas as obras são introduzidas pela narração do sonho de Mrs De Winter, em que a personagem relata em *flashback*, o que viu em seu sonho. Neste relato, alguns pontos demonstram a liberdade existente no sonhador: “Then, like all dreamers, I was possessed of a sudden with supernatural powers and passed like a spirit through the barrier before me” (MAURIER, 1993, p.1).

De posse dessas forças sobrenaturais, a narradora entra na viagem onírica retomando a visão mítica de Manderley – reforçando a ideia de Blanchot de que no sonho surge o elemento mítico –, mas com um ponto de vista externo, de alguém que perdeu o próprio eu, e que,

agora, pode encarar seus antigos dramas, como não mais pessoais, mas como quem assiste a um filme.

E é no filme dirigido por Hitchcock que este afastamento será apresentado pela utilização do “efeito duplo de subjetividade” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p.127), de forma que a subdivisão do narrador permita que, por um lado, tenhamos a narração muito semelhante àquela presente no romance, e, de outro lado, possamos observar a representação em imagens da narração do sonho por meio de diferentes formas de focalização:

à focalização mental (o personagem evoca seu sonho da véspera) acrescenta-se uma focalização visual, graças a um longo *travelling* para frente em que a câmera ocupa manifestamente o lugar do personagem que avança. O mesmo personagem cinde-se, divide-se em dois narradores:

- o narrador que conta, que pertence ao presente da enunciação;
- o "narrador-imagem", que mostra, enunciado pelo primeiro, diferente do primeiro, pois pertencente a um outro espaço-tempo (o do sonho).

Portanto, é importante notar que o início do filme coloca de imediato esse personagem como narrador duplo (que sabe e que vê), coloca-o, portanto, em posição "de força", sem fazê-lo aparecer na imagem, materializando-o apenas por sua voz que comenta e por seu olhar. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p.127-128)

Esta contraposição de narrativa e imagem, não mais ocorrerá no filme, no entanto, pode-se perceber, em diversos momentos, que cenas narradas no romance, pontuadas de elementos de devaneio – construídos apenas mentalmente – serão apresentados no filme com a utilização de elementos técnicos fundamentais para conceder à imagem a aparência de sonho, de forma a possibilitar ao espectador perceber a experiência do devaneio da narradora.

Com o objetivo de ilustrar a utilização da técnica fílmica para a representação dos devaneios narrados no romance, serão empregadas duas cenas do filme *Rebecca*, onde esses processos narrativos secundários subjetivos podem ser observados.

A primeira cena do filme a ser considerada é aquela em que o mordomo Frith apresenta o *hall* a Mrs De Winter (ver Figura 1), relatando os eventos sociais que ocorreram no grande salão. Em vários trechos do romance, a narradora faz referência ao *hall*; por vezes apenas o descreve, conforme o observa, e, em outras vezes, apresenta o seu devaneio de como teriam sido os grandes bailes ali ocorridos, como no trecho: “seeing the great hall at Manderley thronged with people in fancy dress, the chatter, hum, and laughter of the moving crowd, the musicians in the gallery, supper in the drawing-room probably, long buffet tables against the wall” (MAURIER, 1993, p.101).

No filme, diferentemente da cena inicial do sonho, em que narração e imagens são contrapostas, na cena do *hall* – assim como em todo o restante do filme – não há narração,

mas não se deve esquecer que toda a história é apresentada no início como um relato da personagem Mrs De Winter. Portanto, pode-se considerar que todo o filme seria uma espécie de representação mental das memórias da narradora.



Figura 1: Cena do *hall* (Fonte: The Hitchcock Zone²)

Enquanto no livro há a descrição do devaneio da narradora sobre como seria aquele salão, na cena do *hall*, para exprimir em imagens o comportamento mental da narradora personagem, há o breve relato do mordomo associado à apresentação da grandiosidade do salão, do lustre, dos móveis; todos contrapostos à pequenez da personagem Mrs De Winter. Além disso, na busca por apresentar ao espectador uma imagem de tom onírico, que possa estabelecer relação com o devaneio exposto no romance, percebe-se a utilização de truques técnicos, que irão acrescentar à cena o matiz não realista necessário para o efeito buscado.

Na cena, dois truques são mais perceptíveis: a modificação da iluminação ambiente e a distorção da imagem. Enquanto o mordomo faz o relato sobre as festas ocorridas no passado, a personagem observa o salão e se aproxima da bruma que, iluminada e ao fundo da cena, vai fazendo com que a personagem pareça desaparecer ao entrar naquela névoa. O espectador, ao ver a cena, pode assim experimentar a sensação de entrar no imaginário da narradora, relatado por devaneio no romance e apresentado de forma não realista no filme.

