

# Dos **Palcos** às telas do **Cinema**

**Joel Cardoso & Bene Martins**  
(Organizadores)



**Joel Cardoso & Bene Martins  
(Organizadores)**

**Dos Palcos  
às telas do Cinema**



Belém, 2015

**Joel Cardoso & Bene Martins  
(Organizadores)**

# **DOS PALCOS ÀS TELAS DO CINEMA**



**Belém - 2015**

# **UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**

## **Reitor**

Carlos Edilson de Almeida Maneschy

## **Vice-Reitor**

Horácio Schneider

## **ASSESSORIA DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA**

### **Assessor de Educação a Distância e Coordenador UAB**

José Miguel Martins Veloso

## **Coordenadora Adjunta UAB**

Cristina Lúcia Dias Vaz

## **EDITORA DA ASSESSORIA DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA**

### **Presidente**

José Miguel Martins Veloso

### **Diretora**

Cristina Lúcia Dias Vaz

## **Membros do Conselho Editorial**

Ana Lygia Almeida Cunha

Dionne Cavalcante Monteiro

Maria Ataíde Malcher

## **Diretora Geral do Instituto de Ciências da Arte**

Adriana Valente Azulay

## **Diretor Adjunto do Instituto de Ciências da Arte**

Joel Cardoso

## **Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes**

Sônia Maria Moraes Chada

## **Coordenadora do Mestrado Profissional em Artes**

Olinda Charone

# **E-BOOK DOS PALCOS ÀS TELAS DO CINEMA**

## **Direção**

Joel Cardoso & Bene Martins

## **Comitê Científico desta Edição**

Bene Martins – (PPGArtes, UFPA, PA)

Gerson Roani (Pós-Graduação em Letras, UFV, MG)

Joel Cardoso – (PPGArtes, UFPA, PA)

José Afonso Medeiros - (PPGArtes, UFPA, PA)

Luiz Gasparelli Junior (FUNEMAC, FAFIMA, RJ)

Ricardo Portella (IST-RIO / FAETEC)

Susana Ventura (PACC- UFRJ)

## **Projeto Gráfico, Diagramação e Revisão**

Joel Cardoso & Bene Martins

## **Capa**

Ricardo Harada

## **Ilustrações**

Brisa Nunes

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação**  
**Biblioteca do PPGARTES/UFPA**

---

Dos Palcos às telas do cinema [recurso eletrônico] /  
Joel Cardoso, Bene Martins (Orgs.). Belém:  
EditAEDI, 2015.  
403p. il.

ISBN: 978-85-65054-28-7

Modo de acesso: [www.aedi.ufpa.br/editora](http://www.aedi.ufpa.br/editora)

Inclui referências

1. Arte e Cinema 2. Teatro e Cinema 3. Artes  
visuais 3. Literatura 4. Linguagens artísticas 5.

Dramaturgia 6. Música e Cinema I. Cardoso, Joel (org.)  
II. Martins, Bene (org.) III. Título.

CDD: 700 1.ed

---

# DA VIAGEM E DOS COMPANHEIROS DE VIAGEM: AGRADECIMENTOS

Qualquer ideia que te agrade,  
Por isso mesmo... é tua...  
O autor nada mais fez que vestir a verdade  
Que dentro de ti se achava inteiramente nua...

Mário Quintana, In: *Poesias*.  
11ª ed. São Paulo: Globo, 1997, p. 127.

Este trabalho, elaborado a muitas mãos, não teria sido possível sem a colaboração, sem a parceria, sem a cumplicidade, sem o estímulo e empenho de muitas pessoas, pessoas que acreditaram em nós, que nos acompanham em nossas trajetórias acadêmicas e de vida. Gostaríamos, por isso, de expressar toda a nossa gratidão e apreço a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para que mais esta tarefa se cumprisse, chegando a bom termo.

Ancorando as nossas realizações pessoais, para além do nosso próprio esforço, esconde-se normalmente um considerável número de contribuições, opiniões, sugestões, comentários, demonstrações de apoio ou críticas advindas de muitas pessoas. É na união, no compartilhamento, nas concordâncias e, sobretudo, nas discordâncias que crescemos. É isso tudo, no cômputo geral, que faz valer a pena qualquer empreendimento cultural.

Agradecer é ato de reconhecimento, de alegria, em que a nossa gratidão, ganhando voz, se expressa e fala por nós. Mesmo correndo o risco de esquecermos nomes significativos, queremos, de coração, expressar nossos agradecimentos à professora Dra. Cristina Lúcia Dias Vaz, coordenadora Adjunta UAB, pelo acolhimento, pela atenção, pela disponibilidade; ao Assessor de Educação a Distância e Coordenador UAB, José Miguel Martins Veloso.

Um especial agradecimento à professora Dra. Maria Ataíde Malcher, companheira de muitas e frutíferas jornadas acadêmicas, sempre na vanguarda e no pioneirismo das pesquisas e das produções acadêmicas, sempre generosamente abrindo portas, incentivando, inovando.

Queremos agradecer à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes de que fazemos parte, agradecimentos que se estendem aos nossos companheiros de trabalho, entre eles, especialmente, à professora Dra. Lia Braga e ao professor Dr. Afonso Medeiros, pelas parcerias, pelas contribuições.

A Ricardo Harada, sempre prestativo, sempre disponível, sempre presente, devemos a beleza da capa, e à Brisa Nunes, que também assina um dos trabalhos constantes do livro, as belas ilustrações do nosso compêndio.

Queremos, por fim, agradecer aos autores, alunos do nosso Mestrado em Artes que estiveram conosco na disciplina que ministramos e aos autores convidados muito especiais, todos companheiros de inquietações e sonhos que, acreditando na nossa proposta, produzindo os textos, ajudaram a compor este compêndio. Agregando posicionamentos díspares, os intuitos de colaboração, de contribuição, bem como o espírito de provocação de questionamento nortearam o rumo de muitos dos textos aqui reunidos. Mais importante que concordar ou discordar, é colocar em debate, suscitar diálogos, promover reflexões, sacudir o marasmo da acomodação, implementar questões e, por fim, ouvir a voz do outro e, na medida do possível (quer harmoniosa ou dissonantemente), respeitá-lo. É a um pouco disso tudo que nós, de certa forma, nos propusemos.

Merecem, ainda, menção mais que especial Wagner Alonso, Brisa Nunes e Thamires Costa, que, no calor da finalização do texto, nos ajudaram nos ajustes, acertos e revisão geral.

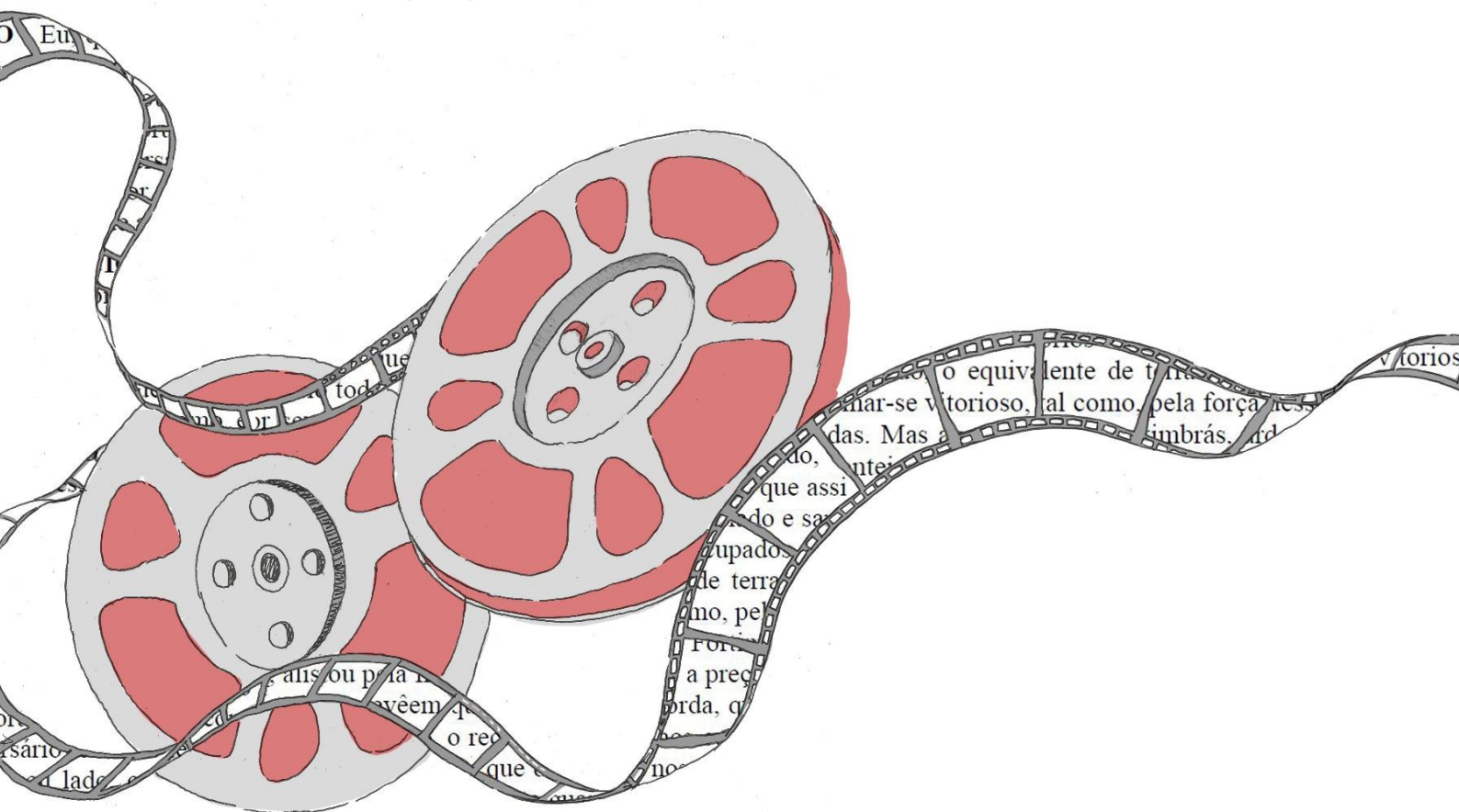
Portanto, ficam aqui registrados os nossos agradecimentos e reconhecimento a todos.

Sabemos, com José Saramago, que uma “viagem nunca acaba. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em narrativa. (...) O fim de uma viagem é apenas o começo de outra”. Sim, de muitas outras instigantes e prazerosas viagens.

Aguardemos, pois, a continuidade dessas muitas e (in)certas rotas, desses percursos outros.

Os organizadores.





O cinema é uma linguagem que sempre nos reserva a possibilidade de eternizar um instante único que jamais vai se repetir, pelo menos daquela maneira. E aquele momento vai ficar ali para sempre, impresso em película, vídeo ou arquivo digital, logicamente se a imagem e o som forem devidamente preservados nesses suportes. Já a eternidade do teatro está justamente na sua mais urgente efemeridade, se perpetuando na memória de quem viu o espetáculo e passando assim de geração para geração. Sempre foi assim e continua sendo assim, por mais que hoje, com as novas tecnologias digitais, tenhamos a possibilidade de fazer registros “fiéis” das encenações, mas nada se compara à experiência viva de quem faz e de quem assiste em tempo real. O cinema, não. O cinema é feito para ser fragmentado, esquarterado, e depois reorganizado numa montagem de planos.

(...)

O cinema é o templo da imagem e do som, enquanto o teatro é o templo do ator, da atriz e da palavra.

Evaldo Mocarzel<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Mocarzel, E. “Cinema e Teatro”. In: *Caderno de Cinema*.

Disponível em <http://cadernodecinema.com.br/blog/cinema-e-teatro/> - acesso em 03.04.2015.

## SUMÁRIO

Percursos de luz e sombra na ciranda dos signos..... 11

### PARTE I

#### TEXTOS DOS MESTRANDOS

*Medeia*, de Eurípedes, de Pasolini e Lars Von Trier..... 14  
Alexandra Castro Conceição

O corpo erótico: uma aproximação entre as obras *Livro de Cabeceira*,  
de Peter Greenaway e *Magma*, de Olga Savary..... 30  
Ana Carolina Magno de Barros

*À Deriva*: diálogo dramaturgico do teatro de animação com  
o cinema em *A Tempestade*, de Shakespeare..... 51  
Anibal Pacha & Bene Martins

A transformação estética do texto dramaturgico *A morte do caixeiro*  
*viajante* de Arthur Miller para o filme de Volker Schlöndorff..... 70  
Brisa Caroline Gonçalves Nunes

*Barrela*: o mundo oculto e as relações de poder por trás das cortinas  
de ferro..... 89  
Bruce Cardoso de Macêdo

Erotismo e poder em *Chica da Silva*: cartografias de um campo  
de guerra..... 101  
Jaddson Luiz Sousa Silva & Joel Cardoso

*Auto da Compadecida*: a intertextualidade da alegoria na literatura  
e no cinema..... 119  
Jaqueline Cristina Souza da Silva

O arquétipo feminino em *A megera domada*: uma intertextualidade  
entre teatro e cinema..... 142  
Jurema do Socorro Pacheco Viegas & Joel Cardoso

*Meu queijo por um beijo*: lágrimas de um amor inventado..... 160  
Katiúscia de Sá

|   |     |
|---|-----|
| De la anatomia dramatúrgica de <i>Romeo y Julieta</i> al cine.....                | 170 |
| Laura Janeth Rubiano Arroyo   |     |
| <i>Eles não usam black-tie</i> : conflitos sócio-político-familiares em foco..... | 189 |
| Marco Antonio Moreira Carvalho & Bene Martins                                     |     |
| Elizabeth e Lota: a ternura da cena.....  | 209 |
| Thamires Costa  |     |
| Do palco à tela. <i>Mise en scène</i> e realidade.....                            | 221 |
| Wagner de Lima Alonso & Joel Cardoso  |     |

## **Parte II**

### **TEXTOS DOS AUTORES CONVIDADOS**

|   |     |
|---|-----|
| Sobre o sentido e o sentimento estético: o corpo e a morte na<br>cinematografia existencial de Mishima.....                           | 237 |
| Afonso Medeiros   |     |
| O Cinema como Poética do imaginário.....  | 270 |
| João de Jesus Paes Loureiro   |     |
| <i>Paradise now</i> e <i>Incêndios</i> : duas propostas cinematográficas alocadas<br>em conflitos geohistóricos no Oriente Médio..... | 285 |
| John Fletcher & Hugo Menezes Neto   |     |
| Teatro devir Cinema: a experiência cinematográfica no espetáculo<br>teatral <i>Ao Vosso Ventre</i> .....                              | 308 |
| Kauan Amora Nunes   |     |
| A imagem sonora no filme <i>Stalker</i> , de Andrei Tarkovski.....  | 324 |
| Leonardo José Araujo Coelho de Souza  |     |
| Submissão e transgressão: dimensões do corpo performático no filme<br><i>Tatuagem</i> , de Hilton Lacerda.....                        | 338 |
| Luiz Guilherme dos Santos Júnior & Joel Cardoso   |     |
| Sodomia e Facismo segundo Pasolini.....   | 353 |
| Luiz Nazario  |     |
| Sobre os autores.....   | 396 |

# PERCURSOS DE LUZ E SOMBRA

## NA CIRANDA DOS SIGNOS

Busco em la realidade esse punto de inserción de la poesia que es también un punto de intercección, centro fijo y vibrante donde se anulan y renacen sin trégua las contradiciones.

Octavio Paz – *Los signos em rotación*

Artes distintas, cada qual com suas especificidades; cada qual com sua magia; com seu poder de sedução, enlevo, encantamento e reflexões; trazendo à baila a eterna (in)compreensão das contradições humanas, características próprias de linguagem, gramáticas distintas, Teatro (arte milenar) e Cinema (arte da Modernidade), inevitavelmente, se entrecruzam, empreendendo trajetórias que nem sempre obtiveram resultados harmônicos. Artes com afinidades eletivas, por assim dizer, ambas se amparam no processo dramático, valendo-se da (re)apresentação no fazer criativo. Sabemos, no entanto, que desde o seu surgimento, a arte cinematográfica mergulha nas densas águas da dramaturgia e vice-versa, naquela busca de pontos de interceção a que se refere Octavio Paz.

O teatro, no entanto, goza, há muito mais tempo, de credibilidade e respeito que, só aos poucos, a Sétima Arte vem conquistando. Grandes nomes da arte, da crítica, da teoria, já se dedicaram ao teatro. Quanto ao cinema, só recentemente tem sido objeto de pesquisa e de uma crítica mais fundamentada. O trânsito, o diálogo, as interfaces entre as artes em geral são inerentes às montagens cênicas e a filmografias contemporâneas.

Em disciplina que ministramos juntos para o Programa de Pós-Graduação, no Mestrado em Artes, no Instituto de Ciências das Artes, da UFPA, do qual fazemos parte, tentamos aproximar as duas modalidades artísticas, e, ancorados na história, propusemos reflexões, teorizações que estimulassem um processo crítico convincente. Tomamos como ponto de partida peças teatrais que foram levadas às telas cinematográficas. O resultado configurou-se nesta série de artigos que os mestrandos apresentaram – como

parte do processo avaliativo - no final da disciplina, cujos enfoques refletem parte das leituras que cada autor elaborou sobre peças e filmes.

Para compor o livro, convidamos, ainda, alguns nomes de acadêmicos que, também amantes das artes, se debruçaram sobre a temática ora apresentada, de maneira a aproximar dos veteranos os novos cinéfilos, bem como de estudiosos de teatro e cinema. Com mais liberdade, os autores convidados não se ativeram especificamente à proposta trabalhada pelos mestrandos. Agruparam-se, destarte, a esta coletânea os artigos “Sobre o sentido e o sentimento estético: o corpo e a morte na cinematografia existencial de Mishima”; “O cinema como poética do imaginário”; “*Paradise now* e Incêndios: duas propostas cinematográficas alocadas em conflitos geohistóricos no Oriente Médio”; “Teatro devir cinema: a experiência cinematográfica no espetáculo teatral *Ao Vosso Ventre*”; “A imagem sonora no filme *Stalker* de Andrei Tarkovski”, “Submissão e transgressão: dimensões do corpo performático no filme *Tatuagem*” e “*Sodomia e fascismo segundo Pasolini*”.

Vale lembrar que esta é a segunda publicação de artigos produzidos a partir das disciplinas ministradas no Programa de Pós Graduação em Artes: a primeira, “Literatura, cinema e outras artes” (2012) e, agora, “Dramaturgias: da dinâmica do palco à magia das telas do cinema” (2014).

Para finalizar, gostaríamos de enfatizar que a responsabilidade dos textos, quer quanto à forma quer quanto aos conteúdos, são de seus respectivos autores.

Agradecemos a cada um dos participantes deste compêndio a valiosa colaboração e esperamos que, a partir deste encontro, nesse intercâmbio salutar, possamos promover outros.

Boa leitura!

Bene Martins

Joel Cardoso

# Parte I

## TEXTOS DOS MESTRANDOS



algum tempo,  
começa  
a respiração  
em  
direção  
cuidadosamente  
seguida,

# ***MEDEIA DE EURÍPEDES, DE PASOLINI***

## **A LARS VON TRIER**

**Alexandra Castro CONCEIÇÃO**

alexandracaastro\_ac@yahoo.com.br

Mais uma vez uma ideia em cinema não é a mesma coisa que ter uma ideia em outro assunto. Contudo, há ideias em cinema que também poderiam ser excelentes em romances, por exemplo. Mas, elas não teriam, absolutamente, os mesmos ares. Além disso, existem ideias no cinema que só podem ser cinematográficas. Não importa. Mesmo quando se trata de ideias em cinema que poderiam valer romances, elas já estão empenhadas num processo cinematográfico que faz com que elas estejam predestinadas. Esse é um modo de formular uma pergunta que me interessa: o que faz com que um cineasta tenha vontade de adaptar, por exemplo, um romance? Parece-me evidente que é porque ele tem ideias em cinema que fazem eco aquilo que o romance apresenta como ideias em romance. E com isso se dão grandes encontros. (DELEUZE, 1999, p. 6)

O Cinema permite levar às últimas consequências uma situação elementar à qual o palco impunha restrições de tempo e de espaço que a mantinha numa fase de evolução de certo modo larvária. O que pode levar a crer que o cinema veio inventar ou criar inteiramente fatos dramáticos novos, e que ele permitiu a metamorfose de situações teatrais que, sem ele, nunca teriam chegado à fase adulta. (BAZIN, 1991, p. 126)

O cinema é obra autônoma, e não apenas o teatro filmado, ou a fotografia deste, a não ser que tenha este propósito. Contudo, a utilização de estilos, linguagem e artefatos cinematográficos pode tornar-se uma nova obra e, às vezes, melhor que o próprio texto de origem ou que a peça encenada. O bom diretor, no cinema, é aquele que perpassa a obra primária, indo, porém, muito além dela, exteriorizando na nova produção a sua identidade. Pode até manter os diálogos originais como escritos no texto, mas os personaliza no

filme, seja na *mise-en-scène*, na direção de arte, na direção de atores, na fotografia, na estética que conferirá a sua obra.

O cinema confere liberdade ao texto teatral, confere possibilidades que surgem com a imagem e a linguagem cinematográfica. É possível dar relevância a detalhes que, no palco, talvez o espectador não perceberia, pois ele assiste as sequências de cenas sempre observando em plano geral, aberto, quando no cinema podemos potencializar um objeto, um rosto, uma parte do corpo, por exemplo. Para Bazin:

se por cinema entende-se a liberdade de ação em relação ao espaço, e a liberdade do ponto de vista em relação à ação, levar para o cinema uma peça de teatro será dar a seu cenário o tamanho e a realidade que o palco materialmente não podia lhe oferecer. Será também liberar o espectador de sua poltrona e valorizar, pela mudança de plano, a interpretação do ator. (BAZIN, 1991, p. 131)

Mesmo com toda esta liberdade de criar uma outra obra, não há como garantir que os textos teatrais adaptados para o cinema sejam equivalentes aos originais, mesmo quando feitos pelo mesmo autor, uma vez que criamos uma imaginação ou uma ligação, as vezes afetiva, sobre ele. E esta dificilmente será igual ao filmado e exibido nas telas.

Obras clássicas e sucessos contemporâneos, de vendas e público, apresentam uma complicação maior se adaptados para o cinema: há uma certa imposição de respeito ao texto original que dificulta as adaptações, que buscam por inovações dramáticas, subversões textuais, reduzindo ou limitando as possibilidades de criação. Muitos espectadores querem reencontrar a mesma obra vista ou lida, também no cinema. E, segundo Bazin,

este só poderia ser "adaptado" se renunciássemos a obra original para substituí-la por outra, talvez superior, mas que já não é a peça. Operação, que se limita fatalmente, aliás, aos autores menores ou vivos, já que as obras-primas consagradas pelo tempo nos impõem o respeito ao texto como postulado. (BAZIN, 1991, p. 130)



No entanto, se isto sempre for levado em consideração, poderemos estar nos privando de belas obras. E elas não apenas ampliam o público receptor, como também desenvolvem seu senso crítico.

Por fim, não há como separar definitivamente o cinema do teatro, mesmo que cada um tenha seu campo distinto. O cinema é feito pela junção de várias técnicas artísticas, que, unidas, formam a obra cinematográfica, e o teatro, com sua tradição, fornece algumas delas, entre elas, a dramaturgia. Segundo Latuf,

embora circunscrevendo o campo específico de cada arte, o próprio meio de expressão pode conduzir a correspondência entre as artes, mediante, inclusive, a sinestesia que, operando uma alquimia de percepções, desloca o sentido privilegiado por determinada linguagem artística. Na transação das percepções, as artes absorvem ou assimilam, de certa maneira, elementos da linguagem peculiar de cada uma (LATUF, p. 2)<sup>1</sup>

Este introito é para falarmos sobre *Medeia*, obra teatral de Eurípedes, adaptada para o cinema pelos diretores Pier Paolo Pasolini, em 1969, e Lars von Trier, em 1988.

*Medeia*, filme de Pasolini, começa com um prólogo cuja função é fornecer ao espectador informações sobre a tragédia escrita por Eurípedes, apresenta a ancestralidade dos personagens, sua anterioridade, além de indicar que a história não seria contada no tempo presente, ao nos dizer que a previsão feita por Medeia a Jasão tornara-se realidade. Também faz forte referência ao sol. A imagem de abertura é o nascer do sol. Após isso tudo, vemos as primeiras personagens.

Pasolini opta por contar a história em *flashbacks*. Logo, a primeira imagem que vemos é a de Jasão ainda criança, em companhia de um Centauro que o cria e educa. Ele o instrui sobre seu passado e futuro, assim como filosofa e poetiza sobre a vida, a natureza, oscilando entre a misticidade e a

---

<sup>1</sup> E-Dicionário de termos literários. Disponível em <http://www.edtl.com.pt/>.

realidade. Não há, na obra escrita por Eurípedes, a história anterior de Jasão, porém Pasolini a insere para apresentar Jasão, distinguindo-o dos outros homens, já que ele não é uma pessoa do povo, mas um nobre, herdeiro de um reino.

Como em toda obra de Pasolini, existe muito dele e das coisas que defendia e acreditava. Há, por exemplo, um diálogo do Centauro que traduz um pensamento defendido por ele, quando o personagem fala que a realidade é mítica, e o mítico, por sua vez, é a realidade. Pasolini argumentava que o cinema reproduzia a realidade, da qual é possível partir, mas que ela é perecível, porém ele se encarrega de tomá-la para si, traduzindo e reproduzindo-a em imagens. Desta forma, o cinema seria a semiologia da realidade. Mas o interessante da fala do personagem é que ele diz ao espectador que o que é sublime, o que é mítico, seria a realidade, não a fantasia, ou a imaginação, e o cinema seria a personificação de ambos.

Segundo, Aumont, semiologia da realidade seria a “reflexão sobre o sentido da realidade: o cinema só se justifica se fornece e até impõe sentido a uma realidade que estaria um tanto desprovida de sentido” (AUMONT, 2012, p. 29).

É Centauro quem diz a Jasão que ele deve ir ao seu tio e recuperar o seu reino, mas que ele pedirá algo em troca e este será o Velocino - Pele de Ouro do Carneiro, não apenas como prova, mas como meio de se livrar da ameaça de Jasão. Enquanto, Pasolini nos mostra Jasão, também somos apresentados à Medeia. Ambos são, no entanto, opostos: ele é jovem, sedutor e alegre; ela é mais madura, e sua expressão é carregada, impassível e transmite frieza.

Pasolini nos presenteia com um delírio visual: imagens alegóricas, a preparação de um ritual, no qual um jovem será sacrificado para que os pedidos de boa plantação e colheita sejam atendidos pelos deuses. Os figurinos são todos muito bem caracterizados e percebemos, por meio deles, a

distinção e grau de importância dos personagens, exatamente como era a divisão econômica-social grega, além do trabalho muito criativo com utilização de tecidos pesados, material retirado da natureza. Durante todas as cenas do ritual o diretor não utiliza diálogos, apenas imagens e atuações.

Observamos que o tributo ofertado aos deuses é representado por um homem jovem e bonito, e podemos entender isto como uma metáfora, não apenas de que não se ofereceria aos deuses alguém feio e velho, quando o que se pede é fartura e vida, todavia porque ao final do ritual, quando o rapaz é morto e esquartejado, todos correm para receber um pouco de sangue ou uma parte importante do corpo dele. Esta passagem pode ser interpretada como uma crítica à sociedade que deseja a jovialidade e a beleza, que busca isso, ou procura por pessoas assim. Essa busca se converte em uma obsessão por formar e seguir padrões, padrões que tornam as pessoas reféns do que é aceito pela maioria. Um exemplo seria a *arte pop*, especificamente Andy Warhol, que utilizava rostos de personalidades famosas, como Elvis Presley, Marilyn Monroe e Michael Jackson, grandes astros, todos mortos, que não apenas eram buscados de forma obsessiva pelos fãs, como também pela mídia. E, no fundo, tais artistas foram pessoas infelizes. Ele criticava o descartável dessas imagens, a artificialidade delas, o consumo maciço delas pelas pessoas e pela imprensa. Trata-se de uma crítica à sociedade de consumo, ao capitalismo.

Outra cena importante é o ritual enfrentado por Medeia para poder orar no templo onde está a pele. Pasolini ambienta seu filme e faz referência direta aos modos e costumes da Grécia Antiga, reproduzindo sua ritualidade. Medeia dirigia-se ao templo em busca de reflexão.

Posterior a esta cena, assistimos àquele que seria o encontro cabal entre Jasão e Medeia, no templo. Novamente sem diálogos. Ela desmaia ao vê-lo, e a profecia se cumpriu. Ela sabe o que ele deseja e faz tudo para ajudá-lo. Rouba o Velocino, com a ajuda de seu irmão para entregá-lo a ele. Contudo, ela ainda é capaz de mais coisas por ele, não apenas amaldiçoar a

sua cidade e seus pais perante aos Deuses, mas pelo amor dele ela também mata o seu irmão e o esquarteja. Com isso, instaura-se um clima de completo horror em sua cidade. Medeia sabe que o que fez a separa de sua terra, assim como diminui os seus poderes e ela sente isso ao desembarcar com ele e não conseguir mais ouvir a natureza: sabe, então, que foi abandonada por ele. Mas, mesmo assim, ela não apenas se entrega a ele, como sofre uma mudança psicológica, marcada pela simbologia da troca de roupas feitas pelas criadas do palácio do tio de Jasão. Despe-se das roupas pesadas, de cores escuras, e veste-se com roupas mais leves, de cores mais abertas.

O filme se estrutura em dois atos. O primeiro se encerra na união de Medeia e Jasão. E o segundo tem início quando o vemos encontrar o Centauro e a sua forma humana, que causa confusão à personagem. O diretor se vale da metáfora do velho e do novo Centauro, para provocar a percepção de que ele (Jasão) não é mais o mesmo, que o corpo, o suporte, sim, todavia a pessoa não. Em seguida, vemos Medeia à espreita, observando a alegria dele, que comemora. Ela está em profundo sofrimento e amargura, pois fora abandonada por ele, uma vez que ele tinha optado por se casar com a filha do Rei Creonte. O abandono a mortifica.

Ao voltar à sua casa, ela, em um momento de profundo desespero, agonia e delírio, reencontra o Deus Sol e engendra uma ideia para acabar com seu sofrimento. A partir deste momento Pasolini nos mostra seu controle e conhecimento sobre linguagem cinematográfica, presenteando-nos com uma cena em que Medeia, já com seu plano pronto, manda chamar Jasão. Ele vem ao encontro dela e ela o engana de forma ardilosa, convencendo-o de que não está com raiva ou sentindo ciúmes dele. Ela afirma que deseja apenas o perdão do companheiro. Declara também que aceita o casamento dele e que irá embora após a cerimônia. Ele, no entanto, em contrapartida, teria que pedir para a nova esposa permissão para que os filhos dela ficassem com o pai. Ela envia, através dos filhos, os presentes que causarão a morte da nova esposa e

do pai. Nós, espectadores, assistimos às cenas dos filhos e Jasão chegando ao palácio, encontrando a nova esposa dele, Glauce. Assistimos à entrega do presente a ela, que o aceita, apesar da recomendação de uma das amas para que ela não aceitasse. Ao se vestir e se olhar no espelho, o terror cobre a sua face. Ela corre e suas vestes começam a pegar fogo, seu pai, o Rei Creonte, corre também para ajudá-la e morre junto à filha.

Com estas cenas, convencemo-nos do ocorrido, mas Pasolini nos mostra que isto faz parte do pensamento de Medeia, como parte de seu plano. Porque, logo depois, mostra-nos Glauce e seu pai vivos. Continua a narrativa, apresentando-nos o que de fato aconteceu, e a maioria das cenas que anteriormente nos foram apresentadas, o diretor nos mostra novamente, modificando, no entanto, alguns pormenores, como a falta da negativa de uma das amas, por exemplo. Assistimos novamente à vinda de Jasão, à entrega dos presentes e à morte de Glauce e de seu pai, que, agora, morrem ao se jogarem do alto do palácio. Em ambos os momentos, percebemos uma Medeia com caracteres de bruxa, de feiticeira, maliciosa e ardilosa. Pasolini, ao brincar com o tempo, com a linearidade da história, repete cenas. Ele não apenas demonstra conhecimento e domínio sobre linguagem cinematográfica, como também nos mostra a realidade por meio do cinema, demonstrando em imagens a perversidade do homem que planeja o mal não apenas em relação ao próximo, como também aos seus entes.

Existe algo interessante que permeia estas relações: todos reconhecem que Medeia é perigosa e a temem, O Rei, após ver sua filha e seu vestido de noiva, teme por sua vida e vai ao encontro de Medeia, mandando-a embora da cidade. Ele cede, porém, a um pedido dela e a deixa ficar por mais um dia. A ama nos informa que ela é perigosa e que ela tem poderes e conhecimentos, embora ela afirme que já não os tem. O coro “canta” sobre Medeia. Ela torna-se um mito. Mas como ela consegue ludibriar a todos, mesmo eles sabendo que ela é perigosa? Provavelmente, Pasolini, ou melhor Eurípedes, tenha

aquela fagulha de esperança que mantém a humanidade viva, a fagulha segundo a qual persiste a crença de que o homem, na sua essência, é bom, que no fundo ele é bom.

Após matar Glauce e o Rei Creonte, Medeia continua a execução do seu plano de vingança em relação a Jasão. Acaba com tudo que ele ama e almeja. Ela executa um ritual com seus filhos. Ao banha-los, os faz dormir. E, então, ela os mata com um golpe de faca. Depois, coloca fogo na casa, com ela e os corpos das crianças dentro. Ao final, nos a vemos, com os dois filhos nos braços, já mortos, em completa explosão de cólera, um misto de delírio, ódio, fúria e rancor, agindo de forma visceral, em meio às chamas, mostrando-se com o rosto transfigurado. Jasão tenta, em vão, sepultar os filhos; Medeia não permitirá.

Pasolini termina o filme nos mostrando o grau de loucura a que uma pessoa pode chegar ao imaginar que ama o outro e que este tem que pagar por toda a dor que lhe causa, como não fôssemos responsáveis por nossas escolhas. No entanto, fica-nos uma pergunta: seria Medeia alter ego de Pasolini? Ele também não tentava gritar visceralmente ao mundo suas ideias, suas conjecturas, suas verdades, afirmando que não ficaria calado e não aceitaria imposições? É possível crer que sim... depois de ver o filme e pesquisar um pouco sobre ele, a impressão que nos fica é de que, talvez, Medeia seria Pasolini, não em uma tragédia grega, mas em suas lutas políticas e sociais.

Segundo Aumont, para Pasolini, o cinema é uma forma de compreender a realidade, porque é como ela, exatamente como ela (AUMONT, 2012, p. 30). E o trabalho do cineasta é inventar, criar signos intencionais e utilizá-los para exprimi-la. O cinema de Pasolini é um misto de poesia e prosa, um cinema de poesia. Contudo, indubitavelmente, com sua obra, buscava refletir sobre a morte, a vida, a sociedade e a história.

Percebemos isso nos filmes dele. Vemos o artista, suas visões de mundo, políticas, econômicas e sociais.

Von Trier inicia o seu filme com um prólogo que fala sobre o roteiro de Medeia, escrito por Carl Dreyer e Preben Thomsen, um roteiro nunca filmado. A obra de Lars é uma reverência ao mestre. Posteriormente, nos mostra a imagem de sua Medeia deitada na areia, em uma praia. Vemos as ondas, aliás, mergulhamos junto com a câmera na água. Depois, vemos surgir os letreiros do filme, que já trazem muitas informações, mas a história não é original, como a maioria já sabe.

A direção de arte do filme de Trier é toda em tons de marrom, terrosos, o que nos remete às pinturas de Rembrandt, de Delacroix, referências pictóricas marcantes. Ele também faz uso do jogo de sombras, de imagens que se sobrepõem; ele inverte os ângulos da câmera, eles não são complementares, Lars quebra o eixo diversas vezes. E tudo o que apontamos agora, será visto durante toda a obra.

Von Trier já começa de forma arrebatadora o seu filme: demonstra todo o seu potencial na direção, assim como o seu grande conhecimento de linguagem e estética cinematográfica. Diferente de Pasolini, Trier não nos apresenta a história desde seu início, porém nos mostra um prólogo: ele parte do segundo ato, quando Medeia, na praia, sofre e agoniza por ter sido abandonada por Jasão que se prepara para o seu casamento com Glauce, filha do Rei Creonte. Assistimos a todo o ritual de preparação e ao casamento. As cenas anteriores, feitas em uma espécie de caverna são muito bem elaboradas. Percebemos certa aura sombria, um quê de poder e de tensão, que perpassa o local, nas cenas. Trier começa o seu jogo de sombras, de cores frias, de sufocamento do personagem de Jasão, contrastando com a jovialidade e leveza da filha de Creonte, que nos é apresentada por meio da nudez, como uma elfa.

Após o casamento, Trier nos leva para o quarto das bodas, sob o mar. Ele nos preenche não apenas com a beleza visual da cena, mas com a beleza da sonoridade. É o primeiro contato de Jasão e Glauce, que não se entrega a ele: irá fazê-lo só depois que ele se “livrar” de Medeia. Lars transmite a tensão sexual que há entre ambos. Além da atuação dos atores, ele faz o jogo de sombras. É quando nos mostra o homem deitado e, ao lado da mulher, a sombra dela projetada no lençol que os separa. Esta cena nos transmite a ideia de algo tão próximo, mas intocável, ou proibido, o que naturalmente aumenta o desejo de possuir. Além de diferente de Pasolini, ele nos apresenta um Jasão mais maduro, pesado, contrastando com a beleza, jovialidade e sensualidade de Glauce. Confere mais “espaço” e personalidade a esta personagem ao promover uma interação maior entre ambos.

Posteriormente, vemos Medeia agonizante. É uma cena sem diálogo e, uma vez mais, Lars, sem dizer uma palavra sequer, nos mostra, valendo-se apenas de imagens, o que pesa na mente dela: ele sobrepõe imagens, em primeiro plano, a vemos em completa agonia e, em segundo plano, Trier projeta as imagens dos filhos dela, que crescem às suas costas, conforme o seu desespero. Não há necessidade de falas nesta cena; se houvesse, talvez a cena perdesse a força e a aura de que vem carregada.

Há momentos em que Medeia expressa seus pensamentos, mas não sabemos se ela mesmo os diz em cena, ou em *off*, contudo ela parece uma alma que está sempre presente, em todos os lugares. A cena com Rei Creonte, quando ela apanha algo em umas plantas, em uma espécie de pântano, mostra o medo que mesmo um rei sente de Medeia. Temendo por sua filha, o rei procura Medeia e a expulsa de Corinto, mas cede a seu pedido e lhe permite que fique na cidade por mais um dia. Nesta sequência de cenas, é possível que Lars tenha usado como referência Tarkovisky, em filmes como *Nostalgia* e *Stalker*, por exemplo. É uma cena sombria. Percebemos o medo e a reverência que ela provoca nos outros personagens. É o rei que vai até ela, e não o



inverso. Ela, em nenhum momento, se curva perante ele, porém, também, por outro lado, não o desafia. Mantém-se a sua aura de mistério e poder. Neste ponto do filme, Medeia já traçou seu destino, assim como o de seus filhos, de Glauce e do Rei. Ela dá início ao seu plano de vingança.

Lars von Trier trabalha com a câmera magnificamente: ela está sob a água, nós estamos passeando com ela, quando ela emerge de dentro da água, no momento em que a pata do cavalo de Jasão a toca, nós o vemos indo ao encontro de Medeia, na praia. Cena com referências surrealistas. O cineasta quebra a “realidade”, porque os personagens estão em uma locação externa. Ao mudar a locação, os personagens passam a um cenário, com imagens ao fundo, imagens que se misturam ao real. Há, na sequência, uma volta à locação externa, e esta transição de volta, feita perfeitamente e com movimento, porque ela é marcada pelo voo do lenço de Medeia. O mesmo ocorre com o áudio, que muda conforme muda a locação. O diretor faz uso da meta-linguagem: Medeia ao se olhar na água diz a Jasão que, quando ela se vê, ela o reconhece e, ao sair do plano, a imagem refletida, que antes era dela, se transforma na dele. Depois destas cenas, já não há mais nada a se dizer quanto à força cinematográfica da obra.

Além de fazer excelente uso do hibridismo em toda a obra, Lars von Trier reafirma o seu estilo cinematográfico e sua potencialidade como criador e diretor em todo este filme. Depois, o diretor ainda nos presenteia com um plano aberto no qual vemos Medeia andando, sozinha, na praia. A areia, voando em direção à câmera, parece se transformar em fumaça. Metáfora às bruxas queimadas em fogueira.

Posteriormente, Lars retoma a história e vemos Jasão e os filhos chegando ao palácio com os presentes enfeitiçados por Medeia, momento em que um dos cavalos é ferido por um dos presentes. Trier faz, uma vez mais, uso de metáfora ao colocar em cena o cavalo branco, símbolo de bondade e nobreza, e vemos imagens dele e de Glauce, simultaneamente. Não a vemos

morrer, mas assistimos a fuga do animal que corre pela praia, para, em seguida, morrer, o que marcaria simbolicamente a morte dela. Há uma revoada de pássaros na praia, ao mesmo tempo em que o cavalo agoniza. Observamos as sombras deles projetadas na parede do quarto dela, ao colocar a grinalda, Não era uma grinalda bonita, mas sombria e transmitia poder, lembrando uma coroa de espinhos.

Lars nos mostra Medeia puxando um objeto onde seus filhos dormem, pela campana. Nesta sequência de cenas, percebemos que é uma punição ao que ela irá fazer com eles e cineasta sobrepõe as imagens, colocando Medeia carregando seus filhos em primeiro plano. Podemos fazer uma alusão a Cristo carregando a cruz, e as crianças seriam o martírio dela, e, ao fundo, a projeção de terror e sofrimento do Rei Creonte com a morte da filha. Agora, observamos a árvore que faz parte da identidade visual do filme. Ela é a única naquele descampado. Enquanto Medeia se prepara para matar os filhos, vemos Jasão andar a cavalo à procura dela e das crianças, mas ele parece andar em círculos. Outra vez o diretor usa a trilha para ambientar o horror vivido por ele e os pássaros que antecedem a morte.

Um dos filhos de Medeia sabe o que ela planeja e ele a ajuda a executar não a apenas a morte do irmão, como a sua própria também. Esta passagem é diferente do filme de Pasolini e do texto de Eurípedes, textos em os filhos não desconfiam de nada e são mortos com uma faca. Lars von Trier apresenta uma Medeia que, apesar de executar o seu plano de vingança, sofre pelos filhos. Esta sequência é marcada por impressões pessoais do diretor, uma vez que ele era muito ligado à sua mãe e mostra que o amor de um filho pela mãe é capaz de tudo. Lars distancia a câmera e, em plano aberto, vemos Medeia e seus dois filhos enforcados, como no título de abertura.

Diferente do filme de Pasolini, Jasão encontra os corpos de seus filhos, enquanto Medeia encontra o Rei Egeu e eles aguardam o mar encher para partir de Corinto. Jasão não consegue encontrá-la. Ele anda em círculos,

parece perdido e delirante, quando o vemos deitado na relva e Lars funde a imagem dele com a do mar.

Uma passagem interessante é quando o Rei Egeu pede para avisarem Medeia que eles irão passar pelas terras dela e quando ela lhe pede para ir com ele, porque foi abandonada por Jasão e banida pelo rei Creonte, ele lhe diz que as suas terras sempre estarão abertas para Medeia. Isto não apenas ratifica o respeito que todos manifestavam em relação a ela, mostrando que seria melhor não ser inimigo dela. O filme termina com uma citação sobre Deus e religião, provavelmente escolhida por Lars em virtude, talvez, de, àquela época, ter-se convertido ao catolicismo.

Após assistir ao filme de Lars von Trier e ler alguns textos de Bazin, deparamo-nos com uma frase que traduz a obra, Medeia, feita por Trier: "quanto mais o cinema se propor a ser fiel ao texto, e as suas exigências teatrais, mais necessariamente ele deverá aprofundar sua própria linguagem" (BAZIN, 1991, p. 157).

Da obra original de Eurípedes, utilizada como referência pelos diretores Pier Paolo Pasolini e Lars von Trier, resultaram duas versões distintas de Medeia. O texto literário é diferente do que assistimos em ambos os filmes, porém este texto é a *prima obra*. A *Medeia*, escrita por Eurípedes, data de 431 a.C. É uma tragédia que foi encenada incontáveis vezes nos teatros da Grécia Antiga, e, graças à sua atualidade, continua a ser representada em nossos dias. É uma obra, que discorre sobre amor, ódio, traição e vingança, temas que estão entre os mais antigos da humanidade, temas que remontam aos primórdios dos tempos, pois, apesar do texto grego ter sido escrita antes de Cristo, continua atual, abordando temas que são recorrentes nos noticiários diários e sangrentos da contemporaneidade.

Eurípedes usava como tema em suas tragédias os dramas individuais e cotidianos, desvelando com propriedade os pensamentos mais íntimos do homem. Percebemos isso em todos os diálogos da peça. A personagem não

apenas tenta convencer a si mesma, mas também quem a ouve. No caso do teatro, a plateia; e, do cinema, os espectadores.

Eurípedes inicia a história com os personagens da Ama e do Escravo que informam aos leitores o que havia acontecido com Medeia, assim como faz o seu juízo de valor sobre o abandono de Jasão. Em ambos os filmes as participações da Ama é pequena, não há o coro, porque a sua função é mais teatral que cinematográfica. Ela não funcionaria da mesma forma no cinema. A participação do escravo é também muito pequena, os diretores tiram a importância dada a esse personagem por Eurípedes. Todavia, as histórias filmadas não perdem o teor de tragédia. Temos a impressão de que as tragédias foram escritas para serem filmadas.

Eurípedes inicia a tragédia com o momento em que ocorre o abandono de Jasão a Medeia. Nós a vemos, agoniada, em completo desespero, destilando injúrias, veneno e ódio a Creonte, a Glauce e até mesmo a seus filhos. Toda a história é contada tendo Medeia como plano de fundo principal. Todas as falas, mesmo quando ela não está presente, são sobre ela, se referem a ela, ou são diálogos de que ela participa sozinha ou em companhia. Diferente dos filmes, em que são utilizadas outras formas de linguagem, conferindo poder maior a outras vozes, ou um grau maior de importância a outros personagens, descentralizando um pouco a história.

O texto não faz referências maiores ao ambiente, por exemplo. Centrado em diálogos, se restringe apenas àquilo que é importante para a construção da cena. Isso é bem diferente do que assistimos nos filmes, nos quais há uma preocupação com a ambientação, com a *mise-en-scène*, com a direção de arte e figurinos, que constroem junto ao espectador a aura do filme, a sua estética fílmica.

Também não há no texto uma passagem que discorra sobre o passado de Jasão, ou como Medeia e ele se conheceram, diferente do que foi realizado por Pasolini em seu filme, que o inicia nos mostrando o passado de ambos

personagens. O texto de Eurípedes traz, em um diálogo de Medeia a Jasão, a passagem do momento em que ambos se conheceram e de como ela o ajudou a conseguir o Velocino de ouro. Lars von Trier também não traduz em imagens esse diálogo, ele mantém como no texto original, apenas falado, citado.

As duas obras fílmicas, quando da morte das crianças, optam por ser diferentes da obra de Eurípedes. Nesta, as crianças são mortas com uma faca por Medeia, mas eles pedem ajuda, gritam por socorro. No filme de Von Trier, as crianças são enforcadas e um dos filhos até ajuda e compreende a mãe, e, no de Pasolini, eles são mortos depois de um ritual, mas não se ouve gritos, nem vemos os personagens sendo mortos. Tanto Eurípedes quanto Pasolini não encenam a morte, mas o primeiro a anuncia por meio de texto, uma vez que não precisa usar imagens; o segundo, as usa, a partir da linguagem cinematográfica, ocultando a cena da morte, porém nos dando imagens que ratificam que ela aconteceu. Não há diálogos. Trier, diferente de ambos, humaniza a mãe na hora de matar os filhos, mudando o texto de Eurípedes.

O texto de Eurípedes é enxuto, com poucos personagens, centrado em Medeia, em suas aflições, desespero, amor, ódio e vingança, é, certamente, um texto visceral. Nele, percebemos uma mulher que sofre vitimada pelo abandono, pela traição, mas que se transfigura pelo ódio, pelo rancor, pela busca da vingança. Ela tenta justificar suas ações, alegando que faz tudo aquilo por amor, que este amor é tão grande que não pode ser menosprezado, não pode ser trocado por outro. Mas, se refletirmos um pouco mais, se racionalizarmos um pouco, esse amor não pode ser verdadeiro, porque não é sublime. Se ele fosse maior, tão grande quanto ela o alardeia, seria superior ao seu ódio, ao seu desejo de vingança. Não prevaleceria o desejo de machucar, destruir, ou marcar com maldições, não apenas ao homem que diz amar, mas especialmente aos seus filhos. Ela prefere, no entanto, satisfazer o seu ego de

mulher traída e abandonada e provocar a desgraça. Eurípedes traz às suas tragédias o mundano, o cotidiano, por isso. Medeia jamais teria uma atitude altruísta de aceitar o abandono e a traição e ela vinga-se da pior maneira possível, fugindo para eternizar seus feitos e continuar a viver, acreditando que a tragédia que provocou tem justificativa, que sua ação era correta.

Para finalizar, esclarecemos que Eurípedes escreve sobre uma mulher que, na época em que foi escrita, não tinha a possibilidade de se expressar. A sociedade grega, à época, era uma sociedade patriarcal, dividida em classes sociais. É interessante verificar que o autor escolhe uma mulher para protagonizar a sua peça teatral. Contudo, na atualidade, não existem apenas “Medeias”: os “Jasões” também fazem a vez delas nas tragédias urbanas do dia a dia.

#### REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. São Paulo: Editora Papirus, 2012.
- BAZIN, André. *O Cinema. Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *O Ato da Criação*. São Paulo: Edição Brasileira, 1999.
- EURÍPEDES. *Medeia*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.
- TRIER, Lars von. *Medea*. Filme. Produção de Bo Leck Fischer. Direção de Lars von Trier . Dinamarca. 1988. Dvd. 76 minutos. NTSC. Cor. Som.
- MUCCI. Latuf Isaias. “Correspondência das Artes”. In: *E-Dicionário de termos literários*.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Medea*. Filme. Produção de Franco Rossellini, Maria Cicogna. Direção de Pier Paolo Pasolini. França e Itália, 1969. Dvd. 110 minutos. NTSC. Cor. Som.

# **O CORPO ERÓTICO: UMA APROXIMAÇÃO ENTRE AS OBRAS *LIVRO DE CABECEIRA*, DE PETER GREENAWAY E *MAGMA*, DE OLGA SAVARY**

**Ana Carolina Magno de BARROS**  
carolmagno13@gmail.com

## CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

O corpo é, por excelência, o *lugar* do fenômeno erótico. O corpo é o templo do erótico. São forças interdependentes, que estão presentes desde as primeiras formas de representação humana, incluindo a arte. O corpo é o *locus* onde o erótico se concretiza, se corporifica. Para tanto, adjetivamos o corpo, que poderia ser feio, magro, belo, mas é erótico, com toda a sua carga social, histórica, artística, mitológica, política e ideológica.

Na literatura, remonta à antiguidade clássica, passando pela poesia provençal, pelo século de ouro espanhol, pelo período da poesia da restauração inglesa, passando pela época dos simbolistas, dos modernos e chegando aos contemporâneos. No cinema, está presente desde o seu início, com a projeção de imagens eróticas consideradas como “científicas e naturalistas”, as quais eram garantia de público, passando pelas primeiras aparições de partes corporais, por insinuações de relações sexuais e, depois, com a figura da *femme fatale*, se faz presente nas grandes personagens da literatura que migraram para a sétima arte. Imagens que povoaram o imaginário popular em torno do corpo erótico, principalmente o feminino, até desembocar na filmografia pornográfica.

Neste artigo, discorreremos sobre o que se entende por corpo e erótico, e a ideia de “corpo erótico”. Optamos por usar o corpo erótico, que entendemos como a aproximação, o que de fato liga as duas linguagens que aqui serão abordadas, o filme *Livro de Cabeceira* (1996), do cineasta Peter Greenaway e a obra literária *Magma* (1982), de Olga Savary. Depois serão mostradas tais obras com a presença do referido elemento comum, um panorama do deste na história do cinema mundial e nacional e na da literatura erótica.

### CORPO ERÓTICO: O CORPO-ENTRE

Corpo é um conceito que permeia a história e as histórias da humanidade, evoca discussões entre as mais variadas áreas do conhecimento, das ciências às religiões, da política à filosofia, da história à linguagem. Transita pela esfera das artes - literatura, pintura, escultura, *performance*, teatro, fotografia, entre outras -, e se engana quem supõe que é de hoje. Segundo Medeiros (2008),

O corpo está na ordem do dia. Na verdade, ele sempre esteve na ordem não só dos dias, mas também dos séculos e dos milênios – ele é, sem sombra de dúvida, o objeto mais representado na história da imagem.

Sempre privilegiado, desde as pinturas parietais até a internet, uma extensa iconografia do corpo oscila entre o erótico e o obsceno, entre a dissimulação e o explícito. Ora como representação de todos os males (pecado ou patologia), ora como expressão do intrinsecamente humano, o corpo e seus desejos têm permanecido no centro da cena para artistas, cientistas, filósofos e místicos de todas as tendências. (MEDEIROS, 2008, p. 27-28)

Este corpo é carregado de significados atribuídos a ele ao longo do tempo, pelas mais distintas instituições da sociedade como Família, Estado, Escola, Igreja, Trabalho, Ciência. O corpo é privado, público, castrado, proibido, regulado, erotizado, fugitivo, vigiado, travestido, mas sempre expresso no campo da arte e da cultura. Ainda, segundo Medeiros (2010),



Em muitas culturas, particularmente nas panteístas, não havia uma interdição à nudez corporal e, até mesmo, ao que hoje caracterizar-se-ia como imagem pornográfica – os murais de Pompéia, a cerâmica grega e a escultura indiana são exemplos bem conhecidos. Por um outro lado, não foram poucas as culturas que encobriram o corpo com uma burca ou um hábito. Estou me referindo, claro, à representação do corpo nu. Na cultura ocidental de influência européia, essa interdição instala-se com a ascensão das religiões monoteístas.

Quando as burcas e hábitos eram a regra e não a exceção, a imagem do corpo nu persistiu, mesmo que travestido na pele do mito, do herói ou do santo, e não raramente causou escândalos (Donatello, Michelangelo, Caravaggio, David etc.). Aliás, o recurso ao mito, ao herói e ao santo foi uma forma de driblar a interdição ao nu e expor o corpo, mesmo que de maneira muitas vezes idealizada e contribuindo diretamente para a sublimação do corpóreo e da sexualidade. Com Goya, Coubert e Manet (dentre outros), abandona-se paulatinamente a idealização e se instaura uma representação do corpo mais humana e realista – mais carnal, poder-se-ia dizer. (MEDEIROS, 2010, p. 461-462)

O erótico, por ser um tema que perpassa tantos campos, tem diversas definições. Eis uma delas:

Etimologicamente, *erótico* provém de *erotikós* (relativo ao amor) e deriva de *Eros*, o Deus do amor dos gregos – *Cupido* entre os romanos. Mais tarde a psicanálise transformou-o em símbolo da vida, do desejo, cuja energia é a libido, princípio da ação. Seu oposto é *Tánatos*, símbolo da morte, princípio da destruição. *Erotismo* representa, assim, o resultado da conjunção entre *erot* (o) + *ismo* e significa nos dicionários, paixão amorosa, amor lúbrico. Mas os sentidos do termo erótico não se esgotam no silêncio prolixo dos dicionários. Possui um conjunto de significados que se completam, às vezes se opõem, ou dependendo do ponto de vista adotado, chegam a ser mutuamente exclusivos. (DURIGAN, 1985, p. 30)

Dentre os teóricos mais renomados que se debruçaram sobre o fenômeno erótico, temos George Bataille, Roland Barthes, Octavio Paz na literatura; Sigmund Freud, Jung, Robert Stein, Reich, na psicanálise; Marcuse, Deleuze, Foucault, na filosofia. Quem se dedicou sobre a temática e de onde nós e teóricos de vários campos das artes construímos um maior

entendimento para este artigo foi George Bataille (2013, p.35), que evidencia que o erotismo é a busca da continuidade perdida, uma vez que somos seres descontínuos, que nascemos e morremos sós, e a busca do outro é a tentativa de união, de continuidade.

O erótico subjaz à entrelinha, um lugar que não se mostra por completo, lugar onde o jogo é necessário, em que mostrar e esconder faz parte de uma mesma coisa, e a busca pela saciedade dos desejos, dos mais íntimos impulsos do ser humano são o a força motriz, a causa e não o efeito. São marcas do erotismo o interdito e a necessidade de ultrapassá-lo, de transgredir as normas estabelecidas, pensadas e praticadas por instâncias que dominam o homem desde sua existência, isto é, o mundo do trabalho, a igreja, família, educação, política, todo um sistema constituído no intuito de regular as pulsões sexuais para um fim específico, que muda de acordo com o contexto social, histórico e os paradigmas vigentes.

33

O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Repito-o: dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos. (Bataille, 2013, p. 42).

O corpo erótico é o corpo-entre. É a união da continuidade perdida, dois elementos que se interpenetram e formam um, este então se engendra no interior da arte, na “derme” da poética – poema e filme – na tessitura entranhada de interdito, significação que, mesmo sendo proibida por instituições, é encontrado pelo leitor, ávido no jogo de sedução, corpo lascivo que procura ser saciado, sem governo, sem regra. Concordando com Barthes (2008, p. 24), “o prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo tem as mesmas ideias que eu”.

CORPO QUE TRANSGRIDE O PRIMEIRO CORPO: O ERÓTICO NO FÍLMICO

O cinema é um tipo de arte relativamente nova se comparada à literatura, desponta no final do século XIX, com a ideia da fotografia em movimento. Se a fotografia era a imagem do homem, o erótico estava também presente como elucida Oliveira (2011):

O uso de imagens eróticas nas fotografias em movimento já era produzido pelo Primeiro Cinema (*early cinema*) e o erotismo no cinema pode ter como referência inicial *The Kiss* de 1896, estrelado por um casal de meia-idade, considerado obsceno por Harold Stone, editor de Chicago. (OLIVEIRA, 2011, p. 21)

O conceito de erótico se modifica ao longo do tempo, levando em consideração uma série de fatores políticos, religiosos, sociais. Para Oliveira (2011),

Desde seus primórdios, o cinema fez uso de conteúdo erótico, manipulando-o em conformidade com as regras do comportamento social exigido por uma sociedade que se apropriava rapidamente do conceito de moderno, de tal forma que por meio de inovações tecnológicas contínuas criou-se uma nova estética, a estética da imagem, a estética da beleza produzida pelo aparato mecânico, voltada para o olhar do espectador que apoiado na representação realista, entrega-se à irrealidade daquilo que vê. (OLIVEIRA, 2011, p. 13)

Mas em um ponto não se modificou, o erótico no contexto da arte esteve e está diretamente ligado ao corpo, seja na sua feitura, seja na sua representação. O corpo erótico na arte, para ser aceito no decorrer da história, foi velado pela beleza, religiosidade ou pesquisa “sociológica” das características humanas, e também pela moda, ciência, sociedade, palavra e cinema.

Segundo Bela Balázs, escritor húngaro que com o advento do cinema mudo tornou-se um de seus grandes teóricos, a descoberta da imprensa impôs a cultura da palavra que cristalizou nossa alma e escondeu nossos corpos em roupas. Para ele, a arte do cinema possibilita que o indivíduo redescubra seu próprio corpo, tornando-o visível. (OLIVEIRA, 2011, p. 13 *apud* Bela Balázs. Nós

estamos no filme. In: Xavier, Ismail. *A Experiência do Cinema*. 4ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 85)

O cinema, em relação à literatura, teve uma evolução mais veloz no que se refere à explicitação desse corpo erótico, muito por parte de sua origem e por seu público, que nos E.U.A era dirigido para imigrantes pobres e analfabetos, para os quais os corpos desnudos eram garantia de sucesso de bilheteria, muito mais do que uma narrativa elaborada.

O cinema como diversão popular apresentava filmes com conotação erótica e cenas de sexo explícito. Como os *vaudevilles* eram marginalizados, estes filmes não sofriam censura e eram exibidos normalmente, além do que, muitos vinham com a conotação de “científicos ou naturalistas” e eram sucesso. (OLIVEIRA, 2011, p. 22)

No Brasil, temos o cinema da Boca do Lixo, como era conhecido o centro de São Paulo, no chamado Quadrilátero do Pecado, formado pelas ruas e avenidas Duque de Caxias, Timbiras, São João e Protestantes, onde se instalaram, a partir dos anos 20 e 30, empresas como Metro, Fox e Paramount, pequenas produtoras e salas de exibição, neste local foram feitas as pornochanchadas, nas quais, inicialmente, o corpo erótico era a palavra de ordem e que, posteriormente, se tornou o reduto dos filmes pornográficos. Devemos ressaltar que no país reinava uma sociedade altamente regulada pela Igreja Católica e pelos políticos extremamente engajados na fé cristã, o que não impediu cinema erótico em desembocar no primeiro filme pornô feito no país, *Coisas Eróticas* (1982), de Raffaeli Rossi.

Com lampejos de liberdade e transgressão importantes neste período do Boca do Lixo, mesmo em meio à instabilidade política brasileira, pré e pós-ditadura, o corpo erótico permaneceu fora da opressão, mas dentro de um limite, tais produções cinematográficas ficaram restritas a um público pequeno e à mercê da censura exercida pelo governo.

O LIVRO DE CABECEIRA (1996), DE PETER GREENAWAY

Peter Greenaway, inglês, nascido em 1942, tem formação no College of Art em Newport, Wales, em pintura. Começou a trabalhar em cinema em 1965, lançou os filmes *Trem* (1966), *O Contrato do Desenhista* (1982), *Um Z e Dois Zeros – Z00* (1985), *A Barriga de um Arquiteto* (1987), *Afogando em Números* (1988); *O Cozinheiro, o Ladrão, Sua Mulher e Seu Amante* (1989); *O Livro de Próspero* (1991), inspirado em *A Tempestade*, de Shakespeare; *O Nenê de Malcon* (1993); *O Livro de Cabeceira* (1996); *8 ½ Mulheres* (1999).

O filme *Livro de Cabeceira* (1996), de Peter Greenaway, conta a história da personagem Nagiko (Vivian Wu), da infância até a fase adulta. Na infância, a personagem passa por rituais de escrita no corpo, no dia de seu aniversário. O pai de Nagiko escreve em sua face enquanto criança:

Quando Deus fez o mesmo modelo em barro de um ser humano. Ele pintou os olhos, o lábio e o sexo. Depois ele pintou o nome de cada pessoa para que o dono jamais o esquecesse. Se Deus aprovou a sua criação, ele trouxe à vida o modelo de barros pintado, assinando seu próprio nome. (GREENAWAY, 1996)

Tal mensagem é internalizada pela criança e ela passa a buscar em outros homens o que tinha na infância. Seu pai (Ogata Ken) é a figura mais representativa de sua vida e que desencadeará futuros traumas e descobertas, este era escritor de livros infantis e calígrafo, tornou-se modelo para a personagem principal.

A busca que a personagem empreende impelida pelo desejo de repetição dos dois rituais de sua infância é o mote da película, estabelecendo a vinculação entre a tinta (escrita) e a pele (erotismo). O trajeto da personagem é transformar o ato de escrever em prazer erótico explícito – não metaforizado e não sublimado –, cujo produto está inscrito no próprio corpo, contando, assim, a história da relação com o Outro. (RAFAELLI, 2005, p. 23)

No entanto, no aniversário de seis anos o primeiro paradigma do corpo é quebrado – uma das noções trazidas por Battaile, a violação do interdito, que, no caso, é a violação do corpo, ela vê seu pai sendo sodomizado pelo chefe, figura de livre trânsito no seio de sua família. Os anos se passam e a cada dia tal chefe, conhecido por Editor (Oida Yoshi), toma mais importância em seu lar, a ponto de escolher o marido para ela. Nagiko então se casa com o sobrinho do Editor, um casamento com toda a pompa, mas que se revelou um fracasso, já que o marido não se mostrou interessado em continuar o ritual dos aniversários, a escrita no corpo, feita por seu pai.

A relação fracassada com o marido foi o segundo impacto para ela. Ocorre, então, a segunda quebra do paradigma do corpo, que também é uma quebra em relação à literatura, pois mesmo o marido tendo crescido em um ambiente de escrita, na editora do tio, não desenvolveu o mesmo amor pelos livros, chegando ao ponto de repudiá-la diante de seus amigos, arqueiros como ele, por gastar muito dinheiro com livros.

O ponto em que acontece a primeira mudança na narrativa, Nagiko passa de passiva para ativa, no momento em que seu marido queima seu livro de cabeceira, uma espécie de extensão de seu corpo, no qual ela escrevia todos os acontecimentos importantes de sua vida, ao modelo de Sei Shonagon (c.967- c.1017) – poeta japonesa que era dama de companhia da imperatriz Sadako, que escreveu o livro *Makura no sôchi que falava sobre coisas do cotidiano e sobre seus amantes*, conhecido como *Pillow Book* ou *Livro de Traveseiro*, *Livro de Cabeceira*, um gênero clássico na literatura do Japão. Como reação ao ato do marido, cortou o vínculo com seu passado, suas memórias, colocou fogo na casa em que vivia e foi embora de sua cidade natal, Kyoto (Japão).

Chega a Hong Kong (China) e tenta manter a tradição de escrever de seu pai por meio de uma máquina de datilografar e cola a folha escrita em seu corpo como uma espécie de carimbo, mas o embuste não dá certo, não há a

corporeidade do toque do pincel com o corpo. Na nova cidade, vai trabalhar no escritório de um estilista famoso, aprende o novo ofício e volta para seu país. Agora, no entanto, é outra Nagiko, emancipada, para um desfile em um templo em que Sei Shonagon – sua inspiração nas artes das letras e do amor – passava as noites.

Neste retorno emblemático, se considerarmos as condições em que saiu de seu lar, quase que como uma fugitiva, ainda a memória de seu pai era viva, a busca pelo objeto erótico, a tinta na pele, a escrita no corpo, a literatura corporificada se torna uma obsessão, porque ela vai transgredindo as leis estabelecidas pela sociedade, do desejo sexual restrito à conduta “normal” dos amantes e, sobretudo, os corpos de seus parceiros. Nessa busca pelo ritual da infância, procura diversos amantes que escrevam em seu corpo: um calígrafo idoso; um matemático que escrevia adições na costa e subtrações na frente; um ilustrador, mas não encontrava alguém que dominasse as duas artes, a da escrita e do amor, ambas numa relação direta com o corpo.

Neste ínterim, o corpo da personagem principal é novamente violado, quando ocorre um desastroso sequestro em que a personagem é vítima. Os bandidos são manifestantes e querem usar o corpo dela como alvo do protesto. Ela é riscada e fotografada, mas os manifestantes são presos e o que resta é o fotógrafo Hoki, que passou a persegui-la e se tornou seu aliado na empreitada de publicar um livro. O fotógrafo se oferece para levá-lo a um editor, que, para surpresa dela, era o Editor que aliciava seu pai. Tal aliciador continua interferindo na vida dela, agora na mesma posição de autoritarismo que ocupava em relação ao seu pai, a de chefe. A diferença é que ela não é escolhida pelo editor, uma vez que tanto sua escrita quanto sua condição feminina são desprezadas por ele. Mas ela não desiste de seu objeto erótico, a escrita.

Resolve usar as armas do oponente, a transgressão do corpo do outro e decide seduzir o amante do editor, Jerome (Ewan McGregor). Este amante,

como ela, também ama a literatura. Ele é um tradutor, natural da Inglaterra, que viajava o mundo para fugir de sua vida medíocre, um estrangeiro como Nagiko. Jerome é, inicialmente, o objetificado por Nagiko, um corpo alienado e sem função de sujeito, um meio por onde ela conseguiria seu objetivo maior que era ter seu livro lançado.

No entanto, este desencadeia uma segunda mudança de estado nela, vai transgredir seu interdito primevo, a obsessão do ritual de infância, a negativa dele liberta-a, sai da condição de um corpo-objeto para corpo-sujeito, não alienado. Então, o amante do editor torna-se o amante de Nagiko e esta se apaixona. Jerome propõe levar o livro dela ao editor, porém de uma forma tal que ele não possa recusar: escrito no corpo.

O projeto dela é escrever 13 livros: escrito em Jerome, o 1º, é *A agenda*, no qual fala do ciclo dos livros que serão escritos, mas ela vê que o prazer de sua escritura no corpo não é mais só seu, é também do Editor e de Jerome, que é amado por ambos. Este último cumpre sua parte na proposição e vai além, entrega seu corpo em todos os sentidos. Ela procura conviver com seu sentimento de posse e paixão violenta que foi transgredida pela liberdade de seu amado. Os corpos, aqui, são erotizados pelo triângulo amoroso que se forma. Cada um transgredindo leis internas dos relacionamentos amorosos, Nagiko-Jerome e Jerome-Editor, principalmente, Nagiko-Editor, já que ele personifica o interdito do fenômeno erótico, o rompimento com qualquer proibição do corpo, o corpo que violenta e o corpo que é violentado. Convém lembrar que a violência é uma atitude banida da sociedade, mas no erótico é intrínseca.

A partir dessa liberdade do ser amado e negativa de Nagiko, ela continua sua empreitada, agora escrevendo em outros corpos, já com o aval do Editor, que aceita publicá-la. O 2º e o 3º, em corpos de dois ingleses altos e magros – *O Livro do Inocente* e *O Livro do Idiota*. O 4º em um idoso que corre nu



pela cidade: *O Livro da Impotência*. O 5º, em um americano gordo e falastrão: o *Livro do Exibicionista*.

Aqui Jerome vê que pode ser trocado pelo Editor e por Nagiko, que sua liberdade tem limites, pois a literatura agora é mais importante que seu corpo. A literatura ganhou corporeidade e rompeu os limites de seu corpo. Desprezado por sua amada, em um ato de desespero, busca ajuda com Hoki, que o odeia por ter o amor dela. Este último, então, convence Jerome a tomar um remédio para se fingir de morto e ver o sofrimento de sua amada – passagem em uma clara referência a Shakespeare, o mestre do teatro inglês, nacionalidade do tradutor e do diretor do filme, na qual Greenaway até faz um deboche pela fala da personagem (Nossa, como você é dramático!) –, e o desfecho é o mesmo que ocorre com Romeu, ou seja, a morte. Ela, quando chega em casa, vê seu amado morto e escreve no corpo dele o 6º livro, *O livro do Amante*, na cor azul – uma clara passagem dos escritos de Sei Shonagon, quando se refere a coisas agradáveis em tom azul – e o enterra. Mas o Editor rouba o corpo de Jerome e manda que tirem a pele deste, o corpo do antes ser amado agora não passa de um pedaço de carne, deixa de ser um corpo-sujeito e erotizado para se tornar carne, signo este recorrente na película, sobretudo, nos momentos em que aparece o local de trabalho do Editor.

A partir desta morte, temos outra guinada na narrativa: Nagiko queima novamente sua casa, seus livros, suas roupas, numa tentativa de apagar suas memórias e retorna para sua origem, como atitude de redescoberta de suas raízes, volta para Kyoto. Agora, já grávida, a escritura é em sua barriga. Um novo ser que está por vir, mas para um ciclo chegar outro tem que terminar. Então, o 7º livro é escrito em um japonês esbelto, *O Livro do Sedutor*, que apanhara chuva e foi acusado de ter destruído o livro, e como recompensa, oferece seu corpo ao Editor. O 8º livro é entregue por fotos, o *Livro da Juventude*. É quando o mensageiro some e o editor fica furioso. O 9º livro está nas partes escondidas do corpo do mensageiro, o *Livro dos Segredos*. O 10º, é o

*Livro do Silêncio*. Está na língua do mensageiro. Na entrega do 11º livro, o mensageiro é atropelado, o *Livro do Traído*, não à toa é escrito no peito. O 12º é o *Livro dos Falsos Inícios*, referência ao ano novo, uma festa de final de ano que é, também, um suposto começo. E, por fim, o último mensageiro é um lutador de sumô, no qual é escrito o 13º livro. O editor lê o corpo e vê que chegou ao fim tanto a sua obsessão quanto a dela, e entende o porquê da ligação entre os dois. Ele se despede do *Livro do Amante*, passando em seu corpo, para que, depois, o mensageiro o mate. Termina o ciclo dos livros com o *Livro do Morto*. E a maior transgressão dos corpos, que é a morte.

Aqui temos uma clara relação do corpo-entre que é o corpo erótico pelas três personagens nucleares da narrativa, corpo que, adjetivado pelo erotismo, transita da continuidade para a descontinuidade: do encontro de Nagiko na tenra infância com o Editor até a morte deste e de um ciclo novo na vida dela; o encontro de Jerome com o Editor, que levou a sua morte, pois a partir do envolvimento de ambos encontrou sua morte; e o encontro de Nagiko com Jerome, que teve início com um amor. Depois houve a morte deste, para, por fim, encontrar a continuidade, com o nascimento de uma criança. Aqui o erótico tem uma característica diferenciada, pois supera a morte.

Vemos que o corpo erótico é o entre, a fenda na qual a narrativa se faz, e ganha diversas representações: é o norteador do desejo, da literatura, o senhor (ou senhora) das sensações, das emoções, das mais brandas às mais violentas, passionais. É campo de disputa de poder e recanto para o nascimento de um novo ser, trilha onde foram traçadas as memórias de Nagiko.

Na perspectiva da filmografia, o corpo que Greenaway imprime na tela, é o corpo, transgressor, que mescla o modelo clássico de narrativa linear e contemporânea com “*eletronic paintbox*, caixa de pintura eletrônica, permitindo o fracionamento das imagens, mostrando simultaneamente a mesma cena de

diferentes ângulos e pontos de vista, além de inserir textos no écran” (RAFFAELLI, 2005, p.4). Várias camadas são sobrepostas na imagem: literatura e línguas orientais e ocidentais, texturas de cores em padronagens da cultura oriental, imagens e texto que se entrelaçam, sobrepõem, como o corpo e suas tramas, tecidos, veias, músculos, neurônios que se juntos se completam, formando um corpo fílmico, uno, transgressor e erótico.

## O CORPO QUE JOGA COM O SEGUNDO CORPO: O ERÓTICO NO LÍTERÁRIO

Quando falo de poesia, não penso nela como gênero. A poesia é uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade. Assim a poesia torna-se uma filosofia que conduz o Homem ao longo de toda a sua vida. (Tarkovski)<sup>2</sup>

O erótico, como nos mostra Durigan (1985), está presente em muitos momentos da literatura brasileira, obedecendo às interdições de cada época, ora explicitando, ora escondendo, desde os poemas satíricos e eróticos, propriamente ditos, de Gregório de Matos Guerra (1633-1696), no Barroco, momento em que o erotismo era pautado no labor da escrita, em sua destreza estilística. Temos, aí, uma ausência do corpo, mais utilizada para criticar vicissitudes morais da sociedade do século XVII; passando por Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810). No arcadismo, com “Marília de Dirceu”, e com Silva Alvarenga (1749-1814), em seu livro *Glaura: poemas eróticos* (1719), composto por 59 rondós. O erótico fazia-se evidenciar na representação da natureza como sinônimo máximo de beleza, o Eros é “prudente”, baseado na racionalidade e não nos rompantes passionais, coerente com o modelo árcade.

---

<sup>2</sup> TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.18.

No que se refere ao Romantismo, temos José de Alencar (1829-1877) com *Iracema* (1865), a virgem dos lábios de mel, em que “o discurso apela às faculdades sensoriais (em ordem: visão, audição, paladar e tato), que, acionados durante o contato erótico, conduzirão as personagens ao envolvimento sexual pleno” (Durigan, p. 63). Já no contexto realista temos Machado de Assis (1839-1908), com o conto *Missa do Galo*, do livro *Páginas Recolhidas* (1899). O erotismo se manifesta no jogo de “esconde-esconde” que o autor estabelece com o leitor, nas ausências, nas fendas que abre na narrativa para não “entregar o ouro”. Não seria esse, porventura, o jogo erótico? Como ensina teórico Roland Barthes em seu célebre livro *O prazer do texto* (2008),

o lugar mais erótico do corpo não lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão, aliás, bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga), é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. (BARTHES, 2008, p. 16)

Passando para o Modernismo, Mário de Andrade com *Macunaíma* (1928), nos traz um *herói sem nenhum caráter*, que, por meio de artimanhas e relações de poder, consegue o que quer, inclusive no que se refere ao sexo. Ele quebra regras sociais para saciar seu desejo, como fica claro a seguir:

A transformação maravilhosa concede-lhe poder de sedução e transgressão à norma, o proibido que o leva a atuar no sentido de obter prazer e realizar seu desejo sexual. É então através da dupla transgressão (regras do real e das normas instituídas) que se caracterizam os contornos dos espaços do desejo da personagem, e sua busca pelo prazer. (DURIGAN, 1985, p. 79)

Outro que também aparece na análise de Durigan (1985) acerca do erótico na modernidade da literatura brasileira é Guimarães Rosa em *Grande Sertão: veredas* (1956), na passagem em que Riobaldo descreve seu amor pelo

jagunço Diadorim, que tem na tentativa de transgressão do proibido sua marca maior, sendo que esta só é concretizada com a morte do ser amado, pois “o conflito termina, e a representação erótica se realiza através do silêncio que prova, e, com a provação eleva a personagem Riobaldo à condição de narrador, agora dono, sem remorso de um saber” (DURIGAN, 1985, p. 83). Tal conflito inicial se deve ao fato de se tratar de uma relação entre dois homens, em um contexto ficcional que, de certa forma, representa a nossa realidade, na qual o romance homoafetivo é visto com uma grande carga de preconceito, portanto, uma relação marcada pelo interdito social.

Chegando à Contemporaneidade, temos o que é conhecido como *boom* da literatura erótica, com uma quantidade maior de autores, que trazem essa marca em sua escrita, aqui se deve ao fato de o país gozar de uma maior liberdade, haja vista que saiu de um período de ditadura, época em que os direitos dos cidadãos eram cerceados. Falar de erotismo era (é) muito caro às instituições reguladoras da sociedade como Estado, Família, Igreja. E mais: só era liberado, de fato, se atendesse às necessidades do Estado, pois sua função consistia “em controlar as práticas e as representações sexuais dentro de um nível aceitável: desde que não se desvendem e se tornem regras; desde que essas práticas não coloquem em risco a margem de segurança estabelecida pelo sistema” (DURIGAN, 1985, p. 27).

Ressalta-se, aqui, que o lugar do erótico se alterna de acordo com a sua época de produção dentro da literatura, ora presente ora ausente, circunscrito a monitoramento de toda ordem, social, político, religioso, como já foi dito anteriormente. Para nós, o erótico é corpo sem senhor, que se movimenta, mesmo quando tentam aprisioná-lo, castrá-lo, mutilá-lo, conseguem por tempos deixá-lo preso, mas ele reaparece, resiste, tão transgressor quanto no início, sendo este um dos sentidos gregos de Eros o de instigador e libertador.

E na contemporaneidade, assume marcas,

desse modo, quer aparecendo ao lado da violência (em todas as suas formas), do jogo, do sonho, da lembrança ou de quaisquer outros elementos que sirvam para o erótico se acoplar, algumas constantes se mantêm: é a *representação textual de uma representação cultural* (social) da sexualidade, *parasitária*, que, na ficção, se apresenta sob a forma de um *jogo*, um *espetáculo* em que o erótico se define a partir de *seu próprio processo constitutivo*. Caracterizado através das *partes* que configuram os participantes (olhos, partes do corpo, jeito de andar, de falar, da cor do cabelo, boca, etc.) ou das relações travadas a nível do próprio espetáculo (jogo de sombras, ambiguidades, etc.), a representação se constrói quase sempre a partir da transgressão (de todos os tipos) de uma proibição, e seu objetivo é a consecução do prazer.

Esses componentes indicam uma natureza e uma função que distinguem as representações eróticas de outras que se utilizam da substância sexual. (DURIGAN, 1985, p. 91)

Diante do que se entende por erótico, temos alguns expoentes atuais na literatura brasileira que têm sua escrita impregnada por essa temática: Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, Carlos Drummond de Andrade, Antonio Callado, João Ubaldo Ribeiro, Bruno de Menezes, Haroldo Maranhão, Clarice Lispector, Ligia Fagundes Telles, Caio Fernando Abreu, Glauco, Nélida Pinõn, Marina Colassanti, Hilda Hilst, Alice Ruiz, e nossa escritora paraense Olga Savary, sendo esta última, autora do livro objeto de nossa análise.

*MAGMA* (1982), DE OLGA SAVARY

*Toda ideia da poesia se funda na emoção. Toda palavra é um apalpamento do corpo. (PAGLIA, 1992, p. 28)*

A escritora que abordamos nesse artigo é Olga Savary, paraense de Belém, filha de pai russo e mãe belemense. Mudou-se para o Rio de Janeiro e, desde a juventude, escrevia para revistas, nas quais publicava seus poemas sob o pseudônimo Olenka. Trabalhou em jornais de circulação nacional como O Pasquim, famoso por abrigar grandes jornalistas que se tornaram nomes relevantes dentro da literatura nacional, a exemplo de Millôr Fernandes. Posteriormente, publicou seus livros e desenvolveu trabalhos ligados à

literatura. São obras suas *Espelho Provisório* (1947-1970), *Sumidouro* (1971-1977), *Alta Onda* (1971-1977), *Natureza Viva*, seleta de poemas seus (1982), *Magma* (1977-1982), *Hai-Kais* (1977-1986), *Linha D'Água* (1980-1987), *Retratos* (1987-1989), *Rudá* (1990-1994), *Éden Hades* (1990-1994), *Morte em Moema* (1995-1996), *Anima Animalis* (1997-1998). Publicou, ainda, a *Antologia Carne Viva I*, primeira no país composta apenas de poemas eróticos.

O livro de que tratamos é *Magma*, escrito no período da ditadura no Brasil, isto é, época de extrema repressão aos direitos civis, principalmente, de expressão, em contraposição aos crescentes movimentos sociais pela emancipação feminina, avanços científicos sobre métodos contraceptivos e debates sobre sexualidade. A obra conta com 40 poemas, a saber: Ser, Sensorial, Ycatu (Água boa em Tupi-guarani), O Segredo, Vida I, Vida II, Signo, Terminal, Carne Viva, É permitido jogar comida aos animais, Guerra Santa, Rota, Pele, Mar I, Mar II, Lavra, Dionisiaca, Personagem, Venha a nós o vosso reino, Nome I, Ária, Nome II; Pele de terra, minha morada; Saturnal, Frutos, Coração Subterrâneo, Claro Enigma, Acomodação do desejo I, Acomodação do desejo II, Acomodação do desejo III, Acesso, Nome II, Vida III, Delta, Em uso, Cânon, Ser, Consumo, Uruboros, Sumidouro, ressaltando que temos dois poemas com o mesmo nome no livro: Ser. O que abordaremos em nos poemas do livro é o signo *corpo*. Corpo em suas particularidades físicas e suas representações: olhos, boca, nariz, ouvidos, pernas, coração, psique e, logicamente, sexo. O erótico que pulsa no corpo da poesia, em todo ser.

No poema abaixo, o eu lírico usa metáforas que se relacionam com dois sentidos específicos boca e ouvidos, mas se estendem para o corpo inteiro, já que o corpo como um todo é objeto onde se concretiza o prazer, lugar do erótico.

### SER

Essa boca cúmplice e insensata  
tangendo a mais antiga e solitária ária  
na anfíbia flauta de teu corpo

Na poética de Olga Savary, o corpo é erótico. No poema “Nome”, o eu lírico mostra ao leitor relações que se fazem pele a pele. Não há mascaramentos no prazer e o envolvimento nas imagens sexuais evocadas. O corpo erótico invade a esfera da poesia, e a poesia o toma, o come, vale adentro na busca de saciar os desejos, consumir, deglutir e ruminar, obsessivamente para, por fim, se tornar matéria para a poesia.

### NOME

Diria que amor não posso  
dar-te de nome, arredia  
é o que chamas de posse  
à obsessão que te mostras  
ao vale de minhas coxas  
e maior é o apetite  
com que te mordes as entranhas  
e ele sim que te come,  
que te come por inteiro  
mesmo não sendo repasto  
o fruto teu que degluto,  
que de semente me serve  
à poesia

O poético perpassa por todos os sentidos do corpo, ultrapassando as esferas do permitido ao poema, sobretudo ao poema feminino, que, à época de sua escrita, era vigiado, isto é, sofria a interdição das instituições que impunham uma regulação ao corpo erótico da mulher. Essa força da natureza, o corpo, interage com o que temos de mais primordial: os elementos como fogo, água, terra, ar, que se encontram e dançam conforme seus ciclos, e o eu lírico não se furta a exaltar tais elementos. A natureza dentro do corpo é exteriorizada, e a natureza exterior ao corpo é interiorizada. Em confronto, violento, transgressor, em atrito:



## ÁRIA

O que havia era fúria no toque,  
nos corpos um elo desconhecido  
arquetípico e anterior.

desejo que se faz magma nas entranhas  
como os igarapés que de repente em convulsões  
de fúria deflagrada de assalto nos tomassem.

palavras não nos faziam falta  
palavras para nós dois eram demais  
se em ti findam meus itinerários.

a eternidade do instante é que é minha bandeira  
afeita ao pastoreio de minha solidão  
e voando para a morte é que estava viva  
teu rosto e corpo a que me acostumo lento  
mais é belo desenho do que corpo e rosto.  
sou caça sim, mas também caçador solitário.

E o mato cresceu ao redor, ao redor, ao redor.

No poema “Ária” encontramos um eu lírico que tem consciência do seu corpo erótico, que o torna vivo, pleno para a busca de sua satisfação, de seu gozo, sua bandeira, mesmo que para tal obsessão não se leve em consideração o outro. O corpo que vemos na poética savaryana é erótico, no entanto, é diferente do que habitualmente se entende por erótico. Em outras palavras, é a outra face dicotômica do pornográfico, da sugestão, da parte metafísica do desejo. Temos - sim - o erótico que pressupõe uma carnalidade, uma apropriação consciente desse corpo, em que as metáforas do poema não mascaram e sim reforçam a ideia do toque, da conjunção, do sexo entre amantes.

## FINALMENTES

Neste artigo, popusemos fazer uma aproximação entre duas obras de suportes distintos, o filme *Livro de Cabeceira* (1996), de Peter Greenaway e poemas do livro *Magma* (1977-1982), mostrando o corpo erótico como o elo, o ‘entre’ nas duas linguagens.

Perscrutamos em cada capítulo como esse corpo erótico se fez presente em cada linguagem, suas origens e desenvolvimentos, com interditos e transgressões, no jogo erótico, em cada período histórico, que se modificavam em consonância com o poder político, religioso e social que ditavam as regras sobre este.

Mostramos, também, como esse corpo erótico se faz presente em o *Livro de Cabeceira* (1996), na exposição do corpo nu, que poderia denotar um universo pornográfico, mas que se fez erótico por outras cargas atribuídas a ele, não estritamente físicas, mas também psicológicas, sugestivas, metafóricas e - por que não dizer? - metafísicas? O corpo erótico se afirma como um campo de disputa de poder, de conhecimento, de luta também de gênero, e do capital.

No livro *Magma*, mostramos que o corpo erótico também se faz presente, mas é um corpo que é assumido como carne, isto é, há um retorno consciente à carnalidade do indivíduo, para que se retorne à origem, ao gozo, conhecido de “pequena morte”. Também é o primeiro impulso para surgir a vida. Aqui, morte e vida andam juntas, em confronto e gozo, interdito e transgressão, ir e vir, análogo ao movimento das ondas, ao movimento do corpo no ato sexual.

Ambas as obras dispõem de um arsenal imagético que em um único artigo não somos capazes de dar conta. Optamos por essa aproximação, mas é provável que haja muitas outras, que, a nosso ver, devem ser pesquisadas. Intentamos mostrar, com esse recorte, que o corpo erótico é uma constante na história da arte, na literatura, no cinema, entre tantas outras e que colocá-lo em evidência é uma necessidade para que tenhamos outras perspectivas de abordagem das obras em questão.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

CUNHA, Andrei. *Pele, papel, pincel e película: texto, corpo e representação em O livro de Cabeceira*. Revista *Translatio*. N. 6, 2013. Disponível em < <http://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/44685/28379>>

DE MARINIS, Marco. *Corpo e Corporeidade no Teatro: da semiótica às neurociências*. *Pequeno glossário interdisciplinar*. Revista brasileira de estudos de presença. Porto Alegre. V. 2, N. 1, p. 42-61, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

MEDEIROS, Afonso. *O imaginário do corpo - entre o erótico e o obsceno: fronteiras líquidas da pornografia*. Goiânia: FUNAPE, 2008.

MEDEIROS, Afonso. “Apontamentos para uma Cartografia História da Arte Porno-erótica”. In: Anais do XIX Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — ANPAP. [p. 460-474]. Disponível em: [anpap.org.br](http://anpap.org.br). Acesso em: 31/08/2014.

OLIVEIRA, Ilca Maria Moya de. *O erotismo em Joaquim Pedro de Andrade: interdição e transgressão nos filmes: “O padre e a moça” e “Vereda Tropical”*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2011.

O LIVRO DE CABECEIRA (Título original: *The Pillow Book*). Direção de Peter Greenaway. Produção de Kees Kasander. Roteiro de Peter Greenaway, adaptado da obra *O Livro do Travesseiro*, de Sei Shônagon. 1996 (produção); s/d (DVD). 1 filme (120min), DVD, som, color.

RAFFAELLI, Rafael. *O Livro de Cabeceira: o livrocorpo*. Caderno de Estudos Interdisciplinares em Ciências Humanas. Florianópolis. N. 75. 2005. Disponível em < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisaarticleview17244457>>. Acesso em 08.09.14.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.18.

# **À DERIVA: DIÁLOGO DRAMATÚRGICO DO TEATRO DE ANIMAÇÃO COM O CINEMA EM *A TEMPESTADE*, DE SHAKESPEARE.**

**Anibal PACHA**

an\_pacha@yahoo.com

**Bene MARTINS**

behne03@yahoo.com.br

Texto dedicado ao amigo Betto Paiva, *in memoriam*. Betto, à semelhança de Ariel, em *A Tempestade*, ganhou liberdade, em 1997.

*Mare nostrum...*

Longe do verbo, no princípio era o mar, que lançou “à deriva” um barco empinhado de traições. Depois o mar virou teatro. Os homens viraram fantasias. Os homens viraram títeres e aprenderam lições, tais como: “quem quer se soltar deve inventar um mar. Inventar mais do que a solidão dá. Fabricar luas-novas e um cais a clarear: inventar em si, o sonhador”.

Seguir a trilha do inglês Shakespeare é um direito seu. Ou um esquecimento. Ao segui-lo, queira mais, tenha o caminho do que sempre quis. Tenha um saveiro pronto para partir.

Invente um cais e saiba a vez de se lançar.

Nesse mar, que é teatro, todos, estejam dentro ou fora, têm três opções: ser pescador, ser peixe, ou simplesmente, isca.

Roberto Paiva<sup>3</sup>

(com a colaboração de Milton e Wlad Lima)

Neste artigo apresentamos uma leitura da adaptação da peça *A Tempestade*, de William Shakespeare, feita por Betto Paiva, no espetáculo *À Deriva*, para o teatro de animação. O estudo enfoca algumas imagens utilizadas

---

<sup>3</sup>Roberto Paiva, conhecido com Betto Paiva, poeta, dramaturgo, diretor, ator e jornalista. Texto do programa do espetáculo *À Deriva*. In memoria 1969-1997.

na concepção desse espetáculo. A inspiração para o texto teatral foi o filme de Peter Greenaway, *O Livro de Próspero*<sup>4</sup>, ambos realizados em 1991, num exercício intertextual, a partir do diálogo com o próprio enredo da peça de Shakespeare. Os dois textos recorreram à utilização dos signos textuais, pictóricos e cinematográficos, o que resultou em obras múltiplas do ponto de vista interpretativo e midiático. Recorremos à semântica marítima para nortear as quatro entradas no enredo ou na viagem shakespeariana-amazônida. Como referencial teórico, nos amparamos nos conceitos de intertextualidade, polifonia, entre outros, para explicitar os entrelaces das linguagens artísticas. Isto é, a interação das linguagens em contato, em relações, às vezes, convergentes, outras divergentes, mas as três em diálogo, ou partindo do mesmo ponto, qual seja, o texto de Shakespeare, o roteiro cinematográfico e a adaptação para o teatro. As três linguagens, os três enunciados embalados pelas marés da criação artística. Cientes, no entanto, de que, segundo Mikhail Bakhtin, um enunciado “nunca é o primeiro, nem o último; é apenas o elo de uma cadeia e não pode ser estudado fora dessa cadeia” (BAKHTIN, 2000:375). A (re)criação que resultou no espetáculo *À Deriva*, é um enunciado a partir dos criadores amazônidas, cuja proposta foi a de ser mais um elo sim, nessa cadeia incessante de feitura cênicas.

52

## CONSTRUÇÃO DO TRAPICHE

Um texto pode sempre ler um outro e, assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra, ele a expõe e se expõe a ela. (Genette)

O Teatro de Animação é uma das modalidades das artes cênicas em intensa metamorfose e tem se consolidado como um campo de larga abrangência, pela grande diversidade expressiva e inúmeras possibilidades de

---

<sup>4</sup> *Prospero's Books* (pt: *Os livros de Próspero* e pt: *A última tempestade*), filme realizado em 1991.

experimentações. Em seus princípios técnicos, podemos observar outros exercícios no campo criativo por conta da aproximação com outras linguagens. Nesta reflexão, tecemos considerações dramatúrgicas decorrentes da mistura entre literatura, cinema, teatro, numa demonstração explícita das marcas da intertextualidade. Este conceito surgiu nos estudos literários e, hoje, é recorrente nas outras linguagens cênicas, pictóricas, para descrever as inter-relações existentes entre textos literários e/ou textos outros, como o cinematográfico, publicitário, entre outros enunciados. O termo intertextualidade foi proposto por Julia Kristeva (1979) a partir de uma franca influência dos trabalhos realizados por Mikhail Bakhtin (1895-1975). A noção de Intertextualidade, introduzida por Kristeva para o estudo da literatura, chamava atenção para o fato de que a produtividade da escritura literária redistribui, dissemina textos anteriores em um texto atual.

Uma vez que todo texto literário apresenta como característica uma relação, implícita ou explicitamente marcada, com textos que lhe são anteriores, essa concepção permite tomar o texto literário como o lugar do intertexto por excelência. “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1979, p. 68).

Neste sentido, o presente artigo foi dividido em quatro partes, denominadas aqui, estados das marés. A primeira é o “remanso<sup>5</sup>”, isto é, o texto de Shakespeare como indutor da criação do filme *Livro de Próspero* e do espetáculo *À Deriva*. A segunda, “estofa<sup>6</sup>”, momento em que o filme dirigido por Peter Graneway dispara ao processo da (re)criação para o teatro de animação. A terceira é a “preamar<sup>7</sup>”, estopim para a feitura do espetáculo *À Deriva* escrito e dirigido por Betto Paiva. O trapiche é o lugar da partida, da espera e da chegada, ponto onde está localizado o amparo referencial para, um pouco afastado, observar, analisar, mergulhar nessas marés.

---

<sup>5</sup> Remanso é o trecho do rio em que não há corrente apreciável.

<sup>6</sup> Estofa é curto período em que não ocorre qualquer alteração na altura de nível das águas.

<sup>7</sup> Preamar é nível máximo de uma maré cheia

## REMANSO

Na maré de remanso não precisamos ficar preocupados com a navegação. Sabemos que o rio não apresenta correntes fortes e podemos ir de uma margem a outra sem nos preocupar com o que possa atrapalhar o percurso. Assim, colocamos o texto de Shakespeare, neste estudo. Na situação de remanso, na qual os dois diretores, Peter Graneway e Betto Paiva embarcaram nessa obra para navegar, às vezes, juntos ou separados, indo a qualquer ponto dessa dramaturgia, inquietamente, sobre os olhares atentos de Shakespeare.

A peça, *A tempestade*, a última de Shakespeare, foi publicada em 1611. No texto, Próspero, duque de Milão, é traído pelo irmão Alonso, exilado em uma ilha junto com sua filha Miranda, onde Próspero criou uma dinastia, seu mundo particular. Lá, ele era senhor dedicado às artes da magia, artimanhas-artifícios apreendidos em seus vinte e quatro livros, os quais contêm ensinamentos de como dominar tanto o espírito do ar, Ariel, quanto o monstro, filho de Sicorax, o Calibã. A peça se inicia com o naufrágio, provocado por Próspero, ao navio de seu irmão, quando este passava, em uma de suas viagens, perto dessa ilha. Essa foi a vingança contra a traição de seu irmão Alonso.

Essa é a base condutora da história, na qual Shakespeare sobrepõe camadas metafóricas, utilizando seus personagens como sujeitos implícitos deste estado. A exemplo de Próspero, como o colonizador que chega a terras desconhecidas, neste caso, pertencente a Sicorax Mata seu líder e domina seus habitantes originais com poderes adquiridos em seus vinte e quatro livros instrutivos. O confronto é claro na relação de poder entre o conhecimento científico e o intuitivo. O autor toma como alegoria para o novo mundo, primitivo, mas possível de ser domesticado, deixando claro o caráter metafórico a respeito dos mecanismos de poder e das relações políticas, com base na ideologia da época.

## ESTOFO

O estofo representa o momento em que as águas permanecem paradas, entre a cheia e a vazante, momento em que tudo pode acontecer. Esse estado, aparentemente calmo, no filme de Peter Greenaway, foi o mote ou o ponto de partida para a trajetória da criação do espetáculo *À Deriva*. Essa tomada cinematográfica instigadora funcionou como provocação para outra escrita do texto de Shakespeare.

Na transposição do texto para o filme, Greenaway mantém boa parte do texto original e ainda sobrepõe, em imagem, partes desse texto e também dos supostos vinte e quatro livros de Próspero, os quais contêm os “mistérios” do mundo (ir)real e saberes outros.



(Momento em que Próspero, com Ariel, provocam a tempestade como num ritual de magia).

No filme, o personagem Próspero possui atributos divinos como criador e destruidor, poderes apontados por Greenaway já na tomada inicial. Nessa sequência, Próspero escreve seu livro e, ao mesmo tempo, provoca o naufrágio, brincando com uma pequena embarcação e, logo depois, caminha entre vãos e pilastras de seu palácio, onde se veem danças, brincadeiras de crianças e adultos, livros que passam de mão em mão sobre seres criados para



habitar o seu mundo. Na proposta do diretor, esses seres não são acessados e que esse estado inacessível acentua o caráter trágico de seu isolamento. Sua filha Miranda é o único contato-elo com uma humanidade.



(Gravuras sobrepostas à cantora lírica na cena do casamento de Miranda com Ferdinando).

O filme é a união que o diretor faz do texto de Shakespeare com várias mídias como artes plásticas, dança, teatro, sobreposição de imagens digitais, apresentando uma película concebida com características intermediária. Enéas Tavares e Juliana Werner observam, em seu ensaio, sobre a adaptação cinematográfica de Peter Greenaway a relação intertextual e intermídia com os seguintes indicadores:

Antes mesmo de serem filmes, as obras de Greenaway são um estudo complexo das hibridizações possíveis entre diferentes mídias. Em todos eles, o diretor mistura técnicas cinematográficas, composições musicais inusitadas, imagens clássicas ou de composição própria, montagens digitalizadas, sobreposição de texto e imagem, entre outras, visando provocar em seu espectador um sentimento dissonante àquele produzido pelo cinema de massa, mais tradicional e linear (TAVARES E WERNER, 2009, p. 10)



(Sobreposição da escrita na cena em que Prospero escreve seu último livro).

Na interpretação dos personagens, o diretor optou por uma atuação teatral realista, em contraste ao universo alegórico da composição visual, indicado pela cenografia e as interferências feitas digitalmente, criando um efeito de moldura, dando a impressão de uma obra das artes plásticas, conforme frame 3. Nesta medida, o filme consegue brilhantemente, ser cinema, teatro, artes plásticas e literatura. Enéias Tavares e Juliana Werner reportam a Cláudio da Costa, no artigo *O livro e a escrita no cinema* (o caso Greenaway), publicado no compêndio *A historiografia literária e as técnicas de escrita – do manuscrito ao hipertexto*, organizado por Flora Sússekind e Tânia Dias observa: “A escrita da imagem em Greenaway é um complexo hipertexto que envolve, de maneira não-linear, todas as artes simultaneamente e pretende diagramar todo o conhecimento do mundo” (DA COSTA, 2004, p. 414, apud TAVARES; WERNER, 2009, p. 13).

A aproximação da ideia de dialogismo em Mikhail Bakhtin que, no decorrer do século XX, foi reconhecida como intertextualidade, permite a nossa observação no intercâmbio existente entre autores e obras criando um caminho de aproximação da obra teatral com a utilização de bonecos, no espetáculo *À Deriva*, do diretor Betto Paiva.

## PREAMAR

A preamar é o momento em que a maré atinge o nível máximo: ondas revoltas, vento, energias místicas, mitos. É o momento em que essa mistura acontece em seu estado pleno. Assim, vemos o processo de realização do espetáculo *À Deriva* com todas as referências e interferências que surgiram antes, durante, após montagem. Todos os envolvidos nesta montagem, foram literalmente embarcados nessa deriva, ora sob o enjoo das ondas, ora em êxtase ao balançar da barca. Todos na mesma rota, qual seja, realizar um espetáculo à altura do texto shakespeariano.

Em 1991, éramos quatro a cinco artistas de teatro deitados no chão, com os olhos vidrados em uma televisão. Tínhamos a sensação de não estarmos respirando, por um bom tempo, inebriados com a sequência de imagens, quietos, envolvidos no universo fantástico do filme *Prospero's Books* do diretor Peter Greenaway. Betto Paiva foi quem levou a fita de vídeo cassete. Filme indicado por Jeferson Cecin, funcionário da locadora Fox Vídeo, sempre atento aos novos lançamentos.

Naquele momento, alguma coisa ficou latente em nosso estado artístico, uma inquietação provocada pela obra de Shakespeare e o filme de Peter Greenaway. Esse incômodo, em pouco tempo, resultou no projeto de montagem do espetáculo, na modalidade de teatro de animação *À Deriva*, com texto e direção de Betto Paiva.

Os tempos se misturam, bem como, as influências e referências. Betto, naquele momento, estava terminando a graduação em filosofia, trabalhava como jornalista e vinha de uma carreira da cena, desde os 16 anos de idade. À época, estávamos com a temporada do espetáculo *Virando ao Inverso*, nosso primeiro espetáculo com Teatro de Animação. Até então, esse núcleo do *Usina Contemporânea de Teatro*<sup>8</sup> não tinha nenhuma aproximação com a arte da

---

<sup>8</sup> Coletivo que se uniu em torno a proposta de atuar junto a movimentos sindicais e estudantis por meio do teatro no começo de 1989 e logo se nomeou Arte Usina

animação. O deslumbramento se deu com a apresentação do espetáculo *Crack*, pela companhia paulista *A Cidade Muda*, no Theatro da Paz (Belém/Pa) em uma noite de 1990. Saímos do teatro com a certeza de que queríamos montar algo naquela linguagem. Dias depois, começamos a experimentar pequenas cenas utilizando bonecos e outros objetos cênicos.

Na montagem do espetáculo *Virando ao Inverso*, Betto Paiva assumiu a direção e todos ajudaram na confecção dos bonecos e elementos da visualidade, eu, Anibal Pacha, bonequeiro, na orientação dessa feitura artística. Não tínhamos suporte teórico e nem técnica em teatro de animação. Nossa única referência foi um filme documentário, em 16 mm, sobre o teatro *bunraku*<sup>9</sup>, que conseguimos na Associação Pan Amazônia Nipo Brasileira. Nesta época, alguns componentes do grupo trabalhavam com aspectos das artes japonesas, e levavam essas experiências para o trabalho do teatro. Usávamos a feitura de origami<sup>10</sup>, quinze minutos antes dos ensaios, para mantermos a concentração e, logo depois, começamos o aquecimento e os exercícios físicos direcionados ao trabalho.

Esse documentário teve uma influência significativa na construção dos bonecos utilizados no *Virando ao Inverso*, em uma sequência de quadros. A sequência de quadros foi a estrutura narrativa do texto que surgiu da criação intuitiva e coletiva, cuja base emergiu das experimentações em ensaios. Narrativa composta de doze cenas, utilizando bonecos e objetos manipuláveis. Estes narravam a trajetória de seis palhaços tristes, em busca da alegria.

Naquele mesmo ano, participamos do Festival de Teatro e Dança de Campina Grande-PB, com o espetáculo *Virando ao Inverso* e, logo depois, do

---

Contemporânea de teatro quando apresentou seu primeiro trabalho “Exercício nº 1 em Dorst e Brecht, e posteriormente apenas Usina Contemporânea de Teatro.

<sup>9</sup> Teatro de bonecos japonês, que perfila entre as mais importantes tradições teatrais do mundo, constituindo-se numa exuberante produção dramática que alia narrativas musicais a sofisticados bonecos.

<sup>10</sup> Arte tradicional e secular japonesa de dobrar o papel, criando representações de determinados seres ou objetos com as dobras geométricas de uma peça de papel, sem cortá-la ou colá-la.

IV Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela-RS, com o mesmo espetáculo. Tão logo à chegada do Festival de Canela, Betto Paiva retomou o desejo de montar o texto *A Tempestade* de Shakespeare, em teatro de animação. A escrita dramaturgica assumida por ele teria, naquele momento, um resultado mais elaborado, além da importância de ser a primeira montagem teatral, do grupo, com escrita específica para animação, em Belém do Pará.

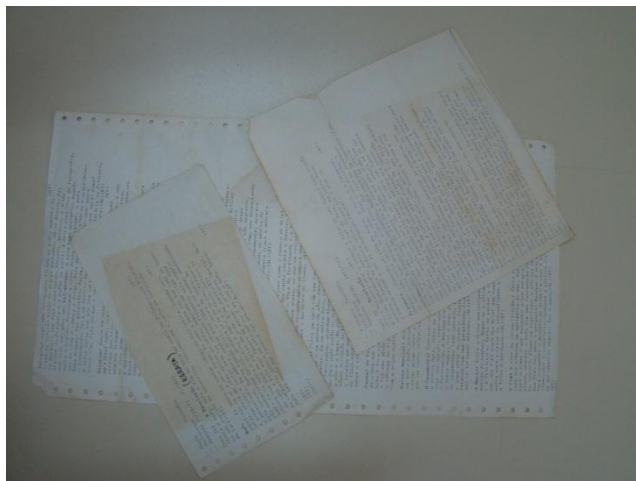
Betto Paiva assumiu a adaptação do texto *A Tempestade* para o teatro de animação. Seus primeiros fragmentos escritos, pois assim o fez em todo o processo dessa escrita, foram apresentados para o elenco em 21 de outubro de 1991, em impressão matricial<sup>11</sup>, com o título *A Barca da Loucura*<sup>12</sup>. Palavras de outro que, assumidas pelo jornalista-dramaturgo, intentaram preencher ecos enunciados no texto primeiro, múltiplas vozes e linguagens em contato, pois que, conforme Mikhail Bakhtin,

A palavra existe para o locutor sob três aspectos: como palavra neutra da língua e que não pertence a ninguém; como palavra do outro pertencente aos outros e que preenche o eco dos enunciados alheios; e, finalmente, como palavra minha, pois, na medida em que uso essa palavra numa determinada situação, com uma intenção discursiva, ela já se impregnou de minha expressividade (BAKHTIN, 2000, p. 313).

---

<sup>11</sup> É um tipo de impressora de impacto, cuja cabeça é composta por uma ou mais linhas verticais de agulhas, que ao colidirem com uma fita impregnada com tinta, imprimem um ponto por agulha. Assim, o deslocamento horizontal da cabeça impressora combinado com o acionamento de uma ou mais agulhas produz caracteres configurados como uma matriz de pontos.

<sup>12</sup> Título provisório do espetáculo que, depois, foi substituído por *À Deriva*.



(Escrita original do texto de Betto Paiva.  
O elenco recebia as folhas avulsas, no momento dos ensaios).

Betto Paiva, de posse dessa linguagem polifonicamente bakhtianiana, utilizava as brechas do seu tempo na redação do jornal para escrever os diálogos do espetáculo *À Deriva*. A escrita propôs uma organização sequenciada de cenas, em torno de um eixo comum, a vingança arquitetada por Próspero. Este foi o mote indicativo dos procedimentos para o teatro de animação, conforme trecho da revelação:

**REVELAÇÃO.** Entra o ator que fez Próspero na primeira cena e fala de todo seu futuro como propõe a narrativa de Shakespeare. Mistura-se em seu texto, os *Provérbios do Inferno*, de William Blake. Antes de terminar sua fala, aparecem em um outro foco, Próspero e Miranda (bonecos). O foco do ator apaga e o boneco continua falando com o ator não-aparente. No foco onde ele estava, aparece Ferdinando, como que despertando depois da madrugada do naufrágio. Simultaneamente, aparece Ariel (boneco) contando o que ocorreu a Próspero, fazendo os gestos do persona que dançou a tempestade. Próspero troca a máscara do boneco que se transforma em ninfa (PAIVA, 1991)

O espetáculo, já na primeira cena, compactua com o público, de maneira contundente, por meio dos códigos cênicos utilizados no teatro de animação, e determina que, nesse espetáculo, os papéis vão se inverter, os seres do universo fantástico manipularão os humanos, como podemos ver na imagem 1, em uma lógica latente do texto de Shakespeare, observada por Betto Paiva e posto na dramaturgia do *À Deriva*.



(Miranda sendo manipulada por um duende (ator Leonardo Bitar) e contracenando com ele ao mesmo tempo)<sup>13</sup>

Segundo Felisberto Sabino da Costa, em seu livro *A Poética do Ser e não Ser: procedimentos dramatúrgicos do teatro de animação*, a dramaturgia do espetáculo *À Deriva* conformou-se durante o processo de ensaios. Neste sentido, o texto e o espetáculo apresentam-se imbricados (COSTA, 2001, p. 21).

Diferente do *Virando ao Inverso*, no espetáculo *À Deriva*, as palavras surgem, e estão presentes em alguns momentos, principalmente, nas falas da personagem Próspero, personagem central da história, e do Bufo, o narrador dessa história. O espetáculo, composto por treze cenas, segue a linha de ação do texto de Shakespeare com apenas sete personagens, incluindo ainda, a bruxa Siorax que, no texto original, já estaria morta, um Bufo e duendes, personagens dos atores-manipuladores.

O espetáculo começa apresentando a figura do bufo, em sua materialização, na forma de um boneco e, imediatamente, entre pulos e risadas, ele se transforma na sua forma humana. Bufo, em sua fala inicial, se coloca como mensageiro:

---

<sup>13</sup> Imagem retirada do vídeo, em cópia digital, cedido por David Matos. Vídeo original gravado na estreia do espetáculo, em vídeo cassete VHS. Acervo de imagens da Casa da Linguagem (Belém).



**BUFO.** Nossa peça se passa no Renascimento, queira seu autor ou não. Vós que entráis nesse edifício teatral tão velho quanto à história do homem, deixai toda esperança antes da porta, se quiserdes entrar. Ai de vós, almas danadas! Uma vez dentro, nunca mais verão o céu, novamente. Sou vosso condutor e os levarei, agora mesmo, para o outro lado. Ao fogo e ao gelo, abaixo desse urdimento. Sonhei, há pouco, que estava no inferno, onde tudo queima. Na noite passada, brincando, tombei aqui com alguém que o sono pilha. Pelo sopro do vento, pela magia das fadas, a pequenez dos duendes, ouço murmúrios pequeninos de criaturas. Homens não são. *(Começa a montar a pequena floresta e arrumar os bonecos dos pequenos duendes que dormem)*. Tendes o coração aberto e verás quão bons são os seres que habitam a fantasia *(como que hipnotizando a plateia)*. Olhem profundamente e, quem sabe, contemplarão o movimento da vida. *(Agora o foco lentamente dos duendes pequenos e surgem os grandes dormindo)* (PAIVA, 1991).

Diferente de Shakespeare, Betto retira essa personagem, o Bufo, de dentro da *Stultifera Navis*<sup>14</sup>. Nesta nau-barco, só os loucos e artistas vagavam pelo mundo. Na dramaturgia do espetáculo, Bufo vem para a encenação para estabelecer um jogo não realista no espetáculo.

63



(Gravura, supostamente feita por Albrecht Dürer, para o livro *Das Narrenschiff*, também conhecido com o nome latino de *Stultifera Navis*, escrito por Sebastian Brant em 1494)<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Barco da Idade Média (a famosa Nau dos Loucos) que passava pelo Rio Reno recolhendo os loucos, os bêbados, os vagabundos, os antissociais e os patetas da família. Michel Foucault utiliza no capítulo I de *História da Loucura, a Nau dos Loucos*, como uma mesma imagem que serve a experiências diversas da loucura.

<sup>15</sup> Imagem e texto, disponível em: <https://catatau.wordpress.com/2006/06/06/sebastian-brant-stultifera-navis>; acesso em: 06 nov 2014.



Nas últimas ações do prólogo, a ação se repete. Bufo conduz diretamente a transformação; com um sopro, transforma os bonecos duendes em atores-manipuladores, mantendo a caracterização como duendes. Em seguida, Betto coloca essas personagens duendes no *status* de criadores, provocando, na cena, uma inversão de sentido para o teatro de animação: retira dos bonecos inertes a alma para localizar nas personagens interpretadas por atores. Betto brinca o tempo todo com essas duas dimensões, nesse vai e vem entre bonecos-atores-bonecos. Na brincadeira, Próspero é dado como um presente para os duendes que, automaticamente, se colocam no lugar do criador, manipulando a criatura. A técnica de manipulação direta<sup>16</sup> acentua simbolicamente a relação criador-criatura.



(Cena em que o Bufo transformação os bonecos duendes em ator-manipuladores).<sup>17</sup>

Betto, ao concordar com Bakhtin, sobre as vozes em contato e/ou sobrepostas, acrescenta trechos de Dante, Baudelaire, Fernando Pessoa, Mário de Andrade, Willian Blake e Hieronimus Bosck. Junta a essa polifonia e

---

<sup>16</sup> Técnica de manipulação onde não é usado nenhum extensor, aplicado ao boneco, para distanciar o corpo do manipulador da forma desse boneco; ele pega diretamente no boneco no momento da sua manipulação.

<sup>17</sup> Imagem retirada do vídeo, em cópia digital, cedido por David Matos. Vídeo original gravado na estreia do espetáculo, em vídeo cassete VHS. Acervo de imagens da Casa da Linguagem (Belém).

referências, o imaginário amazônico e os arquétipos do tarot, principalmente nesta cena do Bufo.

**O ENFORCADO.** Aparece o Bufo, numa posição de bananeira. Discursa sobre o rito de passagem do renascimento de aprisionarem os seus loucos em navios e os jogarem à deriva. Fala do mar como purificação e da ilha como o verdadeiro lugar da loucura. Ariel, a entidade dos ventos, aparece ao fundo e permanece estático (persona expressiva, ator de máscara). Finda o discurso do louco. Entra a nau, no mar calmo. O espírito faz a dança da tempestade e começa a revolta do mar. A cena termina com a caravela partindo. É o naufrágio (PAIVA, 1991).

Betto recorre a indicações entrelaçadas de referências literárias, à semelhança do filme de Peter. Ambos utilizam outras linguagens para criar o universo fantástico que envolve suas obras. No filme, elementos das artes plásticas. No espetáculo, além de outros recursos, há o encantamento do teatro negro, conforme imagem 3.

65



(Cena realizada com a técnica de luz negra nos momentos paralelos ao mundo não real de Próspero).<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Imagem retirada do vídeo, em cópia digital, cedido por David Matos. Vídeo original gravado na estreia do espetáculo, em vídeo cassete VHS. Acervo de imagens da Casa da Linguagem (Belém).

O espetáculo teve temporada de estreia em espaço aberto, implantado na área externa da Casa da Linguagem<sup>19</sup>, utilizando a praça, o coreto, a rampa de entrada dos carros, as escadarias, o gazebo<sup>20</sup> transformados em mar, em ilha, em floresta e em espaço (ir)real dos pensamentos de Próspero. A partir de uma luz extremamente desenhada, foram criadas áreas bastante definidas para as cenas, possibilitando, em alguns momentos, o redimensionamento desse enorme espaço aberto. Para tanto, foram utilizados dois projetores de *slides* e um canhão de luz, manipulados por personagens marinheiros, localizados na área do público, misturando-se a eles, como se todos fizessem parte da tripulação de um barco.



(Cena realizada por Próspero escrevendo a sua própria história).<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> A Casa da Linguagem é uma instituição pública, uma unidade da Fundação Curro Velho que trabalha com a Linguagem Verbal. Sua finalidade é proporcionar o aprendizado por meio da educação, arte e ofício para a população. O público alvo são os alunos e universitários da rede pública de ensino.

<sup>20</sup> O gazebo é uma construção que se integra ao jardim de uma residência, utilizado para diversas finalidades, entre elas, descanso, leitura, meditação, reuniões de amigos e família.

<sup>21</sup> Imagem retirada do vídeo, em cópia digital, cedido por David Matos. Vídeo original gravado na estreia do espetáculo, em vídeo cassete VHS. Acervo de imagens da Casa da Linguagem (Belém).

Na primeira cena do filme, como vemos na imagem 4, Próspero aparece escrevendo em um livro e, em várias sequências, essa ação se repete. Como se revela no final, ele estaria escrevendo o seu último livro, o vigésimo quarto livro de Próspero, que é o próprio livro da peça. No espetáculo, Betto coloca esse livro, já escrito, nas mãos de Próspero, como se ele apenas acompanhasse o andamento dessa história tragicamente predestinada. Ambos, cada um com seus argumentos intertextuais e interartes, por assim dizer, se colocam como autores de suas criações e, ao mesmo tempo, materializam a obra escrita, *A Tempestade*, de William Shakespeare.

## RESSACA

Literatura dramaturgical! Cinema, teatro, teatro de animação! Pororocas, poéticas misturadas, entrelaçadas numa velocidade assustadora pelo barulho anunciado ao longe. Tal miríade de elementos, qual um arco-íris, ao passar à nossa frente, nos faz prender, quase perder o fôlego, tão embevecidos ficamos por tamanho encantamento.

Assim, este artigo procurou trazer tudo e todos ao encontro, ao balanço dessas águas, nas quais a poesia dramaturgical de Shakespeare foi (re)visitada, (re)barizada, cenicamente, por artistas que têm na alma a inquietude da criação. Betto Paiva capturou, em sua escrita, um redemoinho de parceiros. Essa cúmplice ambiência traduziu a conversa, os incansáveis diálogos, no espetáculo *À Deriva*, que nos encantou com a magia dos bonecos. E, na plenitude da proposta de encenação, encontrou, na alma dos bonecos, as almas de grandes pensadores. Todos a brincar de Deus em suas criações lúdicas. Como ele, Betto Paiva, mesmo propõe: “Invente um cais e saiba a vez de se lançar”. Assim, todos embevecidos, embriagados pela correnteza marítima, ao sabor de uma bela ressaca, pós-travessia, saímos desta, mais preparados para outras viagens dramaturgical-cinematográficas!

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ana Maria. *O Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: Edusp, 1993.
- ANDRADE, Valéria Frota de. “Com a cara lavada e as malas nas costas: memórias e identidades na trajetória do Usina Contemporânea de Teatro”. Belém, PA: dissertação mestrado - Universidade do Pará, programa de Pós-graduação em Artes, 2012. (p. 106-109)
- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005 .
- COSTA, Felisberto Sabino da. *A Poética do Ser ou Não Ser: procedimentos dramaturgicos no Teatro de Animação*. Tese Doutorado. ECA/USP, 2001.
- KRISTEVA, Júlia, Introdução à semanálise. Coimbra: Almedina, 1979.
- PAIVA, Roberto. *A Barca dos Loucos*. Belém: 1990. (Re)criação da peça *A Tempestade* de William Shakespeare para o teatro de animação em *Á Deriva*.
- SHEAKESPEARE, William. *A tempestade*. Versão para eBooksBrasil. Edição Ridendo Castigat Mores. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/tempestade.html>> Acesso em: 06/09/2014.
- GREENAWAY, Peter. Prospero's Books (pt: Os livros de Próspero e pt: A última tempestade). [Filme-vídeo]. Produção de David Cunningham. Reino Unido e França, Produtora: Lume Filmes, 1991. Duração 129 minutos. Disponível em: [www.thepiratebay.se/torrent/6948882/prosoero\\_s\\_book\\_\(peter\\_grenaway\\_1991\)](http://www.thepiratebay.se/torrent/6948882/prosoero_s_book_(peter_grenaway_1991)) Acesso em: 09/09/2014.