² Disponível em: [http://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rebecca_\(1940\)_-_frame_312;](http://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rebecca_(1940)_-_frame_312;). Acesso em 05/01/2016.

A segunda cena a ser considerada, é aquela em que a personagem Mrs De Winter entra no quarto de Rebecca (ver Figura 2), e narra que, ao ver os móveis e os objetos da falecida, imagina ver a própria falecida entrando, utilizando os objetos e a encarando; um fantasma que se faz presente no devaneio: “In a minute Rebecca herself would come back into the room, sit down before the looking-glass at her dressing-table” (MAURIER, 1993, p.135)

No filme, novamente sem se utilizar da narração da personagem, a representação do devaneio é cuidadosa, desde a entrada no quarto, quando a câmera focaliza a mão de Mrs De Winter abrindo a maçaneta, o espectador é levado a acompanhar a personagem na descoberta dos detalhes do quarto:

cada móvel, cada elemento perceptível desempenha um papel preciso na cena:

- o armário e as gavetas, que continuam abrigando as coisas de Rebecca, reforçam a presença desta [...];
- a penteadeira [...] sobre a qual está exposta uma foto de Maxim que fortalece a ideia [...] de que existia um amor imenso e recíproco entre Maxim e Rebecca;
- a cama na qual se encontra a fronha bordada com amor por Danny (Mrs Danvers) para Rebecca;
- os múltiplos buquês de flores que indicam o cuidado particular com o qual Danny mantém o quarto, como se fosse habitado. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p.76-77)



Figura 2: Cena do quarto de Rebecca Fonte: The Hitchcock Zone³

³ Disponível em: [http://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rebecca_\(1940\)_-_frame_538;](http://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rebecca_(1940)_-_frame_538;). Acesso em 05/01/2016.

Na busca pela representação do elemento onírico contido no romance, novamente é utilizada a mudança da iluminação ambiente, claramente perceptível quando as cortinas são abertas, primeiramente, de forma tímida, por Mrs De Winter, e, posteriormente, de forma decidida, por Mrs Danvers. A mudança na iluminação do quarto conduz à sensação da entrada da vida no ambiente, uma espécie de ressurreição do fantasma de Rebecca, que parece estar novamente presente.

Outro truque utilizado é a sobreposição sonora de temas que acompanham os movimentos das personagens no ambiente, especialmente no abrir e fechar das cortinas. Na tela, os movimentos da narradora, que, recorde-se, são relatados em *flashback*, possibilitam ao espectador experimentar as sensações subjetivas do comportamento mental da personagem. A mudança de iluminação e os efeitos sonoros podem ser percebidos como realizações mentais da personagem, enquanto transita no seu devaneio sobre a possível realidade vivida no passado, naquele quarto, pela personagem Rebecca.

Considerações finais

Após verificar as formas de representação do elemento onírico em cenas do filme Rebecca, e a maneira como se relacionam com a narrativa elaborada no romance, na representação dos devaneios subsequentes, podemos verificar que há nesta relação a proposta de Bachelard, anteriormente apresentada, de que o sonhador de devaneio possui em si uma clareza de consciência. Nesta consciência, ele pode se colocar no passado, e tentar participar dos fatos, como ocorre com Mrs De Winter, mas a visão obtida não será a original.

Se, no romance, o relato dos devaneios conduz a uma descrição quase exaustiva da imaginação da narradora; no filme a descrição não está presente objetivamente, mas por meio da utilização de processos secundários subjetivos: truques técnicos conduzem o espectador a experimentar parte do que é narrado no livro, como a entrar na mente da personagem, enquanto na tela são apresentadas suas reminiscências do que teria ocorrido quando estava na mansão de Manderley.

Diferentemente da forma como os devaneios são apresentados, o sonho apresentado no filme é bastante próximo do narrado pela personagem, no romance. Importante também recordar, ainda, a ideia de Blanchot de que no sonho surge o elemento mítico, e associá-la a

este sonho, tendo em vista a representação da mansão de Manderley, já não mais existente no momento do sonho, mas que remanesce como mito.