### **Ficha técnica do espetáculo *Á Deriva*:**

Duende Próspero Leonardo Bitar; Duende Ariel Dênis Noreira; Duende Bufo Paulo; Ricardo Nascimento; Duende Sicorax David Mattos; Duende Uiara Emiliana Moraes; Duende André Batista; Leme e recontagem: Betto Paiva; Bússola: Cláudio Melo  
Âncoras: Josiane Dias e Cristina Costa; O mar, bonecos e máscaras: Nando Lima, Betto Paiva e Denis Moreira; Trovões e mastro principal: Claudio Melo e Leonardo Bitar  
Sopro dos ventos e sereias: Madalena Alivertte. Relâmpagos: Betto Paiva; Fardas e trajés reais: Anibal Pacha; Galochas e coturnos: Betto Paiva; Velas: T & N Confecções  
Lunetas: Alberto Bitar; Cartografia: Maria Alice Pena

### **Livros da Magia**

Dante, Boudelaire, Fernando Pessoa, Mário de Andrade, Willian Blake e Hieronimus Bosck

**Marujos amigos**

Karine Jansen. Andréia Rezende, Fundação Curro Velho, Fernando Correia, Casa da Costureira, Carlos Xerfan Tecidos, UNIPOP, Arapitanga, Escola Kennedy, Falângola, FotoAtiva, Yolane, Borges Publicidade. Impresso na Gráfica Universitária – UFPA com fotolitos de Paulo Camarão

**Ficha técnica do filme:**

A Última Tempestade (Prospero's Books), 1991

Direção: **Peter Greenaway**

Dramaturgia: **William Shakespeare**

Roteiro: Peter Greenaway

Elenco: John Gielgud, Michael Clark, Michel Blanc.

# **A TRANSFORMAÇÃO ESTÉTICA DO TEXTO DRAMATÚRGICO *A MORTE DO CAIXEIRO VIAJANTE* DE ARTHUR MILLER PARA O FILME DE VOLKER SCHLONDORFF**

**Brisa Caroline Gonçalves NUNES**  
brisailustracao@gmail.com

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente artigo tem como objetivo analisar as transformações intersemióticas do texto dramaturgicó *A Morte do Caixeiro Viajante* (1949) escrito por Arthur Miller (1915-2005), em narrativa fílmica pelo diretor Volker Schlöndorff, lançada em 1985. Observam-se os alcances do texto escrito e do texto visual, o processo migratório entre as linguagens, destacando-se, aqui, a expressão da espacialidade no filme. Mergulhados no contexto de crise social, o espaços cênicos e fílmicos traduzem-se pela desconstrução do espaço-tempo e a diluição das fronteiras físicas, contribuindo, perceptivelmente, para o drama vivido pelos personagens.

As narrativas estão e sempre estiveram muito presentes no conjunto das manifestações humanas, refletindo aspirações, desejos e visões de mundo, perpassando as mais variadas culturas, em todas as épocas. Contar uma história através das palavras, imagens, sons ou ainda, pela articulação entre essas linguagens, implica uma expressiva gama de possibilidades sígnicas. Julgamos interessante explorar seus alcances e articular trocas significativas entre os campos da literatura, do teatro, do cinema e da arte, de modo geral.

Procuramos observar, no processo migratório de texto para filme, as potencialidades da palavra no texto dramático, e as potencialidades filmicas estabelecidas pelo olhar do diretor: dois textos autônomos, que dialogam quando comparadas as supressões, os acréscimos e contribuições à estrutura narrativa, fornecendo assim, uma leitura *outra* da obra, que expande o alcance dos seus significados.

Para realizar algumas dessas reflexões, levaremos em conta os pressupostos de Gérard Genette, segundo o qual, qualquer texto literário apresenta sempre referências a outros textos que o antecederam, em um tipo de co-presença. (GENETTE, *apud* CARDOSO, 2010, p.29). Para Genette, a maneira com que esses textos se relacionam, explícita ou implicitamente, denomina-se “transtextualidade”, da qual derivam algumas possibilidades de relações intertextuais. Interessa-nos, aqui, abordar a relação de hipertextualidade, que está presente entre um texto filmico – o “hipertexto” – e seu precursor, o texto dramático, ou “hipotexto”.

Laurent Jenny<sup>22</sup>, em uma análise posterior e complementar aos pressupostos de Genette, explica que a hipertextualidade pode existir intersemioticamente, por exemplo, entre o código da palavra escrita e o código visual, da imagem em movimento. Assim, ele expande a concepção de Literatura, presente não apenas no âmbito da escrita, mas também em outra modalidade sígnica, o filme. Nesse movimento de transposição, considera-se o filme como um texto autônomo, ao que Cardoso explica:

Nessa transposição transformadora, o texto resultante se separa, se (auto)(a)firma, se constitui e se distancia do texto anterior, assumindo valores (conotativo, formal, estilístico, semântico, estrutural) distintos. (CARDOSO, 2010, p. 30).

---

<sup>22</sup> JENNY, *apud* CARDOSO, 2010, p. 29.



## O TEXTO DRAMATÚRGICO

A Literatura tem como signo de expressão a palavra escrita. Seu fazer implica uma seleção ou escolha cuidadosa dos elementos da linguagem verbal, que permite, através de sua linguagem, narrar, fazer descrições, refletir sobre aquilo que se deseja comunicar. Em gêneros como o romance ou o conto, tornamo-nos conscientes de dimensões psíquicas profundas dos personagens graças às descrições.

Os textos dramatúrgicos, neste caso, têm sua finalidade voltada para a encenação teatral, ou seja, um texto que (pre)supõe outro texto – a palavra falada e os códigos gestuais – a serem visualizados em palco, diante do público. Comunica-se, portanto, com o público expectador, com os sujeitos envolvidos com a produção teatral: diretor, ator, cenógrafo, iluminador, além do público leitor em geral. É importante que o autor concilie trechos relativos às informações subjetivas, a dimensão psíquica das personagens, com suas falas e ações, para que essa dimensão seja perceptível ao público.

No conjunto das obras literárias, o gênero dramático passou por transformações relativas aos contextos históricos, sociais e ideológicos da trajetória humana sobre a terra. Raymond Williams, em *Tragédia Moderna*, reconstrói o sentido do gênero da tragédia (enquanto arte dramática), para compreendê-lo no contexto das obras dramatúrgicas do século XX, identificando os principais aspectos que caracterizariam a Modernidade. Nas origens gregas, a tragédia mostrava o conflito entre um personagem e as forças do mundo, que atuavam no sentido de destruí-lo. Era fundamentada na história, não evidenciava a personalidade do indivíduo, mas o “[...] legado das relações de um homem, num mundo que, em última análise, o transcendia” (WILLIAMS, 2002, p. 120).

Inaugurando o teatro moderno, a expressiva obra do dramaturgo Henrik Ibsen expunha a sociedade burguesa como principal responsável por impedir a libertação individual do ser, caracterizando, assim, um grande

paradoxo da modernidade. Na tragédia liberal, de acordo com Williams, temos novamente o indivíduo como inimigo do mundo (neste caso, a sociedade falsa), mas, dessa vez, sua individualidade ganha ênfase: ele próprio é quem busca alcançar os limites, que não pertencem apenas ao mundo, mas também a ele mesmo. Encontra-se “[...] no limite de suas forças, a um só tempo aspirando [à realização dos seus desejos] e sendo derrotado, liberando energias e sendo por elas mesmas destruído” (WILLIAMS, 2002, p. 119).

*A Morte do Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller, teve sua estreia em 1949, em Nova Iorque. A história sobre o fracasso da família Loman reflete a conjuntura social ocasionada pela “derrocada do sonho americano” no período pós-guerra dos Estados Unidos, resultado da busca ilusória pelo enriquecimento rápido, motivada pelo capitalismo. *Death of a Salesman*, no título original, alcançou grande sucesso, conquistou a crítica e permaneceu meses em cartaz. Ganhou, ainda, três prêmios significativos do teatro norte americano, como o Pulitzer e estreou em outros países como Inglaterra, Bélgica, França e no Brasil, em 1951.

O “sonho americano”, muito difundido nos Estados Unidos no séc. XX é, na peça, a grande mentira social, à qual o caixeiro viajante se agarra com todas as suas forças. Consiste na ideia de liberdade da autonomia de qualquer indivíduo que deseja alcançar a felicidade, o sucesso financeiro, não importando a que custo. As origens desse pensamento podem ser encontradas em documentos e ensaios da história norte-americana, como, por exemplo, a *Declaração Unânime dos Treze Estados Unidos da América* (1776), por Thomas Jefferson, ou ainda pelo francês Crèvecoeur (1735), no ensaio “O que é um Norte Americano?”, conforme explica Daise Lílian F. Dias, no artigo “O Fracasso do Sonho Americano em *A Morte do Caixeiro Viajante* de Arthur Miller” (2008).

No mencionado artigo, a autora esclarece este ideal como o grande *slogan* para atrair, de maneira voluntária, pessoas de todas as partes do mundo.

O sucesso, entretanto, era uma realidade alcançada por poucos, restando à maioria conviver com a possibilidade quase utópica de se autoafirmar. No século XX, os caixeiros viajantes cruzavam as fronteiras dos estados para vender mercadorias. Simbolizavam o espírito da época: a pessoa autônoma, responsável pelo próprio sucesso, conquista seu *status* na sociedade, lançando mão de simpatia e boas relações.

Em virtude de algumas mudanças no cenário industrial, a relação de compra e venda passou a ocorrer diretamente entre consumidor e estabelecimento comercial, o que reduziu drasticamente o mercado dos caixeiros-viajantes. Poucos anos mais tarde, a crise de 1929 marcou o período conhecido como Grande Depressão, afundando o país em uma histórica crise econômica. Neste cenário conturbado de mudanças sociais é que se acentua a subversão do sonho americano em um grande fracasso.

A obra de Miller, na época em que fora escrita, representou uma tardia revitalização da tragédia liberal, que, mais adiante, se transformaria face ao movimento socialista. A personagem de Willy se defronta, assim, com os limites impostos por uma mentira social com a qual ele luta, assumindo uma posição quase de herói ou mártir libertador, para tornar-se vítima trágica, em que: “[...] o esforço de atingir a realização, no entanto, termina recorrentemente em tragédia: o indivíduo é destruído na tentativa de escapar do seu mundo parcial” (WILLIAMS, 2002, p. 132).

As personagens enfrentam as mentiras sociais, como o grande sonho americano e, para além disso, limites interiores como a vaidade, orgulho e as ilusões. Estavam dispostos em um contexto anteriormente seguro, mas em consequência de algumas experiências e revezes, encontravam-se perdidos e fragmentados. Não suportando a situação presente, Willy Loman foge para um estado mental à beira do colapso e da loucura, caindo em alucinações, quase sempre ao sabor de lembranças embaralhadas. Em tal estado, torna-se o

próprio responsável por sua decadência, restando a ele apenas a morte como última forma de libertação.

## O ENREDO

Willy Loman é um caixeiro viajante, que, aos 60 anos, encontra-se cansado e frustrado com a carreira que outrora parecia muito promissora. Estava, há muitos anos, trabalhando para a mesma empresa, viajando por longas distâncias sem conseguir fazer vendas. As dívidas da casa persistiam. Seus filhos Biff e Happy não conseguiam se encaminhar profissionalmente, enquanto sua esposa, Linda, também sofria com sua infelicidade. Esta é a situação inicial, encontrada no ato I, quando Willy retorna de mais uma viagem de negócios mal sucedida. Linda o recebe com preocupação e descobre que ele bateu o carro outra vez. Ela, então, o encoraja a negociar com seu patrão a possibilidade de trabalhar na própria cidade, para que não precise mais viajar.

Os filhos Biff e Happy escutam a conversa dos pais no andar de cima. O diálogo entre eles nos leva a conhecê-los: estão na faixa dos 30 anos e ainda se sentem perdidos e solitários. O irmão mais velho, Biff, não consegue se dedicar a nenhum emprego e deseja assim como Willy, um ideal utópico de vida, que, para ele, seria a vida no campo. Mantinha uma relação conturbada com o pai. Happy, por sua vez, tornara-se funcionário frustrado que passou por várias empresas e nada fazia além de invejar a posição de seus superiores, buscando prazeres em futilidades. Happy se considera uma vítima da sociedade, por estar rodeado de gente falsa, passa, no entanto, por cima dos valores morais para também se autoafirmar.

A peça se desenvolve no sentido de tornar o espectador consciente do passado, mostrando como as personagens chegaram àquele ponto. Em um quadro de confusão mental, Willy vive realidades paralelas: “[...] aquela que é dada pela torturante atualidade do protagonista, e [...] outra, que corresponde

às suas evocações.” (MILLER, 1980, p. 246). As cenas que retratam as evocações de Willy são apresentadas cenicamente em *flashbacks*. As transições ocorrem com a entrada de uma música diferenciada, uma cortina de folhas encobre o cenário inicial e a iluminação destaca o personagem.

Willy tinha um ídolo, Dave Singleman, que fora um caixeiro viajante de grande prestígio e que o incentivou a buscar a profissão em um passado livre das crises. Em seus devaneios, Willy também conversa com Ben (ou Tio Ben), seu falecido irmão mais velho. Ele havia deixado a família rumo à “febre do ouro” no Alasca, sendo, portanto, um exemplo bem sucedido do enriquecimento instantâneo. Atua no sentido de instigar Willy a se deixar levar pelos sonhos de riqueza, atraindo-o para aventuras sem precedentes.

Mais adiante, sabemos que a situação com os filhos era inversa: Biff havia sido um jovem carismático no colégio, fazia parte do time de futebol e contava com uma vaga para entrar na universidade. Ele e o irmão eram motivo de orgulho para o pai, por serem conhecidos e admirados por todos: eram belos e aplicados aos esportes. Mas essa educação baseada em *status* e aparência, na verdade, os tornou mimados: o pai consentia que realizassem suas vontades. Biff apresentava tendências cleptomânicas e foi reprovado na prova de matemática, perdendo a bolsa de estudos. Opunha-se ao colega Bernard, filho do vizinho Charley, que o ajudava com a matemática, descrito por Willy como anêmico e pouco querido. Bernard alertou Biff que o professor de matemática o reprovava se não estudasse.

O segundo ato tem início quando Willy vai pedir a seu patrão, Howard Wagner, que lhe dê um cargo em Nova Iorque, para que não mais precisasse viajar. Biff e Happy decidiram montar, juntos, um negócio de artigos para esportes, para o qual precisavam pedir ajuda financeira a Bill Oliver, um possível patrocinador. Um jantar de encontro comemorativo foi marcado entre os três para o fim do dia. São as últimas esperanças das personagens, antes do colapso final.

Howard, filho do falecido fundador da companhia e atual chefe, lamenta não ter nenhum cargo para Willy. Este o lembra dos laços amistosos que mantinha com seu pai, do tempo que ele dedicou à companhia, afirmando que poderia viver com apenas quarenta dólares por semana. Howard, símbolo do mundo dos negócios, não se deixa levar por nenhum apelo emocional e demite Willy. Está mais interessado em sua nova aquisição – um gravador – que o permite ouvir seu programa de rádio favorito. Willy expõe toda sua revolta, ao que diz: “um ser humano não é igual a uma laranja, que você chupa e joga o bagaço fora!” (MILLER, 1980, p. 365). Willy vai ao escritório do vizinho e amigo Charley, que empresta a ele o dinheiro para quitar suas dívidas e ainda lhe oferece um emprego, mas ele recusa a oferta, aparentemente por orgulho.

Mais tarde, no restaurante, Biff conta a Happy sobre o desastroso encontro que teve com o velho Bill Oliver. Pensava que teria alguma estima da parte dele, porém tudo que conseguiu foi seu desprezo e ainda roubou sua caneta antes de deixar o escritório. Ao perceber que as coisas não correram bem, Willy perde sua última esperança em ver a família ter êxito com o negócio de artigos esportivos. Este abalo o conduz a outra alucinação, fornecendo uma crucial revelação do passado: Biff vai até Boston e acaba encontrando o pai com uma prostituta, em um quarto de hotel. O garoto estava transtornado por ter sido reprovado, foi à procura do pai para pedir ajuda e acaba perdendo completamente o respeito por ele.

A sequência final acontece na volta à casa dos Loman. Biff e Happy abandonaram Willy no restaurante (enquanto duravam os pensamentos vertiginosos) para sair com garotas. Sua mãe os esperava em casa e, muito decepcionada, manda-os embora, como única solução para acabar com as brigas netre os filhos e o pai. Segue-se uma discussão definitiva, na qual Biff admite ter levado uma vida de marginal, desde que deixou o ginásio e nunca se submeteu a nenhum trabalho, chegando até a ser preso por roubo. Happy

também não tinha motivos para se orgulhar, não passava de um assistente do assistente de gerência, crescera sempre à sombra do irmão. Willy, com seu sonho pueril e sua traição aos valores morais, seria o grande culpado pelos seus tristes destinos.

Ele se deixa levar, enfim, por um último momento de alegria, quando Biff desata a chorar e lhe dá um abraço. Linda e os filhos vão para seus quartos e Tio Ben emerge das alucinações de Willy, para lhe falar sobre diamantes e negócios de vinte mil dólares. Willy deixa o palco e escuta-se o ronco do motor, indicando que está partindo com o carro. A cena é marcada por uma evolução musical, que culmina com um frenesi de sons. Linda, Biff e Happy, seguidos de Charley e Bernard, vestem-se de preto e dirigem-se ao limite do palco, como se estivessem diante do túmulo de Willy. Linda, inconformada, lamenta que as dívidas da casa estejam finalmente quitadas e, no entanto, não há ninguém para morar nela. “Estamos livres... Livres...” (MILLER, 1980, p. 454), diz ela à beira do túmulo.

78

#### O FILME DE VOLKER SCHLONDORFF

Poucos anos após a estreia da peça *A Morte do Caixeiro Viajante*, em 1949, os estúdios de Hollywood compraram o direito de filmagem, atraindo atores de todo mundo para disputar os papéis no elenco. Em 1951, foi lançado o primeiro longa metragem adaptado do texto dramaturgicamente de Miller, pelo diretor Laslo Benedek, em uma época correspondente ao cinema em preto e branco. Para fins de análise, neste artigo, interessa a versão seguinte, lançada em 1985, pelo diretor Volker Schlöndorff, protagonizada por Dustin Hoffman, no papel de Willy Loman.

Vemos, na obra cinematográfica, uma liberdade artística em relação aos cenários: não mostram a representação realística das locações, como os ambientes internos da casa (quarto, cozinha), mas sua sugestão, referindo-se à ideia de um cenário teatral. O crítico André Bazin, em uma investigação que

se refere à adaptação de obras dramáticas para o Cinema, explica que a crítica depreciava as adaptações filmicas enquanto “teatro filmado”. Bazin aponta que a relação entre Teatro e Cinema é anterior e mais íntima do que costumamos pensar, e “[...] sobretudo, que não se limitam ao que comum e pejorativamente se designa sobre o nome de ‘teatro filmado’” (BAZIN, 1991, p.127).

Jacques Aumont, em *Estética do Filme*, explica que o cinema enquanto arte narrativa, conta uma história através da ilusão de movimento, dada pela projeção de imagens/quadros em uma tela, a uma determinada velocidade. Sua linguagem, portanto, fundamenta-se no ato de ver: evidencia-se o território do espaço, que estabelece uma relação direta com a temporalidade. De acordo com Aumont, “[...] essa analogia é vivenciada com muita força e provoca uma "impressão de realidade" específica do cinema, que se manifesta principalmente na ilusão de movimento [...] e na ilusão de profundidade.” (AUMONT, 1995, p.21). Assim, quando vemos um filme, é comum aceitarmos que estamos diante de um espaço real, quando, na verdade, é uma construção intencional, sua apreensão ocorre somente no nível da aparência.

Vemos, em *A Morte do Caixeiro Viajante* de Schlöndorff, a intenção inversa e proposital de evidenciar o caráter imaginário do espaço fílmico, pela representação de ambientes desconstruídos. Essa visão corresponde a uma mudança do paradigma cartesiano de interpretação da realidade, que o cinema veio explorando desde o seu início, valorizando o estatuto do filme enquanto representação do real. Nesse sentido, André Bazin empresta o termo “janela para o mundo” do teórico renascentista Leon-Battista Alberti (referindo-se ao quadro pintado como janela para o real) e o submete à teoria cinematográfica, das imagens/quadros como fragmentos do mundo (BAZIN, *apud* Aumont, 1995, p. 24).

A visão de “janela para o mundo” foi aos poucos sendo rejeitada e a “realidade” passou a ser compreendida como algo passível de construção, em



que a aparência dos objetos e lugares pode estar intimamente ligada às alterações de nossa consciência ou de estados psíquicos. Conforme explica Gérard Betton,

[...] o que aparece na tela não é a realidade suprema, resultado de inúmeros fatores ao mesmo tempo objetivos e subjetivos [...] é um simples aspecto (relativo e transitório) da realidade, de uma realidade estética que resulta da visão eminentemente subjetiva e pessoal do realizador (BETTON, 1983, p. 9).

Partindo desse meio dialógico de lidar com o realismo do espaço, tivemos como resultado algumas experimentações que marcaram momentos significativos para o cinema, como a escola alemã de filmes expressionistas nos anos 20, na qual se evidenciava uma deformação voluntária do mundo e do próprio comportamento humano. Por sua vez, *A Morte do Caixeiro Viajante*, de Schlöndorff, encontra possíveis referências à proposta do movimento surrealista, pela tentativa de ultrapassar o real e alcançar o inconsciente, a imaginação, a ausência da lógica da mente do protagonista. A proposta surrealista se expressa como metáfora da condição psicológica de loucura de Willy, que não distingue mais o presente do passado e transpassa diferentes níveis de ilusões.

No filme, o aspecto surreal é apresentado aos poucos. Ele se faz presente tanto no ambiente cênico desconstruído quanto na própria maneira de mostrar, nos *flashbacks*, as alucinações de Willy, através da montagem. Um exemplo de desconstrução do espaço ocorre após algumas trocas de diálogo, quando percebemos, no quarto de Willy e Linda, que as paredes não se encostam no canto do quarto. Há um espaço aberto entre elas, através do qual vemos a parede do prédio vizinho, de tijolos vermelhos e janelas estreitas, enfaticamente regulares.

A câmera mostra depois a visão total do quarto: não possui teto e a parede do prédio vizinho enche a parte restante da tela, exatamente durante a fala de desabafo do personagem: “Sinta o mau cheiro do apartamento, da casa

do outro lado!”. Essa escolha retira do cenário o *status* de plano de fundo e coloca-o em evidência, passa a ter algum significado como expressão artística, lembrando-nos que é uma construção intencional, um aspecto do realismo oferecido pelo diretor (BETTON, 1983, p.11).

Um sentido de desconstrução perpassa o cenário e pode ser interpretado de várias maneiras pela narrativa: desconstrução dos valores morais das personagens e da sociedade como um todo, desconstrução das ilusões do “sonho americano”, desconstrução do sentido do casamento (pela traição de Willy), desconstrução das esperanças em um futuro digno, por conta do fracasso dos filhos. As aberturas entre paredes, janelas, portas, permitem que o olhar alcance o que há por trás da casa, a cerca de madeira e o prédio de apartamentos. O ambiente externo, opressor, adentra o ambiente interno, da intimidade familiar e vice versa, desconstruindo a ilusão das três dimensões da paisagem, fragmentando e planificando a visão que temos do ambiente.

A parede do prédio vizinho (vermelha, regular) funciona como signo estético explorado no filme para representar o crescimento desordenado de grandes centros urbanos como Nova Iorque, ressaltando a tirania silenciosa que paira sobre as personagens. A cor vermelha também se faz presente nas paredes do restaurante e do quarto do hotel, onde Willy encontra sua amante – momentos importantes para a trama e de muita carga dramática.

Notamos, ainda, a escolha quanto à utilização de enquadramentos muito fechados. Essa escolha valoriza a interpretação dos atores, deixando pouco à vista o ambiente ao redor, por onde é possível supor que o filme fora inteiramente gravado em estúdio fechado. Grande parte da ambientação fica a cargo de efeitos sonoros e de iluminação, bastante expressivos, como na cena em que Willy deixa o escritório de Howard e caminha pela calçada da rua; não vemos a calçada em perspectiva, apenas intuimos pela parede, pelos postes

atrás do personagem, pela iluminação, pelo som ambiente de carros e buzinas e pelos transeuntes que passam por ele.

Os enquadramentos fechados se relacionam diretamente com a profundidade de campo: é discreta, a maior parte do filme se passa em ambientes fechados – dentro da casa, ou nos escritórios de Howard e Charley, no restaurante e no quarto de hotel. As cenas externas são, em grande parte, destinadas às alucinações de Willy: muitas se passam no quintal, quando o horizonte recortado por edifícios estava muito distante e havia árvores no terreno. Essa paisagem é mostrada através de um plano de fundo pintado, tal qual se utiliza no cenário teatral.

Há uma escolha peculiar de enquadrar as personagens através da vista de fora das janelas (fig. 1). O olhar externo, de fora para dentro, estabelece novamente a profundidade de campo até as personagens, que são vistas resignadas no interior da casa. É possível supor que esta escolha faça referência e, ao mesmo tempo, inverta a colocação de Bazin, ao encarar o enquadramento do filme da mesma maneira que o quadro da pintura, como “janela para o mundo”, que tinha a representação do real como finalidade.

82



(Fotogramas do filme “A Morte do Caixeiro Viajante”, de Volker Schlöndorff, em que as janelas enquadram as personagens)

O enquadramento através das janelas apresenta, no filme de Schlöndorff, uma janela inversa: mostra o lado de dentro, um mundo particular, íntimo, um fragmento de um *outro* real, assumidamente sugerido como representação simbólica, que a câmera leva o espectador a conhecer, como o olhar atrevido de quem espia do lado de fora. Assim, a esteticidade do

ambiente construído neste filme, preserva na ambientação a referência ao teatro, dada a composição dos cenários, a iluminação, a pouca utilização de planos abertos que mostrem, por exemplo, as grandes vistas das cidades.

## DO HIPO AO HIPERTEXTO

Para compreender a maneira como a narrativa ficcional se transporta, passando de uma linguagem a outra, Yanic Mouren estabelece algumas possibilidades de transposição de um texto literário para o texto fílmico, dentre as quais encontramos a “adaptação” como exemplo mais comum e pertinente a esse estudo: quando uma única obra narrativa dá origem a um filme. Este processo destaca três níveis da estrutura narrativa, o primeiro é o da “diegese” (o universo de onde vem a história), o segundo é a história (sucessão de fatos) e em terceiro, o nível das personagens, enquanto seres de ficção (MOUREN, *apud* CARDOSO, 2010, p. 31).

A adaptação de obras literárias para o cinema suscita olhares e posicionamentos diversos, havendo aqueles que dediquem certa preferência aos textos. A crítica mais recorrente a essas adaptações é a de que o filme, em sua natureza, não consegue expressar todos os sentidos de uma obra literária. Para Cardoso, “a literatura exprime melhor que o cinema certas (in)definições da personagem, isto é, existem certas passagens ou situações que, dado o caráter aproximativo e indefinido, não podem ser preservadas pelo cineasta.” (CARDOSO, 2010, p. 32).

O texto dramático, diferentemente de um romance ou um conto, apresenta em sua própria linguagem a intenção de se transformar em imagem, uma vez que visa ser prestigiado pelo público, encontrando intenção similar à linguagem cinematográfica. Sabemos que a Literatura se constrói com a palavra, enquanto o Cinema se expressa visualmente. São assim, duas linguagens distintas, que convergem para um mesmo ponto: são artes narrativas, que dão suporte à ficção.

Ainda de acordo com Mouren, o “processo diegético” admite modificações, o hipertexto pode diferenciar-se em aspectos contextuais, temporais etc. A transposição diegética apresenta certa liberdade quanto à redução ou adição de personagens, mudanças na sequência das ações, e ainda, a substituição de ações ou personagens por outras, afastando-se ou não, do universo ficcional no qual se fundamentou. As escolhas do realizador, dentro dessas possibilidades são consideradas, de acordo com Betton, um ato de criação:

Na maioria dos casos, a transposição para o cinema é uma re-criação: o tradutor – além da escolha fundamental que se impõe realiza uma obra pessoal e manifesta-se não como "ilustrador", mas como um verdadeiro criador: inspira-se numa obra literária [...] repensa totalmente seu tema para lhe conferir uma visão inteiramente pessoal, às vezes completamente diferente da do romancista (BETTON, 1983, p.119).

84

Em termos da transposição diegética, podemos afirmar que o filme de Schlöndorff se mostra bastante fiel à sequência dos fatos originais do texto dramaturgico, preservando o enredo e o desempenho dramático das personagens, cujas falas são transpostas quase integralmente. Quanto à redução ou adição de personagens, nenhum personagem é suprimido, porém adicionam-se figurantes: passantes pela rua, pessoas que conversam na antessala do restaurante em que Willy encontra os filhos, algo que conta a favor da ambientação do universo fictício da cidade em que se passa a história.

As mudanças nas sequências de ações são discretas, mas acontecem. Por exemplo, o filme inicia com a sequência que não consta no texto dramaturgico, de Willy dirigindo o carro, ao som de buzinas constantes, que sugerem que algo pode estar errado com a direção dele. A cena termina com um acidente. Não sabemos se esse acidente se refere ao presente (pois ele chega em casa em seguida, dizendo que bateu o carro) ou ao futuro, sobre como acontece sua morte. No ato I, o filme também modifica a ordem das

conversas entre Willy e Linda em seu quarto, entrecortando-as com os diálogos de Biff e Happy, no quarto deles, sem modificar profundamente o conteúdo das falas, de modo a dinamizar a sequência de apresentação das personagens.

Há uma cena suprimida, quando no texto dramaturgico, ao início do ato II, Linda se despede de Willy – que estava saindo para conversar com Howard – e faz em seguida uma curta ligação para Biff. No filme, ela não faz essa ligação, a cena se encerra quando Willy se despede de Linda e sai dirigindo o carro, quando começa a chover. É interessante destacar a chuva como opção exclusiva do diretor, como símbolo do “mau tempo” que acompanhará Willy no momento em que é despedido. Compõe a narrativa visual do filme, paralela ao enredo de Miller: aparece caindo sobre as vidraças do escritório de Howard, e ao sair, Willy passa por transeuntes que usam sombrinhas.

De posse dessas observações, podemos dizer que a transposição diegética, ou seja, a transposição do universo ficcional da história, para o filme acontece, salvo alguns afastamentos. É preciso lembrar, entretanto, que a semelhança do processo diegético não garante o sucesso do hipertexto. Betton exemplifica que filmes como *Crime e Castigo* e *Os Miseráveis*, baseados em grandes obras literárias, são considerados fracassos enquanto obras cinematográficas (BETTON, 1983, p.116). Há que se ressaltar ainda, que o filme não tem compromisso em traduzir para a tela as imagens que o leitor formou em sua mente: trata-se de um ato de criação particular ao realizador, cuja tarefa é promover a fruição de nível semelhante à da obra literária.

A fidelidade ao texto, somada à evocação do universo teatral através dos cenários relativiza as fronteiras entre a obra dramaturgica e a cinematográfica. Retomando a colocação de André Bazin, da crítica ao cinema enquanto “teatro filmado” (ou arte menor), evidencia uma rivalidade de opiniões e dissensos: na época em que o cinema surgiu, ainda por descobrir

suas potencialidades, o teatro era então uma arte mais antiga e mais amadurecida em termos de alcance da linguagem – visual, verbal e sonora. Alguns diretores, como Cocteau, Renoir e Laurence Olivier, contribuíram para a compreensão da linguagem do cinema, enquanto detentora de seus próprios meios de expressão, e obtiveram sucesso com as adaptações de obras literárias. Betton esclarece que, “da mesma forma que, no cinema, todo espaço de tempo deve ser acompanhado por um ato concreto, ou, ao menos, por uma imagem do espaço, no teatro, todo espaço de tempo deve ser sustentado por uma expressão verbal”. (BETTON, 1983, p.109).

Assim, no cinema, o tempo é determinado pelo ritmo das imagens, que acontecem em um determinado espaço, movendo a história através de fatos, ou atos concretos. A câmera assume o papel de olho e, através do enquadramento, realiza um recorte desse todo imaginário, conduzindo o ritmo da atenção do espectador. “É a câmera que introduz, graças à sua mobilidade, a verdadeira unidade de tempo e lugar” (BAZIN, 1991, p.135).

Os meios pelos quais o filme *A Morte do Caixeiro Viajante* se ressalta, enquanto obra cinematográfica, ocorre, expressivamente através do movimento de câmera, associada à montagem das cenas. A câmera, não somente fixa, acompanha a movimentação de personagens, realiza movimentos descritos por Aumont, tais quais o *travelling*, a panorâmica e o *zoom* (AUMONT, 1995, p. 39). Por exemplo, a cena do encontro no restaurante é marcada por um movimento de panorâmica e *travelling* ao mesmo tempo, que confere um aspecto vertiginoso à discussão que acontece, envolvendo a própria linguagem do filme com o estado psicológico da personagem. Também explora a nitidez da imagem, o desfoque aparece nas primeiras cenas em que Tio Ben é apresentado, escolha que se combina com a ilusão da qual ele faz parte, conferindo-lhe também algum mistério.

A montagem cinematográfica reúne os segmentos do enredo de modo a formar uma “totalidade significativa”. O uso da montagem invertida

(BETTON, 1983, p.78), por sua vez, se mostra de fundamental importância no filme, especialmente para dar conta das transições entre o estado real e irreal da mente de Willy. O *flashback* é explorado de maneira criativa pelo diretor: a abertura de portas, janelas, visões de reflexos em vidros e espelhos, entrada de vozes *off* entrecortadas das personagens fictícias, conduzem o personagem por lembranças, pelo espaço do cenário e são meios pelos quais o longa metragem conta a história a seu modo e se afirma também, enquanto obra fílmica.

As interações entre as linguagens do cinema e da literatura, além do teatro, legitimaram-se, através de experimentações ao longo do tempo, por interpenetrações e influências mútuas. Os filmes, textos, espetáculos e sonoridades resultantes desses processos expressam significados e demandas do ser humano que as produz e as recebe, em diálogo com os variados contextos culturais, políticos e sociais de determinada época.

Observamos nestas reflexões, o exemplo do trânsito intersemiótico entre o texto de Miller e o filme de Schlöndorff, identificando, através do processo comparativo, os elementos próprios a cada linguagem e a maneira com que essa linguagem se potencializa ou perde, em termos de significados, na transposição diegética. Observamos que o filme transporta o espectador pelo universo ficcional criado por Miller, acrescentando a dramaticidade que a tela grande pode conferir aos objetos filmados, pondo em diálogo a Literatura, a proposta da montagem teatral e do Cinema, em prol de uma obra autônoma, rica em significações e expressividade.



## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. Trad. de *Qu'est-ce que le cinema?*

BETTON, Gérard. *A estética do cinema*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987. Trad. de *Esthétique Du Cinéma*.

CARDOSO, Joel. *Nelson Rodrigues: da palavra à imagem*. São Paulo: INTERCOM, 2010.

DIAS, Daise Lílian F. *O fracasso do sonho americano em A Morte do Caixeiro Viajante de Arthur Miller*. Revista Vivência nº34, 2008, p. 113 a 118. Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/Vivencia/sumarios/34/>> (acesso em 16.10.14).

MILLER, Arthur. *A morte do caixeiro viajante*; tradução de Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Filme:

A MORTE DO CAIXEIRO VIAJANTE (DEATH OF A SALESMAN).

### **Ficha técnica:**

Diretor: Volker Schlöndorff

Elenco: Dustin Hoffman - Willy Loman

Kate Reid - Linda Loman

Classificação / Faixa Etária: 14 Anos

Duração: 136 MIN

Origem: EUA Idioma: Inglês / Português legenda: Inglês / Português

Data de Lançamento: 1985

### **Endereços eletrônicos consultados:**

<http://www.epipoca.com.br> - acesso em 15.09.14

<http://pt.wikipedia.org> - acesso em 16.10.14

<http://portaldecinema.com.br> - acesso em 23.10.14

# **BARRELA- O MUNDO OCULTO E AS RELAÇÕES DE PODER POR TRÁS DAS CORTINAS DE FERRO**

**Bruce Cardoso de MACÊDO**

brucemacedo@hotmail.com

## ABRINDO AS CORTINAS

Mas era uma simplicidade profundamente sofisticada. Em seu aparente despojamento estava a grandiosidade, a capacidade de revelar tanto com tão pouco (Fausto Viana).

De linguagem forte e hostil, a obra de Plínio Marcos possui características particulares e nos apresentam de forma real, sem alterações ou tratamentos, as relações de poder existentes na sociedade marginal ou marginalizada, dependendo do foco por onde é observada. Neste sentido, me aproprio desta linguagem no corpo deste texto, por julgar adequada e não com o intuito de ser invasivo.

Por não me sentir apto quanto ao desenvolvimento de uma análise técnica a respeito dos desdobramentos que a obra possibilita no campo das artes dramáticas e cinematográficas, atrevo-me, como ser social, a refletir sobre como tais artes me atingem, através da observação do mundo oculto, trágico, chocante e desumano, no qual seres, que ainda humanos, são inseridos, muitas vezes sem culpa, e nos quais se transformam em mutantes desprovidos de vergonha, compaixão, amor e respeito à vida.

Como afirma Frigotto e Ciavatta (2006, p.46),

as palavras e os vocábulos que usamos para nomear as coisas ou os fatos e acontecimentos, buscam dar sentido ou significar estas coisas, estes fatos ou estes acontecimentos em consonância com interesses vinculados a determinados grupos, classes ou frações de classe. [...]. A atitude mais adequada a se adotar, tanto do ponto de vista da produção do conhecimento quanto da ação político-prática, é a de vigilância crítica, buscando desvendar o sentido e o significado das palavras e dos conceitos, bem como perceber o que nomeiam ou escondem e que interesses articulam. Esta vigilância necessita ser redobrada em períodos históricos em que os conflitos e as disputas se acirram.

O escritor e dramaturgo paulista Plínio Marcos, também chamado de autor maldito, foi um dos primeiros a retratar submundos das grandes cidades, ao criar obras que apresentam a homossexualidade, marginalidade, prostituição e violência.

Em 1958, provocado pela notícia em um jornal que relatava os assassinatos de presidiários cometidos por um jovem que havia sido por eles estuprado, anos antes, Plínio Marcos escreve *Barrela*, obra censurada por dez anos, após a primeira apresentação.

A obra teatral e o filme de mesmo nome, ‘bebem’ na obra de Plínio Marcos. No entanto, encontro diferenças, que julgo necessário apresentar. No filme dirigido por Marco Antônio Cury, sinto inexpressiva a atuação, com falas pontuais e fracas, escasso envolvimento com a dramaturgia e conflito entre atores e suas personagens, evidenciando a “fragilidade” de suas interpretações, frente à complexidade das personagens criadas por Plínio.

Ao contrário do filme, na apresentação teatral, dirigida por Maycon Douglas, o calor dos atores esquentava a plateia através de uma bela interação entre corpo e fala, com ações carregadas de força, vitalidade e expressividade. Não quero assim dizer que uma obra é desmerecedora de respeito ou apreciação. Reitero aqui minha fala inicial, quando digo que serão feitas considerações de um espectador e não de um crítico com senso apurado.

Sinto-me muito mais atingido e atravessado pela linguagem teatral, talvez pelos fatores de proximidade e distanciamento provocados por ambas as obras, pois através da tela, assisti a mais um filme de que não participei, percebi todo o drama dos personagens, mas não passaram de imagens, sem profundidade textual e corporal. No contato orgânico com o grupo de atores, fosse pelo suor que escorria no meu rosto, e o deles, que jorrava na plateia, ou pelos cheiros, gritos e olhares, me senti julgado, condenado e, como preso, confesso que sufoquei, quando em minha mente, uma fala interna gritava a todo instante: COVARDE!

Ao final do filme, encerrei minha relação com a tela e com os artistas, sem emoção ou desejo de novo reencontro, ao contrário de *Barrela*, no teatro, onde me sentia fisicamente agredido, mentalmente abalado, provocado e incentivado a reagir.

São duas linguagens que apresentam as mazelas que, de forma errada, julgamos pertencerem a camadas humildes da sociedade, mas cada uma faz uso de suas particularidades específicas, de seus suportes técnicos e adaptações necessárias às suas apresentações.

O grupo *Os Varisteiros* mostraram à sociedade de Belém do Pará, a obra “real”, talvez, como Plínio Marcos criara e gostaria que fosse apresentada. (ver Figura 1).



Apresentação na Casa o Dirigível. - Fonte: Paulo Evander, 2014.

Faço menção a Artaud (1935), na obra *Teatro e seu Duplo*, obra que apresenta o grito, a respiração e o corpo do homem como lugar primordial do ato teatral. Obra essa, que negava a exaltação da palavra e defendia a não existência de distanciamento entre ator e plateia, através do Teatro da Crueldade, pois acreditava que todos eram atores e faziam parte do processo. Dizia ainda que o teatro se assemelhava *à peste* porque, como ela, se tratava de uma manifestação, exteriorização de um fundo de crueldade latente pelo qual se localizavam nos indivíduos, ou, numa população, todas as maldosas possibilidades da alma.

A obra aqui estudada apresenta as mesmas características ao colocar intencionalmente atores e plateia no mesmo plano, em uma sala escura, local em que todos partilhem das mesmas experiências sensoriais. Em um espaço limitado, insalubre, entrecortado por grades feitas com luz, percebe-se o cuidado da iluminadora Paula Nayara na concepção da iluminação, que, mesmo sem tecnologia sofisticada e utilizando seus refletores feitos com papelão, impingiu uma bela plasticidade à obra, ‘pintando’ uma tela a cada cena, possibilitando resultados limpos e pontuais que permitiram a criação da atmosfera necessária ao mergulho na dramaturgia proposta pelo espetáculo. Appia (1919 p.336) dizia: “o ator representa o drama, o espaço estava a serviço da forma plástica do ator e a luz, dava vida a ambos”.

Em meio aos diálogos, entre escuridão e luz, os atores fazem brotar rios gelados na plateia, exasperando temores, compaixão, receios, arrepios e tristeza.

Logo no início da apresentação, ofegante e muito suado, Portuga surge sob uma luz fraca, que lança o olhar do público para o centro, pontuando o núcleo daquele tenso universo de conflitos. Por meio de gemidos, o silêncio da sala cede espaço aos ‘pesadelos reais’ do homem que, nas lembranças, carrega o peso de um passado manchado de sangue. A

personagem visivelmente transtornada acaba por acordar o restante do grupo, acendendo a intensidade e ritmo do espetáculo.

A obra apresentada pelo grupo de teatro *Os Varisteiros*<sup>23</sup>, fundado no ano de 2011, busca a essência da dramaturgia de Plínio Marcos ao expor relações de poder vividas na prisão, as normas de submissão ao sistema implantado, as formas de tortura, os códigos de postura, os abusos, os sussurros no escuro, as violações físicas e morais sofridas pelos presos novatos, os gemidos e os assassinatos realizados por trás das cortinas de ferro.

Bereco (Marcelo Andrade), Portuga (Bruno Rangel), Tirica (Marcos Silva), Fumaça (Gabriel Antunes), Louco (Raoni Moreira), carcereiro e menino (Leonardo Moraes), encantam na cena, deixando marcantes suas personagens, que, com o uso de linguagem chula, rasteira, típica da obra, deixa visível a linha tênue entre zonas de poder e dominação vivenciados na cela.

Essas relações ficam latentes a cada cena, ora na disputa pelo poder entre os detentos, ora ao submeter-se às ordens do chefe, no momento coletivo de ‘puxar o fumo’ ou na divisão hierárquica das migalhas recebidas como alimento. Conflitos constantes atravessam o espetáculo como uma navalha afiada que atinge certa a garganta da plateia atordoada, que também agoniza ante o que vê, clamando em silêncio pelo final daquela tortura.

Como afirma o professor Edson Fernando (2014), no *blog* a Tribuna do Cretino:

Estamos à mercê da violência, cúmplices das mortes estampadas nas capas de jornais, integrados a um contexto de informação digital impetuoso. Mas o que leva o público a se impressionar com a apresentação? A peça montada pelo grupo Os Varisteiros, dá forma a linguagem estúpida pliniana. Atuada, vigorosamente, com sangue nos olhos e mostrando situações violentas, mais do que atuais<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Varistagem= Jogo de cintura, jeitinho de fazer ou apresentar algo. (Disponível em: [www.osvaristeiros.com.br](http://www.osvaristeiros.com.br). Acesso em: 28 de novembro de 2014).

<sup>24</sup> (Disponível em: <http://tribunadocretino.blogspot.com.br>. Acesso em: 6 de outubro de 2014.)

Portanto, entende-se que as duas obras nos guiam pelo mesmo viés de pensamento, cujo cerne é a submissão às forças de poder paralelo. Direccionam o público a seguir desnudo por guetos sombrios e ocultos, onde as sensações afloram a todo instante, e a busca por um fôlego a mais, na tentativa de manter a mente sã, toma conta da plateia. Tal fato faz com que a mente momentaneamente se desligue do espetáculo para mergulhar no mundo turvo da realidade vivida no cárcere, embaça a nossa vista, contrai a nossa garganta, provocando um misto de reflexão e angústia.

No primeiro momento, o grupo desenvolveu a leitura branca do texto, (ver Figura 1). O segundo passo, seguiu em direção à construção do material de luz, o qual foi trabalhado artesanalmente com papel, papelão e chapas de *offset*, conforme imagens abaixo (ver Figura 2).

Através da brilhante atuação do diretor Maycon Douglas, o trabalho corporal e identificação das personagens, foram iniciados.

94



Reunião do Grupo: Leitura da Obra. Fonte: Paula Nayara, 2014.



Figura 2. Equipamento de luz. - Fonte: Bruce Macédo, 2014.

Posteriormente, os atores passaram para os ensaios, realizados na Casa Dirigível Espaço Cultural, sede do grupo, espaço interativo que recebe grupos de artistas locais e visitantes, em busca de trocas de experiências. Após oito meses de encontros constantes e ensaios cansativos, o grupo inicia temporada na Casa da Atriz, e depois é rerepresentado na Casa Dirigível, (ver Figuras 3 e 4).

95



Ensaio dos Varisteiros.  
Fonte: Paulo Evander, 2014.





Cena do Espetáculo.  
Fonte: Paulo Evander, 2014.

Em contato com o grupo e com a obra de Plínio Marcos, pude observar que o texto é uma imersão na macabra mente humana, um mergulho profundo no lamaçal das relações de poder.

Através de *Barrela*, quem leva a curra é a hipocrisia latente, criada em nossa sociedade acostumada a tapar os olhos e os ouvidos ante os fatos cada vez mais graves, cada vez mais próximos. Mas enquanto não nos afeta, física ou moralmente, enquanto os gritos de terror ecoam entre desconhecidos, a letra da música de Zé Geraldo já descrevia isso: “Tudo, tudo acontecendo e eu aqui na praça dando milho aos pombos”.

No entanto, caminho em direção à luz, que todos ali dentro guardam na mente: o desejo de liberdade e uma segunda oportunidade de direito à cidadania, na tentativa de deixar no passado tristes lembranças. Neste sentido, me apropriro de leis e direitos conferidos às categoriais sociais que foram, historicamente, excluídas da sociedade, as lutas constantes por terras na cidade em favelas, e até nos campos; assim como as lutas de mulheres, das minorias étnicas, dos homossexuais, entre outras camadas sociais. Vemos então que

[...] a cidadania coletiva privilegia a dimensão sociocultural, reivindicando direitos sob a forma da concessão de bens e serviços, e não apenas a inscrição desses direitos em lei; reivindica espaços políticos, mantendo ou criando (grifo meu) sua identidade cultural. (GOHN, 1995 *apud* FRIGOTTO; CIAVATTA, 2006, p. 55).

A cidadania coletiva é resultado de um ser humano emancipado, que possui em seu projeto de vida o exercício da humanidade solidária, assim como a construção de projetos sociais coletivos.

Nessa linha de raciocínio, busco refletir sobre o importante papel do texto, do espetáculo e do cinema, como veículos de informação e esclarecimento, capazes de provocar, e muitas vezes, forçar a massa, a observar de forma mais direta e atenta os fatos que estão diretamente inter-relacionados como amor e ódio, vida e morte.

Na condição de visita, observo a realidade do cárcere e percebo que, quanto mais respostas procuro, mais ameaçado me sinto. Surge então a pergunta: quem realmente está preso? E instantaneamente, vem à resposta: humilhados e subordinados, estamos todos nós, réus inocentes condenados pelas leis do crime a termos que viver atrás de grades, acreditando que assim estamos seguros.

Impotentes e aflitos, vemos, por meio desta dramaturgia violenta, os esgotos transbordarem, trazendo à tona as mazelas produzidas no cárcere, para invadirem nossos lares e colocarem em xeque as leis criadas para garantir a ordem; deixando, talvez, ainda mais latente a inversão de papéis e poderes institucionalizados na sociedade.

Há mais de cinquenta anos *Barrela* surgia atual para a época. Hoje, permanece fiel à realidade e ainda sofre uma censura velada. Daqui a cinquenta anos, se nada for realizado neste sentido, a sociedade toda estará de joelhos. Se nada for feito no sentido de alterar os padrões que ditam as regras, enquanto continuarmos omissos ou coniventes com pessoas de má índole e a

impunidade permanecer garantida como direito vitalício de alguns poucos escolhidos, nossos presídios continuarão reescrevendo barreiras.

Ressalto a importância de uma radical e profunda mudança na estrutura social vigente, através da criação de leis que reafirmem que crime é crime, e bandido é bandido. Precisamos de leis que impeçam distinções entre os apenados e neguem regalias para quem tem mais posses. Enquanto as nossas leis continuarem sendo criadas para punir somente os pobres, as celas dos presídios não passarão de escolas de formação de bandidos.

Como afirma Evandro Lins e Silva (2001, p.19), “hoje não se ignora que a prisão não regenera nem resocializa ninguém, perverte, corrompe, deforma, avilta, embrutece, é uma fábrica de reincidência, é uma universidade as avessas onde se diploma o profissional do crime”.

Afirmo que o sistema atual, educacional e político, são os grandes presídios e a sociedade, em sua maioria, é culpada; os xerifes da cela são os líderes que nós mesmos escolhemos no momento do voto, pois, com eles, travamos nossas relações de poder todos os dias, passivos ou não.

A prioridade conferida à ordem e à disciplina, modo pelo qual, em última instância, se acredita poder concretizar o ideal de defesa social preconizado pelo Código Criminal, impõe barreiras intransponíveis. No dilema entre punir e recuperar vence aquilo que parece ser o termo negativo da equação: a prisão limita-se a punir (CASTRO, 1984, p.112).

Como exposto neste artigo, o drama social abordado na obra de Plínio Marcos, revela a sociedade atual. Em todas as épocas, deixa à mostra o entrelaçamento da teia humana das relações pessoais, historicamente contadas entre paredes, corredores e grades do submundo degradante das superlotadas prisões brasileiras, criadas nos padrões do capitalismo selvagem.

Foi possível perceber, independente do conceito que possamos usar para definir as coisas, os acontecimentos, as situações retratadas pelo espetáculo, que devemos focar em seu significado real na sociedade e os

impactos que a elas provocam, pois, diferentemente, cada uma das obras, tanto o filme como o espetáculo teatral, apresentam o termo mais pertinente à nossa realidade dentro e fora das grades: o de desumano abandono das camadas mais pobres, pois ambas demonstram o ser humano excluído, destroçado, à margem de uma sociedade dita racional, mas que se faz surda e não ouve, se faz de cega e não vê os gritos silenciosos e cenas chocantes de monstros sendo criados nas fábricas de horrores chamadas presídios.

Cabe a nós artistas-educadores, nesse sentido, a tarefa paciente da modelagem coletiva, sem que nunca nos esqueçamos de que tudo está diretamente ou inversamente interligado, pois assim como a argila sofre a ação da mão criadora e a reação devastadora do tempo, também nós somos sujeitos-matéria em constante processo de modelagem evolutiva e, por isso, não podemos nos calar frente às injustiças sociais, frente à fome e à miséria que assola a sociedade.

Plínio Marcos em entrevista a Jô Soares<sup>25</sup>, quando o apresentador pergunta a ele qual seria o objetivo da obra, se era para ele ficar famoso, Plínio responde: “no futuro, eu queria poder ver a minha obra deixar de ser apresentada, pois se isso ocorrer, representará que a estrutura da sociedade foi realmente modificada”.

Tenho certeza que muitos dos expectadores, assim como eu, que viram *Barrela*, na Casa da Atriz ou na Casa Dirigível, assistiram a um coletivo de jovens atores desenvolverem com altivez seus papéis enquanto artistas e agentes formadores, que eles estão cientes da importância do fazer teatral como instrumento a serviço do desenvolvimento intelectual e humano. Eu, muito mais sereno agora, digo que, àquela noite, sobrevivi!

---

<sup>25</sup> Programa do Jô, apresentado todas as noites na Rede Globo de televisão.

## VOCABULÁRIO CARCERÁRIO

|                        |                         |
|------------------------|-------------------------|
| Barrela = Curra;       | X9= Cagueta;            |
| Xerife= chefe da cela; | Faxina= chefe do bloco; |
| Agá= dar cobertura;    | Biguda= faca            |
| Bota fora = advogado;  | Botilha= cigarro;       |
| Farelo= morte;         | Bronca= assalto.        |

## REFERÊNCIAS

APPIA, Adolphe. “L’avenir du drame et de la mise en scène” (1919) *Oeuvres Complètes*. Lausanne: Société Suisse Du Théâtre/ L’Âge d’home. Tome I, 1988.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo. Editora Martins Fontes, 1993.

FORJAZ, Cibele. *A Luz da Linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à Scriptura do visível*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de São Paulo, 2008.

FRIGOTTO, Gaudêncio; CIAVATTA, Maria. Educar o trabalhador: cidadão produtivo ou o ser humano emancipado. In: FRIGOTTO, Gaudêncio; CIAVATTA, Maria (Orgs.). *A formação do cidadão produtivo – a cultura de mercado no Ensino Médio- Técnico*. Brasília: INEP – Anísio Teixeira, 2006.

TEIXEIRA, Anísio. *A formação do cidadão produtivo – a cultura de mercado no Ensino Médio-Técnico*. Brasília: INEP, 2006.

OS VARISTEIROS. Grupo de teatro. Disponível em: <[www.osvaristeiros.com.br](http://www.osvaristeiros.com.br)>. Acesso em: 28 de novembro de 2014.

SILVA, Edson Fernando Santos da. Barrela. *A tribuna do cretino* (blog), Belém: Edson Fernando Santos da Silva, Disponível em: <<http://tribunadocretino.blogspot.com.br>>. Acesso em: 6 de outubro de 2014.

# EROTISMO E PODER EM *CHICA DA SILVA*: CARTOGRAFIAS DE UM CAMPO DE GUERRA

**Jaddson Luiz Sousa SILVA**  
jaddson\_luiz@yahoo.com.br

**Joel CARDOSO**  
joelcardosos@uol.com.br

O percurso teórico e metodológico do presente trabalho pontua o processo cartográfico e esquizoanalítico pautado na Filosofia da Multiplicidade de Deleuze e Guattari, cujo intuito é analisar o texto teatral *O Tesouro de Chica da Silva* de Antonio Calado, em diálogo com o romance *Xica da Silva* de João Felício dos Santos e com o filme *Xica da Silva* dirigido por Carlos Diegues e protagonizado por Zezé Motta.

A escolha das referidas obras, inicialmente, correspondeu à tentativa de colocar em prática um processo reflexivo que estamos elaborando, a saber, pensar o corpo como um exercício de poder, percebendo a personagem principal, Chica da Silva<sup>26</sup>, como um exemplo de que a erotização do corpo feminino pode transformar-se em uma arma potente o suficiente para exercer poder sobre o sexo masculino e, conseqüentemente, em sociedade.

Tendo em vista que a sociedade ocidental, da qual herdamos um modelo organizacional predominantemente machista e patriarcal, não é difícil de perceber a relação entre corpo e poder. Todavia, o receio de reproduzir o discurso do opressor fez-se presente e a necessidade de fortalecer nossa

---

<sup>26</sup> Na peça de teatro, o nome da personagem tem a grafia Chica da Silva, porém, no filme de Carlos Diegues, o nome é escrito com “x”, ou seja, Xica da Silva, da mesma forma como o nome é escrito no Romance de João Felício dos Santos, obra dedicada à mesma personagem e que serviu de base para o filme. Desta forma, optou-se, neste trabalho, por utilizar a gráfica com “ch”, a saber: Chica da Silva.

abordagem exigiram uma tessitura teórica e metodológica, também potente, para tornar possível a costura das afirmações acerca da personagem Chica da Silva. A organização deste trabalho dispõe-se em três partes: 1) revisão bibliográfica de nossa base epistêmica; 2) análise da intertextualidade existente entre a peça de teatro, o romance e o filme na tentativa de perceber as diferenças entre um e outro; 3) e, por fim, a análise de três cenas do filme de Carlos Diegues visando apontar os momentos de enunciação em que a potência erótico-político-existencial de Chica da Silva se faz evidente.

## CARTOGRAFIA E ESQUIZOANÁLISE:

### TRAÇANDO AS LINHAS DE UM MAPA POÉTICO

O método cartográfico, compreendido como um processo de renovação da escrita do conhecimento, cunhado por Deleuze e Guattari, trouxe à tona a possibilidade de se pensar a constituição de mapas que ultrapassem a perspectiva instaurada pela geografia. A título de exposição, o mapa, na concepção da geografia, corresponde ao desenho desenvolvido com o objetivo de demarcar um território, cuja função é promover a orientação dos que transitam pelo lugar cartografado ou mapeado. Não obstante, no caso das pesquisas filosóficas e dos trabalhos em arte, os mapas podem ser compreendidos como objetos estéticos, conectáveis, modificáveis e abertos por diferentes métodos que se voltam às práticas poéticas e possuem a potencialidade de reorganizarem espaços, materiais ou não, pela incorporação de perspectivas políticas e valores culturais.

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, demonstrável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como ação política ou como meditação (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 30).

É com Deleuze e Guatarri que a cartografia passa a ser compreendida como um método de pesquisa. Todavia, esta passa a estender a sua potência criativa para além da demarcação de espaços materiais. Como método, a cartografia “cria seus próprios movimentos, seus próprios desvios. É um projeto que pede passagem, que fala, que incorpora sentimentos, que emociona. É um mapa que demarca um conjunto de fragmentos, em eterno movimento de produção” (MOURA; HERNANDEZ, 2012, p. 2).

Desta forma, nosso ato cartográfico envereda, como em qualquer outra cartografia de qualquer tempo ou lugar, pela invenção de estratégias que promovam a compilação de outros territórios, novos espaços de vibração de afetos, pulsações de vidas e de fuga dos espaços sem saída (ROLNIK, 2007).

Não obstante, a constituição de um mapa poético, por si só não basta neste instante. Necessário, também, é pensar uma perspectiva analítica que possibilite constituir uma cartografia pulsante. Sabendo disso, reportamo-nos à esquizoanálise. Partindo da análise de estilhaços, partes, linhas ou pedaços, a esquizoanálise valoriza alternativas de vida que, de forma agradável e pulsante, se sobrepõem aos modelos pré-estabelecidos e comumente aceitos produzidos pelas subjetividades maquínicas. A análise esquizo valoriza a vida em sua potencialidade máxima e tenta, de forma questionadora, perceber, nas novas expressões de se relacionar com a existência, linhas de atravessamento capazes de influenciar e serem influenciadas por outras formas de viver. Uma vida que pulsa criatividade. Uma vida que não se prenda a modelos, a padrões...

Não se trata mais de partir à procura de chaves de interpretativas entre o conteúdo manifesto e um conteúdo latente, mas de transformar sua matéria de intensificação ontológica, simplesmente pelas passagens sucessivas. [...] ‘Desde que tive um certo sonho, minha vida deu uma reviravolta...’ O trabalho da análise consiste em mudar as coordenadas enunciativas e não em dar chaves explicativas (GUATTARI, 2012, p. 78).



Ao esquizoanalista cabe perceber que, na atualidade, duas lógicas compõem a organização ética de nossa sociedade. Destacamos, primeiro, a lógica das subjetividades maquínicas, que compõem os corpos, convertendo-os em máquinas homeostáticas e promovendo a redução da potência de expressão. As subjetividades maquínicas são responsáveis pela constituição dos modelos de vida socialmente aceitos, menos potente e mais *pari passu* com a época. No que concerne à segunda lógica, faz-se presente o que pode ser entendido por vida vibrátil. Esta lógica comporta os corpos pulsantes que vivem a intensidade do mundo e, conseqüentemente, não o negam, mas, sim, procuram uma existência plena através das experiências sensoriais e movida pelo desejo de afetar e ser afetada por outras formas de existência.

Levando isto em consideração, para a esquizoanálise, o importante não corresponde à promoção de interpretações sobre o mundo ou sobre objetos de pesquisa, mas perceber os pontos de enunciação e potencializa-los, intensificá-los (GUATTARI, 2012). Assim, são essas premissas que o artigo evidencia e procura potencializar. Ou seja, uma máquina de guerra contra as subjetividades maquínicas.

104

## PERPASSANDO PELO CAMPO DE GUERRA: A INTERTEXTUALIDADE

Vamos, pois, ao contexto histórico.

Na barroca Minas Gerais do século XVIII, mais especificamente no Arraial do Tijuco – atualmente a cidade de Diamantina –, destacou-se, pela altivez e esperteza, Chica da Silva. Amante de João Fernandes, o rico contratador de diamantes. A escrava ousou enfrentar os poderosos da região e a coroa portuguesa. Entre os seus inimigos, o Conde Valadares, fiscal da coroa portuguesa.

Há, na atualidade, uma controvérsia quanto à existência ou não desta personagem, porém, embora se chegue à noção de que a ex-escrava realmente

tenha existido, persiste, ainda, um forte questionamento quanto aos feitos e não feitos perpetrados pela personagem. Uma série de feitos grandiosos é atribuída a ela, incluindo o de mandar construir um navio e o mar no arraial do Tijuco só para ela pudesse ter a experiência de uma viagem marítima.

Todavia, o que mais se questiona são os enfoques que as obras artísticas direcionaram aos seus desejos sexuais. Ao que parece, a personagem Chica da Silva, construída na peça de teatro, na literatura romanesca ficcional e no cinema, promoveu uma imagem de uma mulher que só pensava e vivia em função de suas pulsões e instintos. Em outras palavras, a personagem histórica teria perdido espaço para um “mito<sup>27</sup>” construído pelas obras de arte. Um mito que oscila entre os exageros sexuais e os exageros de consumo.

No presente trabalho, independente de a imagem de Chica da Silva ter sofrido ou não alterações exageradas nas adaptações de sua história de vida para o teatro, cinema e literatura, o que levamos em consideração é a potência que a ex-escrava desempenhou nas fontes de que dispomos, no caso, a peça *O Tesouro de Chica da Silva*, o romance *Xica da Silva* e o filme *Xica da Silva*.

Assim sendo, promovendo uma intertextualidade<sup>28</sup> entre as três obras, cabe agora, analisar onde uma começa e a outra termina, bem como, nos

---

<sup>27</sup> Frequentemente toma-se o Mito como uma mentira ou ficção, no entanto, embora esta palavra apareça, aqui, atribuída a estas noções, estas não correspondem às perspectivas dos autores. “O mito, enquanto mito ou poesia, não faz uma cultura superior ou inferior à outra no termômetro de graus de valor. Nele, o que se pode fazer, quando o contemplamos como artefato de palavras, como expressão política, é deixá-lo dissolver na doçura de uma degustação saborosa da brevidade e leveza. A realidade real do mito, a verdade de seu enredo, só esta dentro dele, no entrevero bélico das personagens ou na candura dos seus gestos de amor. Fora dela há a irrealidade das aparências essenciais, a essência revelando-se pela aparência, isso que faz de toda arte, Arte e, acima de tudo, poesia. Verdadeiramente, e por tudo isso, o mito é um jarro de poesia na superfície do rio da linguagem” (PAES LOUREIRO, 2009, p. 155).

<sup>28</sup> Intertextualidade – reporta-se ao termo criado por Julia Kristeva – simplificando, talvez demasiadamente, diríamos ser a denominação para a co-presença de um ou mais textos entre outros textos (CARDOSO, 2010, p. 29).

questionar acerca das distintas trajetórias de Chica da Silva, para que, posteriormente, coloquemos em evidência a sua potência herótico-política.

O *Tesouro de Chica da Silva*, peça de teatro escrita por Antonio Callado, foi apresentada pela primeira vez em no auditório da Escola de Teatro da Universidade Federal do Bahia, em 1958. Esta peça, que posteriormente serviria de base para séries televisivas e filmes, corresponde à segunda obra que compõe o que se convencionou chamar de o *Teatro Negro* de Antonio Callado (a primeira peça fora *Pedro Mico*).

No desenrolar da peça, Chica da Silva está sempre acompanhada de suas mucamas. As mucamas servem de coro e sempre trazem informações e conversam com Chica, principalmente a respeito do fiscal da coroa portuguesa, o Conde de Valadares. Indo além das personagens já mencionadas, temos, também, na obra, a presença de D. Jorge, filho do conde (jovem apaixonado por Chica), Amaralina e Esmeraldina (Mucamas que carregam os abanos de Chica), Capitão<sup>29</sup> da Guarda, ouvidor<sup>30</sup> e a sua senhora, além de quatro moleques, dez mucamas e do coro.

Quanto ao filme *Xica da Silva*, cabe resaltar que, embora as duas obras versem sobre a mesma história, os desfechos são consideravelmente diferentes, bem como, alguns personagens passam a exercer outras funções na trama. Apesar das diferenças, a potência questionadora, erótica e política de Chica perpassa pelas três obras e fortalece a ideia de que a personagem enfrentava os poderosos da época a partir do poder que exercia sobre o contratador João Fernandes e, pelo fascínio que despertava nos homens com seu corpo.

---

<sup>29</sup> Na peça de teatro é o capitão da guarda, porém, no romance e no filme este personagem corresponde ao sargento-mor da região. Desta forma, neste trabalho, optou-se por chamá-lo de sargento-mor.

<sup>30</sup> Na peça de teatro é o ouvidor, mas, no filme e no romance, este personagem desempenha o papel de intendente. Assim sendo, neste trabalho, o chamaremos de intendente.

O filme, produzido e dirigido por Carlos Diegues em 1976, teve como ponto de partida o romance de João Felício dos Santos, intitulado, também, de *Xica da Silva*. Diferentemente da peça de teatro, na qual a trama é desenvolvida em apenas dois atos e se passa na fazenda de Chica da Silva, o filme e o romance apresentam como cenário, o arraial de Tijuco, apresentando, portanto, um espaço mais abrangente. A produção fílmica reflete, de forma sutil, o posicionamento de seu diretor, concernentes às repressões políticas promovidas pela Ditadura Militar. Cientes disso, convém considerar que a peça de teatro, apresentada pela primeira vez em 1958, embora tivesse um cunho político por trazer à tona as relações de racismo e discriminação, não reflete os mesmos questionamentos do filme. O posicionamento do diretor também ajudou a agregar mais uma linha política para atravessar as linhas já existentes no teatro e na literatura sobre a escrava.

107

Diferente do filme *Xica da Silva*, o início da peça começa com o coro de mucamas chamando Chica. A personagem já se encontra na condição de amante do contratador João Fernandes. No que tange às dimensões do filme, seu início ocorre com uma cena na qual o contratador de diamantes se depara com um grupo de músicos e começa a interagir tocando flauta com eles. Nesta cena, inexistente no romance e na peça de teatro, a veia política do diretor Carlos Diegues pulsa. No desenrolar da cena, João Fernandes comenta, com os músicos, que está de passagem para o Arraial de Tijuco. Neste instante, logo após perguntarem se Fernandes estava em busca dos diamantes que brotavam na região, os músicos começam a contar as histórias sobre pessoas que iam para a região e saíam de lá ricas.

Nesse período, a garimpagem de diamantes e de ouro só era permitida a pessoas enviadas pela coroa portuguesa. Pautado nesta ocorrência, Fernandes, que até então não havia dito aos músicos que era o mais novo contratador de diamantes enviado de Portugal, questiona acerca de como tais

peessoas conseguiam enriquecer já que eram poucos os que detinham o direito de se apropriar de tais minérios. Em resposta, o músico Matias começa a acusar a participação de poderosos da região, inclusive, afirmando que o próprio intendente do Arraial de Tijuco havia forjado um roubo ao cofre da intendência. Por alegar que muitos são coniventes, um de seus amigos, também músico, intervém na fala. A cada ponderação comprometedora, o amigo de Matias colocava-se na conversa e a interrompia na tentativa de mudar o assunto. O ponto mais importante desta cena, no que diz respeito aos posicionamentos políticos de Carlos Diegues, corresponde ao fato de que o músico, tentando findar a conversa, afirma: “o povo fala de mais. Não acha? E depois, nós somos artistas. Não temos nada a ver com isso. Os artistas não devem se meter em política”.

A fala do músico tem endereço certo. Ela, transcendendo o contexto do filme, resvala para a política de repressão e censura promovida pela Ditadura Militar, contra a liberdade de expressão e de criação artística. Embora tal crítica possa parecer um tanto quanto sutil, o fato de sabermos o contexto histórico em que o filme foi produzido e a trajetória artística e política de Carlos Diegues, já nos dá pistas quanto às suas intenções.

Ao ver o filme, não raro, conseguimos perceber os enredos narrados no romance, porém, traduzidos da linguagem verbal para a linguagem visual. Neste viés, como traços que se atravessam de uma obra à outra, merecem destaque, pelo grau de importância, as cenas em que o filho do Capitão-Mor, dono de Chica no início da trama, posicionava-se criticamente contra as ações da coroa portuguesa, principalmente, contra a forma em que era desenvolvida a garimpagem de diamantes na região.

Outros pontos de contatos, todavia, acrescentando a ocorrência na peça de teatro, correspondem à precária situação financeira de Conde Valadares e ao receio de João Fernandes no que concerne a um possível enfrentamento ao Conde. A tentativa de comprar a parceria de Valadares,

através de presentes caros, também é um elemento comum nas três obras. No entanto, ainda assim, existem espaços para que as diferenças se façam presentes. Tais diferenças se fazem evidentes, também, nos pormenores que não fogem aos olhares dos leitores mais atentos, como, por exemplo, os tipos de presentes dados.

Também destacamos que, no filme e no romance, a ex-escrava era propriedade do sargento-mor da região, enquanto que, na peça de teatro, a trama já se inicia com Chica sendo amante do contratador. Esta ocorrência é importante, pois uma personagem, neste momento, far-se-á presente nas três obras e desempenhará funções diferentes. Como uma das diferenças mais significativas entre as obras, destacamos, por fim, um enredo que ocorre tanto no início da peça de teatro, quanto no início do filme. Um enredo capaz de deflagrar desdobramentos inesperados nos desfechos das tramas. Referimo-nos à presença de um jovem que era apaixonado por Chica.

No filme, o jovem corresponde ao filho do capitão-mor, primeiro dono de Chica, e na peça de teatro, a personagem desempenha o papel de filho do conde Valadares. É importante frisar esta diferença, uma vez que o desenrolar das duas histórias apresentam alterações e culminam, com finais consideravelmente diferentes. No desfecho da trama em *O Tesouro de Chica da Silva*, a personagem principal conseguiu impedir que seu amante fosse enviado de volta a Portugal. Ele se utilizou do amor que o filho de Valadares tinha por ela, e ainda se vale de um erro cometido pelo jovem ao matar alguém que fora enviado para matar Chica. Desta forma, sob a alegação de que não entregaria o filho de Valadares à polícia, Chica da Silva conseguiu ficar em paz com seu amante.

Embora a potência de Chica da Silva em despertar paixões, tenha atuado a seu favor e permitido que ela vencesse a peleja contra o conde, no que concerne ao filme, apesar de muitas vitórias vivenciadas pela ex-escrava, seus encantos não foram suficientes para que João Fernandes ficasse em

Tijuco. Chica utiliza toda a potência de seu corpo e tenta seduzir Valadares. Uma dança extremamente erótica fez com que seu inimigo se rendesse aos seus encantos, todavia, ao despertar e perceber que havia dormido com a escrava, o conde encurta a sua permanência no Arraial de Tijuco e leva consigo, a mando do rei de Portugal, o contratador de diamantes.

## MAPEANDO AS CURVAS DE CHICA DA SILVA: EROTISMO E PODER

Escravos – Chica doce, Chica Flor  
Cadê Chica, meu amor?  
Escravas – Me deixe, eu estou escondida  
Na cama do meu senhor.  
(CALLADO, 2006, p. 9).

Muitas relações de poder são vivenciadas ao longo das três obras. No entanto, as visualidades apresentadas no filme de Carlos Diegues têm um diferencial: demonstram uma das múltiplas possibilidades em que o poder pode ser exercido pela erotização do corpo de Chica da Silva. Quando lemos o romance e a peça, imaginamos “Chicas” variadas, com belezas e atrevimentos diferentes, mas o filme, com seu potencial visual e com a criatividade de todos os que contribuíram para sua compilação, inclusive com a performance excepcional da atriz Zezé Motta, ajuda a formar uma Chica com potencial de se fortalecer no imaginário coletivo. Partindo para a esquizoanálise da Chica da Silva interpretada por Zezé Motta e idealizada no filme, separamos três cenas:

1 – A cena em que o filho do sargento-mor aparece gritando a procura de Chica nos revela, desde o início da trama, a potência que Chica exerce sobre os homens. Profundamente animado para ter relações com a, até então, escrava, o jovem obtém como resposta o posicionamento arredo da mulher que, por sua vez, se esconde. José, o jovem apaixonado, após ter relações com

Chica da Silva, promete muitas coisas a ela, inclusive se compromete a alforriá-la, mesmo se tiver que comprá-la de seu pai.

José, um rapaz de ideias progressistas, no decorrer do filme, foge de Tijuco para se juntar ao grupo de inconfidentes mineiros que lutavam contra a coroa portuguesa, visando transformar o Brasil em uma república. Sabemos, historicamente, que muitos movimentos sociais revelaram-se contraditórios e, mesmo que aprgoassem a liberdade, muitas vezes não tinham o interesse de acabar com a opressão, como é o caso da escravidão negra ou da opressão contra as mulheres. Todavia, cabe perceber que o afeto demonstrado por José estende-se, no caso do filme, para além de um posicionamento político e se ancora em uma relação de parceria e amizade com Chica, amizade presente em muitos momentos da trama.

O posicionamento político de José se reflete em uma perspectiva nacionalista, na qual, em alguns momentos, o jovem expõe suas críticas contra a mineração portuguesa promovida na região. Como podemos ver, a cena em que o intendente e sua esposa Hostência estão na casa do sargento-mor e o tema em pauta, na reunião, era a chegada do novo contratador, José não deixa de expor suas críticas contra as ações da coroa. Quando Chica pergunta o que é um contratador para os que estão na reunião, o filho do sargento-mor explica: “o contratador é alguém indicado pela coroa para levar aquilo que não lhes pertence”. Neste instante, José é repreendido por seu pai que, por sua vez, toma o discurso do filho como “coisas da juventude”. Vale ressaltar que, apesar do teor político apresentado na fala, também a potência de Chica da Silva em promover afetos se faz presente: o intendente se interessa por Chica e, inclusive, mesmo estando sob a companhia de sua esposa, cogita a hipótese de comprar a escrava. A noção de afetos, aqui, não é entendida por uma conotação sentimental, mas sim, pela afetação promovida na vida dela e na dos outros.



2 – A segunda cena aqui selecionada para apresentar os enunciados em que a potência de afetamentos promovidos por Chica da Silva se faz presente corresponde à cena em que a escrava banhava o sargento-mor. Enquanto o sargento-mor tentava, em vão, iniciar assuntos com a escrava, esta, por sua vez, lhe esfregava as costas em silêncio e com um semblante pensativo. Chica parecia não dar muita atenção a ele. Ela estava dispersa, aparentemente, pelo interesse que alimentava em conhecer João Fernandes. Por este motivo, a escrava, na cena em questão, utiliza-se do poder que exerce sobre o sargento-mor, para barganhar a oportunidade de conhecer o contratador.

Seduzido pelos encantos de Chica da Silva, o sargento-mor insiste para que ela lhe faça aqueles agrados “que só ela sabe fazer”. A escrava afirma: “amanhã você vai me levar pra ver esse contratador de perto”. Como resposta, o sargento assevera: “impossível”! Neste momento, demonstrando descontentamento, Chica da Silva começa a se retirar da sala. O sargento corre atrás da escrava e roga: faz aquilo, faz? No filme, a cena acaba neste instante, já no romance, o coronel continua insistindo. Chica, no romance, abusa de seus encantos para deixar o sargento animado e disposto a tudo por ela.

Xica, esperta, caprichava, então, em apalmares crescentes. Demorava-se a subir dos pés; mais ainda a atingir os joelhos, ora um, ora outro; muito mais ainda para que as mãos habilidosas em sagacidades invadissem o meio das coxas magras, de carnes flácidas, alvas, tecidas de coxos capilares e grossas varizes que serpenteavam como grandes vermes vivos, presos sob panículos esgarçados, ao contato quente dos dedos de Xica que, por isso, abusava e se ria (SANTOS, 2007, p. 44).

A passagem destacada aponta como Chica tinha consciência do fascínio que despertava no amo. Em outra passagem do mesmo capítulo, o sargento se queixa com Chica, alegando que a escrava o traía com outros homens, inclusive com seu próprio filho José. Porém, Chica, antes de disparar uma afronta contra seu amo, o agrada.

Xica, com a mão direita, tomou de novo um pé ao amo enquanto que, com a esquerda, introduzia suavidades avançadas nos escuros do velho, por baixo da barra da camisola. Prosseguindo sempre com a manobra, fazendo-a render em pacientes demoras, falou: – Menos com o ouvidor, uai! – e a mulata deu uma gargalhada de puro descaramento. – Com o bosta do ouvidor, não! Vê lá se eu sou dessas negras do ganho dos pés rachados! (SANTOS, 2007, p. 44).

Após o ocorrido, Chica se cala, para, pouco tempo depois, “muito mansamente”, prosseguir com o seu projeto de conhecer o contratador de diamantes. Quando Chica começa a pedir para conhecer João Fernandes, o sargento reluta e afirma que tal fato é impossível. Chica tenta barganhar com o sargento perguntando: “Mas se eu fosse outra, tu me levava pra ver o contratador? Me levava? Pronto! Me leva que eu já sou outra, uai! Não tá vendo?” (SANTOS, 2007, p. 45). Ainda relutando, o sargento responde: “Tu estas doida! Uma escrava! Era só o que me faltava, homessa! – entre a aflição e a exigência, o militar explodiu. – Eu? Levar-te?” (SANTOS, 2007, p. 45). Mesmo com o posicionamento de seu amo, Chica não se rende e retoma as carícias, quebrando a vontade de seu amo. Chica parecia querer saciar novamente suas pulsões sexuais e, como recompensa, ainda conseguir a chance de conhecer o contratador. “Com arte e safadeza, não deixando vão ao amo nem para abrir os olhos, a mulata agarrou firme e apertou-lhe com força o trem, já bem avisado pelo arrebatado da massagem” (SANTOS, 2007, p. 45). Desta forma, Chica furiosa, uma vez que não teve suas preces atendidas, resolveu dar continuidade a massagem um pouco mais bruta.

Por sua vez, o sargento, que já estava sem forças para resistir às investidas de escrava. Ele cede e assevera: “levo... levo, mas para! Para um pouco, Xica... Deixa eu respirar... Por favor... Levo, sim, Xiquinha do meu coração... Te levo pra ver o contratador de merda... o rei... todos... até satanás se você quiser, meu bem... meu amor... levo... homessa!” (SANTOS, 2007, p. 45 – 46).

3 – No filme, diferente do que sugerem as promessas do sargento apresentadas no romance, Chica invade a reunião organizada entre o intendente, o sargento e o contratador. Nesta cena, o poder exercido pelo erotismo de Chica atua com mais intensidade e ajuda a constituir uma das cenas mais emblemáticas da obra.



(Xica contando sobre os assédios de José, filho do sargento-mor)

Chica da Silva chega afoita à reunião. Enquanto todos esperavam para ter a oportunidade de ver o contratador de perto, a escrava aparece correndo e ofegante, como se algo de muito sério estivesse ocorrido. Ela, mesmo sobre protesto de Hortência, esposa do intendente, alega que precisava falar urgente com o seu senhor. Ao chegar à sala onde ocorria a reunião, Chica da Silva, na primeira oportunidade, começa a disparar, contra o sargento, várias acusações sobre o seu filho José, acusando-o de haver tomado “liberdades” com ela e a obrigado a ter relações íntimas. Sempre que tem a oportunidade, a cativa flerta com Fernandes, bem como, sempre acentua as suas qualidades como amante e sua fidelidade ao sargento-mor. Desta forma, para trazer à tona as suas qualidades, utiliza-se de expressões como: “aqueles dengos que tão bem sei fazer”; “fiz aquelas coisas que o senhor meu amo gosta muito”; “quando a vida não tem mais jeito, tem só aquelas coisas que Chica sabe fazer”; entre outras autofirmações.

A ação da cativa causou desconforto em todos que estavam ali, menos em João Fernandes. Ele não permitiu tirarem a escrava à força e ainda a deixou que se explicasse. Quando o contratador a deixa ficar, Chica da Silva passou a alegar que fora maltratada por José. Tal fato converte-se em oportunidade para que ela, cônica de seu fascínio, pudesse exercer o poder de seu corpo. A escrava começa a rasgar suas vestes para mostrar as supostas marcas deixadas pelo filho do sargento. Ela mostrava os ombros, a barriga, os seios, sempre flertando com Fernandes, até terminar a cena completamente nua.



(Mostrando as marcas para João Fernandes)

O corpo, aos poucos, vai tomando a cena. De forma rápida e agressiva, não tarda para que os rostos de espanto das outras personagens se fizessem presentes nos enfoques da câmera. Os homens ficam encantados, diferente do padre e de Hortência, que demonstram reprovação e susto. A escrava, com estas ações, configura-se como uma máquina de guerra disparando resistência contra as normatizações estipuladas pelo poder da época. A potência de sua existência, nas obras aqui analisadas, apresenta-se tão forte quanto a potência dos afetos que despertava nos homens da região.

A máquina de guerra responde a outras regras, das quais não dizemos, por certo, que são melhores, porém que animam uma

indisciplina fundamental do guerreiro, um questionamento da hierarquia, uma chantagem perpétua de abandono e traição, um sentido da honra muito suscetível, e que contratia, ainda uma vez, a formação do Estado (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 21).

Para além do contexto do filme, destacamos o quanto esta cena, na época em que foi produzida e publicada, fora potente. Assim sendo, deixemos que as imagens – falando por si mesmas - apontem a potência social, artística e política de Chica da Silva.



(Mostrando as marcas para João Fernandes)



(Mostrando as marcas para João Fernandes)

As imagens nos permitem fazer analogias entre o poder dos aparelhos estatais e o poder contestador da existência e da sexualidade de Chica da Silva. Compreendendo Hortência e o padre como o Estado, ou com aparelhos do Estado, bem como, percebendo a cativa como uma máquina de guerra, destacamos que, em muitos momentos do filme, estas personagens aparecem em relações de conflito, nas quais notamos o Estado deflagrando as injustiças normatizadas pelas leis da época e, conseqüentemente, nos deparamos com a resistência de Chica da Silva, por intermédio de sua potência política e erótica.



(A reação do padre contra a ação da escrava)

Estado e igreja produzem subjetividades que se relacionam com as subjetividades dos indivíduos. Um jogo de intersubjetividades cria a consciência de uma época e inviabilizam outras formas de existência mais criativas e plenas. A potência existencial de Chica da Silva atuou, direta e indiretamente, contra os modelos pré-estabelecidos, socialmente aceitos e promovidos.

#### À GUIA DE CONCLUSÃO: BREVES CONSIDERAÇÕES

Entre prazer e dor, perdas e ganhos, barganhas e imposições, Chica da Silva promoveu, nas obras de arte em que foi (re)criada e no imaginário coletivo do povo brasileiro, a perspectiva de uma existência pulsante e potente

que encontrou vazão através de seus impulsos sexuais e de sua excentricidade que desperta um consumismo desenfreado, consumismo que se faz presente quando se torna amante do contratador.

Se Chica da Silva, tal como fora exposta nas obras de arte que analisamos, existiu ou não, não sabemos e nem teremos como saber, todavia, isto também não nos interessa. O que intencionamos aqui foi apontar como uma cativa, por intermédio das pulsões sexuais e da erotização de seu corpo, bem como, através da potência do seu existir, acabou traçando seus caminhos de luta, no campo de guerra da vida. Oxalá tenhamos conseguido.

#### REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1, Trad. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. —Rio de Janeiro : Ed. 34, 1995

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

GUATTARI, Felix, 1930-1992. *Caosmose: um novo paradigma estético I*. Trad. Ana Lucia de Oliveira e Letícia Claudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

MOURA, C. B.; HERNANDEZ, A. Cartografia como método de pesquisa em Arte. In: XI Seminário de História da Arte - Centro de Artes – UFPel. Vol. 2, n. 1. Pelotas. 2012, disponível em: <http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/viewFile/1694/1574>, acessado em 02/08/2014, 23hs.

PERES, R. S. BORSONELO, E. C. & PERES, W. S. *A Esquizoanálise e a produção da subjetividade: considerações práticas e teóricas*. Psicologia em Estudo, v. 5, p. 35-43, 2000.

ROLNIK, Suely. Apresentação. In: GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografia do desejo*. – 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

#### FONTES

CALLADO, Antonio, 1917 – 1997. *O Tesouro de Chica da Silva / Antonio Callado*. – São Paulo: Códice, 2006.

SANTOS, João Felício dos, 1911 – 1989. *Xica da Silva / João Felício dos Santos*. – 3ª ed. – Rei de Janeiro: José Olympio / FBN, 2007.

# ***AUTO DA COMPADECIDA:***

## **A INTERTEXTUALIDADE DA ALEGORIA NA LITERATURA E NO CINEMA**

**Jaqueline Cristina Souza da SILVA**

souza.jackie@bol.com.br

A arte é uma forma de fazer mundos a partir das coisas do mundo, é a transfiguração daquilo que é comum.  
(Arthur Danto)

### A LITERATURA NO CINEMA É A MAIOR DIVERSÃO!

Este trabalho faz um exercício de reflexão sobre a análise intertextual entre cinema e literatura a partir da disciplina *Dramaturgias: Da dinâmica do palco à magia da tela grande*, ministrada pelos professores doutores Bene Martins e Joel Cardoso, no Programa de Pós Graduação Mestrado Profissional em Artes (PROFARTES), do Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará (UFPA) e Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

A partir das significações da simbologia de passagem “descobrimos que imagem, mito, rito, magias, são fenômenos fundamentais ligados ao nascimento do homem imaginário, sendo que esse nascimento se opera frente à morte” (AUGRAS, Monique apud MORIN, 1984 p.42). O princípio do trabalho visa discutir os processos poéticos da obra *Auto da Compadecida*, escrita em 1955, por Ariano Suassuna e transposta em minissérie, em 1999 e, no ano seguinte, transformada em filme por Guel Arraes, partindo do registro literário para o televisivo e o cinematográfico. A linha segue rumo às possibilidades visuais e simbólicas da experiência estética sobre a obra,



promovendo um diálogo entre o processo de criação literária e conceitual do filme, a partir de elementos retirados da cultura popular nordestina, das alegorias representadas pelos personagens e da visualidade da obra.

A literatura, por muito tempo, principalmente entre meados do século XIX e século XX, embalou a humanidade através das mais variadas narrativas, estimulando a fruição, por meio da imaginação, o que permitia ao leitor fazer viagens em um mundo particular. Com a invenção do cinematógrafo em 1865, pelos irmãos Lumière<sup>31</sup>, as narrativas literárias se expandiram, anos mais tarde, para a tela grande.

A literatura e o cinema criaram cumplicidades tão fortes que suas influências se refletem em vários momentos históricos. Desde o aparecimento do cinema e o avanço dessa tecnologia, gerou-se diferenciados modos de expressão que ainda hoje se aperfeiçoam, levando a várias funções, tanto lúdicas como artísticas, fazendo emergir uma diversidade poética entre ambas a linguagens. Em seus estudos semióticos sobre cinema e literatura, Pereira, O. A. descreve como os primeiros cineastas, foram influenciados por narrativas literárias que constituíram a inspiração para seu trabalho:

D. W. Griffith (1875-1948), o pai da técnica cinematográfica não hesitou em reconhecer que seu trabalho tinha influências de Charles Dickens (1812-1870) o mais popular dos romancistas da era vitoriana (...) em 1867, o mago Georges Méliès adaptava da literatura, *Fausto e Margarida* e, em 1868, *A Gata Borralheira*, para, em 1902, iniciar o seu percurso de versões de obras de Júlio Verne com *Viagem à Lua* e *Vinte mil léguas submarinas* (1907) (PEREIRA, O.A. 2009, p. 47).

Cinema e literatura são linguagens da arte muito presentes no cotidiano e, como todas as linguagens da arte, vivem das imagens do mundo

---

<sup>31</sup> Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) nasceram em França em Besançon. Realizaram estudos acerca dos processos fotográficos, até chegarem ao Cinematógrafo, invenção que captava provas cronofotográficas em uma película. Louis Lumière foi o primeiro cineasta realizador. O seu irmão Auguste participou também nas primeiras descobertas.

e tiram do mundo subsídios para o seu processo de criação. A expressão simbólica da cultura, parte do particular para atingir o universal. Embora a literatura ainda seja um tipo de arte que poucos consomem, principalmente no Brasil, já que, aqui, os livros ainda não são tão acessíveis, ela foi bastante popularizada pelo cinema que adaptou grandes obras literárias, em todo o mundo, “mantendo uma intrínseca relação de diálogo, desde as adaptações ao modo de se narrar uma história. A linguagem como a narração se dá, é que varia de uma arte para outra.” (PEREIRA, O. A. 2009, p. 47).

Essa relação entre cinema e literatura nos faz perceber que a tecnologia traz mudanças significativas à cultura. A literatura sai do seu formato escrito em papel e passa para a tela grande das salas de projeções. Isso causa uma mudança técnica, racional e cultural no mundo da escrita. Também há uma mudança cultural no que diz respeito à apreciação da obra. Em um museu de arte, a apreciação é uma espécie de adoração da obra de arte. No cinema não, nunca ouvimos falar: “o museu é a maior diversão”! Esta frase é um dos *slogans* do cinema, pois nele há uma quebra do endeusamento da obra de arte.

Na reflexão de Walter Benjamin (1975), o original de uma obra de arte é dotado de um *hic et nunc*, um "aqui e agora", que garante sua autenticidade e faz com que o público atribua ao objeto uma aura. No cinema, há a quebra dessa aura e faz com que o espectador também possa ter acesso a outras linguagens, como a literatura, por exemplo, pois a sinergia social estabelecida na sala de projeção populariza a obra, sem que esta perca sua condição de arte.

“SÓ SEI QUE FOI ASSIM”:

POÉTICAS DE ARIANO SUASSUNA E GUEL ARRAES

A comédia brasileira no teatro, segundo Sábato Malgadi, surgiu em 1838, com a encenação de *O Juiz de Paz na Roça*, encenada pela companhia de

João Caetano, e escrita por Martins Penna, “de feitio popular e desambicioso, costura com observação satírica um aspecto da realidade brasileira”. (MALGADI, 2004, p 42). Mais de um século depois, em busca do populário religioso com características próprias do nordeste, o *Auto da Compadecida*, peça teatral escrita em 1955, por Ariano Suassuna<sup>32</sup>, podemos perceber características que vêm do teatro de comédia.

Assim como Martins Penna, o texto faz referência a aspectos da sociedade de maneira irreverente, cuja escrita traz marcas da linguagem oral, regionalista, por demonstrar na fala do personagem sua classe social, o que faz da obra também um trabalho de denúncia das desigualdades sociais, podendo ser utilizada como “veículo para gritar ao público as qualidades e desassombros, daqueles que são humilhados na vida real”. (FIEDLER *Apud* MALGADI, 2010, p. 25).

Falar sobre *O Auto da Compadecida* é fazer uma reflexão sobre o processo de formação da história do teatro no Brasil e como esse teatro vem fazendo seus desdobramentos até os dias atuais, tanto na dramaturgia, quanto na visualidade.

O *Auto da compadecida* é um documento sobre a sociedade brasileira. Retrata seu lado burlesco, ou seja, aquele em que a própria figura humana, mesmo vista na sua miserável lida, torna-se engraçada. Cômicas parecem ser as histórias, sem dúvida, porém enormemente trágicas. São tragicômicas as tramas destas histórias, intrincadas por personagens tipicamente brasileiras, na grandeza de sua fé, na pequenez de pequenos gestos sorrateiros, na ingenuidade e na esperteza da viva, inteligência de alguns, na malfadada sina de outros, nas traições habilmente urdidas, no poder de poucos sobre muitos e, sobretudo, na crença da vitória do amor e da justiça divina (PEREIRA, C. L. 2006, p.1).

---

<sup>32</sup> 1927-2014. Foi romancista, dramaturgo, ensaísta e poeta brasileiro. É considerado um dos mais importantes autores do teatro moderno brasileiro.

Em três atos, remete a um misto dos autos<sup>33</sup> populares da Alta Idade Média, do teatro português e Ibérico como Gil Vicente e Calderón de la Barca, *Comédia Dellarte* e da literatura de cordel do nordeste brasileiro. Esse material constrói um caráter simbólico da experiência adquirida pelo autor em seu trajeto sócio cultural com a sua criação artística. Para João de Jesus Paes Loureiro, esse processo de criação é influenciado pelo trajeto antropológico:

O homem vê as coisas do mundo e as remolda por sua faculdade simbolizadora (...) constrói relações simbólicas entre o que conhece, o que se guarda na arca da memória e o que alimenta com sua experiência. O olhar é um processo incessante, individual e social de produção de símbolos, que dão ligadura ao conhecimento (LOUREIRO, J. J. P. 2008, p.30).

Para desenvolver o texto, Suassuna endossa essa intertextualidade nas suas raízes, com o regionalismo dos romances anônimos e histórias populares, como os Milagres de Nossa Senhora, do século XIV, as farsas Mestre Pathelin em *O Pastelão e a Torta*, *O Moleiro que o Diabo leva a alma para o Inferno*, em textos de cordéis como *As Peripécias de João Grilo*, espetáculos teatrais da cultura popular do nordeste, principalmente, o Bumba-meu-Boi e o Mamulengo. tais representações possuem um tom farsesco e apresentam traços exagerados do barroco católico brasileiro, carnavalizando o sagrado, um misto de teatro burlesco, cultura popular e tradição religiosa.

Trata-se de uma dramaturgia católica, na melhor tradição que esse teatro fixou em todo o mundo, vindo das formas medievais em que se assinalam os caracteres populares e folclóricos e uma religiosidade simples, sadia, irreverente e presidida pela Graça, com a condenação dos maus e a salvação dos bons (MALGADI, 2004, p. 236).

---

<sup>33</sup> Tipo de encenação popular nascida na idade média. Em geral, os autos nasceram da própria igreja católica, pois tinham a função de propagar ensinamentos religiosos como moral da história, vida dos santos, como forma de catequização. Tempos depois, cáiram no gosto popular, pois com sua linguagem simples surgiram também dramaturgias profanas.

Algumas fontes populares da literatura de cordel nordestina podem ser vistas claramente em episódios como o julgamento, o gato que defecava dinheiro e o enterro da cachorra, fontes baseadas em autores anônimos do nordeste, como mostram os trechos:

O DIABO

Lá vem a compadecida!  
Mulher em tudo se mete!  
(SUASSUNA, 2004, p.15. O Castigo da Soberba-Autoria Anônima).  
Foi na venda e de lá trouxe  
Três moedas de cruzado  
Sem dizer nada a ninguém  
Para não ser censurado:  
No fiofó do cavalo  
Fez o dinheiro guardado.  
(SUASSUNA, 2004, p.17. *História do Cavalo que Defecava Dinheiro* - Autoria Anônima).

[...] O Bispo perguntou:  
Então, que cachorro foi  
Que o reverendo enterrou?  
Foi um cachorro importante  
-Animal de inteligência:  
Ele antes de morrer,  
Deixou a Vossa Excelência  
Dois contos de reis em ouro.  
Se eu errei tenha paciência[...]  
(SUASSUNA, 2004, p. 16. *O Enterro do Cachorro*. Autoria anônima).

124

Em 1999, *O Auto da Compadecida* ganhou maior popularidade quando apareceu pela primeira vez nas telas de TV. A produtora Globo Filmes, lançou a minissérie, dirigida por Guel Arraes<sup>34</sup>, cuja adaptação feita em parceria com Adriana e João Falcão e coproduzida por Daniel Filho, no ano seguinte, em 2000, por ideia de Daniel Filho, seria, com o mesmo nome transposta para o cinema.

---

<sup>34</sup> Miguel Arraes de Alencar Filho, pernambucano, cineasta e diretor de televisão. Ganhou vários prêmios como melhor diretor e roteirista em *o Auto da Compadecida*.

Como o cinema trabalha com a imagem a partir de um texto, é comum que, em sua produção, haja diferenças entre escritura e imagem. Benjamim comenta que “na mais perfeita reprodução falta sempre algo: o *hic et nunc* da obra de arte (...)” (BENJAMIM, 1975, p. 13). Essas mudanças trazem alterações na obra, de acordo com cada intervenção e, em uma cultura de fragmentação, como o da Pós-Modernidade, isso se reflete na própria produção artística.

Para construir o processo conceitual do filme, Guel Arraes fez pesquisas e algumas adaptações de outros textos de Suassuna, como *Torturas de um Coração* em *A Lei e a Pena*, além de adaptar cenas de *Decameron*. Viajou com sua equipe pelo Sertão, percorrendo 38 cidades, sempre observando a população e gravando conversas.

O enredo se passa na década de 30, na cidade de Taperoá, região do Cariri, interior da Paraíba, porém, como a cidade de Taperoá já estava muito descaracterizada, optaram por fazer as filmagens na cidade de Cabaceiras, localizada a 200 km de João Pessoa, na região de Cariri Velho. A escolha de Cabaceiras foi porque a cidade apresentar paisagem característica, que se encaixava bem na proposta da direção de arte, porém, segundo Lia Renha<sup>35</sup>, havia o desafio de desenvolver o filme nas únicas três ruas da cidade.

Por ser uma cidade pequena, a direção de arte viu na metáfora das ruas um espaço rico de imaginário, de materialização de histórias, de conflitos pessoais e sociais, de muitas contradições e tantas outras coisas peculiares e significativas inerentes ao cotidiano, e que estabelecem relações para quem nela habita. A rua, sendo o mais democrático dos espaços, permite encontrar nela uma diversidade de gente de todas as classes sociais, que dividem coletivamente este cotidiano. Segundo Benjamim, podemos perceber que a rua tem um papel fundamental para o exercício de percepções e sentidos: “as ruas são morada do coletivo. O coletivo é um ser

---

<sup>35</sup> Diretora de arte da equipe de Guel Arraes.

eternamente inquieto, eternamente agitado, que entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes”. (BENJAMIM, 1989 p. 194).

O cinema frequentemente se constrói da e na literatura, mas também trabalha com a fragmentação da realidade, tirando do cotidiano elementos para sua construção. Podemos perceber, na fala de Arraes, como a paisagem influenciou no processo de construção conceitual do filme: “o sertão deu ao trabalho o peso adequado. A gente acordava, abria as janelas e os personagens já ganhavam vida, porque o lugar é muito forte” (ARRAES, 2000).

A observação, através das janelas, dá um sentido de dualidade à concepção. Para Lucrécia D`Alessio Ferrara, “a janela é um espaço que tem caráter bidimensional pelo fato de ser um recorte na parede plana que tem o poder de aprisionar imagens e porções do espaço” (FERRARA, 2007, p. 22). Assim acontece com o recorte cinematográfico, podemos estar do lado de dentro ou de fora, mas, por onde quer que observemos, o sentido é trazer as experiências adquiridas para o interior de cada processo individual. No ato de observar, por entre o enquadramento, selecionamos imagens, ações e gestos que, de alguma forma, nos tomam a atenção, quer seja trazendo novas ideias de mundo ou simplesmente contradições, fazendo com que o observador transforme as experiências obtidas, através de diferentes sentidos, enquadramentos, recortes e guarde-os na memória para, só depois, transfigurá-los.

Em 37 dias de filmagens, a caracterização dos cenários e figurinos ganhou corpo peculiar: casas foram pintadas e tiveram seus telhados reformados, a igrejinha central foi toda restaurada e o centro histórico estava em perfeito estado. A transposição da obra de Ariano Suassuna para a TV (1999) e para o cinema (2000), caiu no gosto popular e tornou-se sucesso

entre público de diferentes faixas etárias, principalmente, por manter características da dramaturgia de Suassuna.

POR ENTRE ALEGORIAS:

A NARRATIVA ENQUANTO SÍMBOLO

As duas narrativas se estruturam através de alegorias. O significado etimológico da palavra refere-se a um conceito abstrato por meio de várias metáforas: é uma representação figurativa; em outras palavras, empregamos a alegoria quando queremos falar indiretamente de algo, usando outra ideia, normalmente, por meio de uma ligação de moral, como, por exemplo, fábulas ou parábolas são alegorias curtas, com moral definida.

Uma alegoria não se restringe apenas à linguagem escrita ou oral, ela pode dirigir-se à imagem e é comum encontrá-la na pintura, escultura ou mesmo no cinema. Podemos designar os personagens por suas características alegóricas:

127

OS PALHAÇOS: DUALIDADE ENTRE A ESPERTEZA E A INGENUIDADE, A CORAGEM E COVARDIA.

A figura do palhaço, herói da história de Suassuna, tem uma relação com o sentido etimológico da palavra inglesa *Clown*, que remonta ao século XVI. Mário F. Bolognesi, em seu livro *Palhaços*, explicita que a palavra deriva de “cloyne, cloine, clowne. A origem reporta à *colonus* e *clod*, cujo sentido aproximado seria homem rústico, homem do campo, (...) homem desajeitado, grosseiro” (BOLOGNESI, 2003 p. 62).

Na obra de Suassuna, existe o personagem *Palhaço* que é o próprio contador, aquele que narra a trama, atuando como um apresentador, entrando e saindo da cena e conversando com o público. No filme, esse personagem foi suprimido, porém as características cômicas dos dois personagens centrais João Grilo e Chicó, mantêm essa essência *clownesca*. Ambos se envolvem em trapalhadas e vão costurando as cenas com seus



trambiques. “Os heróis de *O Auto da Compadecida*, parecem ser também aparentados dos personagens cômicos do século XV, uma espécie de primos dos criados de Molière, que são pessoas do povo, muito espertas e que dão pequenos golpes para sobreviver” (ARRAES, 2000)<sup>36</sup>.

Tanto na literatura quanto no filme, os dois personagens, por terem uma vida miserável, lutam pela sobrevivência e, em suas interpretações, captam a natureza dos arquétipos palhaços nordestinos: o palhaço e a besta. João Grilo é um espertalhão, homem pobre e aproveitador, que vive arranjando confusões.

João Grilo é um arquétipo. Ele mostra um comportamento de quem está em total miséria e pobreza, mas que mantém seu espírito livre e, por isso, consegue trapacear quem está no poder, não é comandável, e é extremamente brasileiro à medida que somos um povo formado por sobreviventes (ARRAES, 2000)<sup>37</sup>.

Chicó é um metido a valente e conquistador, mas, na verdade, é covarde e gosta de contar mentiras compulsivamente. Sempre cai nas picaretagens de João Grilo. Ambos são amigos e cúmplices. Chico é uma espécie de escudeiro de João Grilo, como *Sancho Pança* em *Dom Quixote*. Segundo o próprio Suassuna, foi inspirado em um personagem real, um sujeito que, aliás, tinha este mesmo nome – Chicó de Berto, um personagem mentiroso, que se fez indispensável em inúmeros contos populares do nordeste.

Como uma das armas do cinema é jogar com o tempo, fazendo a narrativa de uma vida inteira ser contada em poucas horas, ele traz as lembranças de um personagem de forma simbólica. É o que acontece com as histórias contadas por Chicó que, ao imaginá-las, seus pensamentos são transpostos, no filme, em forma de literatura de cordel. Isso fez com que “o

---

<sup>36</sup> Documentário sobre o Auto da compadecida.

<sup>37</sup> Idem.

cinema falasse de literatura, invertendo o caminho natural das transposições que partem da literatura e vão para o cinema”. (SILVA, 2010, p. 7).

A concepção do personagem João Grilo, na performance do ator Mateus Nachtergaele, tinha a intenção de fazer com que ele fosse desprovido de qualquer atributo físico ou intelectual, mas que esse recurso fosse uma máscara para disfarçar sua esperteza, sendo ele o personagem que detinha, entre todos os demais, maiores condições de sobrevivência. Para a caracterização do personagem, o ator utilizou prótese nos dentes, escureceu a pele, vestiu roupas sujas e ainda acrescentou um jeito próprio de falar e de olhar meio vesgo, entortando sua aparência. “A estrutura emocional que dá base ao personagem João grilo é a sua necessidade de sobrevivência (...) a moralidade dele é justificada pela luta pelo pão, o que justifica suas loucuras” (NACHTERGAELE, 2000)<sup>38</sup>.

129

## OUTRAS INTERTEXTUALIDADES

Chicó, no texto literário, não tem par romântico. Em geral, os personagens picarescos não têm envolvimento emocional com outros personagens. Há, no texto, apenas uma sugestão de que ele tivesse envolvimento com Dorinha, mulher de seu patrão, porém, na minissérie e no filme, ele tem esse envolvimento e também se apaixona por Rosinha, filha do Major Antônio Moraes.

A personagem Rosinha não existe no texto original, mas faz referência a outro personagem de Suassuna: Marieta “moça disputada pelos personagens Benedito, Rangel (Cabo Rosinha) e Vicentão” (FIEDLER.2010, p. 38), em *A Pena e a Lei*, no trecho *Torturas de um Coração*. Cabo Setenta e Vicentão, dois personagens metidos a valente, que, depois, são desmascarados pelo duelo armado por João Grilo, também foram extraídos da mesma obra. No episódio, *A Inconveniência de Ter Coragem* em *A Pena e a*

---

<sup>38</sup> Documentário *Auto da Compadecida*.

*Lei*, percebemos a semelhança com a cena do duelo no filme *Auto da Compadecida*:

No primeiro ato, temos um diálogo no qual Benedito conta a Pedro que está apaixonado por Marieta e que existem dois rivais: Cabo Rangel e Seu Vicentão, que prometem matá-lo assim que o avistarem. Benedito faz um plano mirabolante: angariar dinheiro para pagar os seus presentes para a amada, desmascarar a valentia de seus rivais e ganhar o amor de Marieta (FIEDLER. 2010, p. 39).

No filme, Rosinha é a mocinha da estória, ela “parece um personagem do filme *E o Vento Levou*, porém ambientado na Paraíba. Ela é uma heroína, uma Rapunzel, com roupas feitas de toalha de mesa, usando muitas rendas como labirinto, renascença e filé” (ALBUQUERQUE, Cao, 2000).<sup>39</sup>

PATRÕES:

SOBERBA, AVAREZA E ADULTÉRIO.

O núcleo dos padrões é formado pelos personagens Major Antônio de Moraes, O padeiro Eurico e sua mulher infiel Dorinha.

Em uma breve análise sociológica, o filme mostra alguns aspectos políticos e sociais, não apenas do nordeste, mas de outras regiões do Brasil. A figura de Antônio de Moraes, um major ignorante e autoritário, que usa seu poder para amedrontar os mais pobres, consequência de uma estratificação social de dimensões econômicas, social, política e ideológica, mostra a relação de coronelismo muito presente até os dias de hoje na sociedade agrária brasileira.

Antônio Moraes pode ser comparado também ao personagem *Ebenezer Scrooge*, criado por Charles Dickens em *Um Conto de Natal* (1843). Scrooge é um homem opulento e apresenta uma frieza desmedida. Além de

---

<sup>39</sup> Figurinista. Depoimento em documentário sobre o filme.

ser ganancioso e avarento, trata mal seu funcionário e, também, os mais pobres que vêm até ele pedir ajuda.

Não muito diferente, mas com um degrau a menos na hierarquia de poder, o personagem Eurico tem por características ser um homem muito avarento. Ele é dono da padaria de Taperoá e, juntamente com de Dorinha, sua infiel esposa, explora João Grilo e Chicó, seus subordinados, mas são frequentemente enganados por eles, que se aproveitam das fraquezas dos patrões para conseguir alguns trocados a mais. Dorinha é uma mulher que, além de avarenta, é namoradeira, julga-se por santa, mas vive para enganar seu marido Eurico. Essa personagem na literatura tem uma suposta ligação romântica com Chicó, e isso fica evidenciado no filme. Ela também mantém um caso às escondidas, com Vicentão, o valentão da cidade de Taperoá.

Podemos perceber nesse trecho, relações intertextuais com a farsa medieval, *O Pastelão e a Torta*, cuja estória narra as peripécias de Julião e Balandrot, dois mendigos que não medem esforços para conseguir abocanhar um delicioso pastel e uma apetitosa torta, mas, para isso, precisam driblar o sovina pasteleiro Gauttier e sua irritante mulher Marion. Em ambos os textos, a comicidade é provocada pelo embate entre a inteligência dos humildes e o desvio de caráter dos poderosos.

## OS FALSOS PROFETAS

Na literatura, esse núcleo de personagens é composto por Padre João – Padre que chefia a paróquia de Taperoá. Muito racista e avarento, visa somente o lucro material. Ele tem como ajudante o Sacristão – um homem muito magro e com ar pedante, é uma espécie de zelador da paróquia.

Na hierarquia maior temos o Bispo – gosta de ser reconhecido como um grande administrador e, assim como o padre, é muito avarento. Ele tem um auxiliar ao qual vive difamando: o Frade, um homem honesto, de bom coração que ignora que é difamado por seu chefe. No filme, os personagens

Frade e Sacristão não existem, foram suprimidos por Arraes. A inspiração para a criação dos maus sacerdotes foi construída a partir da história do “Bispo Cauchon, o juiz de Joana d'Arc, que se fez instrumento da política dos ingleses, ao sentenciá-la à morte na fogueira” (SUASSUNA, 2004, p. 11).

Joana d'Arc, anos depois foi canonizada e venerada pela própria igreja que a matou. Dessa forma, Suassuna faz crítica à postura da Igreja Católica na Idade Média, por ocasião da venda de indulgências e da morte de inocentes cuja prática era uma constante. Podemos fazer essa reflexão a partir do episódio “*O Enterro da Cachorra*” que, ao deixar o testamento para os sacerdotes, é enterrada com rezas em latim. É uma crítica ao apego material, ao mesmo tempo em que “se esquecem que Cristo pregou a justiça e a misericórdia servindo aos humildes e essa é a tarefa do sacerdócio” (SUASSUNA, 2004, p. 9).

132

CANGACEIROS:

OS ARAUTOS DA PASSAGEM E A SIMBOLOGIA DA MORTE

A palavra passagem vem do francês *passage* e significa ir de um lugar para o outro, passar para a outra margem. Simbolicamente, o termo passagem traz um sentido de transformação, de mudança de estágio. É um ritual, no qual o indivíduo precisa executar determinadas etapas para evoluir, mas precisa deixar para trás o que já não serve para assumir o novo. É uma aceitação de que “a manifestação folclórica é a maneira imediata de se eufemizar dois grandes monstros: o tempo e a morte” (PITTA, Danielle P. Rocha. 1984 p. 64).

Uma das palavras sinônimas de passamento é a palavra morte que, simbolicamente, existe na mitologia e na cultura popular, desde o surgimento dos contadores de histórias. A morte é vista como a figura do ceifador que, independente de seu gênero, masculino ou feminino, é uma entidade que carrega uma foice e colhe a vida dos homens. Em geral, os ritos de passagem

“desenvolvem uma temática com a morte, de partida e de chegada, de morte e renascimento” (AUGRAS, 1984, p. 38). A passagem para a outra margem é paga, geralmente com sacrifícios, mas, apesar disso, a morte não é o fim de tudo. Representa uma porta, um ritual, uma abertura, uma passagem. Em o *Auto da Compadecida*, a simbologia de que “a morte é o encontro do homem” (AUGRAS, 1983, p. 42) está bastante presente. Sua primeira aparição é em *A morte da Cachorra*, quando surgem as primeiras reflexões, a partir da fala de Chicó:

Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre (SUASSUNA, 2004, p. 55).

Podemos perceber, também, que há uma diferença social, simbólica e cultural entre as classes (ricos e pobres) na forma como a morte é encarada. Vejamos esse exemplo na fala de João Grilo: “eu, às vezes, chego a pensar que só quem morre completamente é pobre, porque com os ricos, a agonia continua por tanto tempo depois da morte, que chega a parecer que ou eles não morrem direito ou a morte deles é outra” (SUASSUNA, 2004 p. 87). O desfecho que leva para a grande apoteose do enredo são os assassinatos. Os arautos da morte são os personagens Severino, um cangaceiro que encontrou no crime uma forma de sobrevivência, e seu capanga (Cangaceiro), que vive para obedecer e idolatrar seu chefe, fazendo de tudo para agradá-lo.



Cenas do Filme.<sup>40</sup>

Na Idade Média, o arauto era um emissário dos príncipes, encarregado de levar e fazer ouvir as ordens dele; nesse caso, a dupla de cangaceiros são os mensageiros do destino trágico dos personagens Eurico, Dorinha, Pe. João, Bispo e João Grilo.

Em um trecho da obra, é possível perceber essa relação dos cangaceiros, como mensageiros, quando Severino abre a porta da igreja e diz aos sacerdotes: “(...) vim encomendar uma missa de casamento (...) trouxe a morte pra casá com vocês dois” (SUASSUNA, 2004, p. 117).

Tanto no texto de Suassuna quanto no filme de Guel Arraes, Severino é morto, porém, apesar do sentido de sua morte ser o mesmo, houve uma pequena alteração: na literatura, ambos cangaceiros morrem pelas mãos de João Grilo, que é também assassinado por um deles; no filme, apenas Severino morre com um tiro de seu capanga, enganado por João Grilo, com a estória da gaita que ressuscita. O cangaceiro furioso atira em João Grilo que cai morto.

No julgamento, Severino é absolvido por Emanuel. Este alega que Severino enlouquecera, após testemunhar a morte dos pais pela polícia, sendo assim, seus atos foram justificados e ele se tornou um instrumento da

---

<sup>40</sup> Disponível em: [http://lounge.obviousmag.org/cinema\\_em\\_prosa/2014/08/so-sei-que-foi-assim-em-o-auto-da-compadecida.html](http://lounge.obviousmag.org/cinema_em_prosa/2014/08/so-sei-que-foi-assim-em-o-auto-da-compadecida.html)

cólera de Deus contra os homens, enfatizando seu papel de mensageiro, arauto da passagem.

O JULGAMENTO:

MISERICÓRDIA, ESSÊNCIA FEMININA DE DEUS.

A cena do julgamento trouxe uma diversidade de elementos para serem analisados, em diferentes perspectivas. Primeiramente, começando pela visualidade da cena, pode-se dizer que foi dividida em três planos: céu, inferno e purgatório. O estilo do céu apresenta características barrocas, misturando o arcaico à essência nordestina. A caracterização do cenário e personagens faz composição de um primitivo italiano com as cores do sertão em tons de barro, dourado, palha e vermelho.

A riqueza policromática da cena do tribunal nos causa um deslumbramento pelo grande efeito pictórico, cujo efeito de oposição entre dois mundos lembra muito bem os pintores góticos que contrapõem à transparência luminosa das figuras sagradas, a espessura apagada e simples dos personagens terrestres (PINHEIRO, 2002).

A proposta original de cenário, na versão literária, segue a linha da simplicidade. Todo o enredo se passa em um picadeiro. Arraes, no entanto, cria uma outra linha: o céu a partir do imaginário de João Grilo.

Como João Grilo morre dentro da igreja, transformamos o espaço no céu que se aproxima do personagem. Assim, quando as portas da igreja se abrem, aparecem as chamas e o diabo surge lá de dentro. O centro da igreja transforma-se em purgatório, com bancos, velas e figurantes perambulando de pés descalços, e é aberto um espaço junto ao altar para fazer um céu tridimensional (ARRAES, 2000).

A grande apoteose do *Auto da Compadecida* é o julgamento, momento em que todas as verdades são expostas e todos são julgados por suas ações em vida. Nesta cena, além dos personagens Eurico, Dorinha, Padre João,



Bispo Severino e João Grilo, entram mais três: Emanuel (Cristo), o Diabo e a Compadecida.

O elemento surpresa da trama foi o personagem Emanuel – ele é o próprio Jesus Cristo, e também o juiz do povo. Julga sempre com sabedoria e imparcialidade, tem, porém, o dom da misericórdia. Ele – significativamente – é negro e traz a reflexão sobre o tabu do preconceito racial, ainda muito comum nessa sociedade. É o filho da Compadecida – a própria Nossa Senhora –, que, bondosa e cândida, intercede por todos no Julgamento. É a advogada dos pobres e dos aflitos. A mãe, que por ter nascido humana, entende das dores e aflições do povo.

Encourado – é a encarnação do Diabo. Vive tentando imitar Emanuel; por isso, exige reverências pelos lugares por onde passa. É o justo promotor do Julgamento, mas, diferentemente de Emanuel e da Compadecida, não dotado de misericórdia. Na versão literária, existe também Satanás, o fiel servo do Encourado. Vive fazendo de tudo para agradá-lo, porém, é desprezado. Este personagem foi resumido em apenas um, que personifica a figura dos dois, pois, ao se apresentar, pela primeira vez, aos acusados, o diabo tem uma face que disfarça a sua verdadeira forma, manifestando-se apenas nos momentos de cólera. Na cultura nordestina, o Diabo é a própria representação do adversário.

A transfiguração da morte emerge como um processo de perda, para, depois, ganhar o que é devido, pois, "na medida em que toda passagem é ligada ao sofrimento e à morte (...), ela é a única condição de renascimento. (AUGRAS, 1983, p. 39) e, este renascimento, para a outra vida, se dá por meio do julgamento apresentando como oponente de grande importância, determinando o senso de passagem.

O julgamento determinante do sentido da passagem tem o mesmo valor nos dois planos em que se apresenta: o julgamento mítico, exercido por um personagem determinado existente em todas as culturas, vai orientar o indivíduo seja para a ventura

celeste, seja para as torturas mais horripilantes do mundo das trevas (...) se o sujeito obtiver um saldo positivo, levará ao equilíbrio psíquico, à paz interior; se tiver um saldo negativo, partindo o viajante enfraquecido, a passagem levará a tomar conhecimento das terríveis imagens interiores sem poder haver vitórias sobre elas (PITTA, 1984, p. 63).

Na trama, todos os personagens são indignos de alcançar a salvação. Os atos em vida foram os piores possíveis, no entanto, a salvação emana do feminino: d'A Compadecida. Sua aparição ocorre por intermédio de João Grilo, quando este, se vendo em um momento de aflição, roga a Nossa Senhora, humanizando-a, quando se refere a ela nesse trecho “Eu vou pedir por quem está mais perto de nós, gente que é gente mesmo” (SUASSUNA, 2004, p. 165).



Cena do Filme<sup>41</sup>

O ato da misericórdia da Compadecida põe em evidência a essência feminina da divindade que, ao mesmo tempo, é divina, mas simbolicamente humana. Da mulher Maria nasceu o Menino-Deus. São as mulheres, as mães que devolvem seus filhos à terra, enterrando-os, em rito de passagem. Maria enterrou o Cristo morto. SILVA (*apud* CIRLOT, 2005) relaciona a terra com o princípio feminino, passivo, humano e material. A mulher é associada à terra, uma vez que a terra é a representação do útero, “terra, e a água e são

---

<sup>41</sup> Imagem encontrada em: [http://lounge.obviousmag.org/cinema\\_em\\_prosa/2014/08/so-sei-que-foi-assim-em-o-auto-da-compadecida.html](http://lounge.obviousmag.org/cinema_em_prosa/2014/08/so-sei-que-foi-assim-em-o-auto-da-compadecida.html)

sempre esses elementos pelos quais se opera a passagem entre a morte e o renascimento” (AUGRAS, 1984, p. 41). Este ideal de virtude justifica a representação da Compadecida como mediadora entre o céu e a terra, mediação essa que deve ser feita, portanto, por uma mulher.