Para representar o sonho no filme, há a utilização de duas formas de focalização, uma mental (narrada) e outra visual, com a câmera fazendo o papel da personagem que avança pelo caminho durante o sonho. Há ainda uma subdivisão do narrador, de forma que há um que narra o que acontece no sonho e outro que transforma esta narração em imagens, em que elementos como a lua cheia entre as nuvens e a presença de denso nevoeiro reforçam a sensação de que se está imerso no sonho.

Podemos, portanto, verificar que tanto o romance Rebecca como o filme homônimo buscam utilizar formas para representar o elemento onírico. Ao separarmos o elemento onírico em sonho e devaneio, sendo o primeiro aquele fenômeno inconsciente ocorrido durante o sono, e o segundo um movimento de imaginação consciente realizado mentalmente durante o período da vigília, é possível perceber que há tratamento diferenciado em cada obra.

Enquanto, ao representar o sonho, livro e filme apresentam grande aproximação, sendo que o filme contrapõe, inclusive, parte da narração com as imagens apresentadas, se transformando numa espécie de tradução daquilo que se é descrito no romance; na representação do devaneio, pode-se considerar que no filme há uma tentativa de, ao utilizar-se de elementos técnicos, fazer com que o espectador viva junto com a personagem a sensação do imaginário relatado pela narradora.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MAURIER, Daphne. **Rebecca**. New York: Bantam Doubleday, 1993.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e Imaginário**. Porto Alegre: Editora da PUC-RS, 2002.

REBECCA. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: David O. Selznick. [S.l.]: New Line, 1940. 1 DVD (130 min).

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2008

ABSTRACT: The novel Rebecca, by Daphne du Maurier, has been adapted for the cinema in a movie directed by Alfred Hitchcock. Some aspects in the form of narrative raises the presence of dream element, whose representation is carried out in various forms in both works.

KEYWORDS: Rebecca. Dream. Reverie.

ENTREVISTA COM ARNALDO SARAIVA

INTERVIEW WITH ARNALDO SARAIVA

Por Lilian Maria Barbosa Ferrari¹ e Joelma Santana Siqueira²

A revista *Terceira Margem*, dedicada aos estudos da literatura brasileira e publicada pelo Centro de Estudos Brasileiros Adolfo Casais Monteiro da Faculdade de Letras da Universidade do Porto por iniciativa do professor Arnaldo Saraiva, teve cinco números publicados entre 1998 e 2004. O projeto de pesquisa “Presença da Literatura Brasileira em Portugal – a revista *Terceira Margem*”, financiado pelo CNPq por meio de uma bolsa de Iniciação Científica e desenvolvido no Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa entre 2015 e 2016, realizou um estudo sistemático desses cinco números, com a finalidade de acompanhar o desenvolvimento da revista, identificar e descrever aspectos relevantes da literatura e cultura brasileiras do final do século XX e início do século XXI presentes nos editoriais, artigos, ensaios e notas do periódico. Ao final da pesquisa, realizou-se a entrevista abaixo com o professor Arnaldo Saraiva, sócio correspondente da Academia Brasileira de Letras, crítico, tradutor, ensaísta, cronista, ator e jornalista. Um pouco de cada uma de suas experiências foi trazido para compor a revista, que não se limitava ao ensaio de crítica literária nem à resenha do que de mais novo se publicava nas Letras brasileiras e portuguesas, pois conciliava o interesse acadêmico pela literatura com o interesse pela cultura brasileira de modo geral. A intenção de publicar a revista tem raízes no fim dos suplementos literários dos jornais e no fato de que, para Arnaldo Saraiva, não havia interesse da diplomacia brasileira de promover a cultura brasileira em Portugal. Em 1998, com o apoio da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, ocorreu a possibilidade de editar a revista que serviu, entre outros aspectos, para favorecer a defesa da presença dos estudos de literatura brasileira em Portugal. A colaboração de escritores brasileiros contemporâneos, como João Cabral de Melo Neto, Augusto de Campos, Luís Fernando Veríssimo e Manoel de Barros, com publicações

1 Estudante de graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa e bolsista de Iniciação Científica (CNPq).

2 Professora de literatura brasileira da Universidade Federal de Viçosa. Orientadora da pesquisa.

inéditas, ao lado de colaboradores diversos, como Eduardo Loureço, Claire Williams, Francisco Topa, Carlos Mendes de Sousa, com ensaios críticos importantes, é um aspecto do perfil cultural e acadêmico da revista, relacionado à divulgação de textos relevantes para a história e a crítica da literatura brasileira. Porém, tão importante quanto esse aspecto, é o interesse de publicar notícias de caráter mais geral, envolvendo as relações entre Brasil e Portugal, pois a seção “Notas”, apresentada antes da seção “Crítica”, continha assuntos diversos: teses sobre literatura brasileira defendidas na Faculdade de Letras do Porto, eventos, exposições, acordo ortográfico, viação Varig, comércio de livros brasileiros em Portugal etc, prestando excelente serviço aos interessados em acompanhar aspectos importantes relacionados aos dois países.