A misericórdia é o grande apelo da salvação. A misericórdia e o perdão se mostram quando se sabe que vai morrer. Foi na hora da morte que o padeiro perdoou sua mulher; foi na hora da morte que os sacerdotes perdoaram seus algozes. É preciso morrer para renascer, pois a vida é tão dura, tão ruim, tão cheia de perigos, que os atos da humanidade são atitudes extremas e desesperadas para fugirmos da fome, da miséria, da solidão, dos medos. Isso fez com que, na hora da morte, Maria rogasse pelos pecadores, *“Rogai por nós pecadores, agora e na hora de nossa morte...”*

Esses medos são reflexões inerentes à triste condição humana, principalmente, em regiões menos favorecidas, principalmente o nordeste brasileiro. O desfecho da obra foi livrar João Grilo da condenação. Para isso, foram utilizados elementos corriqueiros da vida do sertanejo nordestino. É uma fala triste, cruel e real na vida do povo sertanejo durante a seca:

Compadecida: – João foi um pobre como nós, meu filho, e teve que suportar as maiores dificuldades numa terra seca e pobre como a nossa. Pelejou pela vida desde menino, passou sem sentir pela infância, acostumou-se ao pouco pão e muito suor, na seca comia macambeira, bebia o sumo do “xinxique”, passava fome e quando não podia mais rezava, quando a reza não dava jeito ia se juntar a um grupo de retirantes que ia tentar sobreviver no litoral, humilhado, derrotado, cheio de saudades. E logo que tinha notícia de chuva pegava o caminho de volta, animava-se de novo, como se a esperança fosse uma planta que cresce com a chuva. E quando via sua terra dava graças a Deus por ser um sertanejo pobre, mas corajoso e cheio de fé. Peço muito simplesmente que não o condene (SUASSUNA, 2004, p. 102-103).

Compaixão é o ato – humano/divino - de se colocar no lugar do outro, sem julgamentos prévios; é o harmônico princípio da misericórdia

divina ou humana, *Compadecida* é a mediadora entre o pecado e a redenção, é a versão feminina e humana de Deus.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As relações entre literatura e cinema são fontes inesgotáveis para as análises, já que toda a obra de arte é passível de uma diversidade de interpretações vivenciadas pelo receptor, o que caracterizaria o princípio de obra aberta.

*O Auto da Compadecida* é uma comédia nacional, em uma visão modernista, antropofágica. Trata-se de uma obra que nasce das características e gosto cultural popular, estabelecendo relações em vários campos de estudos. Traz, implicitamente, essa possibilidade de estabelecer intertextualidades artísticas e contextuais, oscilando entre o tradicional e o moderno, entre o individual e o universal, entre o sério e o cômico.

Essa foi apenas uma pequena amostra a partir das poéticas propostas por Ariano Suassuna e Guel Arraes em suas respectivas obras, as quais, pela autenticidade literária e pela visualidade cinematográfica existentes em ambas, fazem com que o espectador, ainda segundo Benjamim, se coloque em um estado de contemplação distraída, no qual ele se vê e repensa a sua inserção na realidade.

Eis, portanto, aí, a reviravolta do cinema enquanto linguagem artística: uma quebra de tempo/espço, partindo do emocional, do cotidiano que desperta os sentidos simbólicos a partir das imagens mais comuns. Essa integração, no caso em estudo, entre as imagens do cinema e a literatura promoveu o acesso fácil à obra, tornando-a popular.

## REFERÊNCIAS

- ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida*. São Paulo: Globo Filmes, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I. Ensaaios sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.
- FERRARA, L. D`Alessio. *Espaços Comunicantes*. São Paulo: Annablume, 2007.
- FIEDLER, Elisabete dos Santos. *O Teatro Como Metáfora E Alegoria Da Vida: A Pena E A Lei, De Ariano Suassuna*. 90 p. Dissertação de Mestrado – PUC-SP, 2010. Disponível em: [http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=10806](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=10806). Acesso em 24/11/2014.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A Arte como Encantaria da Linguagem*. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.
- MALGADI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.
- OROFINO, Mari Isabel. *Mediações na Produção de TV: Um Estudo Sobre o Auto da Compadecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.
- PEREIRA, Cláudio Luiz. *O Auto da Compadecida: Questões para a Construção de um Olhar*. Kinodigital: revista eletrônica de cinema e áudio visual. Disponível em: <http://www.kinodigital.ufba.br/edicao1/pdf/oautodacompadecida.pdf>. Acesso em 23/11/2014.
- PEREIRA, Olga Arantes. *Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos*. São Paulo: Revista Kaliope, ano 5, n. 10, 2009. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/7471>, acessado em 26/11/2014.
- PINHEIRO, Sueli Reis. *O Gótico e a Picaresca se Entrecruzam em Cena Cinematográfica do Auto Da Compadecida de Ariano Suassuna*. Disponível em: [http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000200042&script=sci\\_arttext](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000200042&script=sci_arttext). Acesso em 23/11/2014.
- PITTA, Danielle Perin Rocha (org.). *O Imaginário e a Simbologia de Passagem*. in O Tema da Passagem no Folclore Pernambucano. In AUGRAS, Monique. *Passagem: morte e renascimento*. Anais do II ciclo de estudos sobre o imaginário. Recife: Ed. Massangana, 1984.
- SILVA, Fábio Diogo. *Transposição do Imaginário Religioso no Filme Auto da Compadecida de Guel Arraes*. São Caetano do Sul: USCS, 2010. Dissertação de Mestrado em Comunicação – Universidade Municipal de São Caetano do Sul. 147 p.
- SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

## SITES CONSULTADOS

ALMEIDA, Claudia. *A obra dos irmãos Lumière e o nascimento do cinema*. Disponível em: <https://sites.google.com/site/arteprojectada2/aobradosirm%C3%A3oslumi%C3%A8re>. Acesso em 27/11/2014.

DICIONÁRIO INFORMAL. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/alegoria/> Acesso em 24/11/2014.

EBENEZER SCROOGE. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ebenezer\\_Scrooge](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ebenezer_Scrooge). Acesso em 28/11/2014.

HISTÓRIA DO CINEMA. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria\\_do\\_cinema](http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_do_cinema). Acesso em 27/11/2014.

NORMAS DA ABNT. Disponível em: <http://www.leffa.pro.br/textos/abnt.htm>. Acesso em 20/11/2014.

OBVIOUS. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org>. Acesso em 20/04/2015.

# **O ARQUÉTIPO FEMININO EM A MEGERA DOMADA: ASPECTOS INTERTEXTUAIS ENTRE O TEATRAL E O CINEMATOGRAFICO**

**Jurema do Socorro Pacheco VIEGAS**

ujuviegas17@hotmail.com

**Joel CARDOSO**

joelcardosos@uol.com.br

142

## **PALAVRAS INICIAIS**

A literatura, arte da palavra, dialoga com técnicas, processos e formas de expressão e criação, incorporando ideias e criando imagens. A intertextualidade, esse natural e instantâneo diálogo entre palavras, imagens e textos deve ser apresentada ao leitor como possibilidade de prazer, de fruição.

A literatura sempre foi ponto de partida para o cinema não apenas como uma mera transposição escrita, mas como uma forma diferenciada de leitura. Literatura é, na sua essência, a arte da palavra e o cinema, a arte da imagem, da imagem em movimento. As duas linguagens são semelhantes e, ao mesmo tempo, muito diferentes. Em que aspectos? É um pouco sobre isso que discutiremos neste artigo, dividido em quatro sessões: 1. Contexto histórico da obra e aspectos sobre os autores; 2. Diálogo Intertextual entre literatura e cinema; 3. A personagem feminina em *A megera*, de Shakespeare; e 4. A submissão feminina, com destaque para o estudo da personagem, aliando

sua caracterização neste estudo, com o objetivo de trazer uma nova perspectiva para trabalhos posteriores de análises literárias intersemióticas.

## CONTEXTO HISTÓRICO DA OBRA E DOS AUTORES

*A Megera Domada* foi uma das primeiras produções de William Shakespeare a ser encenada. Suas origens podem ser encontradas na obra *I suppositi* (1509), de Ariosto assim traduzida em *The Supposes* (1566), de George Gasgoine. Acredita-se que uma das primeiras tarefas de Shakespeare na recém estabelecida Companhia de Chamberlain, de 1594, foi reescrever a antiga farsa (alguns críticos, contudo, têm dúvida de que Shakespeare seja o único autor, tendo cabido a ele apenas uma parte do texto). *A Megera Domada* se tornou uma das mais populares comédias românticas, tendo sido adaptada para o cinema incontáveis vezes, e, com certeza, por seu aspecto crítico e por sua atualidade, sempre será lida e transposta para as diversas modalidades artísticas.

A primeira versão para o cinema de *A Megera Domada* foi a de D. W. Griffith em 1908. Em 1929, a peça, com direção de Sam Taylor, se converteria no primeiro longa adaptado para o cinema deste texto.

No fim do filme, na cena do banquete, ela (Katherina) professa publicamente obediência ao marido – que tem a cabeça envolta em ataduras devido aos golpes da esposa – e dá uma piscadela de cumplicidade em direção a Bainca e à plateia, de modo a alterar o sentido da domaçon. Deste modo, a Megera de Pickford mostra o potencial do cinema para subverter o sentido do texto (Liana de Camargo Leal).<sup>42</sup>

Em 1967, a Columbia Pictures lançou a adaptação da peça, agora, feita pelo cineasta italiano Franco Zeffirelli. Estrelando uma das peças mais populares das telas nos anos 60, Richard Burton e Elizabeth Taylor investiram um milhão de dólares. O início se deu em Roma. Os cenários foram construídos em quatro estúdios nas congestionadas ruas de Pádua. O filme, segundo informações constantes na capa do DVD, estreou nos Estados

---

<sup>42</sup> LEO, apud LEO & SANTOS, 2008, p. 272.



Unidos em março de 1967, e foi indicado para dois Oscar: Melhor Direção de Arte e Melhor Figurino. Permanece, ainda hoje, como referência do repertório fílmico shakespeariano, quer pelas ótimas atuações de Richard e Elizabeth, como pelo excelente elenco de coadjuvantes, quer, ainda, pela fotografia encantadora e pela elegante trilha sonora de Nino Rota. No filme, predomina um mundo de festividades, busca evidente pelos prazeres, pela alegria, pela diversão, sendo, também, o local de encontro das classes abastadas.



144

Imagem da capa do DVD.

Zeffirelli constrói a personagem de Katherine inicialmente como uma criatura enfurecida, uma verdadeira megera na acepção que semântica que o termo comporta, quebrando objetos e batendo em sua irmã, no intuito, talvez,

de também dar um tom de comédia ao filme. Todavia o diretor não adota esse tom até o final da narrativa, transformando o cômico quase em um melodrama sentimental.

Ao se casarem, Kataherine e Petruchio vivem uma hilariante lua de mel. Entre os alguns acertos e muitos desacertos, entre insultos, ela tenta manter, a todo custo, a sua independência. Petruchio, por sua vez, à sua maneira, faz tudo para domá-la.

Vista desta maneira, é, talvez, possível afirmar que o discurso de Katherine, agressiva e desconfiada, no cômputo geral, muito mais defensivo que ofensivo. Num mundo de homens, até mesmo as suas explosões de cólera têm a ver com as provocações, ou processos de intimidação de que a personagem foi vítima no contexto.

#### *TRADUTTORE, TRADITORE*

No Brasil, foram muitos os que se aventuraram na difícil tarefa da tradução. Não é nossa intenção elencar aqui, obviamente, todos os nomes. De início, em relação a Shakespeare e outros clássicos, os tradutores serviam-se do texto em francês para, a partir daí, fazerem tradução para o português. Era, nesse sentido, uma retradução. Entre os nomes significativos que se especializaram em Shakespeare, merece menção o de Bárbara Heliodora, uma estudiosa que se especializou na obra do autor. Beatriz Viégas-Faria também traduziu, até 2007, quinze peças do repertório shakespeariano. Há traduções chamadas eruditas, voltadas para um público mais afeito ao universo das Letras e há, também, as traduções mais populares, visando não só a uma contextualização do texto original à contemporaneidade como – e principalmente – à compreensão por parte de um novo público espectador. Millôr Fernandes se enquadra no segundo caso. Tendo em vista o processo da representação, o autor abdica dos versos retoricamente pomposos em prol de uma linguagem mais atual e, portanto, mais acessível.

Millôr Fernandes (16/08/1923 - 27/03/2012) nasceu e morreu no Rio de Janeiro. Foi um autodidata que ganhou notoriedade e respeito, principalmente entre os acadêmicos. Combativo, atuante, polêmico, publicou desenhos no periódico *O Jornal*. Escreveu para várias revistas. Seus desenhos ganharam um prêmio importante na Exposição Internacional do Museu da Caricatura de Buenos Aires, em 1956. Foi vencedor em exposição individual de obras apresentadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Depois, a partir de 1968, passou a trabalhar em revistas. Foi, no entanto, em *O Pasquim*, periódico fundado por ele, que obteve notoriedade, pois a publicação foi importante veículo no combate à ditadura militar brasileira. Millôr Fernandes também atuou como dramaturgo e tradutor. Entre os autores que traduziu constam nomes referenciais como os de Shakespeare, Molière, Brecht e Tennessee Williams. Artista com múltiplas funções e atividades, faleceu no Rio de Janeiro, vítima de parada cardiorrespiratória.<sup>43</sup>

146

## O CINEASTA

Gianfranco Corsi, mais conhecido como Franco Zeffirelli, perdeu sua mãe com apenas seis anos. Foi criado por um grupo de atrizes inglesas, uma em especial, Mary O'Neill, que assumiu o papel de mãe, introduziu-o no estudo da língua inglesa, na leitura dos clássicos, entre eles o teatro de Shakespeare. Zeffirelli estudou arquitetura em Florença e integrou um grupo de teatro. Depois da guerra, mudou-se para Roma onde foi assistente de grandes diretores como Antonioni, De Sica, Rossellini e Visconti. Com Luchino Visconti trabalhou em filmes como *A Terra treme* (1948) e *Belíssima* (1951).

---

<sup>43</sup> Informações disponíveis no site [http://www.e-biografias.net/millor\\_fernandes/](http://www.e-biografias.net/millor_fernandes/) Consulta em 23-09-2014.

A partir dos anos 1950 encenou espetáculos como *L'Italiana in Algeri*, de Rossini, e dirigiu estrelas como a diva Maria Callas. Após *La Bobème*, ópera de Puccini, Zeffirelli voltou a se dedicar ao cinema. Foi então que, em 1967, produziu *A megera domada*, filme protagonizado por Richard Burton e Elizabeth Taylor. Nesta obra, o diretor recria o contexto shakespereano, procurando manter, tanto quanto possível à linearidade do enredo principal. O filme conta com uma bela trilha sonora e uma cuidadosa cenografia, além de figurino impecável. A história é ambientada no período que se convencionou chamar de auge da Renascença, assim como no texto de Shakespeare.

Em 1990, depois de outros trabalhos, o diretor volta ao universo shakespereano, com *Hamlet*, protagonizado por Mel Gibson.

## DIÁLOGO INTERTEXTUAL ENTRE LITERATURA E CINEMA

147

O ato criador é, na realidade, um entrecruzamento de textos, uma vez que a memória cultural e artística de cada um se compõe de um mosaico variado de citações, de múltiplas lembranças e – é claro – também de esquecimentos. Todo ser humano vai, paulatinamente, se construindo através das influências e de comportamentos de outros seres, assim como também de observações advindas do contexto sociocultural, no qual estamos inseridos, uma vez que tudo o que vemos, tudo o que ouvimos, lemos ou falamos vai, consciente ou inconscientemente, se introjetando no interior de cada indivíduo, conformando, assim, um novo ser, uma nova pessoa.

O discurso de quem fala ou escreve está sempre permeado não somente de vozes atuais, mas, certamente, de vozes de pessoas que viveram há séculos espalhando ideias, transmitindo conhecimentos que, de uma forma ou de outra, chegaram aos nossos ouvidos, interferindo nas nossas falas, se introjetando nas nossas mentes. Assim, CURY et alli (1997; 12-13) nos explicitam que “a sociedade pode ser vista como uma grande rede intertextual,

em constante movimento. O espaço da cultura é (...) intertextual uma vez que não existe um, mas vários grupos culturais dentro de uma mesma sociedade”.

O processo de leitura possibilitará ao receptor inspiração, pulsação e arquitetura na elaboração de textos. De quanto mais conhecimento dispusermos sobre as coisas e o mundo, maior será nossa criatividade, pois como sabemos, "não é possível escrever, sem antes ler, o ato criador é o entrecruzamento de textos" (CURY, 1997; p. 7.).

A peça teatral que deu origem ao texto cinematográfico, *A Megera Domada*, traduzida por Millôr Fernandes, representa, também, de certa forma, uma tradução intersemiótica, uma vez que há um processo de transferência e adaptação linguística e, simultaneamente, um processo cultural, já que a língua se constitui como parte da cultura. Neste caso, "a tradução deve ser entendida como um fenômeno "cultural" ao lidar com culturas específicas: a tradução é um processo de cultura" (FEITOSA, 2008; 21 apud VERMEER, 1992, p. 40).

Na tradução de *A Megera Domada*, reescrita de um texto original, no caso, a obra teatral, Fernandes procurou reescrevê-la, talvez, com objetivo de mostrar à sociedade atual aspectos da sociedade clássica da época. Era outra cultura, outra época, outros preceitos morais e éticos. Na tradução intersemiótica, os signos empregados formam ou configuram novos objetos, sentidos e estruturas que tendem a se desvincular do texto-fonte. Isso é um processo inerente à tradução intersemiótica: a criação de novas realidades. É o caso do filme, que, por ter um suporte diferente das obras literárias, acaba adquirindo particularidades próprias, que, obviamente, não são as mesmas da literatura. A adaptação de obras literárias para o cinema é considerada uma transmutação ou tradução intersemiótica, ou seja, no caso, um texto verbal migra para um texto não-verbal.

A tradução é uma reescrita de um texto original. Todas as reescritas, seja quais forem suas intenções, refletem sua ideologia e poética e manipulam a literatura para se adaptar a uma determinada sociedade. A reescrita é uma manipulação a serviço

do poder, e no seu aspecto positivo, pode ajudar na evolução de uma literatura e de uma sociedade (FEITOSA, 2008; 19 *apud* LEFEVERE, 1992. Tradução nossa).

Para Feitosa, reescritas representam o original, apenas com uma linguagem diferente adaptada à ideologia e à sociedade da época. Neste caso, a se enquadra a peça *A Megera Domada*, escrita numa linguagem clássica provavelmente entre 1592 e 1594, por Wiliam Shakespeare. No entanto, os temas shakespearianos são atemporais, por tratarem da essência humana. A linguagem do texto original pode apresentar alguma dificuldade para os leitores dos nossos dias.

O texto foi traduzido por Millôr Fernandes em 1994, ou seja, tendo em vista o leitor do nosso tempo e os leitores de hoje, em muitos casos, talvez, não possuam o domínio total do código verbal clássico, razão pela qual o tradutor optou pela adaptação e atualização da linguagem. Neste sentido, Millôr procurou adaptar a linguagem tendo em vista a sociedade atual, procurando, no entanto, segundo suas declarações, preservar a essência da obra, perpassando pelo humor, pela esteticidade poética, procurando conservar o sarcasmo e o drama do amor vivido por Katherine e Petruchio, mantendo-se, na medida do possível, fiel ao texto original.

Romance, teatro e cinema são, obviamente, manifestações artísticas diferentes e, em alguns aspectos, semelhantes. Dialogam entre si de forma intersemiótica. Estes três gêneros apresentam características comuns: o enredo, a presença de personagens, o aspecto temporal e espacial. Há uma característica que lhes é peculiar: todos contam histórias.

Cada uma dessas três modalidades possui peculiaridades inerentes ao gênero de que faz parte. Existem inúmeros filmes que resultaram da prática da adaptação de textos literários. "Cinema e literatura, por serem distintos, possuem linguagens e signos característicos: fundamenta-se o primeiro essencial e basicamente no ver; enquanto a Literatura, ao se valer da palavra,

ao se expressar através dela, narra, descreve/ou reflete" (CARDOSO, 2010, p. 28).

Nos diálogos que se estabelecem entre textos, Moisés, afirma que o teatro torna-se literatura ao utilizar-se da palavra como exteriorização de uma ideia.

O teatro participa das expressões literárias à medida que adota a palavra como veículo de comunicação, mas extrapola das suas fronteiras quando se cumpre sobre o palco. Ora, sabemos que uma peça somente alcança sua integral razão de ser ao transformar-se em espetáculo. Diante disso, a conclusão é imediata: o Teatro caracteriza-se por sua ambiguidade, por um hibridismo que deve ser levado em conta sempre que analisamos uma peça (Moisés, 1977, p. 203).

O teatro firma-se em duas âncoras: palavra e representação. É literatura, enquanto texto escrito, torna-se, porém, teatro quando encenado e os personagens ganham vida nos processos de representação, diante de um público. O teatro, como arte que surgiu com a tragédia grega do século V a.C. e tem sido alvo de estudos devido à sua grande dimensão no que diz respeito ao enredo e à caracterização de personagem. De acordo com Moisés (1977), "o teatro é vinculado a outras artes, sendo dessa forma uma arte heterogênea assim como o cinema".

Segundo Antonio Candido, as semelhanças entre um romance e a peça de teatro são óbvias: ambos, em suas formas habituais, narram histórias, contam alguma coisa que supostamente aconteceu em algum lugar, em algum tempo, a um certo número de pessoas. São vários os elementos que constituem uma peça teatral: o enredo, as personagens, o cenário, o figurino, a sonoplastia, mas a personagem é quem comanda tudo, ou seja, todos os outros elementos giram em torno dela.

No teatro, [...] as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas. O próprio cenário se apresenta não poucas vezes por seu intermédio, como acontecia no teatro isabelino, onde a evocação dos lugares da ação

era feita menos pelos elementos materiais do palco do que pelo diálogo, por essas luxuriantes descrições que Shakespeare tanto apreciava (CÂNDIDO, 2011, p. 83).

Podemos confirmar tal afirmação, quando assistimos à obra *A Megera Domada*. As personagens direcionam tudo. Todos os elementos que compõem a narrativa estão voltados para elas. Sabemos que "tanto o romance como o teatro falam do e sobre o ser humano, mas o teatro o faz através do próprio ser humano, da presença viva e carnal do ator" (CÂNDIDO, 2011, p. 82). Uma diferença entre teatro e romance é que o primeiro é ação e o segundo narração. Aristóteles, em sua *Poética*, foi quem primeiro colocou a questão nesses termos, ao cotejar o poema épico (que, nesse aspecto, se assemelha ao romance) com a tragédia.

A personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade. Essa é, de resto, a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação: frente ao palco, em confronto direto com a personagem, elas são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos (CÂNDIDO, 2011, p. 85).

Essa é a grande diferença entre romance e teatro. Os próprios estudos evidenciam isso e temos conhecimento dessa realidade, pela experiência de lidar com as duas linguagens. Teatro é ação. A voz e a ação performática das personagens estão em evidência no palco; enquanto o romance só faz, pura e simplesmente, narrar a história. O teatro é uma forma de expressão de arte que, de muitas maneiras, se assemelha ao cinema. Feitosa (2008; 28, *apud* Hauser 1995; 970) declara sua importância e o compara ao cinema.

O Teatro é (...) o veículo artístico mais semelhante ao cinema; particularmente em virtude de sua combinação de formas espaciais e temporais, representa a única analogia verdadeira com o cinema. Mas o que acontece no palco é parcialmente espacial, parcialmente temporal. (...) A diferença mais fundamental entre o cinema e as



outras artes é que, em sua representação do mundo, as fronteiras de espaço e tempo são fluidas – o espaço tem um caráter quase temporal, o tempo, em certa medida, um caráter espacial. (...) É fluido, ilimitado, inacabado (...).

Este trabalho se atém à peça teatral *A Megera Domada*, enquanto texto, não como espetáculo teatral. Sabemos que existem elementos fundamentais numa peça de teatro, como o enredo, que movimenta a ação, as personagens e a mensagem. Neste trabalho, abordaremos a personagem.

Podemos nos perguntar que elementos e estruturas o cinema dispõe e como a personagem é realçada. O cinema é uma arte heterogênea e, ao mesmo tempo, sintética. Engloba diversas artes, no entanto, quando se fala de cinema, referemo-nos principalmente à imagem, imagem em movimento. A imagem cinematográfica sintetiza outras artes, como pintura, fotografia, escultura e é através dela que essas artes vão se expressar na tela. Na atualidade, vemos a cultura contemporânea atrelada ao visual: vídeo games, videoclipes, cinema, telenovela, propaganda etc. Assim, percebemos pelas vestimentas, pela caracterização e comportamento das personagens quando o enredo expressa drama, comédia e em que época se passa, pelos significados visuais.

Cada cena comporta um peso visual e auditivo, este dado pela trilha sonora, que se comunica imediatamente, sem necessidade de palavras. A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor (FEITOSA, 2008, 20 apud PELLEGRINI, 2003, p. 15).

A imagem com a ilusão movimento, certamente, é a mais importante característica do cinema. A palavra tem uma noção geral e genérica e vem eivada de um nível de abstração maior, enquanto a imagem tem uma significação precisa e limitada.

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e (...) uma realidade

particularmente complexa. Sua gênese é marcada por uma ambivalência profunda: resulta da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo essa atividade se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador (MARTIN, 2003, p. 23).

Por meio da imagem nasce e se firma a personagem cinematográfica. Existem personagens feitas exclusivamente de palavras, como personagens que são relatadas por meio de outros personagens. Todavia, de modo geral, no cinema, a cristalização definitiva da personagem fica condicionada ao contexto visual. A palavra falada no cinema exerce papel preponderante na constituição da personagem. A cristalização definitiva dela fica, portanto, condicionada a um contexto visual. Nos filmes, em regra generalíssima, as personagens caracterizam pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores.

153

#### A PERSONAGEM FEMININA EM SHAKESPEARE

Enquanto alguns críticos argumentam que Shakespeare foi feminista, outros acreditam que seria incorreto nomeá-lo como tal, mas a maioria é unânime em afirmar que seu extraordinário *insight* a respeito da condição humana contribuiu para que retratasse homens e mulheres com igual arte e perspicácia, evidenciando a capacidade da mulher de transcender os limites de sua condição dentro do sistema patriarcal (CAMATI, 2008, p. 134-5).

*A Megera Domada*, escrita no século XVI, apresenta um enredo que acontece em Pádua, Itália. Trata de um viúvo fidalgo italiano, Batista Minola, pai de duas filhas, Bianca e Katherine. Bianca, mais jovem, é um exemplo de boa filha perante a sociedade. Katherine é considerada uma megera, por ter uma língua afiada e afastar todo e qualquer homem que ouse cortejá-la. Bianca, cercada de pretendentes, não podia se casar, já que, pela tradição, a filha mais velha deveria se casar primeiro. Dessa forma, os pretendentes de Bianca se unem para achar um homem que pudesse domar a megera e casar-

se com ela. Surge, então, o grosseiro Petruchio, que deseja se casar e fazer fortuna em Pádua. Após muita luta entre os dois, Katherine apresenta-se, no final, como uma mulher aparentemente domada, ao aconselhar as mulheres a obedecerem a seus maridos e serem fiéis a eles.

Na peça, existem quatro personagens femininas: a Taberneira; Katherine e Bianca (esta, descrita como criatura adorável), as irmãs que protagonizam a trama, e a Viuva (que só aparece no último ato). O maior número de falas é de Petruchio, no entanto, o que tornou a peça famosa foram as falas e as atitudes de Katherine. Ela é a única que conhece as artimanhas da irmã, que se posiciona como meiga e doce, mas isso tudo são meros artifícios estratégicos para enganar a todos.

O texto apresenta características típicas das comédias shakespearianas: o humor, o sarcasmo, a sátira e a inversão de papéis, assim como também traz alguns temas como a falsidade humana, a obediência e da submissão feminina (muito bem ilustrada no final da peça), a obrigação da filha mais velha de se casar, primeiro, a questão do dote, muito bem colocada por Shakespeare. A leitura de *A megera domada*, com inúmeras possibilidades interpretativas, inclusive de cunho cultural, sempre causou desconforto e é, no contexto shakespeariano, a primeira peça a caracterizar, de forma tão contundente, uma personagem feminina, Katherine Minola. De forte personalidade e ambiguidade, Katherine é uma das suas primeiras personagens femininas construídas à frente de seu tempo. Merecem destaque, também, nesse contexto, as personagens secundárias. Socialmente em uma escala inferior, são estas personagens, muitas vezes, as responsáveis por muitos momentos de comicidade. No caso de *A megera domada*, as falas de Grumio, Trânio e Biondello, por exemplo. Eles interagem de igual para igual com as personagens principais, promovendo um intercâmbio (um contraponto) de ideias deveras interessante. As comédias, via de regra, desafiam criticamente a tradição.

Em tom de sátira, através do tom mordaz e ambíguo da comédia, a peça não só reelata, como ironiza e ridiculariza comportamentos e padrões da época. Sem ceder à hipocrisia vigente, Katherine se contrapõe ao comportamento da irmã, acomodada, e, mais que isso, dissimulada, embora respeitada. Ela acredita nos seus direitos e, desta maneira, se mostra à frente do seu tempo. Não aceita ser um brinquedo nas mãos do homem. Logo no início do texto ela questiona o pai: “Eu pergunto, senhor, é seu intuito transformar-me em brinquedo desses pretendentes?”. O comportamento dela, de início, ao não se submeter às exigências do marido, no final, evidencia-se com uma estratégia para ludibriar a autoridade a que está submetida.

#### *A MEGERA DOMADA, UMA OBRA INACABADA*

Cada época, por exemplo, reinterpreta Shakespeare, não porque ele mude, mas porque, apesar da existência de numerosas e confiáveis edições de suas obras, não existe um objeto fixo e não-trivial tal como um Shakespeare independente de seus editores, dos atores que interpretam seus papéis, dos tradutores de suas peças para outras línguas, das centenas de milhões de leitores que o leram ou viram representações de suas obras desde o século XVI. Por outro lado, é um exagero dizer que Shakespeare não possui nenhuma existência independente e que é completamente reconstituído a cada vez que alguém o lê, o interpreta ou escreve sobre ele. Na verdade, Shakespeare tem uma vida institucional ou cultural, que, entre outras coisas, garantiu sua importância como grande poeta, sua autoria de trinta e poucas peças, seus extraordinários poderes canônicos no Ocidente. O que estou querendo dizer é rudimentar: que até um objeto relativamente inerte como um texto literário deve parte de sua identidade à interação do momento histórico com atenções, julgamentos, estudos e representações de seus leitores.

Edward Said<sup>44</sup>

Shakespeare criou uma personagem inserida em uma sociedade patriarcal. Diferentemente de seus contemporâneos, o autor não parece ter

---

<sup>44</sup> SAID, 2003, p. 64.

como intuito punir sua personagem subversiva, mas enfatizar seu papel relevante na sociedade.

Na tradução de *A megera domada* para o português, Millôr Fernandes fala da angústia de ser tradutor, trata-se, segundo o autor, de "um trabalho exaustivo, anônimo e mal remunerado". Com a atuação que possuía em vários ramos da atividade cultural, considerava a tradução a mais difícil das empreitadas intelectuais. Eis um trecho do ele fala:

(...), considero a tradução a mais difícil das empreitadas intelectuais. É mais difícil mesmo do que criar originais, embora, claro, não tão importante (...). Só hoje sou do ponto de vista cultural e profissional suficientemente amadurecido para produzir. Fica dito: Não se pode traduzir sem ter uma filosofia a respeito do assunto. Não se pode traduzir sem ter o mais absoluto respeito pelo original e, (...). Não se pode traduzir sem o mais amplo conhecimento da língua traduzida mas, acima de tudo, sem o fácil domínio da língua para a qual se traduz. Não se pode traduzir sem cultura (...). O que seria de nós sem os eruditos em Shakespeare? (...) (FERNANDES, 1994; 5-7).

Descobrimos que, ao se falar de cinema, não é possível esquecer a literatura. Ambas as modalidades artísticas possuem, como já salientamos, peculiaridades específicas, inerentes ao gênero de que fazem parte.

Embora haja sempre críticos que gostem e os que veem o filme negativamente, é inegável que Zeffirelli, com suas transposições cinematográficas dos textos shakespereanos, contribuiu, principalmente no Brasil, para a popularização da obra do autor inglês. Tornou-se muito popular, também, a adaptação do diretor de *Romeu e Julieta*, em 1968, filme protagonizado por Leonard Whiting e Olivia Hussei, dois jovens atores desconhecidos, sem tradição no contexto teatral para enfrentar, na representação, segundo a opinião de alguns especialistas, a densidade do texto original. Por essa razão o filme recebeu muitas críticas.

Assim, nestes já mais de cem anos de cinema, indubitavelmente a Sétima Arte, com seu poder de penetração maior no mercado, à sua maneira, com sua linguagem, com seus recursos, tem contribuído significativamente

para propagação da obra de Shakespeare, despertando, no mínimo, a atenção de leitores e trazendo-os para o universo literário.

Esta análise sucinta mostra – em diversos sentidos - um autor bem à frente do seu tempo. O próprio título em português *A megera domada*, depois de lida a peça, ou de termos assistido ao filme, soa ironicamente. Domada? Em que sentido. Pela voz de Catarina, pelos seus atos, muitas mulheres, com certeza, à época (e ainda hoje) se sentem representadas. O mérito do autor, se levarmos em conta as condições do período em que viveu, é, sem dúvida, muito maior. A sociedade patriarcal da época não autorizava a fala feminina, principalmente se esta fala era contestadora. Tomando como ponto de partida o contexto renascentista, o filme, na realidade, demarca também o contexto dos anos 60 e 70 do século XX. E, evidentemente, extrapola esse contexto. Só por ressignificar o texto de origem colocando em questão o *status* feminino, as atribuições da mulher dentro do casamento, ou por questionar os patamares do poder, a rebeldia, as evidências (não tão sutis) da opressão, o filme já valeria a pena.

157

#### REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *O Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Editora Hucitec: 1986.
- BRILHANTE, Lucyana. Equus: a construção do personagem Alan Strang na tradução cinematográfica. *Cadernos de Tradução*, n°XVI, 2005/2, Florianópolis: Pósgraduação em Estudos de Tradução.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Helena Kunher, BestBolso: Rio de Janeiro, 2014.
- CAMATI, Anna Stegh. “O lugar da mulher na sociedade elisabetana – jaimessa e na criação poética de Shakespeare”. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (Org.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8ed. T.A Queiroz Editor, São Paulo: 2000.
- CANDIDO, Antonio. *A Personagem de Ficção*. 12ed. Ed. Perspectiva, São Paulo: 2011.
- CARDOSO, Joel. *Da palavra à imagem: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Intercom, 2010.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Trad: Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira: 2006.

CASTRO, João José Pedreira de. *BÍBLIA Sagrada*. Edição Pastoral Catequética, Editora Ave Maria( tradução dos originais hebraico e grego, feita pelos Monges de Maredsous ( Bélgica) , São Paulo, 2000.

DINIZ, T.F.N. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP: 1999.

FEITOSA, Agnes Bessa Silva. *Reescrevendo Shakespeare no cinema: de A megera domada a 10 coisas que eu odeio em você*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal do Ceará em 2008.

FRIEDAN, Betty. *A mística Feminina*. Trad: A.B. Weissenberg. Ed. Vozes, Petrópolis: 1971.

GOMES,P.M.S. *A personagem cinematográfica*. In: Cândido, R.P.G. et al. A personagem de ficção. 12ed. São Paulo. Perspectiva: 2002.

HALL, Stuart. *Identidade Cultural na Pós-modernidade*. DP&A, São Paulo: 2006.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Martins Fontes: 1995.

JAKOBSON, R. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo, Perspectiva: 2004.

LEÃO, Liana de Camargo. “Shakespeare no cinema”. In: LEÃO, Liana de Camargo & SANTOS, Marele Saores dos. (Orgs.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008. P. 265-300

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo, Editora Brasiliense: 2003.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1975.

MOISÉS, Massaud. *A Análise Literária*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1967.

PAIVA, Rita de Cássia Marinho. *A desconstrução discursiva da megera shakesperiana: os casos de Katherine e Beatrice*. In: Márcia A. P. Martins et al. Visões e identidades brasileiras de Shakespeare. Rio de Janeiro, Editora Lucerna: 2004.

PELLEGRINI, Tânia et all. *Literatura, Cinema e Televisão*. Senac Editora, São Paulo: 2003.

POSSENTI, Sírio. *Os limites do discurso*. Ensaios sobre discurso e sujeito. Curitiba: Criar Edições, 2002.

ROUBINE, Jean-Jaques. *A Linguagem da Encenação Teatral (1880-1980)*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro, Zahar Editores: 1982.

SAID, Edward, “O orientalismo revisitado”. In: \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTANNA, Sérgio R.L. de. *Olhares sobre a adaptação cinematográfica de O Jogo de Ripley em O Amigo Americano*. Dissertação de Mestrado. UFBA. Salvador. 20

SHAKESPEARE, William. *A Megera Domada*. Trad. de Millôr Fernandes. Porto Alegre, L&PM Pocket, 1994.

SHAKESPEARE, William. *A Megera Domada*. (DVD), filme produzido por ZEFFIRELLI, Franco, com Richard Burton e Elizabeth Taylor, Columbia Pictures, 1967.

SILVA, Jorge Almir Castro. *O discurso Literário e Cinematográfico: Simetrias e Assimetrias em O leopardo, Giuseppe Tomasi de Lampedusa X Luchino Visconti*. Dissertação de Mestrado apresentado ao Departamento de Pós-Graduação da Universidade Federal do Pará em 2008.

WALTY, Ivete, FONSECA, Maria Nazareth e CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavra e Imagem: Leituras Cruzadas*. Autêntica, Belo Horizonte, 2001.



# MEU QUEIJO POR UM BEIJO: LÁGRIMAS DE UM AMOR INVENTADO

**Katiuscia de SÁ**  
hellenkatiuscia@gmail.com

Com uma filmografia invejável para apenas 13 anos de uma carreira meteórica e fecunda (mais que 43 filmes, incluindo curtas, séries e filmes para TV's germânicas, além de alguns trabalhos radiofônicos), a obra do diretor alemão Rainer Werner Fassbinder, que morreu precocemente, aos 37 anos de idade (de overdose ou suicídio, há controvérsias...), impressiona, isto, sem falar de seu trabalho como ator e dramaturgo. Suas peças migravam diretamente à telona, com adaptações intertextuais significantes para a linguagem do cinema, das quais este artigo abordará uma delas.

*As Lágrimas Amargas de Petra von Kant (Die bitteren Tränen der Petra von Kant)* versa sobre a hierarquia de afetos observados em sociedade. No filme, este aspecto está representado pela estilista Petra (Margit Carstensen). Temos, no texto, a jovem Karin (Hanna Schygulla) à procura de um lugar ao sol, personagem por quem Petra demonstra interesse, porém a moça a desdenha, e Marlene (Irm Hermann) – a secretária da estilista, que nutre um amor não correspondido pela sua patroa. Ela é notoriamente desprezada e espinhada pelo objeto de sua adoração, ficando subentendido que essa repulsa ocorre pelo motivo de Marlene ser da classe proletária e não possuir valores que possam corresponder ao afeto de Petra.

O filme foi concluído em 1972, juntamente com mais dois longas do diretor (*A Encruzilhada das Bestas* e *Uma Mulher de Negócios* – cujas temáticas e abordagens são totalmente diferentes entre si. Aliás, essa é uma das marcas

registradas desse artista do no panorama do novo cinema alemão: o experimentalismo e diversidade de estilos). Há rumores de que *As Lágrimas Amargas* seria um sugestivo recorte autobiográfico da vida do diretor: apenas com uma inversão de gênero. Mudam-se nomes e as circunstâncias, com uma pitada aqui e ali de subjetividade fictícia. Contam, ainda, que a relação de poder observada nas ligações interpessoais do filme inspirava-se diretamente na suposta relação vivida por Fassbinder com um jovem de nome Günther, (seu amante do momento). O próprio diretor, em entrevistas, dizia ser ele a Petra do seu filme. Assumidamente homossexual, Fassbinder evoca sua visão e experiência de mundo como temática para seus trabalhos, demonstrados por vias tortuosamente líricas e avassaladoramente profundas. Observamos no texto a solidão, o medo, o desespero, pessoas deslocadas no mundo, o desamparo; a desumanidade, preconceitos, hipocrisias, etc.

Para muitos críticos, *As Lágrimas Amargas*, dentre as demais obras do autor, é a que mais se aproxima daquilo que se convencionou denominar de um “cinema gay”, pois o tema e a protagonista diretamente atestam isso.

Em *Petra von Kant*, a personagem principal é uma mulher, rica e aristocrata que, mesmo que não saia nunca de seu quarto, mantém relações com Madrid, Miami e Paris. Desta forma, uma das principais características da poética fassbinderiana mostra-se evidente desde o início: a alternância entre os subúrbios de classe baixa com o meio exclusivo da classe alta, assim como o revezamento dos arquétipos masculino e feminino – segundo Robert Katz, biógrafo de Fassbinder, o filme trata da relação entre o cineasta alemão e Günther Kaufmann transformado em um caso de amor lésbico, sendo assim, uma de suas obras mais autobiográficas (MILAN, 2014).

Com diálogos repletos de amarguras e de existencialismo, *As Lágrimas Amargas* evoca algo semelhante recorrente nas obras do inglês William Shakespeare: a condição humana. Observamos também um toque marxista permeando as relações entre as personagens principais: Petra, Marlene e a

jovem Karin por quem a estilista se apaixona. Sem ter muito sucesso com a jovem, ela reage negativamente ao constatar sua incapacidade de amar sem interesse e, como consequência, a protagonista entrega-se a um eterno lamento e amargura pelo mundo, emergindo daí um choque consensual entre seus recém criados valores internos e a ditadura competitiva que o mundo moderno impõe às pessoas.

Desse modo, Fassbinder coloca que a barganha entre amor e poder dificilmente trará felicidade aos nela envolvidos. O diretor critica o modelo capitalista em que a sociedade ocidental está submetida cegamente, quando a banalização das emoções impede as pessoas serem naturais e, como consequência direta disto, as virtudes são vistas como um empecilho ao sucesso, de acordo com os moldes que esta sociedade de consumo impõe. Como recurso cênico, o diretor alemão mostra-nos esse sedutor jogo de interesses através das vestimentas, das poses e olhares vazios das personagens ao dialogarem entre si. Faz parecer uma dança coreografada, um *pas de deux* executado friamente entre Petra e Karin, através da lente de uma câmera distante e igualmente analítica dos planos. Observamos o talento individual conflituoso entre as três personagens principais, mostrado o filme de Fassbinder como um exemplo contrário daquilo que Thomas Hobbes referendou em seu *Leviatã*:

Por virtudes intelectuais sempre se entendem aquelas capacidades do espírito que os homens elogiam, valorizam e desejariam possuir em si mesmos; e vulgarmente recebem o nome de talento natural, embora a mesma palavra talento também seja usada para distinguir das outras uma certa capacidade. Estas virtudes são de duas espécies: naturais e adquiridas. Por naturais, não entendo as que um homem possui de nascença, pois nisso há apenas sensação; pela qual os homens diferem tão pouco uns dos outros, assim como dos animais, que não merece ser incluída entre as virtudes. Quero referir-me àquele talento que se adquire apenas através da prática e da experiência, sem método, cultura ou instrução. Este talento natural consiste principalmente em duas coisas: celeridade

da imaginação (isto é, rapidez na passagem de um pensamento a outro) e firmeza de direção para um fim escolhido. (...) Esta diferença de rapidez é causada pela diferença das paixões dos homens, que gostam e detestam, uns de uma coisa, outros de outra. Em consequência do que os pensamentos de alguns homens seguem uma direção, e os de outros outra, e retêm e observam diversamente as coisas que passam pela imaginação de cada um (HOBBS, 1651, p.28-29).

Os truques de câmera evidenciam sentimentos personificados em objetos dispersos, aparentemente sem importância, acumulados no cenário. Sempre há manequins espalhados; uma parede para atrapalhar a captura da imagem; uma porta atravessada por alguma parte do cenário dificultando a visão ou deixando-a parcialmente observável (eis aí os espaços para as escolhas às quais se refere Thomas Hobbes citado acima). As próprias personagens agem com artificialidade, evidenciando o jogo corporal e imagético de suas intensões em querer algo por trás de cada gesto e fala. A única que escapa desse balé vazio é Marlene com sua subserviência muda. A atriz Irm Hermann, que a interpreta, dá um banho de economia e contenção em seu trabalho de atuação, sem ser excessiva e cair no visual *kitsch* das demais personagens da trama. A sobriedade dela pode ser observada através de suas roupas, sempre de cores neutras, enquanto às de Petra e Karin são extravagantes, muito justas e, normalmente, impedem-nas de se comportarem 'naturalmente'. Isso, obviamente, é intencional, Fassbinder, talvez, procure trabalhar a ideia de amor como objeto de desejo, objeto que pode ser comprado, que pode ser aprisionado ou ainda mesmo manipulado através do poder aquisitivo e de *status* social. Daí, possivelmente, esse acúmulo de objetos em cena, exemplificando essa relação de poder através dos sentimentos como moeda de troca, nas quais o amor é barganhado, racionado ou medido conforme as coisas que o represente.

O autor sugere este comportamento, em suas personagens, como uma consequência imediata da sociedade pós-industrial, na qual tudo é feito para o

consumo, coisas para serem colecionadas e compradas a qualquer preço, visando satisfazer os desejos imediatos e gerando pessoas também coisificadas e – quem sabe! - também descartáveis. Há uma fala de *Karin* que sintetiza bem este pensamento:

Papai bebeu muito e... não, não foi bem assim... Um dia seu patrão lhe disse: “Thimm, somos uma companhia competitiva e não temos mais lugar para pessoas da sua idade”. Não tenho certeza... eu não estava lá, mas foi algo assim. Ele se desfez em lágrimas e começou a agir com violência. Alguém da segurança veio e o botou para fora. Ele foi para o seu bar de costume e se embriagou. O que mais ele poderia fazer? Meu pai sempre bebeu muito. Então voltou pra casa, matou minha mãe e depois se enforcou. Não via nenhum futuro para si ou para sua esposa. Foi assim que se passou. Depois fui logo para Austrália. Mas lá as coisas não foram tão fáceis. Não se chega a nenhum lugar sem esforço. Questão de oportunidades, etc. Se não se está na corrida como todos, os outros ficam contentes quando a gente capota (FASSBINDER, 1972, p. 19-20).

A trama acontece na casa-atelier da estilista, onde sua secretária *Marlene* observa tudo, sabe (mais do que pode dizer) da vida de sua patroa – por quem nutre estranhamente um amor não correspondido. Aliás, esta é uma personagem enigmática enquanto se encontra horizontal, (apenas no universo dramaturgico). É através de sua verticalidade (seja no filme, seja na peça) que percebemos suas nuances claramente. E é *Marlene* quem se caracteriza de exemplo maior como refém de um amor ‘sem valor de barganha’, portadora de uma virtude que, embora ela carregue, não vale nada. Ela personifica esse jogo de poderes, jogo no qual o sentimento é aprisionado.

Interessante observar que, no *script* da peça, não há qualquer descrição do ambiente. Logo, conclui-se que seu autor deixa a critério de cada diretor executar a verticalidade da obra, explorando suas características hipertextuais, conforme queira acentuar um ou mais aspectos conceituais encontrados na trama. As únicas indicações de que a primeira cena se passa no quarto da protagonista é: “*Marlene* abre as cortinas ruidosamente”, nada mais. Fica

subentendido que a casa da estilista é o próprio atelier. Daí, mais uma vez, um recurso imagético de que Fassbinder se utiliza para nos mostrar que o ser humano pós-moderno já não difere ou separa sua vida emocional ou social de sua vida do trabalho, tornando-o refém do mecanicismo. Essa não dissociação reflete o caminho para o aprisionamento da sensibilidade interpessoal das pessoas em sociedade, é o famoso ‘cada um por si...’ que Fassbinder nos mostra, a todo momento, em *As Lágrimas Amargas*.

Outro dado: o ambiente não é descrito. Daí, a subjetivação da criação dele emanando através das falas das personagens como algo universal. O texto, porém, é fechado em si e aberto às possibilidades de construção. Essa tradução do texto literário para a linguagem fílmica requer conhecimento dos recursos da estilização: paródia e paráfrase.

A seguir, analisaremos pequenos trechos adaptados do *script* da peça para modelar o filme. Para compreendermos essa transposição de suportes artísticos, devemos considerar o teor da obra originalmente escrita como texto dramaturgicamente. N’*As Lágrimas Amargas*, essa passagem procurou ser fiel ao seu texto de origem, devido à adaptação da peça para o filme ter sido executada pelo próprio autor. Fassbinder utilizou-se da paródia e da paráfrase em alguns casos para fazer essa passagem estilística, ou seja, dialogou com o próprio texto e o roteirizou.

Assim como um texto não pode existir fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas, paráfrase e paródia se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato. Falar de paródia é falar de *intertextualidade das diferenças*. Falar de paráfrase é falar de *intertextualidade das semelhanças* (SANT’ANNA, 2013, p. 28)

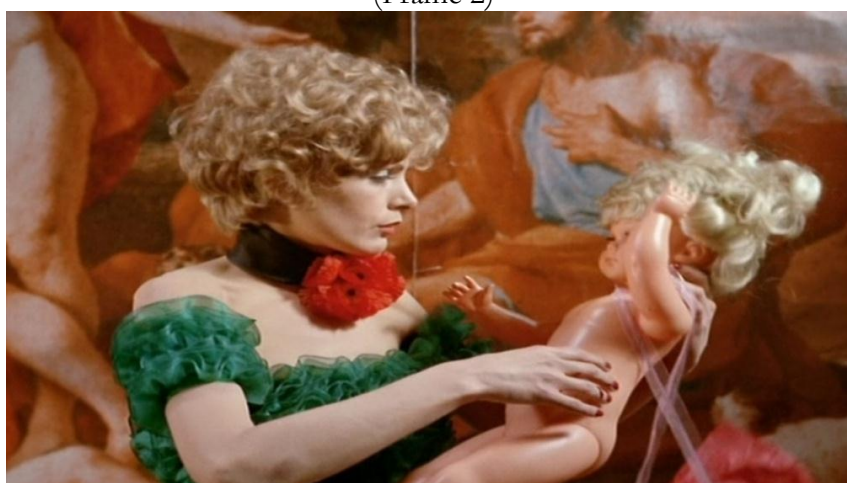
Fassbinder apropria-se da artificialidade dos manequins espalhados pelo ambiente para tornar ‘palpável’ o caráter frio das personagens. Constrói um cenário antinatural, onde os sentimentos e desejos secretos são parodiados

pelas manequins<sup>1</sup>, pela boneca<sup>2e3</sup>, e por uma foto de jornal<sup>4</sup> na qual aparece o próprio diretor, juntamente com um assistente e suas atrizes no *Set*, (fotos).

(Frame 1)



(Frame 2)



(Frame 3)



(Frame 4)



Este artifício do frame 4 pode ser analisado intersemioticamente. Trata-se de uma imagem que traz para o filme um fragmento ‘real’ da realidade, não um fragmento ‘verossímil’ da realidade. Observamos, então, um pequeno ruído metalinguístico transfigurado em paródia da própria vida e ofício do diretor, dando-nos mais uma pista, enquanto espectadores, de que se trataria de algo autobiográfico transfigurado em ficção. Fassbinder, inteligente demais e irônico, nos mostrar e também oculta pequenos indícios em todos seus filmes.

Ao fazermos paralelos entre o texto escrito e a transposição para o audiovisual, concluímos que a obra inevitavelmente sofre ajustes que trazem à tona processos estilísticos inerentes apenas à linguagem do cinema: planos, recursos de câmera e edição, construção da *mise-en-scène*, fotografia, locações, etc., e, de tal processo, emergem outros recursos, sobretudo, das Artes Plásticas e, principalmente, do teatro. Segundo Antonio Candido, “o cinema e o teatro apresentam muitos aspectos concretos, mas não podem, como a obra literária, apresentar diretamente aspectos psíquicos, sem recurso à mediação física do corpo, da fisionomia ou da voz” (CANDIDO, 2014, p. 11). Essa compreensão da leitura, como fonte maior de imagens é reforçada por Costa e



Ferreira em seu artigo sobre a constituição do processo de leitura segundo Vygotsky:

Ao ler, o leitor busca a sintonia de sua própria historicidade com a do autor (virtualizado no texto). É a tentativa de encontro real através de virtualidades que se configuram. Neste instante, ao contatar o texto, o leitor produz conhecimento do que está escrito. Este conhecimento é sempre acompanhado de outra produção: a construção de imagens. São as imagens, a efetiva produção do leitor. De tal sorte que, mais tarde, ele já não se lembrará do texto, mas das imagens que associou ao que leu, como signo de mediação a novas leituras. Simbolicamente, o texto produziu no leitor uma representação que, associada às outras representações, resultam em um conjunto de figurações internas, individuais e provisórias – posto que se atualizarão a cada leitura – que denominaríamos fruição, ou parte de uma atividade instrumental por excelência. Assim, o texto existe para o leitor não só como os símbolos registrados pelo autor, mas pelas imagens que produz, as quais constituem o próprio leitor (COSTA e FERREIRA, 2011, p. 219).

Portanto, não há obra de maior impacto que as próprias lembranças individuais que nos fazem ‘viver’ as aventuras narradas nas folhas de um livro. Entretanto, é inegável a capacidade do Cinema nos servir de canal sensorial e cognitivo em relação a sentimentos e compreensão de outras da realidade, que, talvez, seriam impossíveis de alcançar sem esse suporte linguístico e artístico, devido aos imediatos processos complexos de conexões mentais que as imagens de um filme associadas à música, às ações das personagens, ao contexto sintetizado das ações do enredo proporcionam ao espectador. Por isso, o Cinema é também chamado de A Sétima Arte, pois em pouco mais de cem anos de sua invenção, já tem uma linguagem e sintaxe próprias, e o melhor de tudo: ainda em (constante) construção.

## REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antônio. *et al. A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva. Disponível em <http://groups.google.com/group/digitalsource>, acessado em 14.08.2014.

COSTA, Fabiane Adela Tonetto. e FERREIRA, Líliliana Soares. *Sentido, significado e mediação em Vygotsky: implicações para a constituição do processo de leitura*. Revista Iberoamericana de Educación. N.º 55 (2011), pp. 205-223.

FASSBINDER, Rainer Werner. *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant*. Disponível em [www.oficinadeteatro.com](http://www.oficinadeteatro.com), acessado em 07.08.2014.

FOLHA DE SÃO PAULO, 12 de abril de 2001. *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant*. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1204200101.htm>, acessado em 12.10.2014.

HOBBS, Thomas. *O Leviatã*. (1651), Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. Disponível em [http://academico.direitorio.fgv.br/ccmw/images/9/98/Thomas\\_Hobbes.pdf](http://academico.direitorio.fgv.br/ccmw/images/9/98/Thomas_Hobbes.pdf), acessado em 29.10.2014.

MILAN, Pietro. *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant (1972)*. Disponível em: <http://segundo-plano.com/filme-as-lagrimas-amargas-de-petra-von-kant/> acessado em 08.10.2014.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 2003.

*Rainer Werner Fassbinder*. Disponível em: <http://filmow.com/rainer-werner-fassbinder-a101384>, acessado em 08.10.2014.

# DE LA ANATOMÍA DRAMATÚRGICA DE ROMEO Y JULIETA AL CINE

**Laura Janeth Rubiano ARROYO**

[lauraru10@hotmail.com](mailto:lauraru10@hotmail.com)

Todo parte de un cuerpo en relación con el mundo haciendo en cada secuencia un acontecer de sensaciones y momentos que comparten alguna conexión directa con las acciones pero en ese enlace ¿Que es un cuerpo sin una letra que lo acompañe sin una imagen expuesta y transcrita en relato? ¿Serán estas palabras descritas un cuestionamiento o una gran expresión del porque el cuerpo, la letra, la palabra y las sensaciones son una respuesta directa de la anatomía de la dramaturgia?

Si vemos el trasfondo de estos cuestionamientos se daría una respuesta inmediata de la dramaturgia como una creación mágica que se transforma e invade lo escrito incluso en todo su proceso de lápiz, máquina de escribir o computador evidencia un encuentro único de la palabra escrita y descrita, envolviendo cada idea que surge hacia otros contenidos para así encontrar una vértice central de la inspiración sin olvidar los componentes más importantes de la composición como el diálogo, las pausas, los encuentros, la vida representada en historia de cada personaje, los espacios diseñados en caminos imaginarios, los universos de sentido y las acciones que son centradas en los párrafos, en la cotidianidad o en las experiencias vividas en algún contemplar del pasado y de la sociedad acomodada en el contexto resaltando a su vez, los puntos de giro que pueden surgir de la pasividad hasta el clímax de la obra escrita.

¿Cómo no decir que todo esto comprende el cuerpo de la dramaturgia, que cada palabra escrita representa una articulación que cada personaje es como un músculo vital donde su fuerza es el equilibrio de la pieza que la sangre es como los conectores de sentido y que los huesos son el eje de las emociones del dramaturgo?.

Es aquí donde podemos ver que la dramaturgia va más allá de un hecho encontrándose entonces, como la unión de un imaginario con una reacción directa de la cotidianidad es decir, se puede construir una historia donde el “imaginar” va a ser el hecho central pero siempre se tiene que tener en cuenta el encuentro de varias situaciones, acontecimientos vividos o algo que se quisiese vivir en algún momento o espacio de la vida desde la visión del dramaturgo o desde los propósitos psicológicos que él quiera dar a conocer en sus personajes o situaciones. Este es el punto exacto de la unión entre el esqueleto de lo escrito y la profundidad o volumen que se quiera dar en la pieza teatral.

El imaginario en la escritura dramática se condensa en la relación de imágenes consecutivas para crear un algo, pues tan solo en una palabra se puede describir y descifrar en un mundo de movimientos para un actor, uniendo de esta forma los elementos anatómicos que ofrece la dramaturgia con lo que pueda llegar a implementar un actor en la escena sin olvidar que en su intención va demarcada las efemérides y emociones que el dramaturgo planteo para él es decir, en la obra escrita considerada en este escrito como esqueleto, se puede generar toda la unión de situaciones planeadas; como cuando el cerebro se programa y envía información a ese cuerpo en movimiento para realizar alguna acción específica así mismo, se representa la unión del dramaturgo, la obra teatral escrita, el director y los actores, para conformar todo el cuerpo de letras, palabras, sensaciones y movimientos para finalmente obtener la creación total de una obra teatral.

Más allá de creer que la anatomía es una denominación de las ciencias físicas y médicas donde se analiza o estudia el corte o la segmentación de las composiciones corporales, podría considerarse como la base principal de todo acontecimiento artístico, al afirmar que toda creación del arte parte de una anatomía desde la base esquelética, es el enlace principal que resulta después en una conexión de circuitos para conformar un hecho total de acciones y visiones consecutivas. Por lo tanto, porque no afirmar que la anatomía de la dramaturgia es la parte ósea es decir, la base que el dramaturgo creó, que aquellas articulaciones que ejecutan periódicamente el movimiento direccionado, son el director que retoma esa pieza teatral que unirá el escrito con su visionario y que los actores son el proceso psicofísico de ese cuerpo tras ejecutar las dos acciones del dramaturgo y del director en la escena.

Por ende todo parte de un eje principal de una consecuencia y de un accionar para así poder guiar los contenidos hacia resoluciones específicas, de este mismo modo actúa una obra de teatro en su esencia más esquelética, que se enlaza entre sus conectores generando encuentros y situaciones, definiendo su estructura como un trabajo en equipo como por ejemplo, también lo realiza el cuerpo que está unido en secuencias para operar de manera precisa y que también va descubriendo aciertos en el tiempo, de igual manera la anatomía dramática va desarrollando y encontrando otros lenguajes de ejecución, donde el lector e incluso el espectador de la obra fascinan a su imaginación en la construcción de la idea de ese mundo que le representan haciendo esto parte del flujo sanguíneo de la obra que se conectara con los actores, el director, el dramaturgo y la escena.

Ahora hablando en el sentido de la evolución, está claro que la anatomía o la forma vital de la escritura dramática ha tenido un considerable desarrollo en el tiempo, desde su creación se encontró primero con una estructura sólida que ayudó a resolver ciertos problemas y propósitos sociales, para así construir una *polis* manufacturada y atractiva a un ideal

político de la época, el hombre como un servidor y fuente principal de la sociedad. Se le suma toda una evolución evangelista desde la misma crítica e imposición de las supuestas reglas religiosas, haciendo que el dramaturgo convirtiese esa anatomía dramática en una opinión y reflexión en forma de farsa para así dar a conocer esa opinión directa de las sociedades oprimidas, después se encontró el valor del pensamiento de la materia acogiendo seres en su resurrección del pensar autónomo y romántico donde todo era una secuencia poética de ambiciones carnales y de la alta sociedad hasta acabar en una secuencia de cuerpos en movimientos que respiran y recrean la vida, la política y la actualidad.

Partiendo de esta evolución y según una perspectiva comparativa de eventos, ¿por qué no decir que cada vez que el cuerpo está enfermo es un estudio de su anatomía el que detecta el problema?. Así como cada vez que la sociedad este enferma es la anatomía dramática quien detecta la problemática y da una solución escénica y reflexiva para tales situaciones, sean de temáticas amorosas, de guerra, sociales, políticas, históricas, económicas o religiosas, dando siempre un valor a lo que es o será la sociedad, un dramaturgo y la anatomía de las palabras que esperan ser escritas y representadas.

Entonces los estados y estilos que el dramaturgo quiere dar a conocer de su obra pueden denominarse lapsos del razonamiento, de intuición, de creación, de sensaciones o emociones que se prueban fisiológicamente en los hemisferios cerebrales que podrían compararse con el sentido de la obra dramática, basándose en un mundo de conectores y evidencias de la realidad que buscan una explicación, una secuencia y una denotación de encuentros desde lo físico hasta lo irracional.

En la historia de la creación dramática cabe resaltar a William Shakespeare que logra enlazar el lenguaje, la esencia, los vicios, las confrontaciones, la locura y las realidades de la vida en su obra logrando que

su anatomía dramaturgica fuera dramática resolviendo incluso en sus piezas teatrales los sucesos, al crear historias de grandes contenidos históricos y románticos, hallando una estructura sólida y una base anatómica tan fuerte que aun hasta los más grandes actores y directores respetan su lenguaje lírico y controversial de la época romántica.

Convirtiéndose en uno de los dramaturgos más importantes, desde épocas remotas hasta la actualidad, llevando a escena sus obras en diferentes lenguajes del arte, como el teatro, la danza y el cine, resaltando la voz de cada personaje con un discurso lírico, cargado de cambios de estados por los que interactúan y evidencian sus penas, inquietudes e inevitables encuentros en la obra. Entonces se debe resaltar que la escritura dramaturgica de Shakespeare involucra toda la definición que tiene la anatomía de la dramaturgia, ya que su estructura dramática es tal, que cada escenario lo define con una complicidad poética, que logra traspasar su imaginario y su realidad a quien lo lee, lo dirige y lo actúa, desde sus más profundos encuentros y sucesos.

Dentro de su increíble y variado estilo dramaturgico hay una obra en especial que en su desarrollo denota una magnifica metáfora de la sociedad y del único causal que podría salvar al mundo de un solo instante, los amantes de la famosa obra dramaturgica “Romeo y Julieta”, que complace al lector en una construcción del odio, la jerarquía y el amor, siendo la base anatómica de esta obra, la estructura del lenguaje y el símbolo de las familias en guerra, que representa en su interés una sociedad conquistada por el poder político y económico así mismo, planteando una destrucción metafórica con la identidad del linaje comenzando desde los hijos como una abreviatura del desnivel social dándose a conocer una estructura tan bien fundamentada que en su misma esencia viaja y establece lazos entre el sentimiento, la emoción, el moralismo y la prohibición; tejiendo entre sus letras unos cuerpos que intentan complacer al estado familiar de las posesiones máximas, pero aun así

la autoridad declina en su intento, dejando la libertad de amar en la misma muerte.

Cuando se viaja al centro de esta pieza dramática se encuentra en sí misma la devoción de las formas dogmáticas de la sociedad de unos cuantos que proclaman que todo debe ser cumplido y que la venganza es el centro del triunfo pero dentro de esa rivalidad, solo se encuentra una solución válida, el escape a la realidad y el honor al derecho de amar dentro de una sociedad opresiva y contaminada. Esta obra es una construcción anatómica de la dramaturgia que suscita todo un proceso de creación, los movimientos descritos, las acciones detalladas y las palabras dichas juegan dentro de un circuito conectado como un cuerpo en movimiento como un estudio entre lo más profundo de las sensaciones y sistemas corporales, sumergiéndose en una comparación con la anatomía del movimiento donde todo surge desde un punto, órgano o musculo en específico y en esta obra todo parte desde el odio como conexión directa de un corazón que late con la profundidad de la palabra escrita.

Dándose a conocer una anatomía específica de cada personaje que interactúa dentro de sus propios límites con el medio haciendo revelar hasta los detalles físicos, psicológicos e pragmáticos de cada uno, proponiendo un hilo conductor que seduce al lector que en su imaginario recrea lo que el dramaturgo en su estructura anatómica de la obra propone y extiende hasta alcanzar invadir el sentido cómplice de quien lee, pero más que un dramaturgo seductor, Shakespeare propone toda una revolución dramática en su pieza dramática, excediendo los sentidos de un amor apasionado provocando un sinfín de sensaciones incontroladas, de deseos mortales entre los amantes y el ambiente que los recubre.

Más allá de ser una obra de teatro en su esencia, Romeo y Julieta traspassa de una anatomía dramática de emociones, al proponer directamente unos movimientos claros de secuencias lineares, circulares y



espirales, estableciendo las derivaciones lineares en sensaciones de los personajes, suministrándoles un trasfondo circular vitalicio, nefasto y autodidacta en la ambientación; concluyendo el tiempo, el espacio y la estructura de la obra en un espiral, concediendo una evolución a las mentes y a las acciones desde un hecho trágico que sería la misma defensa de la muerte como un eje transversal de la libertad en una sociedad opresora e hiriente, ganando tal vez en el mismo detonante de morir una opción válida porque es un sacrificio apasionado que se puede percibir incluso en varias etapas del esqueleto dramático de esta obra partiendo de una fuente ósea desesperada de encuentros y detalles minúsculos hasta la conexión total de movimientos y estructuras anatómicas que se mueven, se desplazan y compactan lo que se podría llamar, una articulación de la imaginación, de la adaptación, del tiempo, del espacio y de la palabra escrita.

Más que una temática detallada, *Romeo y Julieta* es una invitación al sentir, una metáfora que se mezcla con los secretos y deseos más profundos, que si se relaciona directamente con un contexto anatómico se hablaría de una oposición entre lo real y lo explícito concentrando entonces la anatomía dramática de *Romeo y Julieta* a una jerarquía exacta de interpretación donde la duda a la creación no tiene ningún eslabón perdido. Es una obra que parte de una base exacta y despliega sus instintos sucedidos tan rápidamente que se puede construir o representar la historia tantas veces como sea posible respetando a la vez su anatomía de ejecución porque entrega al actor un texto tan bien nutrido que el mismo se da la oportunidad de dialogarla, interpretarla y respirarla desde su conexión con la vida y desde sus más íntimas emociones internas.

Es una obra capaz de transmitir un suceso inesperado que nadie podría descifrar desde sus líneas principales y centrales, todo ocurre tan de repente que la historia se quiebra en dos impulsos parciales, tan lentos al comienzo y tan veloces al centro y al final que se podría asemejar a una

evaluación corporal. Todo parte de tres ejes principales para saber si un cuerpo es anatómicamente estable pero en la profundidad del resultado cada cuerpo es asimétrico y dentro de su asimetría se contempla un rango de patología isquémica, así es esta pieza dramática todo se concentra en tres ejes principales conocidos como el amor, el poder y el odio, traspasando desde allí todo un cuerpo en verso y prosa, que destaca la valentía de las palabras al unirse y dar a conocer un resultado asimétrico de la unión más profunda entre la muerte, como una propuesta libertaria del amor.

Además de esto los encuentros furtivos no tienen culpa alguna, la apasionante visión de Romeo al ver en Julieta su dama angelical de ensueño, logra sin dar derecho a la duda, un ambiente inquieto y vigoroso del momento, pero que a su vez dentro de las miradas ocasionadas por estos dos amantes se traslada en algo más profundo que el sistema nervioso conoce como colapso emocional y porque no decirlo abiertamente, el sistema nervioso de esta pieza anatómicamente hablando, sería el colapso interno del amor prohibido y de todo lo que sucedería cuando estos amantes decidieran unirse eternamente.

Una obra compuesta por aproximadamente 21 personajes que se destacan por su afán voluntario de apoyar la guerra familiar o desencadenar la evidente lucha de poder, entrelazándose y encontrando su propia obstinación en la historia para describir el mundo hostil de una pasión enfrente al poder ciego relacionándose a su vez un sinfín de cambios atmosféricos dentro de los actos, formando un abastecimiento, una desarticulación, una respiración y completando el ciclo de lo que sería el cuerpo anatómico de la obra partiendo de la acción detallada y psicológica que se evidencia desde el comienzo de la pieza dramática.

Y es así como todo se enmarca en una jerarquía que solo la misma destrucción de los hijos podría detener entonces ¿cuál sería la acción principal de Romeo y Julieta si se habla de una anatomía dramática? para dar

respuesta a este cuestionamiento será necesario especificar que hasta la misma pieza dramática tiene un cerebro que es el que conecta todos los sucesos ocurridos y los divide en sus dos hemisferios derecho e izquierdo, uno haciéndose cargo de la racionalidad de lo ocurrido y el otro llevando la intuición a su máximo, así que para este supuesto dramático estos dos personajes principales se entrelazan como el hemisferio derecho e izquierdo aumentando el clímax de la razón y a su vez la pasión desenfrenada de sus emociones.

Es decir cada personaje es la construcción interna del cuerpo de la obra, construyéndose la base principal de las cadenas y estructuras gramaticales que el autor quiere dar a conocer siendo en este caso, el verso y la prosa una conmemoración a una anatomía dramaturgia clásica que en sus diálogos disfraza, decora y profundiza los pensamientos de un dramaturgo crítico de una sociedad oprimida por los desenfrenos del poder, pero que a su vez se invade de contradicciones internas al enfrentarse al hecho de la elección entre la obediencia a los moralismos o a la muerte como fuente liberadora de los destierros y culpabilidades humanas.

Esta última idea se considera que es el corazón de la obra, aquella fuerza latente entre el obedecer y el dejarse llevar por las verdaderas decisiones internas, que al fin y al cabo se terminaron ganando frente a la opresión y el odio, dándose una victoria tácita, porque después de la muerte de los protagonistas no hay ninguna fuerza opresiva que se una para quererlos separar, describiendo ese instante como una secuencia funcional del sistema circulatorio es decir, este sistema no es nada sin la circulación de la sangre en las venas y las arterias así mismo el movimiento anatómico de esta obra no es nada sin la pasión extraordinaria del amor puro de dos jóvenes que sin importar la descendencia genética de su sangre, circularon por la obra haciéndose vena y arteria a un unísono dramático.

A partir de este engranaje comparativo del movimiento anatómico y la dramaturgia, es claro concebir que todo parte siempre de un esqueleto, al que se le une involuntaria o voluntariamente todo un ciclo de acontecimientos físicos, psicológicos y emocionales, para que desde allí se pueda tener un origen, un desenvolvimiento y una ejecución total.

Así mismo es la anatomía de la dramaturgia, ella parte de una estructura ósea al que se le suman todos los procesos involuntarios que por azar del destino desenvuelven la obra y los voluntarios a partir de lo que determina el dramaturgo, los personajes y la temática en sí. Todo es una construcción poética, como lo es el movimiento ya que ambos tienen que surgir, engranarse a un eje principal pero al final simplemente ocurren y es son tan espontáneos que pueden terminar en algo sorprendente. Así es el movimiento anatómico que hace Shakespeare con su obra *Romeo y Julieta*, disponiendo el esqueleto de la obra como parte del poder familiar para desencadenar un movimiento de enamoramiento espontáneo y prohibido entre los únicos hijos de cada clan, para después dar un final trágico, pero que en realidad en su secreto interpretativo, era la única solución válida para que dos familias dejaran de odiarse y los amantes estuvieran unidos eternamente.

#### DE UNA ANATOMÍA CLÁSICA DE SHAKESPEARE A UNA ANATOMÍA INTERPRETATIVA DE LA PELÍCULA DE *ROMEO Y JULIETA* DIRIGIDA POR BAZ LUHRMANN.

Inseparablemente la estructura anatómica parte de un plano que se distribuye y se neutraliza en un desplazamiento sin dejar de lado la función vital que ocupa cada parte que se mueve al mismo tiempo incluso lo estático puede llegar a tener un contenido en movimiento, porque lo que entra en quietud depende de toda una funcionalidad interna de unos músculos que mantienen la fuerza y el equilibrio además de unos órganos que se disponen a hacer su parte involuntaria de ejecución. De esta misma forma se halla

inmersa la anatomía interpretativa y adaptada dentro de lo clásico, en verdad todo parte de una esencia pero el movimiento voluntario no se desprende en su total de lo básico por el contrario parte de él, construyendo un escenario de emociones, contradicciones, resistencias y fuerzas que emana la extensa flexibilidad, que puede llegar a tener la anatomía de una obra clásica.

Dentro de este mundo de posibilidades anatómicas sería interesante detallar la estructura esquelética de la dramaturgia ya que todo parte de un mismo punto y desde este allí que se comienzan a unir los comandos, funciones, emociones, visiones y movimientos para dar una forma de lo que se crea y evoluciona hasta encontrar un punto final, mas allá de especificar cuál sea su constante elucidación o las miles interpretaciones que se han hecho de esta pieza dramaturgica. Aquí en este artículo se parte del hecho anatómico que según lo que se ha encontrado en esta y en otras obras dramaturgicas leídas se puede considerar que la anatomía dramaturgica se puede dividir del siguiente modo:

Primero se hablaría de una anatomía tradicional, la cual en su estructura inicial evidencia el estilo de los dramaturgos antiguos A.C, en una discusión constante del papel del hombre en comparación con los dioses, seguida por una anatomía dogmática donde se enmarca la era del más grande sometimiento religioso prosiguiendo la anatomía clásica que lleva en su escrito el verso y la prosa de una época invadida por el derecho de la liberación antropocéntrica, donde su estructura lírica permite evidenciar las nuevas revoluciones internas. Enseguida vendría la anatomía visional que habla directamente de lo que ve el dramaturgo a un nivel fantástico, después una anatomía interpretativa, que parte de un hecho escrito, de alguna imagen, recuerdo o suceso para luego escribirlo desde alguna intención dramaturgica y por último la anatomía adaptacional, que adopta un texto dramaturgico y lo transforma según la idea del dramaturgo.

En este punto de vista, se puede describir lo que es leer una obra dramaturgica clásica, la pasión por la dramaturgia, el movimiento y el arte, permitiendo ver más allá y crear lo que se considera como anatomía de la dramaturgia, con unas posibles derivaciones según la estructura esquelética que propone el dramaturgo en cada obra.

Así que ya al relacionar la obra de Romeo y Julieta que se denominó como una anatomía clásica por su bella escritura en verso es vital detenerse para dar profundidad a la magnífica anatomía de interpretación que hacen de la película Romeo y Julieta en la tela grande estrenada en el año 1996, bajo la dirección de Baz Luhrmann y que a su vez junto con Craig Pearce hacen una interpretación de una anatomía clásica de Shakespeare a una época moderna. Llevando acabo en su base interna una anatomía adaptacional para un público prometedor y que en sus más profundas vivencias entiende esta película porque tal vez la historia se siga repitiendo en esta sociedad donde prima el valor de la lucha, el amor y la muerte, siendo la última una fuente liberadora de sobrevivir.

Por lo tanto según esta película de Romeo y Julieta se resalta, que es una anatomía adaptacional e interpretativa en su estructura esquelética porque genera en ella toda una complementación de ciclos es decir, si el cuerpo necesita de un trabajo en equipo interno para generar una determinada función, en la anatomía dramaturgica también se ve este tipo de complicidad, causando un trabajo colectivo entre el imaginario fantástico o real que inspira al dramaturgo, los continuos acontecimientos y pensamientos de los personajes y el lugar donde se dará ejecutada la obra así de este modo, la anatomía interpretativa y adaptacional comienzan su trabajo en equipo con la anatomía clásica de Shakespeare para luego deducirla en un hecho real y significativo del siglo XX para después dar toda una construcción anatómica adaptacional como estructura fija y así dar comienzo a la filmación de una de las versiones más interesantes de esta pieza clásica por los escenarios,

situaciones, encuentros, características y estructuras aplicadas a este formato en cine.

Dentro de la anatomía interpretativa de Romeo y Julieta se encuentran las adaptaciones al cine de Robert Wise en 1961, Franco Zeffirelli en 1968, Baz Luhrmann en 1996 que es la base de este artículo y la última versión de Carlo Carlei estrenada en el 2013. En cada una de estas películas se ve una gran interpretación de la anatomía clásica de Shakespeare sin dejar escapar la importancia del verso y la prosa lo cual, es una de las características más relevantes de esta obra. Es importante resaltar lo que logra transmitir Shakespeare desde su forma de anatomía clásica ya que recrea una situación y la hace tan real que todos se sumergen en ese hecho tan extraordinario y su texto es tan profundo que la prosa se convierte en el anclaje principal e interpretativo de los actores lo cual la hace única y descriptiva.

Cada actor de la película dirigida por Baz Luhrmann encuentra su versión psicológica moderna, relacionándola directamente con lo que suscita la anatomía escrita por Shakespeare, la anatomía del actor partiría entonces de la anatomía dramática que define su acción y se hace cómplice de sus deseos más internos dentro de lo físico los actores logran encarnar lo que el dramaturgo quería experimentar en su obra, generando un sinnúmero de conectores que los llevaría a una interpretación clásica en un estilo moderno, y porque no decirlo la anatomía del actor se une a una construcción palpable de secuencias inquietantes y demostrativas de la naturaleza del ser humano, incluso pensando y abstrayendo lo que el espectador pueda llegar a sentir. Es de vital conexión que el actor que interpreta un texto tan denso y a la vez tan desbordante se exceda en su catarsis interna, para así proclamar la victoria en su interpretación y más aún debe evidenciarse con más panorama en una pieza cinematográfica, porque debe traspasar de la pantalla ese sentir a quien observa su presentación a través de la gran tela mayor.

Ahora, esa anatomía interpretativa y de adaptación no solo parte de transformar algunas líneas escritas en la anatomía clásica porque es una ejecución total inclusive de los elementos es decir, si es una anatomía clásica donde la espada era el honor del combate, para el año 1996 eran las armas de fuego, si antes valía el honor del feudo y de la familia más distinguida por sus tierras, en la adaptación temática de 1996, se evidencia una competencia de dos familias altamente poderosas y de negocios, entonces la anatomía adaptacional va más allá de una situación, esta emplea los elementos encontrados en la obra clásica para así anteponer un elemento del año o época que se quiera dar a conocer en cine. Eso es la dirección de sucesos, de como un elemento tan primordial puede dar una categoría y hacer entender al espectador del porque y como se plantea un guion teatral o estructura dramática al cine.

183

## ANATOMÍA DRAMÁTICA Y ANATOMÍA DEL GUION CINEMATOGRAFICO.

Principalmente es en el teatro donde se definen los actos, las escenas o los cuadros reparando o quebrando cada accionar que se describe para que esto se entrelace al concepto inicial no se puede aislar de lo que el dramaturgo quiere dar a conocer en su obra. No solo basta la idea porque es una fusión directa con las acciones, los conflictos, el clímax, las secuencias, los personajes, el tiempo y el espacio, juntándose todas estas partes para dar un producto dramático ejemplar.

El vaivén de las situaciones hace que la construcción dramática sea extraordinaria que en solo un segundo se evidencien miles de cambios estructurales y el final incluso sea algo inesperado, esa es la magia de la dramaturgia. En este contexto Shakespeare desafía al lector, al director y a los actores o bailarines, porque sus piezas dramáticas alteran los contenidos



significativos de interpretación, el lenguaje que utiliza está inmerso de metáforas y he ahí el az de Shakespeare y el reto al que lo interpreta en escena.

El detalle que ofrece Romeo y Julieta es realista, es decir exige una ley de la contradicción específica, de un joven apasionado, de una mujer angelical y de una familia devastada por la avaricia, además de eso en la profunda naturalidad que cada personaje representa, se ve una fuerte contradicción en sus deseos internos, porque saben que hay una rivalidad, pero esto los lleva a una lealtad profunda con su genética, llenando un espacio de atemorizantes sentimientos con una pasión desmedida de pertenecer a un linaje, así mismo de seguir en el tiempo con sus costumbres, aspecto que tanto a Romeo como a Julieta les incentiva por decidir desaparecer y preferir el amor, consolidándose esto como la verdadera encrucijada humana, entre lo natural de la vida y lo visionario.

Ahora se entraría a establecer y a discutir ¿si es válida la descripción de Romeo y Julieta en la anatomía de adaptación novelística del cine?, a esto no podría decirse lo contrario, en esta puesta de guion cinematográfico las secuencias son enmarcadas por los actos o divisiones de la escritura dramática clásica, las sensaciones son indiscutibles, pues en esta adaptación de Craig Pearce y Baz Luhrmann se denota el gran interés de mantener la prosa y el verso que propone Shakespeare, aunque sea una adaptación elaborada del año 1996 donde inclusive a nivel mundial gobernaba el género musical Metal, Rap, Rock e Heavy metal, haciendo su representación en la sociedad, es interesante que se demuestre en una pieza comercial de cine un lenguaje en prosa, romántico y seductor, pero que a su vez mostraba en su eje principal la guerra de los mismos tiempos, porque según se ve la guerra por la avaricia es un efecto que sigue alumbrando hasta ahora.

Lo que más intriga de este contenido dramático es el encuentro furtivo de los amantes y lo que el guion cinematográfico en su naturaleza también definió como el amor eterno, además que las características

anatómicas de los personajes eran sublimes, exactas pero con una característica más contemporánea que no se hacía de negar, en cada uno se detallaba la magia de Shakespeare dentro de una furia incontrolada, de unos personajes impulsivos y capaces de lograr una catarsis magnética en un tiempo y un espacio como Verona Beach, para darle un contenido más contemporáneo del año 1996, como por ejemplo, en el personaje del príncipe se evidencia un líder policiaco que en su voz de batalla exigía el perdón absoluto entre el poder, la avaricia y el desenfreno egoísta representativo del siglo XX.

El guion entonces estaría dando un simbolismo práctico y con un estilo y acciones contemporáneas, donde lo más sensato se extrae y se conforma en los paradigmas de una sociedad moderna pero que en su profundidad se sabe que no hay más misterio que el cual el mismo hombre quiera colocar, a decir verdad, la forma esquelética que se encuentra en la anatomía dramaturgica de Shakespeare permite entrelazarse en un mundo de sucesos, incluso desde el coro que al inicio de la obra y en la película de Baz Luhrmann tiende a lo que en la Grecia antigua se denominaba el carácter de la voz, desde la versión de Shakespeare como unos personajes naturales que exponen sus voces al unísono en la descripción de la palabra y en la emoción neutral y frente a la versión cinematográfica de Luhrmann como un informativo periodístico.

Si bien es significativo destacar que el guion también tiene su sincronía anatómica, tal vez pueda denominarse el guion anatómico novelístico y el guion anatómico cinematográfico, porque también busca su ejemplar dentro de una adaptación, en este caso de Romeo y Julieta, renombrando el porqué de la destrucción de dos seres amantes y de la victoria moralista de la muerte transformada a una contemporaneidad.

Es evidente el gran interés del director preservar la naturaleza de los personajes y del lenguaje evidenciados en Romeo y Julieta conservando a su

vez el cronotopo serial es decir, todo sucede en un tiempo máximo de una semana y tanto en la obra como en el guion cinematográfico se tiene en cuenta este relevante acontecimiento, especificando como todo surge de una noche y termina en una noche turbia de muerte triunfando entonces la eternidad y el silencioso amor de los amantes.

La cronología en ambos aspectos dramáticos comienza con una breve descripción de lo que está por ocurrir, en el intermedio de la obra se destaca la unión de los acontecimientos en cuanto a la muerte de Mercúcio en manos de Teobaldo que definiría su propia muerte en manos de Romeo por venganza y del destierro de este por el asesinato ocasionado, otorgándole el poder al Señor Capuleto de obligar a su única hija Julieta a casarse contra su deseo con Paris, que desencadenaría un final de lucha de los amantes por encontrarse de nuevo y de un suicidio mutuo.

Es esa estructura anatómica se puede encontrar que el guion cinematográfico es el punto de enlace entre el inicio que contribuye a un imaginario del espectador, como por ejemplo de la forma en que ocurre en los noticieros por televisión, salen anunciando un párrafo de lo sucedido y ya el que lo ve se imagina todo un suceso terrible pero en el desarrollo dramático de la obra de Romeo y Julieta que parecía ser trágica desde el comienzo está inmerso una comedia cómplice, describiendo entre sus líneas desde el juego de Julieta con su nana hasta Mercúcio que debate su humor interno y de fiel amigo con Romeo.

Para un concepto más específico la anatomía dramática clásica de Shakespeare en su obra Romeo y Julieta estaría definida de la siguiente manera:

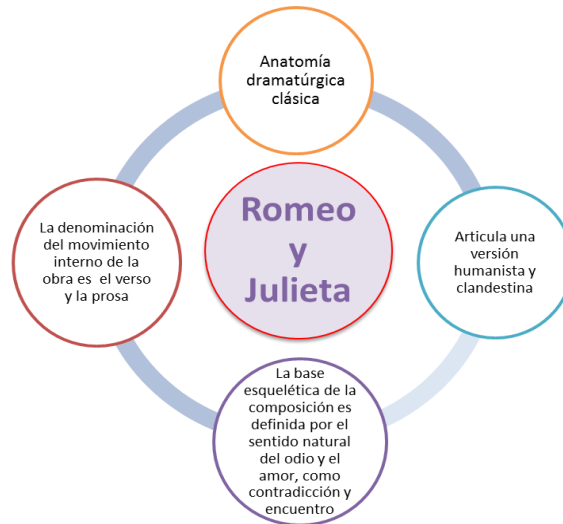


Gráfico 1. Anatomía dramática clásica de la obra Romeo y Julieta de William Shakespeare.

En el gráfico 1 se entrelaza lo que se podría definir como la anatomía dramática clásica de Romeo y Julieta comenzando desde su estilo atravesando los componentes esqueléticos y de movimientos que la caracterizan, añadiendo que la configuración principal del eje transversal de la obra dramática es sin duda a duda Romeo y Julieta, así que Shakespeare logra provocar una naturaleza inmediata entre estos dos personajes, titulado la obra con el mismo nombre de quienes desarrollarían la acción, el conflicto y el clímax máximo de la pieza dramática, lo que se daría a conocer desde el principio de la obra hasta el final, comenzando por mostrar al apasionado y sutil Romeo, en sus profundidades individuales, colectivas y familiares.

Por supuesto siempre llevando por delante desde su primer diálogo la gran pasión, el amor y el impulso al deseo femenino, como el complemento crucial de su existencia, además de demostrar que su mujer ideal va mas allá de

un imaginario común que en el fondo de sus inquietudes sería la hermosa Julieta, resplandeciente, serena y majestuosa, haciendo que el reto amoroso parta de su incertidumbre.

Y si se analiza esta provocación desde el punto anatómico todo parte de una intriga afianzándose en una conexión de elementos que se dirigirán a ser directrices futuras en la composición humana sin olvidar, que si la anatomía dramática comienza de un componente esquelético que próximamente será todo un circuito de movimientos es el dramaturgo quien puede entrar en los estados periódicos de su misma producción dramática, como en el caso de Shakespeare que reúne en su escritura los propios obstáculos de suposición que se otorgan en el camino de construcción de los diálogos complementado sus derivaciones y a la vez alucinaciones en hechos naturales, reales y asombrosos.

Partiendo del hecho de que en la creación dramática está la anatomía, la cual complementa el punto de cohesión concediendo la forma en que todo se va articulando, detallando, aproximando y resolviendo en el camino de elaboración, otorgándole al escritor dramático la creencia de que el es un personaje más que juega, se engaña y soluciona los requiebres que se unen a su asimilación involuntaria y proximal, haciendo que esta intervención audaz del dramaturgo se una a la idea mayor de demostrar que su cuerpo y su pensamiento emergen en misma índole.

#### REFERENCIAS

SHAKESPEARE, William. *Romeo y Julieta*. Chile: Editorial universitaria, 1974.

ROMEO JULIET: *Romeo y Julieta*. Baz Luhrmann. Película, 115 min. Estados Unidos, México: 20th Century Fox, 1996.

***ELES NÃO USAM BLACK-TIE:***  
**CONFLITOS SÓCIO-POLÍTICO-FAMILIARES**  
**EM FOCO**

**Marco Antonio Moreira CARVALHO**

marcoantonio\_moreira@yahoo.com.br

**Bene MARTINS**

behne03@yahoo.com.br

A memória ensina, a história instrui o futuro.  
Bertold Brecht

189

Na década de 1980, o Brasil viveu momentos de mudanças políticas e sociais que indicavam outras direções para o país. Depois de anos sob uma ditadura militar, cuja ideologia perseguia e censurava artistas de diversas áreas como cinema, teatro e literatura; período nefasto para as artes em geral, muitas iniciativas foram cortadas em seu nascedouro, outras, felizmente germinaram e, com o início do processo de abertura política, no final dos anos 1970, vários processos engavetados, vieram à tona, além destes, naturalmente surgiram outras obras sobre assuntos, tais como, reivindicações trabalhistas, liberdade de expressão, em todos os sentidos, entre outros conflitos e interesses presentes naquele momento, que precisavam ser mostradas ao público.

A área das artes, contestadora e crítica por natureza, poderia ousar, provocar discussões e ampliar o debate sobre problemas brasileiros, até então proibidos pelo governo à época. Problemas latentes, prestes a vir à tona, ideias contestadoras, capacidade criativa e coragem para enfrentar o clima tenso no qual todos eram suspeitos de algo. Nessa ambiência de terror psicológico

principalmente, somente artistas com ideias e mãos hábeis, voltados à luta por liberdade de expressão poderiam enfrentar tais circunstâncias. O cinema brasileiro vivia um período de sucesso de público assíduo às pornochanchadas e comédias, enquanto um cineasta como Glauber Rocha<sup>45</sup> estava fora do país devido à censura imposta a todos os segmentos artísticos. O cinema nacional, politicamente engajado, estava cada vez mais ausente na realização, exibição e contato com o público.

Embora o termo engajado tenha conotação desgastada, o utilizamos aqui, no sentido de trabalhar com temáticas críticas às mazelas sócio-culturais-econômicas, enfatizamos ainda a falta de formação mais cuidadosa no que se refere à complexidade do que são as culturas, os contextos nos quais estamos inseridos. J.A. Wolf, na década de 1980, já chamava atenção para tal complexidade.

A cultura não é apenas um reflexo das estruturas econômicas e sociais. É mediada em vários níveis: é mediada pela complexidade e pela natureza contraditória dos grupos sociais nos quais se origina; é mediada pelas situações específicas de seus produtores; e é mediada pela natureza da operação dos códigos e convenções estéticas através dos quais a ideologia é transformada e nos quais se expressa (WOLF, 1982, p.85).

Escritores, dramaturgos, diretores, dentre eles, Leon Hirzman<sup>46</sup> dominavam a habilidade de trabalhar com visão multidisciplinar, já que souberam abordar, em suas produções, todos esses aspectos apontados por Wolf. *Eles não usam Black-tie* é uma bela amostra dessa capacidade para tratar tal complexidade. Voltando ao diretor do filme, ora em estudo, Hirzman

---

<sup>45</sup> Glauber Rocha (1939-1981) é um dos mais importantes cineastas brasileiros, com reconhecimento internacional por filmes como Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) e O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1968). Com a radicalização do regime militar, deixou o Brasil em 1971 e realizou filmes na Europa, voltando ao país em 1980, para realizar seu último filme, A Idade da Terra (1980).

<sup>46</sup> Leon Hirzman (1937-1987) é um dos mais importantes nomes do cinema brasileiro contemporâneo. Foi um dos precursores do cinema novo, no início dos anos 1960. Realizou documentários importantes, como *Maioria Absoluta* (1964) e *ABC da Greve* (1979). Outros filmes importantes de sua carreira são *A Falecida* (1961) e *São Bernardo* (1971).

considerado um dos grandes cineastas brasileiros, reconhecido dentro e fora do país, o cineasta, já havia trabalhado como documentarista e autor de ficção e, em 1973, teve sucesso de crítica com uma adaptação da obra *São Bernardo*, de Graciliano Ramos<sup>47</sup>. Em 1979, dirigiu e roteirizou o documentário *ABC da Greve*<sup>48</sup>. Este mostrava acontecimentos do movimento operário na região do ABC paulista, quando os operários decidiram entrar de greve por melhores salários, condições de vida, direitos fundamentais aos trabalhadores em geral. Resultado natural do movimento, conflito com os patrões e com o regime vigente.

Naquele contexto, a adaptação da peça de autoria de Gianfrancesco Guarnieri<sup>49</sup>, *Eles não usam Black-Tie*<sup>50</sup>, era necessária e oportuna para o cinema nacional retomar sua importância como espaço, também, de denúncias e proposições, dentro do cenário artístico do início dos anos 1980. A dramaturgia de Guarnieri inserida no contexto dos escritores para o teatro, cuja temática voltava-se, agora também, para aspectos sociais do proletariado brasileiro, em acordo com a epígrafe de Bertold Brecht: a memória precisa ser reativa para que se possa ensinar, registrar histórias como pontos de partida para orientar o futuro. As décadas de 1960-70 foram palco de “uma pluralidade de tendências e estilos que ocupava os palcos brasileiros: Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Dias Gomes, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Vianninha, entre outros” (SOUZA, 201, p. 54-55). Todos procurando valorizar uma dramaturgia nacional.

---

<sup>47</sup> *São Bernardo*. Ano de produção: 1973. Com Othon Bastos e Isadora Ribeiro.

<sup>48</sup> *ABC da Greve*. Ano de produção: 1979.

<sup>49</sup> Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), um dos artistas mais importantes do Teatro Arena de São Paulo, atuou como ator, diretor, poeta e dramaturgo. Nasceu na Itália e, anos depois, naturalizou-se brasileiro.

<sup>50</sup> *Eles não usam Black-Tie*, 1958. Primeira peça escrita por Gianfrancesco Guarnieri.



Este texto de Guarnieri, encenado à época em que o Cinema Novo<sup>51</sup> trouxe para as telas a estética do Neo-Realismo<sup>52</sup> e a realidade brasileira, apresentou outra tônica de montagem, além da ênfase à temática de classes subalternas em cena. Aos cenários luxuosos e às classes altas representadas até então, são colocados outros elementos cênicos, outras tramas, cujos personagens representam pessoas comuns: trabalhadores, donas de casa, conflitos entre pais e filhos. Cenários enxutos, com o básico apenas; personagens advindos do povo, dos operários, dos favelados, entre outros contrastes, resultarem em peça e filme indispensáveis para refletir sobre temas sócio-políticos ainda recorrentes no cenário brasileiro.

Escrita em 1958, num momento em que o teatro brasileiro começou uma aproximação maior com temas políticos e sociais, a peça *Eles não usam Black-Tie* lançou um olhar crítico e realista sobre a luta sindical, as condições de vida dos operários e a situação da economia brasileira, no final dos anos 1950. Esse olhar merecia ser revisto e continuado, agora pelo cinema. Encontrando similaridades entre o Brasil da época da realização da peça teatral e o país que observara no final dos anos 1970, Leon Hirzman realizou o projeto de adaptação da obra de Guarnieri, como uma maneira/estratégia de lançar um chamado ao senso crítico daqueles que faziam arte no país e especialmente, envolver o público brasileiro nas discussões políticas, apesar da censura e controle da mídia realizada à época.

---

<sup>51</sup> Cinema Novo (1955-1972), movimento cinematográfico brasileiro, influenciado pelo cinema italiano (Neorealismo) e francês (*Nouvelle Vague*). Jovens cineastas realizaram produções com custo mais barato, cuja temática era a realidade brasileira envolta às questões sociais, políticas e econômicas.

<sup>52</sup> Neorealismo, movimento cultural surgido na Itália, no final da Segunda Guerra Mundial, teve, no cinema, uma de suas maiores expressões. Sua principal característica foi o uso de elementos da realidade numa obra de ficção, aproximando-se das características do filme documentário com a intenção de representar a realidade social e econômica de uma época.

Figura 1



(Elenco original da peça *Eles não usam Black-Tie*).

Fonte: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/bis/noticia/2013/09/bis-eles-nao-usam-black-tie-e-peca-de-estreia-de-gianfrancesco-guarnieri.html>.

Hirzman e Guarnieri, ambos militantes ligados à esquerda, desde os anos 1960, utilizavam a arte como espaço de reflexão e engajamento político, com a finalidade de conscientizar o público sobre as questões sociais abordadas. A união da linguagem teatral e cinematográfica resultou num dos grandes momentos do cinema brasileiro. Aliada à perspectiva denunciadora do quadro de exploração dos trabalhadores, crítica ao capitalismo, o desempenho exemplar do elenco composto por veteranos e jovens artistas, deu veracidade à trama da peça e do roteiro cinematográfico.

Gianfrancesco Guarnieri, artista iniciante quando escreveu a peça *Eles não usam Black-Tie*, cuja trama marcou o teatro brasileiro, promoveu a recuperação do Teatro de Arena de São Paulo (graças ao sucesso de público) e introduziu, pela primeira vez, no teatro brasileiro, uma temática popular, com personagens representantes do movimento operário e do cotidiano das favelas do Rio de Janeiro, na década de 1950. A característica do realismo das personagens de Guarnieri colocou o proletariado no palco, de maneira a estabelecer comunicação com um tipo público, até então não representado no teatro brasileiro.

Figura 2



(Teatro de Arena de São Paulo)

Fonte: <http://revistagrupo.blogspot.com.br/2012/09/dia-nacional-do-teatro.html>

Além disso, Guarnieri teve a sensibilidade de perceber a precária realidade da classe operária do país, naquele momento e, ao mesmo tempo, entender que o teatro não poderia ficar alheio aos movimentos sociais daquele período. Assim, escreveu o texto, registrou uma história para provocar debate e chamamento à sociedade brasileira, até então meio alheia ou inibida por conta do espírito de época, por assim dizer.

Hirzman também entendeu que era hora de direcionar o olhar para questões latentes na conjuntura sócio-político-econômica, não levada ao público, até então. Público que lotava as salas de cinema, prestigiando sucessos de filmes norte-americanos ou então as pornochanchadas. Aqui não se trata de discriminar as pornochanchadas ou os filmes norte-americanos, mas de lamentar a restrição de opções a somente determinados tipos de filmes. O documentário ABC da Greve, realizado por Hirzman em 1979, já indicava seu propósito de trabalhar com tais temáticas. Para Fernanda Montenegro, atriz do filme, a

experiência é inesquecível, pois, “não era só filmar, não era só criar, era representar uma tragédia que acontecia ali, ao lado, no ABC paulista”.

O cinema brasileiro tinha que registrar os acontecimentos sociais, políticos, históricos do país e era tempo de retomar um tipo de cinema mais comprometido com as causas sociais, com a memória cultural de um segmento social discriminado. Para isso, Hirzman entrou no universo de *Eles não usam Black-Tie*, adaptou o texto para o cinema, ao lado do próprio Guarnieri. Estes diretores abraçaram o compromisso de lembrar e demonstrar a todos que, lamentavelmente,

O Brasil é um país onde o povo não tem consciência histórico-cultural, ou seja, não tem posse do seu próprio patrimônio. É como se essa história não fizesse arte da vida, não estivesse incorporada ao indivíduo, e como se ele não participasse e constituísse o seu processo histórico-cultural (GUERRA, 2004, p.23).

A afirmação acima de Marco Antônio Guerra é tão pertinente que, as últimas cenas da peça/filme são tocantes nesse aspecto. Após morte de um dos líderes do movimento, Bráulio, interpretado por Milton Gonçalves. Otávio e Romana, em casa, ao redor da mesa, tentam voltar aos afazeres diários. Ele toma sua cachaça, ela escolhe feijão. A cena é de uma cumplicidade que, somente casais amorosos conseguem passar. Tocam-se, juntam-se as mãos com delicadeza, compreensão, no sentido mais pleno do termo, um está com o outro. Não há falas, não precisa. Aos poucos, ele também separa vários grãos de feijão, os entrega a ela, ela despeja na bacia, junto aos seus escolhidos. Bela analogia com o movimento dos trabalhadores, muitos em número, mas poucos preparados para liderança e continuidade pela democratização das

relações entre patrão e empregado, das relações familiares, abertura do país.

A atriz Fernanda Montenegro, em depoimento sobre a produção do filme, relata que a cena do casal escolhendo feijão foi filmada por Hirzman em homenagem ao cinema Russo que, nos anos 1920, teve como destaque obras cujos valores políticos foram fundamentais para a história do cinema, a exemplo de *O Encouraçado Potemkin*<sup>53</sup>, de Serguei Eisenstein. A cena, filmada de forma poética e sensível, lembra também outro clássico russo, *A Mãe*<sup>54</sup>, de Vsevolod Pudovkin. Este filme narra a história da politização de uma mulher após seu marido, um ferreiro alcoólatra e fura-greves, ser morto, acidentalmente, por um militante. Voltando à cena do casal à mesa. Ambos, tristíssimos, ambos mais que inteirados sobre o envolvimento com o movimento trabalhista. Esta cena representa um dos momentos mais intensos do filme sobre a força e papel do cidadão brasileiro no seu constante recomeçar da luta por direitos e melhorias de vida.

196

Figuras 3, 4, 5, 6



<sup>53</sup> *O Encouraçado Potemkin*. Ano de produção: 1925. Direção: Serguei Eisenstein. Um dos filmes mais importantes da história do cinema, um marco na elaboração da teoria da montagem cinematográfica de Eisenstein. O filme, baseado em fatos reais, retrata uma rebelião de marinheiros de navio de guerra, ocorrida em 1905, na Rússia.

<sup>54</sup> *A Mãe*. Ano de Produção: 1926. Direção: Vsevolod Pudovkin. Adaptação da obra de Gorky.



(Cena em que as personagens Romana e Otávio estão à mesa, após a morte do amigo Bráulio).

Um dos desafios para a transposição da temática do teatro para o cinema era perceber as diferenças de linguagens entre estas duas artes. No cinema, o tempo é filmado. No teatro, o tempo é vivido. E as diferenças de conceito entre ambas as artes devem ser consideradas por quem faz a adaptação. Há que se prestar atenção para dar ênfase a personagens e diálogos originais, dentro de um desenvolvimento cinematográfico que pode e deve transcender a palavra, dimensionando também o poder da imagem presente no teatro, naturalmente. Mas, no cinema tem outros vieses, outras matizes, por assim dizer, dada a possibilidade estética da fotografia e montagem.

Hirzman e Guarnieri entenderam essas diferenças e, na adaptação para o cinema. O texto ganhou dimensão maior ao agregar imagens, sons e enquadramentos que a linguagem cinematográfica proporciona. Ao contrário de muitas adaptações de obras de teatro para o cinema, aqui temos um expressivo exemplo de uso dos recursos do teatro e cinema que, juntos, intensificam a intenção da história, mantendo e ampliando efeitos diante do público.

Na adaptação cinematográfica, outro importante desafio foi atualizar a abordagem da luta sindical, sem prescindir das questões humanas de cada personagem. Na peça, a história se

passava no Rio de Janeiro. Mas, no final dos anos 1970, a cidade de São Paulo era o principal palco do movimento operário do país, naturalmente por ser o polo das indústrias. O movimento foi importante e fundamental, ainda, na luta pela redemocratização do país. Por isso, todo o desenvolvimento da história, no filme, acontece em São Paulo, com filmagens externas realizadas nas ruas da cidade, evidenciando a localização da trama.

No texto original de Guarnieri, oito personagens explicitam quadro social de uma família pobre, que vive de maneira simples e digna, mas que vê sua rotina alterada a partir do momento que se percebe a necessidade de luta pelos direitos do trabalhador. O personagem Otávio, patriarca da família, está envolvido com o sindicato dos operários. Ele defende duas ideias baseado em convicções marxistas, não é um ativista do barulho apenas. Otávio sonha com uma vida melhor para sua família, acredita na capacidade de organização dos trabalhadores, mas sua postura crítica, consciente, reivindicatória gera um conflito com o filho Tião. Tião tem outros sonhos e pensa em sobreviver na sua comunidade, sem questionamentos e/ou confrontos com os patrões. Desse conflito entre pai e filho, somos testemunhas de uma história que geradora de uma série de reflexões políticas, mas não panfletárias, mostrando também o modo como as relações interpessoais acontecem dentro do universo desta família e sua comunidade.

Neste sentido, a adaptação cinematográfica de Guarnieri e Hirzman procurou manter as características das personagens, em transmitir um discurso que envolve política, mas também respeito, esperança, solidariedade, apesar das péssimas condições de vida. Cada personagem tem sua importância refletida nos diálogos bem elaborados e que trazem, em si, inúmeros conceitos de vida. Na peça original, todos os personagens têm participações significativas na história, mas pela necessidade de mudança de linguagem na adaptação para o cinema, alguns personagens tiveram interação com a história

diminuída, passaram a coadjuvante, mas de fundamental importância na trama.

A personagem Romana interpretada, no filme, por Fernanda Montenegro, ligação direta entre os membros da família e a realidade dura e crua em que vivem, teve a importância mantida quase que integralmente em relação ao texto teatral. Esta personagem, ao lado de Otávio, interpretado pelo próprio autor, Gianfrancesco Guarnieri, revela nas suas atitudes e palavras, sua visão madura sobre o mundo em que (sobre)vive. Romana é o lado prático da vida que lhe ensinou a ser assim, para sua sobrevivência. Mas o contraste entre o coletivo e o individual surge cada vez mais presente, nas personagens Otávio (pai) e Tião (filho).

O cotidiano da classe trabalhadora, para Otávio, revela uma luta por melhores direitos e condições de vida, mas, para Tião, é algo a ser rejeitado, na medida em que se faz aquilo que os patrões mandam e que, por consequência, pode levar a uma nova e melhor vida. Ele quer subir na vida e acredita que seguindo as regras, terá êxito. O conflito entre o coletivo e o individual é uma das questões mais fortes da obra. A transformação de Tião, num objeto de manipulação dos patrões, vem de seu histórico familiar. Ele foi criado pelos padrinhos, longe do dia a dia do pai e da comunidade, teve outros princípios e educação e, conforme afirma Otávio, em conversa sobre tais diferenças com Tião, “quem muda de casa, muda as ideias”.

Este personagem se vê obrigado a lutar ainda mais pela sua sobrevivência quando sua namorada, Maria, também operária, engravida. Com essa razão, mais do que nunca, Tião acredita que a vida de empregado é uma segurança e questionar a ordem vigente dos patrões só trará mais insegurança e indefinição. Em discussão com o pai, o filho defende sua posição, ele “sabe onde aperta o sapato e o porquê”. Para o pai, no entanto, o filho assemelha-se a “poça d’água”, quando o curso da vida é “água correndo”.



Figuras 7, 8, 9, 10



(Cena em que pai e filho, Otávio e Tião, discutem sobre suas posições políticas sob os olhares da família).

200

Otávio e Tião, dois cabeças duras em permanente conflito, cabe à mãe Romana, tentar conciliação entre os dois. A cada embate caloroso entre pai e filho, a reação do filho é sair e bater a porta. Ao que a mãe atenciosa, inconformada repete: “precisa reforçar essa porta, senão não aguenta” (...) “coração de mãe não se engana”. Ambos ditos comuns ambos portam a sabedoria popular. Romana presente, com ajuda das cartas, inclusive, ela sabe que a situação ficará pior ainda e “seja o que Deus quiser”.

Figuras 11, 12



(Romana lendo cartas, busca de alento)

Figuras 13, 14



(Romana conversando com o filho Tião, sobre sua tensa relação com pai).

Tião revela uma atitude individual, sem senso político ou social com relação a sua família e, mais ainda, com sua comunidade. Vendo seu pai envolvido com o movimento sindical, que quer a greve como mecanismo de pressão aos diretos do trabalhador, ele se distancia do pai, amigos e mesmo da sua namorada, Maria. Ela demonstra uma noção de coletividade e solidariedade que Tião não entende e/ou reconhece. Tião acredita que fez a coisa certa, furar a greve, quando é chamado de traidor, afirma: “Não o fiz por covardia, fiz por convicção”. Mas, além das questões envolvidas nesta família, o que vemos na peça/filme é a necessidade de se ver/entender o contexto da sua história. Neste sentido, o filme tem uma forte influência do cinema Neo-realista mostrando personagens que vivem na periferia de uma cidade grande, onde não existem políticas públicas de sustentação básica ao cidadão, refletindo no aumento das diferenças sociais já existentes. Esta situação social era latente no Brasil, mesmo antes da concepção da peça em 1958 e, permanecia evidente em 1981, quando Leon Hirzman fez sua adaptação. E, pior, lamentavelmente, apesar de avanços legais, as condições sociais inadequadas, ainda permanecem.

O cinema neo-realista abordava temas de cunho social e filmes como *Ladrão de Bicicleta*<sup>55</sup> de Vittorio de Sica comprovaram a força do cinema para expor, tematizar e questionar o modo estabelecido e desigual das classes sociais para, no mínimo, desestabilizar *o status quo*, inquestionável, antes das ideias consideradas revolucionárias. Em *Ladrão de Bicicleta*, a situação da Itália pós-guerra revelava personagens representando pessoas dignas que, devido à situação avassaladora, encontravam-se próximos da miséria, mas seguiam em busca de alternativas de sobrevivência.

No Brasil, personagens como Otávio e Tião, mesmo com diferenças de ideologia, estavam juntos na mesma comunidade que clamava por mudanças. Para Otávio, o movimento operário poderia resultar numa mudança, mas para seu filho Tião, a saída era aceitar as injustas condições de trabalho. Não provocar a ira dos patrões, deixar tudo como está, garantir o emprego, apesar e para além da exploração por parte dos empregadores. Filho realista, pai sonhador, este, sempre almejou um mundo melhor.

Outra vertente que o filme apresenta-narra que se assemelha à peça original, é a importância da mulher em toda a história desenvolvida. Romana e Maria, mãe e namorada de Tião, representam o inconformismo e a coragem diante das situações de conflito que surgem a partir da relação pai e filho. A personagem Maria, interpretada, no filme, por Beth Mendes<sup>56</sup>, surpreende quando se revolta contra Tião, num discurso apaixonado pela causa trabalhista que, afinal, é a causa de Otávio e de muitos outros de sua comunidade. A surpresa no comportamento desta personagem reforça a importância da presença feminina num

---

<sup>55</sup> *Ladrão de Bicicleta*. Ano de produção: 1948. Direção: Vittorio de Sica.

<sup>56</sup> Beth Mendes, atriz e militante política, participou ativamente de diversos movimentos e sindicais. Foi uma das fundadoras do Partido dos Trabalhadores.

universo predominantemente masculino, seja no trabalho, seja no seu papel de chefe da família.

Figuras 15, 16



(Tião e Maria discutindo sobre suas diferenças em relação à greve).

Figuras 17, 18



(Maria sendo abordada e espancada, próxima às manifestações do sindicato).

Hirzman foi muito feliz ao chamar, para seu elenco, atores de alta competência e carreira sólida, desenvolvida no teatro, a exemplo de Fernanda Montenegro<sup>57</sup>, Milton Gonçalves<sup>58</sup> e, especialmente, Gianfrancesco Guarnieri. Este, no teatro, interpretou o papel de Tião. O estilo de interpretar, captado com maestria pelo diretor de fotografia, Lauro Escorel Filho<sup>59</sup>, evidencia o envolvimento emocional de cada ator através de enquadramentos de câmera

---

<sup>57</sup> Fernanda Montenegro é considerada, pela crítica especializada, uma das maiores atrizes do cinema e teatro brasileiros.

<sup>58</sup> Milton Gonçalves é um consagrado ator de cinema e teatro. Esteve na primeira montagem teatral de *Eles não usam Black-Tie*, no papel de Bráulio, interpretando a mesma personagem na versão de cinema.

<sup>59</sup> Lauro Escorel Filho é um dos grandes diretores de fotografia do cinema brasileiro e já tinha trabalhado com o cineasta Leon Hirzman em *São Bernardo* (1973).

que permitem observar sua atuação, com “closes” e plano geral e o uso de recursos cênicos, sem artificialismos. Os atores acrescentam identidade aos seus personagens pela fotografia sem recursos outros – utiliza a iluminação natural em grande parte das cenas, já que o filme foi basicamente filmado em locações reais e não estúdio – e cenografia, a partir de cenários reais, vivenciados no cotidiano dos trabalhadores e habitantes do local. Tudo converge para uma identificação dos atores e do público com uma história conectada à realidade.

O cinema, no entendimento de certos diretores e estudiosos, mesmo como ficção, deve tomar consciência do real, de forma concreta e esta é uma premissa básica da versão cinematográfica de *Eles não usam Black-Tie*. Tal premissa é recorrente em filmes neo-realista. *Ladrão de Bicicleta* e *Roma, Cidade Aberta*<sup>60</sup>, são exemplares nessa proposta estética.

Outro ponto importante do filme, segundo Robert Stam, foi o papel dos negros como militantes, confiantes na “abertura” política e na militância da classe operária. O personagem Bráulio é exemplar no que se refere à capacidade de tentar dialogar, sem o radicalismo dos sindicalistas. Ele tenta, junto com Otávio, conquistar espaço pela negociação inteligente, sem brigas. Mas, herói e vítima por ser negro, leva um tiro, a mando de um policial e morre. O enterro de Bráulio, no entanto, agregou militâncias diversas. Robert Stam, novamente, aqui ele destaca o subtexto do filme, para ele o veterano cineasta:

Critica a geração presumivelmente perdida da ditadura e, nesse momento, distorce a história. Pois, na verdade, as greves de São Paulo foram o produto de uma nova geração, caracterizada mais por Luis Inácio Lula da Silva e seu partido dos Trabalhadores, do que pela esquerda tradicional ao estilo “partidão. De fato, o protótipo da vida real para o personagem negro Bráulio, que é assinado por um agente da polícia e cuja morte é homenageada por uma procissão fúnebre maciça ao final do filme, foi Santos Dias, militante sindicalista do Partido dos Trabalhadores, é não um “moderado” como o Bráulio do filme. Ao contrário da peça, o

---

<sup>60</sup> *Roma Cidade Aberta*. Ano de produção, 1945. Direção: Roberto Rossellini.



filme critica a violência contra operários e “marginais”, tema que seria tabu anos antes. O filme mostra um mundo onde a classe trabalhadora não é racista, mas a polícia sim: “Pequem o cara preto”, diz o informante ao policial, pouco antes de este matar Bráulio. O assassinio é mostrado como político e racial (STAM, 2008, p. 441-2).

A cena do enterro do líder moderado reúne um número inesperado de pessoas, seria um sinal de esperança ou de certeza de que o panorama sócio-político mudaria, mesmo que lentamente, para melhor. Otávio, confiante, diz ao filho Chiquinho: “Um dia, os seus filhos vão estudar Bráulio na história do Brasil”. De certa maneira, os rumos do proletariado conquistaram direitos, mas o quadro social brasileiro, ainda carece de cuidados e de legislação efetiva.

Figuras 19, 20



(Cena final. Enterro do personagem Bráulio torna-se manifestação política).

Com o filme finalizado, após meses de filmagem, – muitas vezes cercada de muita tensão – ora a alegria do trabalho concluído, ora o receio da proibição do filme no Brasil e, conforme panorama da época, a proibição aconteceu. *Eles não usam Black-Tie* foi vetado para exibição nos cinemas brasileiros. Afinal, temas como luta sindical, luta de classes e movimentos sociais não eram bem vindos no cinema brasileiro e em qualquer manifestação artística daquele período. Felizmente, o filme fez carreira, após ser exibido em

vários festivais e ser aclamado no Festival de Veneza, ganhando o Leão de Ouro<sup>61</sup>, o governo militar brasileiro liberou sua exibição em território nacional.

Assim, a película iniciou uma trajetória de sucesso de crítica e de público, num momento em que o cinema nacional estava carente de filmes sensíveis e inteligentes sobre temáticas sociais e políticas. Como disse o ator Milton Gonçalves, anos depois do lançamento do filme, “a estreia da obra de Hirzman/Guarnieri, no Brasil, abriu portas para que outros filmes com temas similares pudessem ser feitos e exibidos, após tantos anos de perseguição política”. Além disso, boa parte da crítica internacional, presente ao Festival de Veneza, percebeu a força política do filme aliada à estética neo-realista. No final da sessão especial para jornalistas, Fernanda Montenegro comentou que um dos jornalistas gritou “Rosselini não morreu”, referência ao cinema de Roberto Rosselini, um dos mais engajados cineastas italianos, um dos precursores do neo-realismo.

*Eles não usam Black-Tie* é um filme que, após tantos anos de realização, ainda deve servir de inspiração aos cineastas e público brasileiro. Sua abordagem social e política ainda estão presentes, e a revisão e valorização do filme são necessárias para que o cinema político brasileiro tenha mais presença no cenário artístico nacional. Afinal, questões políticas e sociais merecem registro, já que estão impregnadas na vida dos brasileiros e, o cinema, como arte de reflexão, não pode menosprezar as graves situações reveladas diariamente em um país problemático e muito mais complexo do que qualquer movimento, partido ou proposta política pautada por interesses momentâneos possa entender e muito menos solucionar.

O Brasil precisa de políticas institucionalizadas, comprometidas com a elevação da qualidade de vida da população, em todos os sentidos,

---

<sup>61</sup> Leão de Ouro é o prêmio máximo concedido pelo júri do Festival Internacional de Cinema de Veneza, renomado evento que é realizado anualmente em Veneza, Itália, desde 1932.

independente de cores, credos, ideologias vagas e demagógicas. Ignorar tais questões e desigualdades, certamente comprometerá a esperança de um futuro menos excludente. O enfoque das câmeras, os olhares dos diretores merecem e precisam ficar atentos. Luzes às mínimas brechas, fissuras. Aguardemos o que poderá advir a partir dessas miradas!

#### REFERÊNCIAS

DEMASI, Domingos; SOUZA, Márcio e outros. *Teatro. Guia prático*. Manaus: Valer, 2011.

GUERRA, MARCO Antônio. Carlos Queiroz Telles. *História e dramaturgia em cena* (década de 70). São Paulo: Annablume, 2004.

STAM, Robert. *Multiculturalismo Tropical*. São Paulo: EDUSP, 2008.

WOLF, J.A. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

BAZIN, André. *O que é o Cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BERNARDET, J. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não Usam Black-Tie*. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1995.

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena*. São Paulo: Editora Boi Tempo Editorial, 2004.

#### FICHA TÉCNICA DO FILME

Direção: Leon Hirszman

Roteiro Adaptado: Leon Hirszman e Gianfrancesco Guarnieri

Produção: Leon Hirszman

Design Produção: Marcos Weinstock, Francisco Osório, Jefferson Albuquerque Jr.