Pergunta: A revista *Terceira Margem* faz parte de um projeto maior, relacionado ao modo como o senhor defende a presença dos estudos da literatura brasileira em Portugal?

Resposta: Desde que, muito jovem, por misteriosa iniciativa minha me virei para o Brasil, vi-me como que obrigado a contribuir para o estudo e divulgação da sua cultura ou da sua literatura, até por que se contavam talvez pelos dedos de uma só mão os que então se entregavam em Portugal a essa tarefa. Para isso vali-me ao longo dos anos de vários meios e modalidades: artigos, notícias, críticas, crônicas, conferências, aulas, orientação de teses, entrevistas, exposições, recitais, colóquios...Quando desapareceram os suplementos literários dos jornais e a diplomacia brasileira se desinteressou da promoção cultural em Portugal, que no início dos anos 1960 tanto mobilizou o então secretário de embaixada de Lisboa Alberto da Costa e Silva, achei que se impunha no país dito irmão do Brasil a publicação de uma revista dedicada especialmente a obras e autores brasileiros. Mas só em 1998, com um pequeno apoio da minha Faculdade de Letras, tive a possibilidade de editar a *Terceira Margem*, que, como vários congressos que organizei, nunca recebeu qualquer ajuda oficial brasileira. Infelizmente, meia dúzia de anos depois, deixei de poder dispor desse apoio, e também se tornou problemática a distribuição e venda da revista, que era fora do Brasil a única revista consagrada exclusivamente à literatura brasileira.

Pergunta: Como foi a recepção da revista em Portugal e no Brasil?

Resposta: Recebemos elogios de muitos escritores e leitores, que até louvavam o grafismo original devido ao talento de João Machado. O primeiro número, que se esgotou rapidamente, teve grande repercussão no Brasil, onde por exemplo *O Globo* lhe consagrou meia página, a 6 colunas, e o *Jornal do Comércio* carioca lhe dedicou uma página; sem referir a nossa publicação e até fazendo crer que fora colaboração que pedira, a revista *Poesia Sempre* transcreveu o poema inédito que pedi a João Cabral de Melo Neto e que ele ditou a Marly de Oliveira (até ver, o seu único poema “oral” e o seu último poema); e César Leal ocupou-se no *Diário de Pernambuco* da carta inédita que publiquei de Cecília Meireles. Estes dois inéditos – de Cecília e de Cabral – justificariam a importância do número, mas havia mais: inéditos de Augusto de Campos, Armando Freitas Filho, João Gilberto Noll e do mais prestigiado ensaísta e da mais prestigiada romancista de Portugal (Eduardo Lourenço e Agustina Bessa Luís). Esse número também mereceu algum destaque em jornais portugueses (*Jornal de Letras, Jornal de Notícias, Jornal do Fundão, Expresso, Público...*). Menos falados (mas não esqueço, por exemplo, o que sobre o segundo número escreveu Ildásio Tavares na *Tribuna da Bahia*), os outros números também têm ainda hoje inegável interesse, e não só para portugueses, tanto pelo lado de textos criativos (de brasileiros) como pelo lado dos textos ensaísticos e críticos (quase todos de portugueses).

Pergunta: Há a possibilidade de retomar a publicação da revista ou não há sentido mais em sua continuação?

Resposta: De vez em quando, notando silêncios e ignorâncias em Portugal da melhor literatura do Brasil, não só por culpa dos portugueses, sinto o desejo de iniciar uma segunda série de *Terceira Margem*. Mas já perdi um pouco a coragem e a paciência de mendicante e não vejo como conseguir apoios em tempo de crise generalizada, ou como vencer barreiras que hoje se levantam a muita literatura impressa (divulgação, distribuição, venda). Noto entretanto que a internet veio possibilitar e facilitar intercâmbios textuais nunca antes imaginados, e que podemos hoje colher inesperados benefícios advindos da presença em Portugal de mais de 125 mil brasileiros, assim como das viagens, turísticas ou não, entre os dois países que as companhias aéreas tornaram mais numerosos, frequentes e extensivas (voos diretos para várias cidades).