Canção: Gianfrancesco Guarnieri, Adoniran Barbosa

Direção Musical: Radamés Gnattali

Fotografia: Lauro Escorel

Edição: Eduardo Escorel

Figurino: Yurika Yamasaki

Maquiagem: Antônio Pacheco

Efeitos Sonoros: Antônio César, Dominique Pâris, M. Guilherme, Juarez D. Costa

Elenco: Gianfrancesco Guarnieri – Otávio; Fernanda Montenegro – Romana; Carlos Alberto Riccelli – Tião; Bete Mendes – Maria; Milton Gonçalves – Bráulio; Francisco Milani – Santini; Antônio Petrin; Nelson Xavier; Paulo José; Renato Consorte; Carlos Augusto Strazzer



## PRÊMIOS

-Associação Paulista de Críticos de Arte  
Prêmio de Melhor Ator (Gianfrancesco Guarnieri)

-Festival de Cinema de Havana, Cuba  
Grand Coral - 1º Prêmio (Leon Hirszman)

-Festival Internacional de Valladolid, Espanha  
Prêmio Espiga de Ouro (Leon Hirszman)

-Festival Internacional de Veneza, Itália  
Prêmio FIPRESCI (Leon Hirszman)  
Prêmio do Grande Júri (Leon Hirszman)

# ELIZABETH E LOTA: A TERNURA DA CENA

**Thamires COSTA**

thamiresfcosta@gmail.com

As possibilidades narrativas de se representar estórias ou histórias são as mais variadas possíveis, as adaptações de dramaturgias teatrais para o cinema são frequentemente desenvolvidas. Este artigo tem como objeto a adaptação para o cinema do monólogo dirigido por José Possi Neto, *Um porto para Elizabeth Bishop*, filme com direção de Bruno Barreto, *Flores Raras*.

*Um porto para Elizabeth Bishop* foi aos palcos pela primeira vez em 2001, e retornou em 2013 e 2014. *Flores Raras* foi lançado em 2013; circulou por vários festivais internacionais de cinema, incluindo o Festival de Belim, no qual ganhou o prêmio de público. Filme e peça contam sobre narrativas distintas a vinda da poetisa norte-americana Elizabeth Bishop para o Brasil e seu romance com a arquiteta Lota de Macedo Soares; as conquistas profissionais de cada uma e o contexto da ditadura militar no qual ocorreu parte desse romance.

Em cores calmas que compõem uma bela paisagem do outono americano, o filme se inicia ao som da voz de Elizabeth declamando o esboço de um de seus poemas para o seu amigo Robert. Nos planos e nos cortes da cena, acompanhamos o diálogo como se estivéssemos sentados em um banco do Central Park ao lado deles. De maneira simples, o diretor Bruno Barreto opta por planos que sempre nos aproximam dos personagens. A cena inicial entre Robert e Elizabeth é apenas uma pequena amostra da intimidade que o espectador adquire com a cena ao longo do filme, principalmente em relação à

Elizabeth. Seu rosto, sua expressão terna que reflete sua insegurança, são características da personagem que sempre realçam a cena.

Essa delicadeza da narrativa é amadurecida ao longo do filme, ora pelas vivências das personagens, ora pelas mudanças na vida da própria Elizabeth. Assim, cabe pensar que essa sensibilidade nas tomadas acompanha a personagem, e vice e versa, já que a ternura está contida em cada detalhe da cena; principalmente em relação à direção de arte, facilitada pelo momento histórico presente em grande parte do filme: década de 50 e 60, tempo em que as roupas femininas, de modo geral, continham a sofisticação e a simplicidade de um bom corte; o conforto de Coco Chanel que libertou o mundo da moda dos apertos e extravagâncias, caindo como uma luva à personagem da poetisa. Somada a todo o charme da burguesia carioca dessa época, dos jantares, das mansões, da aparente tranquilidade política que ia totalmente contra as manchetes de jornal que já previam uma tomada de poder, mas que da “Samambaia” (Casa de campo de Lota) não tinha como saber a dimensão de fato. Tudo no filme é sempre muito tranquilo, como se nada abalasse o equilíbrio do cenário.

Até em momentos mais descontraídos (ou tensos), momentos em que caberia uma libertação dessa tranquilidade para introduzir o espectador a algum outro universo das personagens, parece que se evidencia ainda mais essa delicadeza que as cerca, até os momentos em que a paz de espírito de Elizabeth é quase anulada por fatos de sua vida, a serenidade do filme se mantém intacta. Esta particularidade compõe um dos principais convites para a imersão do espectador na narrativa.

Imersão que se aprofunda a cada cena; em momentos íntimos de Elizabeth e Lota, por exemplo. Miranda Otto interpreta a poetisa e Glória Pires faz o papel da arquiteta. A câmera toma como perspectiva a visão de Elizabeth; quando, por nervosismo, acaba dando mordidas em um caju e depois se recorda de sua alergia, ou quando ela admira os cabelos longos e

escuros de Lota. Sempre a ternura e simplicidade do romance das duas se evidenciam para o espectador, por meio do foco no olhar de cada uma, nas expressões faciais.



A “Samambaia”, casa de campo da arquiteta, é o local onde se pode pensar em uma possível concretização da harmonia entre a natureza e o homem; lugar onde as modificações de Lota são bem visíveis, mas onde a natureza ainda mantém-se soberana, onde as interferências paisagistas acompanham o que a natureza já oferece e não tentam de modo algum modificá-las. A casa, feita de pedras, das quais não foram retirados nem mesmo os musgos, possui um teto inclinado que acompanha o desenho das montanhas que, atrás dela, fazem sobressair a paisagem, compondo uma imagem única entre a obra do homem e a natureza. O olhar de Lota para o paisagismo é sempre preciso. Como a personagem mesmo diz, “eu não estudei para ser arquiteta, eu nasci arquiteta”.



Essa segurança no seu trabalho e em si mesma vai de encontro à melancolia de Elizabeth, que não se sente a vontade nem em se autodenominar poetisa. É aos poucos que a paixão entre as duas vai surgindo, e tem Mary como espectadora insatisfeita, dançarina, esposa de Lotta e antiga amiga de Elizabeth, interpretada por Tracy Middendorf. É curioso como se dá a relação entre as três. Lotta é convencida por Mary a aceitar a timidez “perigosa” de Elizabeth, mas, com o passar do tempo, Mary observa que um sentimento muito além da amizade começa a surgir entre as duas; por isso, incentiva Elizabeth a partir. Os detalhes desse triângulo amoroso vão sutilmente resplandecendo aos olhos de quem assiste ao filme, pouco a pouco (mas não lentamente). Os reais sentimentos de cada uma afloram e a insegurança de Elizabeth em todos os aspectos de sua vida vai desaparecendo. Ela, que não se sentia bem ao assumir compromissos, encontra, não por acaso, um porto: Lota.

Para Mary, a personagem que acabou unindo as duas, o amor por Lota ainda não tinha acabado. E apesar de não muito à vontade com a situação, decide continuar na vida de Lota para realizar seu sonho de ser mãe ao lado dela. E assim, as três vivem e convivem para a formação de uma família: a Mãe Mary, a Vó Lota e a Tia Elizabeth. Essa tia que também não se sentia à

vontade com a proximidade de Mary e com a idéia de as duas criarem uma criança. Entretanto, com o passar do tempo, Tia Mary vai se habituando à situação (nada convencional para ela) e se afeiçoando à criança.

Imaginando a situação, chega um instante em que se pensa nas personagens apenas como elementos fílmicos do enredo; porém, um filme baseado em fatos reais, no qual a poetisa, a arquiteta e a dançarina frustrada compõem uma narrativa também real, uma história que existiu fora das câmeras. Talvez daí advenha a simplicidade que alicerça o filme. Uma história de três mulheres que, basicamente, não conseguiam negar o que sentiam uma pelas outras já contém, por si só, uma carga de dramaticidade considerável e, ao se retratar uma história assim, isso tende a aumentar cada vez mais. Justamente por isso, talvez o filme mantenha o equilíbrio, que o espectador percebe nos detalhes a profundidade do sentimento que cada personagem possui.

213



Particularizando o olhar diante dessas mulheres, observemos não apenas superficialmente a insegurança de Elizabeth, mas tudo o que permeia essa fragilidade imperante em sua personalidade. Voltemos novamente ao Central Park e à sua conversa com Robert, momento em que ele critica (construtivamente) sua poesia. Ela, no entanto, toma aquele comentário pela

perspectiva mais negativa possível, isto é, a perspectiva que seu trabalho tem (em sua visão). Essa falta de estrutura emocional para observar sua própria criação é um ponto no qual o filme não se detém, principalmente ao mostrar as mudanças da personagem durante os anos vividos no Brasil, mas que, sem dúvida, é uma das mudanças mais drásticas ocorridas. Não apenas pelo reconhecimento que seu trabalho obteve, mas pela falta de cobranças dela consigo mesma.

Outras faces dessa fragilidade de Elizabeth vão sendo mostradas aos poucos ao longo da história, mas, ao mesmo tempo, suas reações vão sendo um pouco mais fortes a cada vivência. Como diria Tom Jobim “O Brasil não é para iniciantes”. Este é o início de um de seus discursos, no qual ela compartilha sua angústia por não entender como um povo se comove com uma tragédia estrangeira (assassinato de John Kennedy), mas se deixa ser tomado por um golpe militar tão facilmente. Essas observações soam de forma estranha para quem tem interesses políticos em jogo, como Lota, e mostram uma visão sincera e neutra de um Brasil, que, com certeza, não era para iniciantes, e ainda não é.

O modo de pensar de Elizabeth desperta entre ela e Lota algumas desavenças. Os motivos são óbvios. Carlota de Macedo Soares era uma pessoa que não media esforços para ter o que queria. Seu desapego a convenções ou formalidades também contribuíram para que a paixão das duas acontecesse. Ela era a mulher que estava no comando, que cuidava, até quando era cuidada, e que não concordaria em ver sua companheira dando discursos (que nessa época soavam) reacionários, a seus colegas de trabalho. As roupas masculinas não impedem o espectador de observar feminilidade por trás de sua força e convicção, seja no seu trabalho, seja na sua casa; sensivelmente, tudo estava ao comando dela.





Visto que a história se passa em uma época nem um pouco democrática, gostar de alguém do mesmo sexo era algo impensável para muitas pessoas; em relacionamento estável, idem. A discrição do casal se fazia sempre presente quando ambas estavam em público. Todos os que partilhavam o convívio das duas, conheciam o modo de vida que ambas levavam, mas as convenções sociais falavam mais alto. Sutilmente, o filme retrata isso. A sutileza ao abordar filmicamente um relacionamento entre duas pessoas do mesmo sexo, não diminui sua complexidade. Muitos aspectos desse relacionamento poderiam ser explorados, mas objetivo do filme nunca foi de afirmar uma condição sexual, mas afirmar que as pessoas têm que seguir seus sentimentos acima de todas as coisas. O fato de serem duas mulheres não é o ponto principal, mas o ponto inicial da ternura em que a narrativa é contada, plano a plano, nos deixando cada vez mais íntimos delas.

Essa intimidade também é muito intensa na peça, *Um porto para Elizabeth Bishop*. Pensar nas duas narrativas nos permite diferentes interpretações, que, em muitos aspectos, se cruzam. Inicialmente, pensar que, como a peça é um monólogo, a visão das outras personagens será a partir somente da perspectiva da própria Elizabeth, interpretada por Regina Braga. Assim, a insegurança é disseminada em outras proporções no texto, visto que seus pensamentos sempre perpassavam por sua melancolia, até, enfim, se dar



o romance com Lota. Um único cenário, no qual projeções compunham os lugares onde Elizabeth estava, e em alguns momentos se somavam ao estado de espírito da personagem.

A dramaturgia se confundia, em um bom sentido, entre os pensamentos da personagem e suas interações, inicialmente com Mary, posteriormente com Lota. Ia-se conhecendo as outras mulheres que compunham a história por meio das descrições de Elizabeth. As decisões de Lota que incluíam Elizabeth, a presença constante de Mary na vida das duas; tudo sempre minuciosamente descrito, com a delicadeza e quase sempre aflição; pois, mesmo quando ela estava bem, ficava triste por medo de perder aquilo que havia conquistado com seu romance. Apesar de todas as mudanças positivas desse momento de sua vida, a melancolia sempre permaneceu em seu semblante no filme, e era também evidenciada no texto da peça.

Uma característica que logo ressalta aos olhos de quem observa ambas as narrativas, é o fato de se ver no filme uma Elizabeth que se trajava muito mais feminina, do que na peça. Grosseiramente falando, o vestuário da Elizabeth do palco se parecia em muito com o de Lota no cinema: calça, *blazer*, blusas de tecido e com botão. Independente das propostas do teatro e do cinema, trata-se de uma mulher que existiu, que viveu e conviveu com figuras importantes de sua época. Escolher uma imagem da poetisa para se ter como referência não seria o ‘correto’, mas não podemos deixar de pensar que interpretações seriam válidas para essa personagem, não para centralizá-la em uma única imagem, mas para abrangê-la aos olhos do público.

Sobre como Elizabeth percebe sua anfitriã e, posteriormente, sua companheira, tem-se presente no texto o mesmo controle e a mesma força que se vê no filme, porém a delicadeza da personagem ao descrever-la, nos remete a uma Lota mais serena e não à Lota enérgica, que passa uma imagem marcante para quem a assiste. Não por isso, também, se observa mais um aspecto que, ao diferenciarmos as duas narrativas, se cruzam em similaridade

quando pensados de maneira mais simples: Lota sempre se mostrou mais segura de si do que Elizabeth, na peça, diante das suas tristezas, isso se evidência ao ponto de fazer com que a platéia se contagie com sua melancolia, pois sua presença, única e solitária, ganha uma força indescritível no palco, fazendo com que as emoções de quem assiste a acompanhem.



217

No filme, com as desavenças provenientes de erros que ambas cometeram no relacionamento, apesar de reagirem diferentemente, pode-se enxergar que quando afastadas, as reações são surpreendentes de ambas as partes. Para Elizabeth, que se sentia perdida em sua falta de amor à sua produção e a si própria, a vivência com Lota a fez perceber que a vida pode lhe proporcionar emoções mais intensas e que deixar de ter sua presença poderia ocasionar um grande retrocesso em todo esse processo de descoberta de si mesma. Ao se afastar do Brasil, no entanto, a poetisa se descobre muito mais madura em relação ao seu trabalho, ao seu modo de interagir com as pessoas. E seguiu em frente. Uma feliz surpresa para a mulher que não chegava a suportar ver alguém declamar um poema seu.

O aparente alicerce de Elizabeth em todo esse processo, a força de Lota, se desfaz em um colapso sofrido pela arquiteta, quando não pôde mais ter controle sobre seu trabalho e, posteriormente, sobre sua própria vida. A presença de Mary ainda a mantinha lúcida para ter com quem compartilhar a falta que Elizabeth a fazia. Reação essa inesperada para a enérgica urbanista responsável pela obra do Parque do Aterro do Flamengo.

Pensando nessas duas personagens e o que elas representavam em seu relacionamento, na cena da última discussão das duas, quando Lota diz em alto e bom tom que Elizabeth não sobreviveria sem ela, vemos mulheres convictas daquilo que sentem uma em relação a outra, mas profundamente magoadas com as discordâncias que se sucederam. O diretor optou por, em nenhum momento (até então), mostrar a fragilidade de Lota diante do espectador. Com o passar do tempo, ela vai sentindo a falta de Elizabeth, sentimento mais uma vez compartilhado sutilmente com o espectador, porém, nesse momento com um recurso técnico: quando chamada a dar seu discurso para a inauguração da obra do parque que planejou, a arquiteta se sente sem chão. A falta de Elizabeth fica bem evidente em seu olhar diante das pessoas, principalmente de Mary, que, de há muito, a acompanhava. Assim, a cena apenas termina em *fade out*. Lota, no púlpito, se sente perdida diante de sua própria criação. Em seguida, a poetisa recebe a notícia de que ela fora internada em um hospital psiquiátrico. Neste caso, o modo como a personagem foi trabalhada questiona quem assiste a perceber até que ponto Lota era o alicerce dessa relação. Se ao perder Elizabeth, a arquiteta se viu sozinha, toda sua confiança em si também se esvaiu. Tudo isso se soma aos acontecimentos no seu trabalho. Elizabeth seria, assim, de fato, o real alicerce dessa relação que se perdeu com o afastamento de ambas, mas que se manteve o sentimento de falta de uma em relação à outra.

Essas perspectivas das personagens, na peça, vêm mais centralizadas em Elizabeth, não somente por se tratar de um monólogo, mas,

principalmente, por confirmar, em sua poesia, sua melancolia diante da vida. No palco, onde sua imagem solitária não precisa de recursos para expressar o que a falta de Lota representava para ela, apenas a seu corpo, seu olhar, já era o maior recurso que poderia ser utilizado para representar o sentimento dessa personagem.

Entretanto, após a morte de Lota, essa melancolia sutilmente emerge diante das lembranças que ficaram, lembranças dos bons momentos que as duas vivenciaram, do quanto a arquiteta serviu de inspiração para os seus poemas, e do quanto as duas cresceram juntas, de maneiras diferentes, as personagens se completavam e a cena sempre evidenciava isso com um discurso fílmico muito simples.



219

No final do filme, a poetisa também compartilha com o espectador o seu sentimento de perda, ilustrando ainda mais a inspiração que tinha em Lota para a sua escrita. Ela finaliza com o mesmo poema que inicialmente declamara, no mesmo banco do Central Park, é bem alí que ela compartilha com Robert seus mais profundos sentimentos.

#### **A arte de perder**

A arte de perder não é nenhum mistério;  
Tantas coisas contêm em si o acidente  
De perdê-las, que perder não é nada sério.

Perca um pouquinho a cada dia. Aceite, austero,  
A chave perdida, a hora gasta bestamente.  
A arte de perder não é nenhum mistério.

Depois perca mais rápido, com mais critério:  
Lugares, nomes, a escala subsequente  
Da viagem não feita. Nada disso é sério.

Perdi o relógio de mamãe. Ah! E nem quero  
Lembrar a perda de três casas excelentes.  
A arte de perder não é nenhum mistério.

Perdi duas cidades lindas. E um império  
Que era meu, dois rios, e mais um continente.  
Tenho saudade deles. Mas não é nada sério.

– Mesmo perder você (a voz, o riso etéreo  
que eu amo) não muda nada. Pois é evidente  
que a arte de perder não chega a ser mistério  
por muito que pareça (*Escreve!*) muito sério.  
Elizabeth Bishop

## REFERÊNCIAS

BISHOP, Elizabeth, 1911-1979. *Poemas escolhidos* - Elizabeth Bishop; seleção, tradução e textos introdutórios: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

CANDIDO, Antonio. ROSENFELD, Anatol. PRADO, Decio de Almeida. GOMES, Paulo Emílio Sales. *A Personagem de Ficção* – 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 7ª ed. São Paulo: Ática.

GOMES, Regina. *Teorias da Recepção, História e Interpretação de Filmes: um breve panorama*. Universidade de Lisboa.

# DO PALCO À TELA.

## *MISE EN SCÈNE* E REALIDADE

**Wagner de Lima ALONSO**

wagneralonso74@gmail.com

**Joel CARDOSO**

joelcardosos@uol.com.br

### A *MISE EN SCÈNE* COMO CONVERGÊNCIA INICIAL

No filme *Baisers volés* (1968), de François Truffaut, o personagem Lucien, ao saber que o personagem Antoine Doinel foi dispensado do exército afirma: “Ah! O exército. É como o teatro: um anacronismo maravilhoso”. Uma leitura pouco atenta dessa frase sobre o teatro, tendo como elemento comparativo uma obra cinematográfica, pode apontar para uma crítica negativa ao teatro e sugerir um elogio ao cinema.

Ela, no entanto, enseja algumas questões, das quais se destacam aqui apenas duas: o cinema seria a superação do teatro? Ou, estaria o teatro condenado ao anacronismo?

Cinema e teatro encenado<sup>62</sup> são duas formas de expressão artísticas que possuem características próprias e estão indissociavelmente relacionadas. Considerando o teatro contemporâneo como consequente do teatro grego, o que ele também é, pode-se retornar aos séculos VI a.C. e V a.C., época em que ocorriam acontecimentos cênicos como os ditirambos (rituais ao deus Dioniso, nos quais estavam presentes o canto coral e a dança e que, originalmente, continham cantos líricos, com posterior introdução de diálogos), e as tragédias e comédias, apresentadas nos concursos públicos

---

<sup>62</sup> Todas as vezes em que o termo **teatro** for mencionado no texto, será uma referência ao **teatro encenado**, e **não exclusivamente ao texto dramatúrgico**.

realizados em Atenas. Desde a Grécia Clássica, portanto, ainda que um acontecimento cênico possa ser observado em inúmeros contextos sociais, uma das maneiras de distingui-lo, em sua origem ocidental, enquanto forma de expressão artística, é como teatro.

A primeira abordagem teórica mais estruturada sobre o teatro foi a empreendida por Aristóteles, no século IV a.C., em seu livro *Poética*. Ao teorizar sobre a comédia e a tragédia, Aristóteles apontou para uma característica que ainda permanece como fundamental no drama contemporâneo, a **ação**.

É a tragédia a representação de uma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com seu atavio adequado, **com atores agindo, não narrando**, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções (ARISTÓTELES, 2005, p.24, grifo nosso).

Em cena, a ação a qual se refere o filósofo, é necessariamente vivenciada pelos atores.

222

[...] o que de fato caracteriza este último [o drama] é a tensão concentrada, a densidade e a linearidade no desenrolar da **ação**, o **jogo permanente de diálogos**. [...]. O drama carece, para se realizar integralmente, da **encenação**, de um **acontecer aqui e agora**, diante de um público (CUNHA, 2003, p.304, grifos nossos).

A ação cênica no drama se materializa concatenando o que se fizer necessário à encenação, ou à *mise en scène* teatral. Mas o cinema narrativo, na sua origem, também a incorporou como premissa fundamental e, na maioria dos casos, tanto no teatro como no cinema contemporâneos, o controle decisório sobre a coordenação dos elementos envolvidos na *mise en scène* é responsabilidade dos diretores, função que inclui atividades relacionadas à figura inicial do *metteur en scène*<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> A locução *metteur en scène* aparece na França no começo do século XIX, mais precisamente em 1820, mas só se impõe no final do século como desígnio daquele que “põe em cena”. Mobilizado pelas duas grandes tendências que se destacam nesse período (a

Uma das reflexões sobre a prática dos diretores de cinema, muito recorrente e teorizada, discute a vocação do cinema para reproduzir a realidade, aqui entendida objetivamente como o mundo físico e visível em movimento e não a materialidade de uma representação desse mundo, tampouco ideias acerca dele. Essa questão também já foi abordada por Aristóteles em suas teorizações sobre a característica imitativa (*mimesis*) do teatro e sua função catártica. É importante frisar neste momento que as ideias sobre *mise en scène* e reprodução da realidade se relacionam fortemente no decorrer da história do teatro e do cinema e acabaram por promover um debate permanente nas artes da encenação.

Ao longo do tempo, os diretores do cinema utilizaram diversas técnicas na construção da *mise en scène*, ora aproximando-a de suas origens no teatro, ora encontrando novas possibilidades estéticas, produzindo um movimento de constante reformulação desse conceito, impulsionada não só pela criatividade dos diretores, como também pelas propriedades técnicas das câmeras, sua mobilidade, liberdade no enquadramento, o corte e a montagem.

223

#### A CÂMERA COMO AFASTAMENTO

Apesar de a encenação ser fundamento de ambas as expressões artísticas, cinema e teatro possuem distinções óbvias. As mais importantes para a compreensão das transformações da *mise en scène* são o corte e a montagem próprios do cinema, permitindo transições muito difíceis de representar no palco, além do uso de diversos ângulos e enquadramentos num mesmo filme, oferecendo uma experiência distinta à capacidade natural da visão humana quando diante do palco.

---

realista e a simbolista), o encenador, o *metteur en scène* ganha destaque cada vez maior. Ele assumirá a responsabilidade pela unidade do espetáculo, algo que até então cabia, normalmente, ao diretor de cena (*régisseur*) ou ao ator principal (conforme fazia Molière) (AUMONT apud OLIVEIRA JR., 2014, p.20-21).



Mesmo com essas distinções, a teatralidade da encenação pode ser observada no cinema desde as primeiras produções do cinema narrativo, ou ficcional, em Georges Méliès, na virada do século XIX para o século XX, ainda que a linguagem cinematográfica já utilizasse, inclusive, efeitos especiais.

Imagem 1: *Le voyage dans la lune*, Georges Méliès (1902).



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Méliès produzia em estúdio, no qual tinha oportunidade de trabalhar cada pormenor, cada minúcia da encenação. Seus filmes apresentam cenas em que se apresentam dinâmicas da encenação teatral, como que se filmasse uma peça. Tome-se como exemplo a cena de *Le voyage dans la lune* (1902)<sup>64</sup>, no momento em que o Prof. Barben Fuillis tenta convencer seus colegas membros do Instituto de Astronomia a embarcar numa viagem à lua (Imagem 1). O gestual, visando comunicar intenções das personagens, é enfático<sup>65</sup>, é uma das características do cinema mudo; os figurinos, igualmente, auxiliam na comunicação da função de cada das personagens; os movimentos são rigorosamente definidos em função do espaço do cenário; e a câmera é fixa,

---

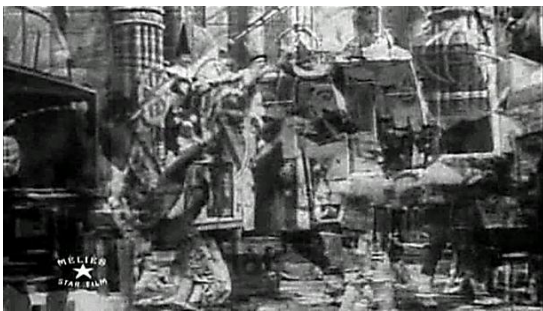
<sup>64</sup> Nenhum dos filmes relacionados nesse texto devem ser entendidos como fundadores das técnicas relacionadas a eles. Suas escolhas obedecem unicamente ao critério de adequação às discussões propostas, à sua capacidade de exemplificar as formas de construir cenas de diversos diretores.

<sup>65</sup> Para Eisenstein e Tretiakov, os movimentos cênicos possuíam o objetivo contagiar público e comunicar emoções. Sobre essas premissas teorizaram acerca dos movimentos atrativos e expressivos (OLIVEIRA, 2008, p.104).

com um enquadramento único, de plano de conjunto: a figura humana não chega a ficar minúscula, mas permite que se dê uma grande importância ao fundo.

O cinema se revela ao final da cena, quando, usando uma técnica da sobreposição (Imagem 2) de filmes, Méliès transporta o espectador direto a um local onde a cápsula que levará à lua está sendo construída (Imagem 3), e lá estão os mesmos personagens que há pouco estavam no Instituto de Astronomia.

Imagem 2: *Le voyage dans la lune*, Georges Méliès (1902).



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Imagem 3: *Le voyage dans la lune*, Georges Méliès (1902).



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Ainda hoje, com recursos técnicos muito diferentes, e já sendo possível se falar numa história estética do cinema, esse tipo de teatralidade do início das produções cinematográficas pode ser observado nos filmes. Em *Il Casanova* (1976), filme de Federico Fellini, a teatralidade é um dos elementos primordiais de configuração estética. Há uma cena em que o próprio Casanova aguarda numa ilha uma freira. A freira chega à ilha remando em uma pequena canoa e o mar é representado por uma lona plástica em constante movimento ondulatório (Imagem 4). Na prática, a canoa sequer se movimenta sobre a “água” em direção à ilha.

Em Fellini, porém, a linguagem cinematográfica é muito mais evidente que em Méliès: há trocas rápidas de enquadramento e pontos de vista, um jogo de câmeras enfatizado na montagem, ajudando a comunicar que ambos

os personagens se avistaram (Imagem 5). A *mise en scène*, em um exemplo como *Il Casanova*, já não pode ser compreendida apenas como aquela do teatro pré-cinema, aproveitada integralmente por Méliès, ainda que o uso de materiais cênicos como figurino, maquiagem e cenários sejam semelhantes. As ferramentas cinematográficas, nesse caso, já alteram suficientemente a experiência do espectador com as imagens, ao ponto de realmente afastá-la das possibilidades num palco. Mais do que **pôr em cena**, o conceito de *mise en scène* precisa agora absorver as ações de **como filmar a cena** e **como montar a cena**.

Imagem 4: *Il Casanova*,  
Fredercio Fellini (1976).



Fonte: Wagner de Lima Alonso,  
sobre cópia em DVD.

Imagem 5: *Il Casanova*,  
Fredercio Fellini (1976).



Fonte: Wagner de Lima Alonso,  
sobre cópia em DVD.

Outras possibilidades estéticas do cinema ampliaram a noção de *mise en scène* em direções distintas, configurando outras modalidades de afastamento do teatro. Os diretores do Neorealismo italiano utilizaram as ruas de uma Itália pós-guerra como cenários naturais, além de atores sem formação profissional. Iniciativas semelhantes já tinham sido realizadas anteriormente e em outros lugares, mas é neste contexto, entre os anos de 1945 e 1948, que ganham notoriedade. Assim, esses diretores aproveitavam como cenário uma **realidade objetiva** (Imagens 6 e 7), isto é, o mundo pronto e em movimento, e incorporavam às filmagens alguma **imprevisibilidade**, eventos não programados para elas, mas que, *a posteriori*, eram mantidos na montagem e

finalização dos filmes. Ressalte-se que o imprevisível poderia vir tanto do mundo em movimento, operando como cenário, como de um comportamento de um ator em cena. Novas características que, indubitavelmente, precisavam ser encampadas pelo conceito, àquela altura já em processo de atualização, de *mise en scène*.

Imagem 6: *Ladri di Biciclette*,  
Vittorio de Sica (1948).



Fonte: Wagner de Lima Alonso,  
sobre cópia em DVD.

Imagem 7: *Ladri di Biciclette*,  
Vittorio de Sica (1948).



Fonte: Wagner de Lima Alonso,  
sobre cópia em DVD.

227

As ideias do Neorrealismo continuam sendo reiteradamente usadas, e novos movimentos da *mise en scène* podem ser observados em filmes da atualidade.

Imagem 8: *O céu de Suelly*.  
Karim Aïnouz (2006).



Fonte: Wagner de Lima Alonso,  
sobre cópia em DVD.

Imagem 9: *O céu de Suelly*.  
Karim Aïnouz (2006).



Fonte: Wagner de Lima Alonso,  
sobre cópia em DVD.

Em *O céu de Suelly* (2006), por exemplo, Karim Aïnouz também utiliza como cenário a realidade não preparada, explorando o contraste entre esse

cenário e a atuação dos atores. Para efeito de registro, tome-se a cena em que a personagem Hermila<sup>66</sup> realiza um dos inúmeros telefonemas em que tenta se comunicar com um ex-companheiro, que aguardava chegar de São Paulo à pequena Iguatu, no interior do Ceará (Imagem 8). A cena procura expressar verossimilhança, e sua duração, bem como todos os elementos enquadrados (a personagem, o telefone e o cenário), são equacionados para informar com clareza sua função no enredo. Note-se, todavia, que na última cena do filme a relação proposta ao espectador com essa realidade objetiva se modifica. Karim Aïnouz deixa a imagem de uma estrada em câmera fixa por quarenta segundos na tela (Imagem 9). O único movimento visível é causado pela ação do vento em uma pequena árvore. Durante esse tempo, a música, extradiegética<sup>67</sup>, é retirada suavemente em *fade out*, deixando a cena completamente integrada à realidade.

Ainda que as placas enquadradas na cena com o texto “Aqui começa a saudade de Iguatu” tenham igualmente uma função clara no enredo, elas podem ser lidas em dois segundos. O tempo de cena não está relacionado a essa função. Há uma suspensão da história, cria-se no interior da narrativa uma lacuna para o exercício do olhar, desconectado de qualquer significado dos elementos visíveis, de onde emerge certa ambiguidade (real/ficcional), quebrada com a continuidade da cena.

A suspensão e a ambiguidade que Karim proporciona por quarenta segundos em *O Céu de Suely* são as “protagonistas” em *Gerry* (2002), de Gus Van Sant, filme que narra a história de dois amigos, ambos chamados Gerry, em busca de algo não claramente definido no enredo. Em determinada altura

---

<sup>66</sup> Em *O Céu de Suely*, os nomes das personagens são os mesmos dos atores na vida real, em mais uma clara sinalização do diretor em flertar com a realidade objetiva.

<sup>67</sup> Que não pertence ao mundo representado na tela, ao espaço cênico ou seus prolongamentos, nem representa qualquer elemento desse espaço. Só pode ser ouvida pelo espectador, que une as imagens do espaço filmado ao som inserido na montagem do filme.



da busca, ambos resolvem que tal objetivo já não possui tanta importância e devem voltar, mas percebem que estão perdidos.

Em *Gerry* (2002), são muitas as sequências longas, sem qualquer diálogo, filmadas em cenário real. Gus Van Sant inclui na montagem uma cena de aproximadamente sete minutos, sem nenhuma mudança drástica de enquadramento, em que os amigos andam pelo deserto, e a única alteração relevante é a da temperatura nas cores da imagem, dando a informação da passagem do tempo. A importância da história em *Gerry* é minimizada e, inevitavelmente, com isso, a noção de *mise en scène*, que à exceção da atuação dos atores, em praticamente todo o filme, tem sua operação direcionada para o uso da câmera e para a montagem.

Imagens 10 e 11: *Gerry*. Gus Van Sant (2002).



Fonte: Wagner de Lima Alonso, sobre cópia em DVD.

Certamente, a leitura geral que se tem, tanto de o *Céu de Suelly* como de *Gerry*, é nitidamente a de duas narrativas ficcionais, portanto, ainda diretamente ligadas à necessidade de encenação, que, por sua vez, sempre enfraquecerá em alguma medida a ideia de reprodução da realidade objetiva dos filmes, que parecem encontrar forma mais adequada no documentário.

Mas em *Matadouro* (1975) Vicente Franz Cecim<sup>68</sup> consegue provocar uma dúvida estimulante com a *mise en scène* utilizada. Trata-se de ficção ou documentário? O filme narra, sem encenação, a rotina de um matadouro de bovinos. Cecim captou imagens das instalações de um matadouro, filmando os funcionários durante o serviço de abate dos animais (Imagem 13), muitas vezes enquadrando detalhes, como as marretas utilizadas (Imagem 12) para golpear os bois. Também filmou o entorno do matadouro, onde é despejado o sangue dos abates e onde revoam os urubus.

A realidade objetiva captada por Cecim é transformada em narrativa, pura e simplesmente, através dos enquadramentos, cortes e montagem. A ambiguidade entre real e ficcional é ampliada pelo uso da música, extradiegética, que pontua momentos específicos de maior tensão, e pela aparição eventual de um boneco, parado, não manipulado por ninguém e desconectado da naturalidade dos fatos filmados, ganhando com isso, uma dimensão simbólica.

---

<sup>68</sup> Escritor brasileiro, nascido em Belém, Pará, no ano de 1946. Dentre suas diversas publicações, destaca-se *Viagem a Andara, o livro invisível* (1988), pela editora Iluminuras. Cecim também realizou diversos filmes, onde *Matadouro* se inclui no ciclo *kinemAndara* (cinco filmes realizados entre 1975 e 1979) anteriores à sua primeira publicação, *A asa da serpente* (1979). Voltou a realizar filmes em 2007. Sua última produção é *K+afka* (2015), filme que reúne imagens de uma viagem a Praga em 2010, com uso de música de Zoltán Kodály. *K+afka* está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HcxtKBr-ypk>. *Matadouro* pode ser assistido em <https://www.youtube.com/watch?v=IOy6sjgd9lc>.

Imagem 12: *Matadouro*,  
Vicente Franz Cecim (1975).



Fonte: Wagner de Lima Alonso,  
sobre cópia em DVD.

Imagem 13: *Matadouro*,  
Vicente Franz Cecim (1975).



Fonte: Wagner de Lima Alonso,  
sobre cópia em DVD.

Se não há atores encenando, existe cena em *Matadouro*?

## REATANDO OS FIOS DO DISCURSO

Desde Méliès, o cinema parece dirigir-se para eliminar todos os elementos da *mise en scène* teatral e prescindir ao controle da cena, tornando-a puramente cinematográfica, decorrente apenas do uso da câmera e da edição das imagens. É natural que essas possibilidades (ou incursões) estéticas apontem para um cinema verossímil, uma vez que realizam filmagens utilizando a realidade objetiva, e abrem mão de elementos que forjariam uma cena (figurino, cenários e atores).

Sobre essa vocação do cinema para a reprodução da realidade objetiva, Bazin (2014), ao discorrer sobre o mito do cinema total, afirma que isso antecede ao aparecimento do cinema que, em seu estágio atual, ainda não realizou plenamente essa busca.

O mito diretor da invenção do cinema é, portanto, a realização daquele que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que apareceram no século XIX, da fotografia ao fonógrafo. É o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo. Se em sua origem o cinema não teve todos os atributos do cinema total de amanhã, foi, portanto, a



contragosto e, unicamente, porque suas fadas madrinhas eram tecnicamente impotentes para dotá-lo de tais atributos, embora fosse o que desejassem (BAZIN, 2014, p.39).

Todavia, as inovações técnicas da câmera tal qual se conhece (captação de imagem e movimento e som da realidade objetiva) não se configuraram em amarras para a criatividade artística humana. Na pintura, após a introdução da perspectiva, do realismo das proporções e cores, houve um retorno às representações planas, à flexibilização do uso dos contornos, à liberdade nas formas e nas cores, e a verossimilhança, deliberadamente se diluindo, passou a conviver com o abstracionismo. O mesmo ocorreu na fotografia que, se já nasceu verossímil, criou um sem número de técnicas de “desfiguração” da realidade captada. Aspirando hipoteticamente a um *cinema total* que se torne tecnicamente viável, o comportamento artístico encontrará os meios para também “desfigurá-lo”.

Não há dúvida de que essa aderência do cinema à realidade acaba por alterar sua forma, seus processos construtivos, e o afasta do teatro, ao ponto de se duvidar da existência da própria cena.

Oliveira Jr. (2014) equaciona uma resposta muito oportuna para essa questão:

Talvez devamos dizer que a *mise en scène* já não depende da cena e que sua função é simplesmente afirmar que há um pensamento formal em atividade neste ou naquele filme. Ou talvez devamos guardar a expressão para os filmes em que há efetivamente uma articulação de cenas, e não somente um fluxo de imagens (OLIVERIA JR., 2014, p.208).

Partindo da primeira hipótese de Oliveira Jr., há cena no cinema de Cecim, e parece mais adequado tratar *Matadouro* sob essa perspectiva, uma vez que, mesmo prescindindo da palavra, do gesto, e da encenação tradicional, com atores e preparação do cenário, há uma sequência de imagens editadas (cenas), cuja finalidade primordial é a construção de uma narrativa. A *mise en*

*scène*, em Cecim, é toda construída na edição. É importante reiterar que há em *Matadouro* dois elementos que ganham importância no afastamento entre o filme e a realidade objetiva: o uso da música extradiegética e o surgimento do boneco, cuja expressão facial evidencia um sorriso sarcástico que pode sugerir a satanização da violência.

Mas Cecim faz parte de um grupo de encenadores cujo tipo de *mise em scène* pode ser caracterizado como próprio de uma minoria. A produção cinematográfica que preza pela *mise en scène* mais próxima de suas origens no teatro ainda é vigorosa e goza de pleno interesse como forma de expressão artística, seja pelos diretores, seja pelo público mais amplo, sobre a qual diz, a este propósito, Oliveira:

A arte da *mise en scène* é a arte de explorar a fundo todas as possibilidades que se apresentam e, nesse sentido, devemos considerar que a *mise en scène* não progride cronologicamente no cinema, não evolui linearmente: ela se dá em decorrência da finalidade de cada narrativa, do tipo de cinema a que serve, do material em que se baseia (OLIVEIRA JR, 2014, p.28).

Retorne-se agora à afirmação de Lucien, personagem de Truffaut, sobre o anacronismo do teatro, que abre este artigo. Se for lida mais acuradamente não se pode, evidentemente, tomá-la ao pé da letra. Há na própria formulação da expressão “anacronismo maravilhoso” um paradoxo. Se uma primeira leitura sugere o teatro como algo ultrapassado, ou fora de seu tempo, um “anacronismo”, um olhar mais atento à expressão completa detecta que o termo “maravilhoso” transforma a frase num delicado elogio. Assim, o teatro é, na verdade, algo muito antigo, mas que continua a maravilhar o espectador. O próprio Truffaut, dois anos antes de *Baisers volés* (1968), havia dado ao público o filme *Fahrenheit 451* (1966), no qual a teatralidade é um importante elemento, evidente, por exemplo, nos figurinos e na representação contida, quase solene, dos bombeiros que queimam livros,

confirmando sua adesão ao aspecto maravilhoso que o teatro continua a proporcionar.

Diga-se, ainda, que o teatro, como o cinema, também está em permanente movimento. Bastaria para isso dizer que ele é uma forma de expressão artística e, assim sendo, é inerente a ele o agenciamento de propostas inovadoras. Pode-se constatar, inclusive, que essa reinvenção constante ocorre, às vezes, internamente, como se dá na peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, encenada pela primeira vez em 1943. Nesta obra, solicita-se – cinematograficamente – que o palco seja dividido em três planos: o da realidade, o da alucinação e o da memória; recursos que, com o auxílio da iluminação, criam uma proposta inovadora de movimentação cênica; e, por vezes, se viabilizam com o auxílio de algo que vem de fora, o que se dá com muitos espetáculos que incorporam em sua *mise en scène* projeções realizadas com a técnica que caracteriza a Sétima Arte. Há várias denominações para essas práticas: vídeo-cenários, teatro multimídia, teatro hipermídia, etc.

A Companhia Paulistana Garatujas, por exemplo, no espetáculo *Agora* (Imagem 14), utilizou duas telas, com um espaço cênico entre ambas. A tela frontal é praticamente invisível sem projeção, e isso causa um efeito de profundidade em 3D. (FÉLIX, 2014).

Imagem 14: *Agora*, Cia. Paulistana Garatujas



Fonte: *vide* referências.

Callas (2013) descreve uma relação ainda mais inovadora entre a *mise en scène* do palco e o que ocorre na tela, no

espetáculo de dança da Cia. Cena 11, “Pequenas frestas de ficção sobre realidade insistente”<sup>69</sup> (2007), em que uma câmera de segurança colocada na plateia filma o público e insere as imagens durante a coreografia, utilizando a edição simultânea à ação dos *performers* para exibir, no palco, imagens em tempo real com o sentido de promover a interação entre o público e o conjunto de ações realizadas pelos corpos presentes em cena.

É indubitável que cinema e teatro continuam enérgicos, independentes, soberanos, plenos, como modos de expressão artística. Igualmente, suas relações continuam sólidas e se renovando, e as modificações sofridas na ideia de *mise en scène* contribuem para que se compreenda e se aprenda melhor as respectivas autonomia e possibilidades de intercessão.

---

<sup>69</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=CQFj0QAYWzc>.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *Poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

BAZIN, André. O mito do cinema total. In: *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CALLAS, Marcello Girotti. O retorno do cinema ao teatro: uma abordagem do uso de imagens projetadas na cena teatral. In: *VII Reunião científica da ABRACE*, 2013, Belo Horizonte. A arte da cena: a pesquisa em diálogo com o mundo. Disponível em: <[http://www.portalabrace.org/viireuniaio/historia/CALLAS\\_Marcello\\_Girotti.pdf](http://www.portalabrace.org/viireuniaio/historia/CALLAS_Marcello_Girotti.pdf)>. Acesso em: 13 out. 2015.

CUNHA, Newton. *Dicionário SESC: a linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FÉLIX, Harlen. Espetáculo dirigido pelo ator Marcos Caruso reflete sobre dependência química. *Diário da região*. São José do Rio Preto, 11 abr. 2015. Disponível em: <<http://www.diariodaregiao.com.br/cultura/teatro/espet%C3%A1culo-dirigido-pelo-ator-marcos-caruso-reflete-sobre-depend%C3%Aancia-qu%C3%ADmica-1.123039>>. Acesso em: 13 out. 2015.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. *Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. São Paulo: Papirus, 2014.

**Parte II**  
**TEXTOS DOS**  
**AUTORES CONVIDADOS**

237



# **SOBRE O SENTIDO E O SENTIMENTO ESTÉTICO: O CORPO E A MORTE NA CINEMATOGRAFIA EXISTENCIAL DE MISHIMA**

**Afonso MEDEIROS**

saburo@uol.com.br

A fortuna crítica sobre Mishima é extensa e variada. Seu narcisismo desenfreado, seu interesse pelos clássicos da cultura japonesa, sua paixão pela Grécia, por Thomas Mann e por Rilke, e seu projeto de estetização presente tanto na obra como na existência (uma estetização cinematográfica da própria vida), são comumente citados como traços reveladores dessa culminância e desse sincretismo peculiar entre o Japão e o Ocidente. Como toda vida posta numa encruzilhada de referências culturais mixadas, a de Mishima é tão cheia de nuances, filigranas e contradições que a fortuna crítica enfrenta muitas armadilhas: no Japão, sua sexualidade é raramente considerada como determinante para sua visão de mundo ou importante para a dimensão estética de sua obra; no Ocidente, a ênfase numa suposta ideologia política de direita (fascista, para alguns) e a fixação do autor na ética/estética samurai, nivela por baixo as idiossincrasias da sociedade e da cultura japonesa do pós-guerra.

Seu suicídio é normalmente interpretado como uma atitude política e niilista, mas é fato que, diferentemente de outros escritores japoneses no século 20, Mishima escolhe morrer cortando o baixo ventre, isto é, sentindo o próprio corpo sendo rasgado pela lâmina conduzida por suas próprias mãos. Ao fazer essa escolha, sublinha uma prática cara ao imaginário (ocidental e oriental) sobre o Japão, abolida e oficialmente condenada como distinção de

classe na sociedade japonesa desde a Restauração Meiji (1868), não praticada e raramente referenciada na literatura japonesa desde o pós-guerra. Além disso, na opção pela evisceração revela-se uma aparente proeminência da vontade do espírito sobre o carnal que, paradoxalmente, assenta-se no culto erótico e artístico do corpo, em seu embelezamento e na força física humana. Não é a dominância do espiritual sobre o carnal ou o abandono algo indiferente do corpo que está em jogo, mas o estatuto das relações entre beleza e morte, uma disciplina férrea, uma encenação e uma estetização da morte reconhecível tanto em sua obra quanto em sua vida. A consciência da estesia provocada pela obra aparece muito cedo na vida de Mishima:

Naquele dia, no momento em que olhei para a figura, todo o meu ser estremeceu com uma alegria pagã. Meu sangue ferveu; meus rins dilataram-se como que com fúria. A parte monstruosa de mim que estava a ponto de explodir despertou com ardor sem precedente, censurando-me pela minha ignorância, palpitando indignadamente. Minhas mãos, completamente sem consciência, iniciaram um movimento que nunca tinham sido ensinadas a fazer. Senti alguma coisa secreta, radiante, subindo de dentro de mim, velozmente, rumo ao ataque. Subitamente jorrou, trazendo consigo uma embriaguez ofuscante.... (MISHIMA, n/d, pp. 32-33)

239

Em *Confissões de uma máscara* (*Kamen no kokuhaku*, 1949), Mishima Yukio<sup>70</sup> expõe o turbilhão de sensações que a excitação e o conseqüente gozo experimentado diante da reprodução do *São Sebastião* (c.1616) de Guido Reni (1575-1642) lhe provocaram ainda na puberdade. Nessa confissão de uma das muitas máscaras do autor, a estesia erótica é tecida a partir de uma imagem que, a princípio, deveria suscitar a devoção e sentimentos espirituais não condizentes com os prazeres da carne – ao contrário, uma cena de martírio simboliza o triunfo do espírito sobre o corpo. Mas o corpo estava ali e, com

---

<sup>70</sup> Os nomes japoneses aparecem na ordem original (sobrenome precedendo nome). O traço horizontal sobre a vogal indica o alongamento da pronúncia do fonema, de acordo com o Sistema Hepburn.



um olhar despudorado e não formatado pela moralidade cristã. Mishima amava nessa imagem o frescor da adolescência, a nudez quase pornográfica, o corpo sem sinais de nenhuma deterioração física e a ausência de quaisquer signos de sofrimento e agonia – a beleza física em seu ápice. Sobre essa fascinação pela imagem do santo, Marguerite Yourcenar esboça uma hipótese convincente e poderosa:

A excitação provocada pela pintura barroca italiana se compreende melhor devido ao fato de a arte japonesa mesmo em suas estampas eróticas, não ter conhecido, como a nossa, a glorificação do nu. Esse corpo musculoso, porém exausto, prostrado no abandono quase voluptuoso da agonia, nenhuma imagem de samurai moribundo teria transmitido: os heróis do Japão antigo amam e morrem em sua carapaça de seda e aço (YOURCENAR, 1987, p. 12)

De fato, o erotismo na cultura japonesa raramente esteve ligado à exposição completa do corpo nu. Ao contrário, o vislumbre de uma nuca, de um tornozelo, da graça de um gesto delicado ou da força de um gesto violento era considerado mais erotizante que o corpo desnudo. O escritor japonês nutriu uma verdadeira fixação por aquela figura de um jovem belo, viril, militar, musculoso e mártir durante toda a vida, a ponto de, já adulto, afirmar que a morte deve surpreender o corpo em sua plenitude e deixar-se fotografar como o soldado romano convertido ao cristianismo estoicista dos primeiros tempos.

Na mesma novela, expõe sua frustração ao descobrir que a reprodução de um belo cavaleiro ostentando sua armadura era, na verdade, uma mulher – as reproduções de pinturas com Joana D’Arc e Sebastião referidas por Mishima faziam parte de um livro de arte que seu pai trouxe de uma viagem à Europa. Ainda em *Confissões de uma máscara*, o autor revela o quanto a visão dos carregadores de excrementos lhe impõe uma ideia de virilidade presente no cheiro e na roupa destes personagens destituídos de

qualquer tipo de afetação tão comum no ambiente em que se movia. Em outro trecho, rememora:

Outra recordação: o cheiro de suor, um odor que me cativou, despertou-me desejos violentos, dominou-me... [...] Eram as tropas que passavam ante o nosso portão, de volta das manobras. [...] O cheiro do suor dos soldados – aquele odor como uma brisa marinha, como o ar dourado da praia – metia-se pelas minhas narinas e inebriava-me. [...] Desnecessário dizer que, naquela época, o odor não podia ter qualquer relação direta com sensações sexuais, mas gradativa e tenazmente despertava em mim um anseio apaixonado por coisas como o destino dos soldados, a natureza trágica de seu apelo, as terras distantes que veriam, as maneiras como morreriam... (MISHIMA, n/d, pp. 15-16)

Pessoalmente, Mishima jamais escondeu sua alegre adesão a um cortejo dionisíaco com *mikoshi* (pequeno andor shintoísta), usando só um *fundoshi* (uma espécie de cueca feita com uma tira de pano), resvalando seu corpo suado no de outros homens, sentindo prazer na fadiga, no suor compartilhado pela multidão, nem sua preferência pelos filmes populares de gângsteres e samurais – em sua passagem pelo Rio de Janeiro, hesitou duas noites antes de entregar-se ao amálgama erótico do carnaval.

Essa vitalidade nua e crua do popular será encarnada em personagens como o Saburō de *Sede de amor* (*Ai no kawaki*, 1950) – não por acaso, este personagem ecoa no trecho final de *Confissões de uma máscara*, quando o narrador se dá conta de seu fascínio pela exuberância rude de um jovem dançando em um café. Através desses elementos, sua narrativa não abre mão da beleza do rústico e do grotesco nem mesmo quando se ritualiza, se requinta, se cristaliza num código singular – de resto, trajetória verificada por toda arte nascida nos estratos sociais populares e depois assimilada pela burguesia, como a gravura ukiyoe e o kabuki.

Aquelas duas obras da juventude de Mishima, pelos exemplos citados, já revelam alguns dos elementos da estetização do cotidiano. Na verdade, à

medida que sua obra vai sendo publicada, filmada e teatralizada e seu projeto estético vai tomando corpo, Mishima vai tecendo uma mistura muito peculiar de tradição popular com cultura erudita, entre a cultura japonesa e a cultura europeia (muito menos com a cultura norte-americana), colocando a morte como o cruzamento privilegiado entre várias vertentes. O resultado disso é uma constante estetização da vida cujo ápice encontra-se na morte, culminando em seu próprio suicídio minuciosamente planejado.

## A BELEZA DA MORTE NA CULTURA JAPONESA

A estetização do cotidiano na cultura japonesa vem de longa data:

Nele [Manyōshū] estão retratados tanto o burburinho e o brilho da vida na cidade, quanto o evanescente ou rústico do campo. Talvez o traço que mais impressione a nós ocidentais, assoberbados muitas vezes por tantos artificialismos, seja a vitalidade primitiva e sensorial com que são captados momentos de florescimento de uma cultura (WAKISAKA, 1992, p. VII).

242

Desde a *Coletânea de dez mil folhas* (ou *Coleção para dez mil eras*, *Manyōshū*<sup>71</sup>, c. 770), verificam-se narrativas sobre a experiência estética imersa na vida cotidiana tanto com a arte quanto com a natureza. O suicídio é um tema recorrente na literatura e no imaginário japonês também desde essa época. Tomemos como exemplo o famoso poema nº 1809 (vol. 9) dessa coletânea. A jovem de Unahi é cortejada simultaneamente por dois pretendentes. Percebendo-se como objeto da contenda, resolve suicidar-se e, assim, solucionar o conflito. Mas os dois moços decidem seguir ao encontro dela no reino dos mortos praticando, eles também, a autoimolação. Para perpetuar essa história, seus pais resolveram enterrá-los ao lado do túmulo da

---

<sup>71</sup>A primeira das grandes antologias da literatura japonesa (diversa da tradição literária chinesa ainda cultivada pelos eruditos do século 8), com poemas datados entre os anos 600 e 759 (Período Nara), em 20 volumes. Contém 4.516 poemas de imperadores, membros da aristocracia, comerciantes e agricultores. Ōtomo no Yakamochi foi o compilador ou o último dos compiladores.

jovem. Drama shakespeariano *avant la lettre*, o poema serviu de inspiração para o episódio 147 dos *Contos de Yamato* (*Yamato monogatari*, coletânea de 173 histórias curtas, de compilador desconhecido, século 10) e para a peça *A tumba dos desejos* (*Motomezuka*, atribuída a Kan'ami e revisada por Zeami, século 15) do repertório do teatro nō. Não se encontra no poema termos como “suicídio” ou “morte” e, assim, a jovem de Unahi falava não em se suicidar, mas em ir “para o reino dos mortos”.

Como em muitos textos da literatura japonesa, expõem-se longamente as motivações do suicídio, mas os detalhes da execução quase sempre são ocultados. Conscientes da inelutável precariedade da existência, os artistas japoneses não se dedicaram ao mórbido exercício de descrição da miséria carnal do ser humano. Ainda nesse poema, percebe-se como a morte voluntária é encarada como a resolução de um conflito através da extinção do objeto ao mesmo tempo em que o suicídio reveste-se de ritualidade, dignidade e plenitude que reiteram não só a precariedade da vida, mas também uma forma honrada de concluí-la. É sob essa perspectiva que sacrifício, beleza e suicídio encontram-se entrelaçados em toda a trama da cultura japonesa. Nesse sentido, uma advertência de Paulo Leminski torna-se necessária:

Nem venham com esquemas Freud-psicanalíticos sobre a obsessão de Mishima pelo suicídio. De que valem esses esquemas no interior de um grupo social onde o suicídio não é um fenômeno patológico, uma carência, mas o sinal de uma plenitude, como entre os antigos filósofos estoicos gregos e romanos, que viam na autoimolação uma afirmação dos poderes da consciência sobre os acasos do destino? Narcisismo. Sadismo. Masoquismo. Reacionarismo. As palavrinhas terminadas em “ismo” com que tentamos dar algum sentido à nossa pobre vida feita de alguns lucros e vagas esperanças não fazem nenhum efeito quando batem nos músculos poderosos de Sensei Mishima (LEMINSKI, 1986, p. 123).

A situação arquetípica do poema nº 1809 do *Manyōshū* reaparece nas duzentas páginas que compõem o episódio Ukifune do *Conto de Genji* (*Genji*

*monogatari*, c. 1010) de Murasaki Shikibu (c.973-c.1014). O envolvimento da bela Ukifune com dois príncipes, seu suicídio frustrado e seu recolhimento ao claustro, são tratados pela autora sem enfatizar o patético que sempre está ligado a situações suicidas. Ao contrário, Murasaki Shikibu sublinha tão sutil e longamente os aspectos psicológicos de Ukifune que a própria consumação do ato suicida poderia emprestar um tom muito áspero à narrativa. Nesse episódio, o claustro aparece como opção ao auto-sacrifício, mas permanece a ideia de que beleza e existência são coisas precárias e evanescentes.

O *Conto de Genji*, célebre narrativa com mais de mil páginas, é uma obra fundadora em vários sentidos. Foi escrito por uma dama da corte do período Heian (794-1192) e não pelos sinófilos da aristocracia; narração das vicissitudes de um príncipe imperial nos primeiros dois terços da obra, é um conto impregnado de testemunhos históricos; escrito num estilo cursivo, resultado da extrema simplificação dos caracteres sino-japoneses, consagrou os *kana* (caracteres silábicos da língua japonesa, na época, utilizados apenas pelas mulheres) como uma das bases da literatura vernacular; instituiu a novela como gênero literário; e criou a tradição da narrativa novelesca como relato pessoal, mistura de ficção e realidade – “*monogatari*” significa conto, relato, crônica, narração ou, simplesmente, “uma história”. Ainda no *Conto de Genji*, o termo *aware* é utilizado mais de mil vezes significando simultaneamente o esteticismo da corte Heian e o conceito budista de impermanência de todas as coisas. Desde então, *mono no aware* significa a emoção das coisas, a comoção sentida diante da fragilidade de tudo o que existe. Claude Lévi-Strauss assim definiu essa obra de Murasaki Shikibu:

O *Genji monogatari* prefigura um gênero literário que a França só conhecerá sete séculos mais tarde com a obra romanesca de Jean-Jacques Rousseau: uma intriga lenta, emaranhada, toda de nuances, na qual evoluem personagens cujas motivações profundas, como frequentemente na vida, nos escapam; cheia de observações psicológicas sutis, e banhando num lirismo melancólico que dá um

espaço tão grande ao sentimento da natureza quanto ao da permanência das coisas e da imprevisibilidade dos seres (LÉVI-STRAUSS, 2012, pp. 25-26)

A aguda percepção de Lévi-Strauss sobre a obra fundadora de Murasaki, também traduz toda uma tradição estética da arte japonesa que desembocará na obra de Mishima e na de vários autores japoneses do século 20.

Do século 8 ao século 10 (com *Manyōshū*, *Yamato Monogatari* e *Genji Monogatari*), a cultura japonesa atinge sua própria modernidade valendo-se do vernacular, enfatizando o humano e a vida social, promovendo o cruzamento do mito com a história e, numa constante mistura de gêneros literários, indicando uma peculiar atração pela morte voluntária que ainda reverberará em *O tesouro dos leais vassalos* (*Kanadehon Chūshingura*, de Takeda Izumo II, Miyoshi Shōraku e Namiki Senryū, 11 atos, 1748), a mais famosa das peças dos repertórios do bunraku e do kabuki e um tema popular na gravura ukiyoe dos séculos 18 e 19. O samurai, o kamikaze e o *seppuku* de Mishima são apenas pontuações nessa ancestral trajetória.

A partir de Murasaki Shikibu e seu caudaloso *Conto de Genji*, inaugura-se um gênero muito peculiar na literatura japonesa: a *shishosetsu* (narrativa autobiográfica com fortes traços confessionais). Maurice Pinguet resume essa tradição e sua culminância na obra de Mishima num trecho memorável de seu *A morte voluntária no Japão*:

[...] Nele culminava a tradição do shishosetsu, do testemunho franco, direto, íntimo, as vezes escabroso. *Sua obra se confundia com sua existência e teria considerado indigno de um escritor manter-se prudentemente à distância de seu mundo imaginário.* [...] A própria escrita o devastava, a obscura vocação de desafiar a vida, de explorar seus confins, de roubar e entregar seus segredos, seus enigmas. [...] A vida contém a obra, é verdade, *mas parece fazer parte dela e completa-la* (PINGUET, 1987, p. 384, grifos meus).

A rigor, esta definição de Pinguet não se aplica somente à literatura japonesa e vários de seus autores (Mishima incluso). Mas sob a perspectiva da máxima budista de fluidez de todas as coisas e a sincretização com o culto aos antepassados do shintoísmo instilados na cultura japonesa, teremos que considerar “ficção” e “realidade” como duas faces de um mesmo e único simulacro. Assim, a indistinção de fronteira entre obra e existência, entre mito e história, assume uma radicalidade dificilmente rivalizada na tradição literária ocidental. Em meio a essa estetização que atravessa obra e vida, para Mishima a beleza é revelada na ação viril, grotesca, burlesca, erótica, suja, ética, cotidiana e mortal.