Pergunta: Pensamos que a revista contribuiu para os estudos da literatura brasileira em Portugal. O que o senhor tem a nos dizer a esse respeito?

Resposta: Não serei eu a avaliar esse contributo. O que sem vaidade posso dizer é que os 5 números, hoje esgotados, têm e terão matérias susceptíveis de interessar todos os estudiosos da literatura brasileira e da relação literária luso-brasileira nas últimas décadas. E creio que não deixará de ter consequências positivas o esforço que fiz para que os textos de cariz crítico e ensaístico fossem de portugueses, não só com nome firmado mas também jovens recrutados entre alguns dos meus melhores alunos universitários.

Pergunta: Em algum momento, pensou na possibilidade de editar os inéditos da revista em um livro?

Resposta: Não. Mas os inéditos que publicámos dariam um bom livro, onde entrariam qualificados (alguns dos maiores) autores de diversas gerações e de várias geografias: Cecília Meireles, João Cabral, Augusto de Campos, Armando Freitas Filho, João Gilberto Noll, Manoel de Barros, Marly de Oliveira, Nelson Ascher, Luís Fernando Veríssimo, João Almino, Haroldo de Campos, Heitor Ferraz, Carlos Drummond de Andrade, Ana Miranda, Bernardo Carvalho, Antônio Torres, Caetano Veloso, Tarso de Melo, Ruy Espinheira Filho, Ignácio de Loyola Brandão, Cláudio Aguiar, Ivan Junqueira, Arnaldo Antunes, Alexei Bueno, Carlos Newton Júnior, Guiomar de Grammont, Charles Kiefer, Rui Mourão. Citei pela ordem da publicação, omitindo a referência a Rubem Fonseca, que autorizou a publicação de um conto que já não era inédito.

Pergunta: Entre outros trabalhos, o senhor é autor de *O modernismo brasileiro e o modernismo português* (1986), obra de referência importantíssima para a pesquisa sobre as relações literárias e culturais entre Brasil e Portugal no início do século XX. Este livro foi publicado tardiamente no Brasil, apenas em 2004, pela editora da Unicamp. Passados mais de dez anos de sua publicação em terras brasileiras, o senhor considera que continuamos a

negar a existência de diálogos relevantes entre os escritores brasileiros e portugueses durante o modernismo? Se sim, que motivos explicam esse fato?

Resposta: As relações da literatura portuguesa com a brasileira, para a qual têm sido apontados vários (e sempre problemáticos) começos – quer dizer: hipotéticos cortes ou cisões com a literatura portuguesa – nunca mereceram grande atenção em Portugal e no Brasil. Há estudos desgarrados, mas faltam estudos contemplando períodos, movimentos estéticos, gêneros, por exemplo. Preconceitos de cariz nacionalista, de colonizador ou ex-colonizado – mas não só –, prejudicaram desde meados do sec.XIX o conhecimento mútuo, dificultaram o diálogo que devia existir natural e permanentemente entre escritores de países lusófonos e lusógrafos, ou entre escritores com a mesma herança literária de séculos. A ignorância mútua não gera só limitações e prejuízos sincrônicos, também conduz a erros e equívocos posteriores como os que julgo ter liquidado no meu livro *O modernismo brasileiro e o modernismo português*. Depois da sua publicação ninguém, que eu saiba, repetiu o que se lia em histórias ou ensaios, inclusivamente com a assinatura de prestigiados autores: que o modernismo brasileiro desconhecera Portugal ou a literatura portuguesa. Esperei que outros viessem trazer novos elementos para reforçar, ou contrariar, as minhas teses. O que não aconteceu. Mas temos hoje alguns dados interessantes a acrescentar. Por exemplo: verificámos que numa revista carioca (*Leitura para Todos*) de 1926 foram publicados 12 poemas de Pessoa, e que Cecília Meireles citou versos de Álvaro de Campos numa sua tese de 1929; e soubemos que um dos instigadores da Semana de Arte Moderna, Paulo Prado, frequentou muito jovem o cenáculo parisiense de Eça de Queiroz. De qualquer modo, o que é importante não é a negação ou a afirmação da existência de um diálogo no passado, é o trabalho para o diálogo presente e futuro; o estudo dos modernismos português e brasileiro poderá elucidar-nos sobre o que Portugal ou o Brasil perderão no desconhecimento literário mútuo, ou o que poderá lucrar não só no plano da criação literária e linguística, mas também no da afirmação do reconhecimento internacional das nossas literaturas ou das nossas culturas.