Uma das mais contundentes metáforas sobre a beleza e sobre a beleza da destruição, Mishima expressa em *O templo do pavilhão dourado* (*Kinkakuji*, 1956). Baseado no incêndio criminoso que destruiu um dos mais belos exemplos de arquitetura religiosa em todo o mundo (o Kinkaku-ji, em Kyoto). Nesse romance premiado e que tornou-se imediato *best-seller*, o feio e gago Mizoguchi carrega um trauma de infância (surpreendeu a mãe fazendo sexo com outro homem diante do pai moribundo) e uma máxima ouvida do próprio pai (a de que toda a beleza do mundo se concentra no Templo do Pavilhão Dourado, com seus três andares encimados por uma fênix, mandado construir pelo mítico Shogun Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408) para servir-lhe de residência após seu retiro da vida pública). Desprezado pela sociedade e sem outras perspectivas na vida, Mizoguchi torna-se aprendiz de monge no Pavilhão Dourado.

O interlocutor de Mizoguchi é Kashiwagi, um jovem aleijado que usa sua deficiência para atrair belas mulheres e, ato contínuo, as repudia com surras e depreciações misóginas. Kashiwagi é melífluo, ciente da relação antitética entre perfeição (do templo e das mulheres) e sua deformidade física e moral. Tal mistura de maldade, amoralidade e deficiência (nele e em Kashiwagi) faz com que Mizoguchi cultive uma inveja paranóica pela beleza

do templo. O gago aprendiz de monje, num acesso de fúria e acreditando que só a ação é capaz de transformar o mundo, (contradizendo Kashiwagi, que acreditava no conhecimento como vetor de mudança), provoca deliberadamente as chamas que consumirão o Pavilhão Dourado, na esperança de que sua obsessão queimará junto com a beleza do templo.

O Kinkaku-ji, com seu dourado refletido no lago que o faz quase flutuar diante dos olhos é, de fato, um sinônimo inequívoco de beleza, particularmente quando se pode contemplá-lo no outono, período em que as árvores de bordo que vicejam nas encostas dos morros que o rodeiam tingem a paisagem de tons indescritíveis de vermelho, de vinho, de alaranjado, de amarelo e de marrom, configurando uma cena ao mesmo tempo delicadamente impressionista e violentamente expressionista. A maestria de Mishima nesse romance consiste em contrapor à beleza resiliente do templo uma beleza obtusa presente na inveja, na deformação, no grotesco, na maldade, na fúria, na violência, na tragédia e na destruição – a extinção da beleza física pode ser, em si mesma, um bonito lenitivo para as idiossincrasias eróticas do espírito.

Para arrematar as visões da beleza em si e da beleza do corpo e da morte em Mishima, pode-se, uma vez mais, recorrer à descrição que ele faz do *São Sebastião* de Guido Reni em *Confissões de uma máscara*:

O corpo do jovem – devia até ser semelhante ao de Antínoo, amante de Adriano, cuja beleza foi tão frequentemente imortalizada pela escultura – não mostrava nenhum vestígio da privação missionária ou da decrepitude que se encontram em pinturas de outros santos; em vez disso havia apenas a primavera da juventude, apenas luz, beleza e prazer.

Sua nudez branca e singular cintila contra um fundo de lusco-fusco. Seus braços musculosos, os braços de um guarda pretoriano acostumado a vergar o arco e a manejar a espada, erguem-se num ângulo gracioso, e seus pulsos atados cruzam-se bem acima de sua cabeça. O rosto está levemente voltado para cima e os olhos, bem abertos, contemplam com extrema tranquilidade a glória do céu.



Não é dor que paira sobre seu peito retesado, seu abdômen tenso, seus quadris levemente contorcidos, mas um tremular de prazer melancólico como a música. Não fosse pelas setas com a ponta profundamente enterrada em sua axila esquerda e seu lado direito, ele pareceria mais um atleta romano, descansando apoiado a uma árvore sombria num jardim. [...] Apenas duas setas solitárias lançam sua sombra tranquila e graciosa sobre a maciez daquela pele, como as sombras de um ramo de árvore sobre uma escada de mármore (MISHIMA, n/d, p. 32)

Esta longa citação se justifica porque é nela que Mishima nos oferece, talvez, a mais longa e vívida descrição de uma estesia (sentida aos 14 anos e ressignificada aos 24) que configurará o projeto estético atualizado nos anos subsequentes, tanto em sua existência quanto em sua ficção: o corpo ao mesmo tempo escultórico, pictórico e musical, o estoicismo militar, o amor pela juventude, a homoafetividade, a contemplação espiritual, a ausência de signos de sofrimento na morte, a melancolia, a voluptuosidade, o prazer, a entrega, a resignação e a virilidade... Mishima percebe todo um programa estético na tela de Guido Reni e, com uma disciplina inquebrantável, adotará esse programa pelo tempo de vida que lhe resta. Que outra linguagem artística – senão o cinema – pode dar conta dessa ampla gama de expressões e sensações imbricadas, atingindo um público amplo e diversificado, alimentando o culto à celebridade em meados do século 20?

#### A CINEMATOGRAFIA EXISTENCIAL DE MISHIMA

Amante e praticante da letra tanto quanto da imagem e da performance, Mishima fez de sua existência uma espécie de cinematografia. Percebendo-se fascinado pela rudeza, pela crueza, pela vitalidade, pela peculiar beleza do elemento humano em várias manifestações da cultura popular e consciente de que nada disso está presente em sua educação e em seu meio social, Mishima refuta o projeto de escritor consagrado, refinado, franzino e morno, em prol de um projeto estético próprio que atravessa sua vida e sua

obra. Foi buscar na convivência com o popular e na renegada ética do samurai os elementos para reconstituir-se enquanto *persona*, encarando a existência como uma obra cuja culminância estaria no fenecimento súbito de um corpo viril no auge da força e da beleza – seu próprio corpo pacientemente esculpido, performatizado e exposto.

Hiraoka Kimitake (14 de janeiro de 1925 – 25 de novembro de 1970) nasceu e morreu em Tokyo e foi criado pela avó até o início da adolescência, tendo sido uma criança enfermiça. Aos 14 anos, já na escola secundária, deixa inacabado o romance *A mansão (Yakata)* onde desenvolve pela primeira vez a concepção de “teatro homicida”. Talento precoce reconhecido por colegas e professores, adota o pseudônimo de Mishima Yukio em 1941. Em fevereiro de 1945, com o exército japonês sofrendo baixas em várias frentes de combate quase no fim da 2ª Guerra Mundial, esquiva-se do serviço militar ao corroborar o diagnóstico equivocado de princípio de tuberculose – fato este lamentado pelo próprio Mishima em *Sol e aço (Taiyō to tetsu, 1970)*.

Graduado em Direito pela Universidade de Tokyo (1947) e depois de uma breve temporada como funcionário do Ministério das Finanças (sonho de seu pai), abandona o emprego para dedicar-se à literatura, ao teatro e ao cinema. Em 1949, é saudado como estrela literária ascendente ao publicar *Confissões de uma máscara* e ter sua peça *A casa da lareira (Kataken)* montada por um dos mais famosos grupos de teatro da época. A partir de 1952, sua dramaturgia e sua literatura são traduzidas nos Estados Unidos. Dois anos depois, com o prestígio de *O tumulto das ondas (Shiosai, 1954)*, foi recomendado pelo Ministério da Educação como leitura oficial em todas as escolas japonesas. Nesse mesmo ano, permaneceu seis meses entre os americanos, aprendeu inglês e frustrou-se com a não montagem das peças não de sua autoria.

Fluente em inglês e francês, praticou o halterofilismo desde 1955 (momento em que o culto ao corpo tenazmente esculpido começa a vicejar na

cultura gay norte-americana) e começou a praticar o *kendō* (esgrima japonesa) em 1959. Nesse meio tempo, com receio de que sua mãe morresse sem ver sua descendência, casa-se por *miai* (casamento arranjado) com Sugiyama Yōko, com quem teve um casal de filhos. Aos 35 anos, interpretou um jovem mafioso em *Um sujeito impassível* (*Junpaku no yoru*, 1951, seu primeiro filme) e aos quarenta, relatou minuciosamente o *seppuku* de um jovem oficial no conto *Patriotismo* (*Yūkoku*, 1966). Esse conto deu origem ao média-metragem *Rito de amor e de morte* (*Yūkoku*, 1966), único filme com roteiro, direção, produção e cenários do próprio Mishima, que também interpreta Takeyama Shinji, um tenente do exército que dilacera o próprio ventre, ato seguido pela própria esposa – não são poucos os estudiosos que consideram *Yūkoku* (conto e filme) como um ensaio do suicídio ritualizado que cometerá quatro anos depois.

Foi o autor (ou tradutor ou adaptador) prolífico de 62 peças (algumas não encenadas) de teatro moderno, de *nō*, de kabuki, de *kyōgen*, de *bunraku*, de balé, de musical, de radionovela, de ópera e de opereta, tendo estreado como dramaturgo em 1949, com a *Casa em chamas* (*Kataku*), pela Companhia Haiyūza<sup>72</sup>. Além de dramaturgo, atuou como ator e diretor de teatro e de cinema, inclusive em montagens de suas próprias obras. Traduziu D’Annunzio, Goethe e Racine para o japonês. Ganhou os prêmios Shinchō (1954, por *O tumulto das ondas*, novela), Kishida (1955, por *Os leques trocados*, peça de *nō* moderno) e Yomiuri (1957, por *O templo do pavilhão dourado*, romance; e 1961, por *Os crisântemos do décimo dia*, peça em 3 atos). Para vários críticos de seu trabalho, Mishima é um feixe de referências de autores orientais e ocidentais e foi influenciado pelos clássicos japoneses, por Mori Ogai, Tanizaki Junichirō, Racine, Radiguet, Thomas Mann, Sade, Nietzsche e Georges Bataille. Sua obra completa, editada pela Shinchōsha, tem 38 volumes

---

<sup>72</sup>A melhor, mais extensa e mais profunda análise em língua neolatina sobre a atuação de Mishima no teatro e no cinema encontra-se em *Yukio Mishima: o homem de teatro e de cinema*, de Darci Kusano (2006).

que incluem, além das obras literárias e teatrais, seus ensaios com análises filosóficas, políticas, literárias e culturais.

Na última década de sua vida, Mishima exercitou seu narcisismo posando seminu em filmes e fotos (várias delas na *persona* de São Sebastião); escreve a tetralogia *Mar da fertilidade* (1964-1970); lança *Sol e aço* (ensaio autobiográfico, por ele chamado de “confidência crítica”); cria e treina o *Tatenokai* (seu “exército particular”), formado por universitários e liderado pelo jovem Morita. “Tatenokai” significa “Sociedade do Escudo” e foi inspirado num pequeno poema do *Manyōshū*, onde se lê: “*Hoje parto / sem ligar para a minha vida / A servir de escudo ao imperador*” (STOKES, 1986, p. 232), e que se tornou popularíssimo durante a Segunda Guerra. Mishima foi indicado três vezes (e três vezes preterido) ao Nobel de Literatura.

Em 25 de novembro de 1970, após entregar o último volume da tetralogia *Mar da fertilidade*, tomou um general do quartel das forças de autodefesa em Tokyo como refém, exigiu ser ouvido pelas tropas (que troçaram dele) e, finalmente, praticou o *shinju* (duplo suicídio amoroso) com Morita Masakatsu diante do general e de mais três membros do “menor e mais espiritual dos exércitos do mundo” (segundo definição do próprio escritor). A morte de Mishima foi planejada, desejada, querida e efetuada diante de um grupo reduzido de pessoas. O duplo suicídio amoroso configura o epílogo de sua cinematografia existencial.

*Harakiri* (“ventre cortado”) é o termo mais conhecido no Ocidente, mas os japoneses preferem *seppuku* (“incisão no abdômen”) para se referir à prática disseminada pela ética samurai. À parte a sutil diferença entre os dois termos, ambos utilizam o ideograma *hara* (“ventre, abdômen”), que é uma expressão ainda muito usada na língua japonesa para expressar sensações e qualidades como a cólera, o vigor, a coragem, a franqueza e a generosidade. Dos quatro grandes escritores japoneses, dentre outros, que praticaram o suicídio no século 20 – Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927), Dazai Osamu

(1909-1948), Mishima Yukio e Kawabata Yasunari (1899-1972) – somente Mishima escolheu a morte pelo *seppuku*. Essa escolha não se deu por acaso. Além do fato de configurar-se como a releitura de uma tradição, a incisão no abdômen sublinha todos os sentimentos referidos pelo termo *hara* e expressa toda a aversão que Mishima sentia pela erudição efeminada da cultura de seu tempo – conforme podemos ler nas entrelinhas de *Introdução ao Hagakure* (*Hagakure nyūmon*, 1967) e de *Sol e aço*.

Diferentemente de seus pares suicidas do século 20, este mergulho no vazio nada tem de niilista ou de extremada abnegação por uma causa (nobre ou não) coletiva. A mais perfeita metáfora para a morte na obra e na vida de Mishima reside no fato de que as flores de cerejeira caem mortas no auge da beleza, subitamente, sem nenhum sinal de fenecimento, deixando-se flutuar delicadamente pela brisa da primavera. Desfrutar daquele momento único que a floração oferece é um costume milenar no Japão, referido em tantos romances, peças, canções e objetos de arte.

A trajetória de Mishima parece querer sublinhar essa estetização do cotidiano tão cara à cultura japonesa, sendo seu *seppuku* uma espécie de recusa a apodrecer no talo. Sua obra também está cheia de personagens que fenecem como a flor de cerejeira. Honda, o principal personagem de *A queda do anjo* (*Tennin gosui*, 1970) lamenta não ter a coragem de fazer o tempo parar e, com isso, não poder desfrutar da beleza física que é própria daqueles que preferem encurtar a vida. Assim, em suas novelas, romances, contos, peças e filmes o autor enfatiza continuamente que não se pode morrer sofrendo – ao contrário, a morte deve ser catártica – e que é necessário o cultivo de um corpo para ser imolado no auge de sua beleza.

A duas semanas de sua morte (12 a 17 de novembro de 1970), inaugurou uma retrospectiva de sua obra na loja de departamentos Tōbu em Tokyo, que foi visitada por mais de cem mil pessoas – o que atesta sua condição de celebridade e, ainda hoje, um feito raro no mundo literário.

Organizou a mostra em quatro salas, agrupando sua obra em quatro tendências que ele chamou de “rios”: “Dividi a minha existência de 45 anos, repleta de contradições, em quatro correntes: os Rios do Livro, Teatro, Corpo, Ação e os estruturei de modo a desaguarem no Mar da Fertilidade”<sup>73</sup> – a tetralogia que escreveu nos últimos quatro anos de sua vida (*Neve de primavera, Cavalos em fuga, O templo da aurora e A queda do anjo*). O catálogo da exposição tem 82 páginas repletas de fotografias – uma das dispendiosas exigências de Mishima para a realização do evento – e, apesar de seus inúmeros afazeres, encontrou tempo suficiente para entreter-se em conversas com o público.

Sobre as interações entre a arte a vida de um autor, Marguerite Yourcenar adverte, em *Mishima ou a visão do vazijo*:

Mas a dificuldade aumenta ainda mais – não importa de que país ou civilização se trate – quando a vida do escritor foi tão variada, rica, impetuosa, e às vezes sabiamente calculada quanto sua obra, quando se distinguem, tanto numa como noutra, os mesmos defeitos, as mesmas astúcias e as mesmas taras, mas também as mesmas virtudes e por fim a mesma grandeza. Nossa tendência é levar em conta não apenas o escritor [...], mas também o indivíduo, sempre forçosamente disperso, contraditório e variável, oculto aqui, visível ali e, finalmente, o *personagem*, essa sombra ou reflexo que por vezes o próprio indivíduo (como é o caso de Mishima) contribui para projetar por defesa ou por bravata, mas aquém e além dos quais o homem real viveu e morreu no segredo impenetrável que é o de toda vida YOURCENAR, 1987, p. 9-10).

Ressaltando que o último parágrafo desta citação de Yourcenar deveria servir de advertência a muitos ocidentais estudiosos do legado de Mishima, reitere-se que entre a vida de Hiraoka Kimitake e a obra de Mishima Yukio, pode-se constatar a existência de várias confluências intermitentes: a vaidade gigantesca, a ambiguidade sexual, a morte pela espada, o fencimento súbito de um corpo no zênite de sua beleza, o duplo suicídio amoroso... Tudo isso

---

<sup>73</sup> Mishima *apud* Kusano, 2004, p. 48.

constitui uma ode ao carnal. Estas características assinalam não uma busca contínua de qualquer tipo de transcendência, mas uma tentativa de ritualização, de catarse, de desrepressão do fardo cotidiano. Percorrendo sua trajetória e sua narrativa, aparentemente não se encontram discrepâncias agudas entre autor e personagem, mas é necessário lembrar que Mishima soube, como poucos, dar um verniz artístico-estético à sua própria vida. Transitando nas existências multifacetadas e convergentes da vida, da escritura, do teatro e do cinema, Hiraoka assume a máscara de Mishima para conceber a vida como obra e vice-versa. Esta foi a característica central das existências de Hiraoka/Mishima que Paul Schrader expressou em *Mishima em quatro tempos*. (*Mishima – A life in four chapters*, 1985).

#### MISHIMA – UMA VIDA EM QUATRO CAPÍTULOS

Escrito por Paul e Leonard Schrader, o filme é salpicado por trechos da obra de Mishima (que não aparece nos créditos)<sup>74</sup> e começa exatamente da mesma maneira que muitas resenhas sobre a vida e a obra do artista japonês: no dia em que enviou ao editor seu último livro (*A queda do anjo*), e dirigiu e encenou seu último ato minuciosamente planejado.

Schrader divide o filme em quatro segmentos/capítulos e utiliza as cores para caracterizar claramente os três planos do filme: na vida (em um único dia, o da morte de Mishima), usa uma paleta típica das produções televisivas dos anos 1960/70; na memória (confissões) de Mishima, o recurso ao preto e branco; e na obra (ficção), cores vibrantes em cenários assumidamente *fakes* (típicos de filmes B), mas que também fazem referência aos contrastes e às sutilezas cromáticas perceptíveis nas pinturas, nas gravuras, nos biombos e nos figurinos e cenários teatrais dos períodos Muromachi (1336-1573), Azuchi-Momoyama (1573-1603) e Edo (1603-1868) – os cinco

---

<sup>74</sup>A narração contém filigranas poéticas que as legendas não conseguem exprimir. Quando possível e conveniente, temerariamente substitui a legenda por minha própria tradução.

séculos nos quais a cultura japonesa desenvolveu as características talvez mais reconhecidas pelo imaginário ocidental. Destacando as cenas, os diálogos e os cenários que considero importantes para as intenções deste ensaio, inicio a análise de *Mishima – uma vida em quatro capítulos* (1985) com uma não tão breve descrição do mesmo.

**Capítulo 1. Beleza – “O Templo do Pavilhão Dourado”.** Mishima [Ogata Ken] desperta para o último dia de sua vida [ao fundo, a batida cadenciada de um tambor]; ações triviais: escanhoa o rosto, toma chá, lê jornal, telefona e veste seu vistoso uniforme, mais parecido com os de lanterninhas de filmes norte-americanos do que o de soldados prontos para a batalha. Diante do espelho, ao arrematar sua gabolice com o quepe, vê sua face refletida em preto e branco com a máscara do nō, o elmo protetor do kendō e o capacete de piloto de caça. O narrador/Mishima, anuncia: “Desde que nasci, percebi um acúmulo de coisas que não podem ser expressas de forma objetiva tal como num romance, pois as palavras não são suficientes”; Num envelope endereçado à editora Shintōsha, lê-se: “45º ano da Era Showa [1970], 25 de novembro”.

Corte para o plano da memória, o menino na casa da avó. Já nas primeiras cenas, Schrader estabelece um contraste: a residência em tudo ocidentalizada do Mishima adulto, com a residência tipicamente japonesa de sua infância; ele dorme numa cama; sua avó, num *futon*; impossível, também, não encontrar similitudes entre o uniforme que Mishima veste no dia de sua morte e o uniforme escolar que usava em sua infância – a disciplina militar tão decantada nos últimos anos de sua vida se insinuando no dia a dia da meninice. Ainda na infância, é a avó [Katō Haruko] que sublinha a fragilidade do menino, mas também é quem o inicia no fascínio pelos palcos. Enquanto a cena mostra o *bullying* sofrido na escola, o narrador (Mishima) observa que o



mundo é feito de dois elementos: as palavras que podem transformar o mundo e o mundo ele mesmo, que prescinde de palavras.

Um corte: da gagueira do estudante Mishima para a gagueira do personagem Mizoguchi [magistralmente interpretado por Yasosuke Bando] de *O templo do pavilhão dourado* (1956), onde a cena toda é lenta, quase como num ritual, alusão aos movimentos hieráticos do teatro nō inseridos num cenário de kabuki (incluindo uma espécie de *hanamichi*<sup>75</sup>); o aleijado Kashiwagi [Satō Kōichi], diante da beleza suprema do templo, comenta que a feiura dos dois pode servir para provocar a afeição das mulheres – a beleza ou a comiseração? Tanto faz, se o que se quer é a admiração das pessoas. Outro corte: da fascinação algo temerosa de Mizoguchi pelo pavilhão dourado para o Mishima [Aizawa Masato] embasbacado com a imagem de Sebastião. Mais um corte: do gozo até então desconhecido para o adolescente Mishima (diante da imagem do santo), à frustração sexual do jovem Mizoguchi [a beleza que seduz, excita e enreda-nos em suas tramoias]; Enquanto Kashiwagi prepara um arranjo *ikebana*, Mizoguchi diz: “Isso é o poder da beleza eternizada que nos envenena e repreende nossas vidas; [...] A beleza agora é minha inimiga”.

Num novo corte, Mishima [Rijū Gō] mente sobre seu estado de saúde quando do recrutamento militar, enquanto que sua voz nos esclarece que o sonho de morrer em combate era uma ilusão que as palavras construíram, mas a realidade desmentiu. Mizoguchi, num cenário outonal, frustra-se com a sobrevivência do pavilhão dourado, já que a guerra encerrara e o mesmo não foi destruído pelos bombardeios [Kyoto tinha sido deliberadamente poupada pelos norte-americanos que viam nela uma beleza, um símbolo e um patrimônio poderosos demais para serem destruídos]; protegido pelas sombras noturnas, Mizoguchi reduz a cinzas “a beleza eternizada” que “repreendeu sua vida”. Mas a embriagadora silhueta do templo, tal como a fênix que arrematava seu teto, renascerá das próprias cinzas... O caráter

---

<sup>75</sup> Passarela que liga o palco ao fundo da plateia nas montagens do kabuki.

perturbador da beleza consiste, exatamente, em sua resiliência. Ressalte-se que neste primeiro capítulo observa-se nas memórias de Mishima a tirania da avó, a cumplicidade da mãe e a ausência da figura paterna.

**Capítulo 2. Arte – “A Casa de Kyoko”.** Mishima sai de casa, com três membros da *Tatenokai* (“Sociedade do Escudo”). No caminho, vê sinais de sua fama nas vitrines. Corte para as recordações do imediato pós-guerra, diante da vitrine, com a primeira edição de *Confissões de uma máscara*: tinha sido um “kamikaze da beleza” na adolescência, lembrando da quantidade de meses necessários para a escrita de cada uma de suas primeiras obras, os prêmios, as montagens, as traduções... Expõe seu método e disciplina de escrita, exercidos sempre depois da meia-noite [dedicava as madrugadas para a escrita e a leitura, nessa ordem]. Outro corte para *A casa de Kyoko* (1959): na cama de um bordel, o franzino Osamu [Sawada Kenji] confessa: “Essas pernas malditas; Dou muita atenção ao meu rosto; Mas, e ao meu corpo? Se eu fosse pelo menos mais musculoso, como um ‘matador’, daí o meu corpo seria o meu visual; Vou fazer fisiculturismo!” [no jovem ator Osamu de *A casa de Kyoko*, Mishima imprime seu alterego].

Novo corte, de volta às memórias: Mishima num bar *gay*; o narrador esclarece: “Minha vida se parece muito com a vida de um ator; eu uso uma máscara, eu jogo um jogo; Dentro do espelho, o homossexual, como o ator, vê o que ele mais teme: a decadência do corpo” [entre o personagem de *A casa de Kyoko* e a memória de Mishima, uma alteridade é tecida]; Ao encontrar, na calada da noite, o jovem com quem havia dançado no bar, Mishima revela: “Nós dois temos um grande senso estético; você, quando olha no espelho, vê beleza; Eu... Nem sempre posso olhar para mim”. Nessa mesma sequência da memória e relembrando as viagens ao Havaí e à Grécia, continua: “Encarcerei dentro de mim a sensibilidade fantasmagórica que sempre me acompanhava; O que consegui foi um corpo sadio, uma presença psíquica; Eu produzi uma

separação clara entre o mundo das palavras e a minha carne; A Grécia curou meu ódio por mim mesmo e despertou em mim um desejo saudável; Eu percebi que criar uma bela obra de arte e transformar-me em algo belo constituem um único e mesmo caminho”. Na cena em uma academia de halterofilistas, diante do espelho, acrescenta: “Eu quis a saúde física já na idade adulta e isso me distinguia dos que nascem bem providos; seres assim [como eu] têm o direito de serem insensíveis com as preocupações banais; O abandono de mim no ato sexual me proporciona pouca satisfação”.

De volta ao plano da obra, Osamu, Takei [Kurata Yasuaki] e Natsuo [Yokō Tadanori] conversam. Takei: “Estou interessado no modo como Michelangelo e Rodin trataram o corpo humano; O corpo humano é uma obra de arte, não precisa de artistas”; Natsuo (um pintor de paisagens): “Digamos que esteja certo; Para que servem o seu suor e seus esforços? O mais belo corpo é sempre destruído pela idade; Onde está a beleza dele? Só a arte faz a beleza humana durar; [...] [Você] precisa morrer no auge de sua beleza, se quiser mantê-la!”. Encerrando a sequência, Osamu e Kiyomi [Reisen Ri] conversam sobre beleza e morte. Em todas essas sequências, no diálogo entre memória e obra, Schrader esmera-se para expressar os sentidos e os sentimentos da experiência estética nas existências paralelas do Mishima persona/personagem: a beleza no corpo, a beleza na arte e a beleza na morte. Nas sequências de *A casa de Kyoko*, predominam os tons de vermelho, rosa e *pink*, em cenários nada realistas, típicos de filmes B – alusão ao gosto *kitsch* de Mishima? Corte para a memória: Mishima no jardim de sua casa (que emula vagamente o classicismo arquitetônico europeu): seção de fotos – a vaidade física em franca exposição; “Eu desejava não somente ver, mas também ser visto”. Cartazes de filmes populares nos quais atuou (*O rapaz violento*, *Os assassinos*); “Um homem porta máscaras para se passar por belo, mas, diferente da mulher, a vontade do homem de ser belo é, certamente, o desejo de morte”; Mishima fotografado como o São Sebastião de Guido Reni.

Num novo corte (para *A casa de Kyoko*), Osamu e sua mãe visitam uma exposição, enquanto conversam sobre a relação de Osamu e Kiyomi; nas paredes aparecem máscaras reproduzindo a maquiagem característica do *kabuki* e reproduções em tamanho natural de famosos atores em cenas de peças que abordam a morte e a vingança, tal como foram imortalizadas nas gravuras ukiyoe da Escola Utagawa (séculos 18 e 19) – as cores das gravuras, berrantes, foram sensivelmente alteradas se comparadas com os originais. Na última cena do capítulo (e de *A casa de Kyoko*), Kiyomi prepara o *shinju* (duplo suicídio amoroso, dela e de Osamu); Osamu: “O que quase nunca eles sabem [os atores], é que a arte é uma sombra nem sempre encenada com todo o sangue suficiente” – Kiyomi abre uma caixa preta em laca decorada com madrepérolas: uma faca, uma navalha, um frasco de veneno e um maço de cigarros “Peace”... Fim da cena e do segundo capítulo.

É neste segundo capítulo, dedicado às artes (pintura, gravura, fotografia, cinema, literatura e sobretudo ao teatro), que Schrader nos oferece, com esmero de ourives ou de calígrafo, os sentidos e os sentimentos estéticos perceptíveis nas trajetórias de Mishima.

**Capítulo 3. Ação – “Cavalos em Fuga”.** No livro (segundo do ciclo *Mar da fertilidade*), Isao é um universitário, filho de um ex-professor de Kiyooki (amigo de Honda, o personagem que atravessa toda a tetralogia); Honda crê que o jovem é a reencarnação do querido amigo Matsugae Kiyooki, por cuja morte ainda se sente responsável; por esse motivo, tudo fará para salvar Isao. Em meio a essa história de amor, patriotismo e sacrifício que tem a escalada militarista da sociedade japonesa no pré-segunda guerra como pano de fundo, *Cavalos em fuga* (1969) é considerado por boa parte da crítica como um resumo da ideologia do escritor (algo de socialismo, dos valores éticos/morais dos samurais e de devoção ao imperador) e um anúncio ficcionalizado de seu suicídio, consumado um ano depois. Para escrever a novela, Mishima fez

várias pesquisas visitando os locais aludidos na obra e investigando a “Rebelião Shinpūren<sup>76</sup>”.

Retornando ao filme de Schrader, no dia da morte de Mishima: o escritor e os quatro cadetes, ainda no carro que os levará ao quartel, cantam: “Com perseverança, seguimos nossos sonhos até o nascer do dia”. Som de cavalgada, corte para *Cavalos em fuga*: estudantes universitários treinando *kendō*: Isao [o belo Nagashima Toshiyuki]: “Perdi o interesse nas espadas de madeira. Elas não têm um verdadeiro poder”; Instrutor: “Medita sobre o perigo do homem que só pensa em si mesmo”. O idealista Isao e seu grupo de 20 praticantes do *kendō* planejam matar os “seguidores do capitalismo” (ou pelo menos o mais individualista e monetarista dos membros da alta burguesia, Kurahara) com a força da espada (“a única arma que conserva pureza”), reinstaurar o regime de culto/respeito ao imperador e, ao nascer do sol, cometerem o *seppuku* – referência à revolta *Shinpūren*, mas que também ecoa o episódio histórico dos 47 *rōnin* (1701-1702) que deu origem às várias peças, livros e gravuras geralmente intituladas como *O tesouro dos leais vassalos* (*Kanadehon Chūshingura*). Isao, no belo recinto para o treinamento do *kendō*, demonstra ao Tenente Horii [Katsuno Hiroshi] sua maestria no uso da espada.

Corte para as memórias de Mishima: o escritor, sozinho e vestindo um *yukata* (kimono de algodão, próprio para o verão) imaculadamente branco, exercita-se com a katana num salão tradicional japonês: “O escritor deve enganar, mas a ação jamais mente; ‘Harmonia do pincel [da escrita] e da espada<sup>77</sup>’ – esse preceito dos samurais é um estilo de vida, hoje anda esquecido. Entretanto, podem a arte e a ação se unirem? Essa harmonia não pode existir como um relâmpago, em um único instante. A partir dos quarenta anos, um homem não pode mais morrer belo... Faça o que fizer, ele morrerá

---

<sup>76</sup>Umas das rebeliões de ex-samurais do início do Período Meiji (1876) e que teve início na Província de Kumamoto.

<sup>77</sup>*Bunburyōdō*, o ideal de excelência artística e excelência militar conjuminadas num único e mesmo “caminho”.

de decrepitude”. De volta a *Cavalos em fuga*, Hori tenta dissuadir Isao, mas este retruca: “Não tema a morte do corpo, apenas a do espírito”; Diante de um templo shintoísta parcialmente soterrado [que bela imagem da derrocada de uma cultura!], Isao expõe aos companheiros a falta de apoio das forças armadas para o seu plano... Cinco desistem, os demais resistem; todos fazem juramentos diante do templo, enquanto o cenário inunda-se de uma luz crepuscular.

Novo corte para as memórias de Mishima, reunido com os membros da “Sociedade do Escudo”: Todos fazem juras similares às de Isao e seus confrades, assinando um documento com seus próprios sangue; Mishima deixa transparecer sua veia histriônica e assina o documento com seu nome próprio (Hiraoka Kimitake). Admoestado por fazer de uma parada militar uma espécie de palco, Mishima ironicamente responde: “Ando no palco, determinado a fazer o público chorar... Em vez disso, eles explodem em gargalhadas”. Mais um corte (para a obra): os planos de Isao e seus companheiros são descobertos e todos são presos; Na cela, enquanto seus companheiros são torturados, Isao recusa-se a abrir mão de seus ideais: “É possível [a pureza nesse mundo], se dirige a sua vida na linha da poesia escrita com uma espada de sangue”; Sem que se saiba como Isao saiu da prisão, ele aparece espreitando a mansão de Kurahara que, elegantemente vestido de kimono, lê tranquilamente em sua sala de visitas minuciosamente decorada em estilo europeu; Isao, através de um corte que produz na imensa reprodução de *A Morte de Sardanapalos* (1827, de Delacroix) que domina a decoração da sala, surpreende Kurahara, ferindo-o mortalmente [aqui, a famosa tela de Delacroix funciona como signo de um europeísmo pedante e afetado da burguesia japonesa dos anos 1930]; Isao foge para, à beira mar e ao nascer do sol, cometer o *seppuku*.

Corte para o plano da memória: Mishima atuando e dirigindo o *seppuku* de seu média-metragem *Patriotismo* (1966) – a cenografia remete ao

palco do nō; depois de uma bem humorada e concorrida entrevista de Mishima sobre *Patriotismo*, mais um corte para o plano da obra: Isao está sozinho num campo, torso desnudo... Ergue as duas mãos que, juntas, seguram firmemente a pequena espada; Num gesto dramático, rápido e decidido, dirige a lâmina na direção do ventre retezado... Fim do terceiro capítulo.

Capítulo 4. **“Harmonia entre caneta e espada”**. Schrader elimina o plano da obra neste último capítulo; restam os planos da memória e o da vida. Mishima segue de carro, junto com mais quatro membros da “Sociedade do Escudo” (dentre eles, Morita [Shionoya Masayuki], seu amante), para o quartel general das forças de defesa. A partir daí, e com exceção de algumas cenas no plano da memória que relembram momentos de treinamento do “menor e mais espiritual dos exércitos do mundo”, os fatos se precipitam: a entrada (facilitada pela fama de Mishima) no quartel sem serem questionados ou revistados em todo o trajeto; a audiência agradável com o general Mashita [Orimoto Junkichi]; sua tomada como refém; a incompetência da guarda para proteger o general; o discurso inflamado de Mishima diante da tropa (que caçoa dele) atabalhoadamente reunida no pátio do quartel, sendo filmado, fotografado e gravado por alguns repórteres previamente convocados pelo próprio escritor.

O palco está montado, abrem-se as cortinas para o derradeiro ato... Eis algumas das frases de Mishima neste último capítulo: “Na bruma matinal com os membros da Sociedade do Escudo, senti nascer lentamente com o meu suor a justificativa suprema de minha existência; [...] Não mais veremos o Monte Fuji [dirigindo-se a Morita]; [...] Nosso pequeno drama atraiu boa audiência; [...] Jamais dentro da ação eu houvera descoberto a satisfação aguda das palavras; Jamais nas palavras houvera vivido a calorosa obscuridade da ação; Em alguma parte deve existir um princípio superior que reconcilie a arte

e a ação; E me ocorre a ideia de que esse princípio é a morte; A atmosfera superior, privada de oxigênio, é cercada de morte; Para sobreviver ali, o homem, como o ator, precisa usar uma máscara; [...] Meu coração está em repouso... Meu pensamento, ágil! Nenhum movimento, nenhum ruído, nenhuma lembrança. [...] Nessa calma havia uma beleza muito além das palavras... Que não é da carne, nem do espírito, nem da caneta, nem da espada, nem do homem, nem da mulher. Então vi um círculo gigante envolvendo a terra, um anel que anulava toda a contradição, mais imenso que a morte, mais perfumado que todos os aromas que já sentira... Era o momento que eu sempre havia buscado!”.

Na sala mais nobre do quartel, agora parecendo um cenário pós-tsunami, Mishima senta-se tranquilo sobre os calcanhares [ao fundo, as batidas ritmadas de um solitário tambor, as mesmas que iniciam o filme]. Despe lentamente o torso, enquanto Morita assume sua posição de assistente, logo atrás do mestre. Em close, abre a braguilha da calça, deixando entrever o *fundoshi* e alguns pelos pubianos [tal como no martírio pintado por Guido Reni]. Em silêncio, lança um último olhar a cada um dos cadetes e, por fim, a Morita. Nos jovens, expressões de assombro e medo, quiçá de pena. Em Mishima, nenhum sinal de pavor, de tristeza ou comiseração... Impassível – supremo senhor de sua sensibilidade, de sua obra e de suas vísceras –, ajeita a bandana que lhe coroa a testa, pega a adaga e apalpa o ventre na região a ser rasgada. Morita mostra-lhe a espada e, tenso, posiciona-a lentamente nas proximidades de sua nuca. Mishima mira o vazio. Segura a adaga com as duas mãos – Morita treme... Com um longo grito, a persona consuma o ato, mas não se vê nenhum corte, nada de sangue, nenhuma agonia. Mizoguchi aparece em meio às chamas que destruíram o Pavilhão Dourado; Osamu e Kiyomi jazem sobre o tapete pink; Isao corta longitudinalmente seu abdômen, banhado de suor e da primeira luz tremeluzente do dia... Ouve-se a voz de Mishima: “No momento em que a lâmina dilacerou suas carnes, o disco solar



explodiu atrás de suas pálpebras, iluminando o céu, por um instante!” Isao contempla o horizonte num átimo de segundo e sucumbe, enquanto um flamejante nascer do sol se anuncia... Sobem os créditos.

O filme de Schrader é tanto mais deleitável quanto maior for o conhecimento do fruidor sobre a vida e a obra de Mishima e a intimidade com a cultura japonesa em vários aspectos – visuais, teatrais, literários, históricos, religiosos e filosóficos –, pois o filme inteiro encontra-se pontuado por referências múltiplas que são sobrepostas ao fio condutor da narrativa, qual seja, a vida e a obra de Mishima. Aliás, a sobreposição sutil de camadas visuais, sonoras, gestuais e textuais enriquece sobremaneira o desenrolar cronológico adotado por Schrader em duas instâncias narrativas: o último dia da vida de Mishima, culminando em sua morte, e as suas memórias. Sobre essas duas narrativas, desenvolvem-se três planos (vida, memória e obra), que têm características cinematográficas bem nítidas e distintas: o cotidiano de Mishima no dia de sua morte parece um documentário; a narrativa confessional aparece como memória; e a encenação das obras é um livre exercício de ficção adaptado da literatura e da obra de Mishima... O filme todo é um *patchwork* de retalhos documentais, memorialísticos e ficcionais.

Sobre as duas narrativas e os três planos, Schrader vai tecendo insuspeitadas filigranas poéticas. Por exemplo, o diretor sobrepõe a influência do sedutor Kashiwagi ante o retraído Mizoguchi (em *O templo do pavilhão dourado*) à infância tímida e enfermiça de Mishima sob as garras da avó – a semelhança do menino Mishima e do jovem Mizoguchi, bem como a não plenitude física de Kashiwagi e da avó contrapostas à timidez do menino Mishima e do jovem Mizoguchi, não deixam margem a dúvidas. Várias mudanças de cena sustentam-se na ligação entre persona e personagem, como quando Mishima (no nível da memória) abre a porta do banheiro da academia e lá dentro aparece Osamu banhando-se (personagem de *A casa de Kyoto*, no

plano da obra). A montagem do filme feita, às vezes, com cortes rápidos e precisos, lembram o manear de uma espada.

Os segmentos do plano da memória são baseados em *Confissões de uma máscara* e *Sol e Aço*, mas longas sequências textuais nesse plano são simplesmente copiadas dessas ou de outras obras, o que nos faz perceber a ficcionalização da memória. Daí, somos induzidos a pensar que o plano da ficção contém algo de memorialístico. Essa escolha de Schrader contém uma armadilha interpretativa, qual seja, a de que vida e obra encontram-se completamente inseparáveis no caso de Mishima. Entretanto, mesmo considerando-se a tradição da *shishosetsu*, (“do testemunho franco, direto, íntimo, às vezes escabroso”, segundo Pinguet, *opus* citado) na literatura japonesa, torna-se difícil assinalar o quanto de verdadeiramente autobiográfico existe na obra de Mishima. Não se pode esquecer que a obra que lhe deu fama chama-se, justamente, *Confissões de uma máscara*. Por um lado, há que se ter em mente que o uso da máscara, na teatralidade japonesa, é um código plástico/visual dominado tanto pelos autores quanto pelo público e que refere arquétipos gerais e não necessariamente personalidades específicas.

Por outro lado, a confissão franca, aberta e detalhada, particularmente em público, é uma característica raramente exercida pelos japoneses. Ao contrário, os japoneses aprendem desde a mais tenra infância a ocultar seus verdadeiros sentimentos – a exposição direta é considerada patética, reveladora da má educação de um indivíduo que, acentuando peremptoriamente seus sentimentos sobre si e sobre o mundo, desconhece os cuidados necessários à vida em sociedade. A exposição nua e crua da própria personalidade não se dá, para um japonês, senão na mais absoluta intimidade e é essa característica que faz com que os japoneses sejam tachados por estrangeiros rasteiros e apressados de “dissimulados”.

Ressalvas feitas, entre o plano da memória e o plano da obra, Schrader compõe uma nada sutil alteridade; entre a memória e a obra de Mishima, uma

trama superposta de pensamentos, de diálogos e de imagens e um espelhamento são tecidos cuidadosamente.

Nos planos da obra/ficção, raramente os gestos são abruptos. Ao contrário, Schrader comumente imprime neles uma delicadeza e uma lentidão que remetem tanto ao gestual hierático do *nō*, quanto ao *shibaraku* (momento em que o ator paralisa um gesto, para enfatizá-lo) do kabuki. Dessa maneira, o diretor imprime, no plano da obra, um ritmo diverso dos planos da vida e da memória, como se a obra necessitasse de uma vagarosidade que o cotidiano moderno já não comporta. Os três planos são amalgamados no último dia de vida de Mishima, como se o desenrolar dos fatos que culminaram em seu *seppuku* provocassem uma ressignificação através de *flashbacks* que colocam a vida e a obra em estreito e indissolúvel diálogo.

A música de Philip Glass e a sonoplastia têm um papel importantíssimo na acentuação de nuances psicológicas e na composição de climas (ora *noir*, ora *nonsense*, ora dramático), mas merecem um capítulo à parte que este espaço já não comporta. Entretanto, uma breve digressão sobre a atuação de Ogata Ken (Ogata Okinobu, 1937-2008) no papel de Mishima adulto torna-se necessária. Ator de teatro desde os anos 1950 e de cinema desde 1974 (premiado três vezes como melhor ator pela Academia Japonesa), tornou-se conhecido do público ocidental com *A Balada de Narayama* (direção de Shohei Imamura, Palma de Ouro em Cannes em 1983). Apesar de ter interpretado Mishima quando já tinha 48 anos – portanto, sem um corpo que desse conta da exuberância física do escritor japonês –, Ogata emprestou ao personagem um tom de comedimento, auto-concentração e segurança exemplares, sem nenhuma sombra de arroubos excessivos e caricatos... O ator guardou os tons não tão cinzentos de beligerância e explosão do personagem para as últimas cenas do filme. Além de Paul Schrader, Ogata trabalhou com Peter Greenaway em *O livro de cabeceira* (1996).

## EXISTÊNCIAS SEM EPÍLOGOS

Aos 30 anos do filme de Schrader, não há sinais de demência. Aos 45 anos da morte de Mishima, suas existências paralelas (vida e obra) parecem destituídas de epílogos. Entre a vida e a obra de um artista, existem rastros, pegadas e registros diversos que fazem a felicidade de qualquer pesquisador minimamente interessado nas arqueologias do processo criativo; nesse vai-e-vem entre vida e obra, há lampejos que ressignificam constantemente uma e outra e é nesse sentido que vida e obra são intermináveis. O artista nunca termina sua obra... Simplesmente a abandona à sanha algo necrológica, tanto de seus amantes quanto de seus desafetos. Não por acaso, Mishima escolheu o título “mar da fertilidade” para sua tetralogia e organizou sua retrospectiva de modo a desembocar nesse mar. Nada, no mundo, é mais desconhecido, temível, fascinante e fértil do que o mar.

Quiçá o mais celebrado dos artistas japoneses no Ocidente (junto com Hokusai e Kurosawa), Mishima também é fruto de um japonismo cujo fascínio habita o imaginário ocidental há, pelo menos, cento e cinquenta anos. Sua obra e sua vida têm contribuído para alimentar uma suposta “aura” da cultura japonesa no Ocidente, ajudando a configurar um orientalismo (Said, 1990) sob medida para o consumo do Outro exótico, estranho, romantizado – o próprio Mishima desdenhava muitas das percepções ocidentais sobre o Japão e sua cultura, por considerá-las fáceis, rasteiras, apressadas e carentes da complexidade que um olhar menos etnocentrado poderia vislumbrar.

Quantas faces tem Mishima? Romancista, dramaturgo, novelista, contista, crítico, tradutor, cronista, poeta, militar *fake*, ensaísta, ator, diretor, cenógrafo, fotógrafo – um artista multimídia, diríamos hoje –, amante e crítico tanto das tradições ocidentais quanto das japonesas. Sua imagem pública (sua persona), obsessivamente ensaiada e encenada, constitui-se numa cinematografia existencial. Amante do *nō*, onde a máscara resume e evidencia arquétipos coletivos, o próprio Mishima convida-nos a múltiplas e finíssimas

camadas interpretativas: “Só uma máscara que tenha corroído a carne, uma máscara que tenha assumido a carne, pode fazer uma confissão” (MISHIMA *apud* SCHALOW, 2003, p. 13).

#### MISHIMA – A LIFE IN FOUR CHAPTERS. FICHA TÉCNICA

Ano: 1985, EUA/Japão; Duração: 2h00min; Direção: Paul Schrader; Produção executiva: Francis Ford Coppola e George Lucas (Zoetrope Studios, Filmlink International, Lucasfilm Ltd.); Elenco: Ogata Ken, Sawada Kenji, Bando Yasosuke, Nagashima Toshiyuki, Katō Haruko, Satō Kōichi, Aizawa Masato, Rijū Gō, Kurata Yasuaki, Yokō Tadanori, Reisen Ri, Katsuno Hiroshi, Shionoya Masayuki, Orimoto Junkichi; Música original e arranjos: Philipe Glass; Produção musical: Kurt Munkacsy; Regência: Michael Riesman; Edição: Michael Chandler, Tomoyo Oshima; Design de produção: Eiko Ishioka; Direção executiva de arte: Kazuo Takenaka; Direção de fotografia: John Bailey; Produtores associados: Leonard Schrader, Chieko Schrader, Alan Mark Poul; Script japonês: Chieko Schrader; Pesquisa de script: Akiko Hitomi; Roteiro: Paul Schrader, Leonard Schrader; Produção: Mata Yamamoto, Tom Luddy.

#### REFERÊNCIAS

KUSANO, Darcí. *Íntima relação com o sol*. In: Revista Cult, São Paulo: Ed. Bregantini, n° 80, maio de 2004, pp. 47-49.

KUSANO, Darcí. *Yukio Mishima: o homem de teatro e de cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LEMINSKI, Paulo. *Posfácio: Taiyō to Tetsu, entre o gesto e o texto*. In: MISHIMA, Yukio. *Sol e aço*. São Paulo: Brasiliense, 1986, pp. 106-124.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A outra face da lua: escritos sobre o Japão*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

MEDEIROS, Afonso. *Mishima Yukio ou a teatralização da morte*. In: Revista Cultura Vozes, n° 1, vol. 94, 2000, pp. 144-152.

MISHIMA, Yukio. *Confissões de uma máscara*. São Paulo: Círculo do Livro, n/d.

MISHIMA, Yukio. *Sed de amor*. Barcelona: Caralt, 1984.

MISHIMA, Yukio. *Sol e aço*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MISHIMA, Yukio. *Cavalos em fuga*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

MISHIMA, Yukio. *O Hagakure: a ética dos samurais e o Japão moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

MISHIMA, Yukio. *A queda do anjo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MISHIMA, Yukiō. *Kinkakuji*. Tokyō: Shinkōsha, 1995.

- PINGUET, Maurice. *A morte voluntária no Japão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo, Cia. das Letras, 1990.
- SCHALOW, Paul Gordon. *Introducción*. In: SAIKAKU, Ihara. *El gran espejo del amor entre hombres: episódios entre samurai, monjes e actores*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2003, pp. 17-53.
- SCHRADER, Paul. *Mishima: a life in four chapters*. EUA/Japão: Zoetrope Studios; Filmlink International; Lucasfilm Ltd., 1985.
- STOKES, Henry Scott. *A vida e a morte de Mishima*. São Paulo: L&PM, 1986.
- VALLEJO-NÁGERA, Juan Antonio. *Mishima o el placer de morir*. Barcelona: Editorial Planeta, 1995.
- YOSHIDA, Kazuaki. *Mishima Yukiō*. Tokyō: Gendaishokan, 1993.
- YOURCENAR, Marguerite. *Mishima ou a visão do vazio*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- WAKISAKA, Geny. *Man'yōshū: vereda do poema clássico japonês*. São Paulo: Hucitec, 1992.

# O CINEMA COMO POÉTICA DO IMAGINÁRIO

**João de Jesus PAES LOUREIRO**

paesloureiro@hotmail.com

Para Jorane Castro

O imaginário é uma epifania do real. Ele nasce do real e ao real retorna, com sua energia simbolizadora, em um processo de dialética reversiva. Nascendo no real como sua abstração, se dobra sobre a realidade, transformando-a significativamente. Cria uma nova imagem do real ou uma nova realidade nesse real. Um duplo código a ser interpretado, formata uma imagem aparente que talvez seja a que para nós é toda a realidade. O cinema, conjugando em si realidade e imaginário é, também, um moderno exemplo artístico de duplo código. E como tal deve ser compreendido.

Há, no cinema, uma forte presença do inconsciente estético que realça e alarga o sentido daquilo habitualmente visto como insignificante. Um detalhe que parece anódino, imantado por essa expressividade, atrai o olhar reinocentado do espectador, como em um estado de hipnose. Não existem detalhes descartáveis. O banal é mitificado e o seu segredo se oferece para decifração feito um enigma. Configura-se um jogo estético entre o que se denomina de pensamento e o não-pensamento. O pensamento que sente ou o sentimento que pensa. Uma forma também de conhecimento difuso que não deve ser entendido como conhecimento menor: mas um pensamento que emana de algo que não foi destinado a ser seu instrumento dominante. Saber que não sabe... Porque o cinema, canal do imaginário, atmosfera de sonho, estética do real, cria também seus “personagens conceituais” (Deleuze),

elabora alegorias, estabelece desvelamentos que são formas de conhecimento. Pensamento que pensa sem pensar. Um dos polos estruturadores do filme como duplo código que é por ser arte e conhecimento.

\*\*\*

Lembro-me dos caixeiros viajantes do cinema projetando, manualmente, seus filmes mudos na sala de nossa casa, em Abaetetuba. Sentado no chão, ainda menino, eu olhava aquelas imagens movendo-se no esticado lençol branco pregado na parede, como em um silencioso alumbramento. O cansaço do operador, que acionava manualmente a máquina diminuindo o ritmo da projeção, alentava o tempo do filme projetado! Mas o imaginário infantil, ativado e visível, não se importava, pois a cultura ribeirinha me familiarizara com as desmedidas do imaginário.

Lembro-me de quando, certa vez, garoto ainda, dormi, após a sessão da tarde, escondido no banco do Cine Imperador, para não sair daquela atmosfera surreal e rever o filme na sessão da noite, provocando desespero em minha família que me procurava sem onde me achar pela cidade. (“Teria caído no rio?...”) Estava mergulhado no espaço do imaginário com o fascínio de imersão em um sonho. Sonhara acordado, vendo o filme e depois dormira para novamente acordar e sonhar!

Lembro-me de quantas vezes as trocas de rolos de películas, durante a projeção remontava o filme, passando o terceiro rolo antes do segundo, e fazia renascer quem acabara de morrer. A surpresa, diante dessa intervenção no tempo-espaço, não agredia o estado de cultura ribeirinha pilotada pelo imaginário em que me encontrava.

No Colégio do Carmo, algum tempo depois, em Belém, o padre encarregado das atividades culturais, durante as projeções cinematográficas, colocava-se à frente do projetor na hora do beijo em cena! A tela escurecia. Brigávamos para ficar atrás do projetor, pois se via o beijo, projetado em



tamanho menor, na batina dele. Imagem do que está fora da tela por ser interdito, visão do que está ocultado para o público! Anos depois, percebi que se tratava do procedimento como máscara moral: censura do que deveria ficar fora do conhecimento canônico. Castração moral e preconceito.

Quando fiz filmes em Super-8, as dezenas de pedaços da fina película ficavam penduradas em fios, entulhando o quarto, como delicadas tiras de chuva congelada. Esses pedaços de película, filmados em sequência, seriam emendados, um no outro, não na ordem de filmagem, mas na organização diegética do tema cinematograficamente estruturado. Durante a montagem, eu sentia uma estranha vontade de poder de criação! Poder quase arbitrário sobre o tempo e o espaço.

A partir do cinema, pude perceber esse específico acordo entre o imaginário e a experiência artística, diferente do que antes sentira e continuava experimentando na criação de meus poemas. O impulso do imaginário coletivo mais veloz do que a oralidade. A evidência de uma sincronia sobre a diacronia. Fui compreendendo que o cinema deseja mostrar o imostrável da imagem em movimento. Aquilo que está além do que a imagem exhibe. Mostrar o “obtusos” a partir do óbvio. Mostrar o “visivo” além do “visível”. Forma formante que se forma feito signo a ser preenchido à frente do espectador.

A poética é o profundo mergulho da experiência estética na realidade que contém as dobras do imaginário. No cinema é a penetração do espectador no filme. Afasta o nível referencial da observação e põe em funcionamento, no espectador, a sua capacidade humana de perceber e de sentir os caminhos à simbolização, condição da experiência estética.

O imaginário atravessa a qualidade sensível e sensual do humano e não se identifica apenas com a fantasia. A contemplação artística absorve corpo, carne, imaginário, sensibilidade, além da memória. A poética, daí decorrente, brota como dimensão do humano, porque relaciona o homem

com as suas circunstâncias. É uma qualidade do homem enquanto ser humano.

O filme se sustenta na experiência do imaginário-primeiro do duplo fotográfico. Recria no adulto o jogo da criança diante do espelho. Potencializa no real da observação o sonho, a fantasia, uma espécie de quiasmo entre o “voyeurisme” e o exibicionismo.

O cinema é uma técnica do imaginário. O código cinematográfico guia-se por uma cartografia de sonho. É uma espécie de extravasamento mágico, pela fonte de um significante perceptivo, tanto no plano visual como no auditivo. Contém em si certa presença e certa ausência. Esse é o modo de como o cinema nos engaja no imaginário.

O filme é como o espelho que não espelha, isto é, não reflete quem nele se espelha. No espelho há um eu-mesmo que não sou eu. Mas, ao mesmo tempo, sou eu! No cinema, numa situação inversa a do espelho, o espectador está ausente da tela.

A atitude do espectador durante o filme todo é de uma “identificação continuada” (Lacan). Há formas do “saber” decorrentes de seu contexto constitutivo: eu sei que percebo o imaginário, eu sei que sou em quem percebe e percebo esse imaginário por sua imagem aparente (Aqui repousa a sua dimensão estética).

No cinema, há a ausência física de objetos e pessoas, o que intensifica o papel do imaginário. Durante a filmagem, o ator está presente e o espectador ausente. Na projeção, a situação se inverte: o espectador está presente e o ator ausente. No cinema há a presença do real do irreal ele mesmo. E, ao mesmo tempo, a presença do irreal no real. Lembremo-nos de Paul Klee: O jogo da arte não é reproduzir o visível, mas tornar visível.

\*\*\*

No cinema, a imagem se converte em espetáculo, enquanto o imaginário se superpõe à realidade. O imaginário incarna-se na imagem. Converte tudo em um presente significante. Um presente que não se confunde com o presente. Nem com a presença. É presentéismo. Como um pássaro que fugiu, embora permaneça na gaiola vazia... Uma presença-ausência. Fatal é lembrarmos a noção de tempo em Santo Agostinho, já que o tempo é essencial ao cinema que, além de ele ser uma arte de criação do tempo, é no tempo que se realiza.

Ao se referir ao tempo em suas Confissões, o santo filósofo entreabre um fecundo e humanizado conceito: o tempo passado acontece na forma de tempo presente do tempo passado; o tempo futuro nada mais é do que o tempo presente do tempo futuro; e o tempo presente existe como tempo presente do tempo presente. Este, em verdade, é o tempo no cinema.

Com a estrutura de tempo, que compõe o tempo diegético cinematográfico, o cinema não é realista. Ele mostra as imagens do real, convertendo-se em uma espécie de vitral do encantamento. A condição do espectador experienciar um renovado “estado de espelho”. Há uma exibição da fotogenia do imaginário formatado por sua dimensão poética. O detalhe se torna uma totalidade significante. Parte que é o todo. O rosto se configura na tradução humana do mundo, do universo, do cosmo. É o sacrário da subjetividade que se torna paisagem.

\*\*\*

Méliès mostra a vocação do cinema para o fantástico. Para a realidade das ficções. O imaginário, poeticamente, incarna-se nas imagens em movimento no modo de sonho acordado, quando o devaneio dá sentido narrativo e poético à realidade fílmica. O imaginário, portanto, parteja na imagem o seu nascimento em forma de magia. E faz aparecer um modo de

imagem como verossimilhança real e similitude imaginal. Imagem vero-imaginal. O universo dos duplos, dos espelhos, dos transfigurados. Do sonho.

Um dos aspectos encantatórios do cinema é a sua dialética de projeção-identificação. Um contexto mágico. Porque a magia, ritualizando esses polos, estabelece um ir e vir entre o eu e a imagem do filme, de forma simultânea, como um jogo e, com isso, permite a passagem para o sentido espetacular do cinema. Dessa maneira, o cinema atua de modo mais intensamente psicológico do que, por exemplo, o teatro. E infinitamente mais do que a televisão. No cinema, o imaginário de faz asa do real, sob o domínio da função estética, uma vez que o jogo projeção-identificação se dá por via da aparência sensível, nascida na gratuidade dessa contemplação.

Talvez o cinema, nos vários campos e espaços de sua relação com o espectador, venha sendo um dos rios mais fecundos a nutrir de signos e experiências subjetivas a bacia semântica (Gilbert Durand) do imaginário moderno. Esse rio é a correnteza da alma do cinema.

\*\*\*

Diz-se que a maneira do cinema funcionar, pelos campos do imaginário, é o do sonho. Mas o sonho de um sonhador consciente de que está sonhando. Sabe que sonha, mas não se vê no sonho. Apenas contempla o seu duplo com quem se identifica. Entra no sonho quando o filme começa, para sair dele quando o filme acaba. Como se acordasse a levar na alma os rastros de uma realidade estranha deixados em sua recordação, em sua memória emocional. Um sonho dedetivesco no qual o espectador acompanha o desenrolar de uma história em busca de desvendar o seu final. Todo filme é o partejamento de uma verdade. É socrático. Espera-se do outro (o filme) a revelação de algo, de uma verdade que já está contida nele e que, pelo acompanhar interrogativo da história, o próprio filme dirá, no final, a verdade que já estava no fundo de sua história e que, aos poucos, ele se vai recordando

para o espectador! Lembremos Édipo Rei, de Pasolini e Cidadão Kane, de Orson Welles. O espectador sabe que não-sabe. O filme não sabe sabendo. É desse jogo que se prefigura a resolução final do enigma de esfinge que todo filme é. O espectador aproxima-se, envolve-se, penetra no filme sentindo-o, percebendo-o, como simbolização do mundo e das ações do homem. Toda experiência estética é uma penetração fecundante na obra de arte, por via da contemplação. Pelos campos do imaginário, a experiência estética promove a intercorrência entre o espectador e o filme ou da obra de arte em geral. Nessa modalidade, o filme projetado é uma obra em construção por imagens, da mesma forma como também se modula o imaginário.

O imaginário, assim como o cinema, tem fome de movimento. Essa é sua vontade de poder. Uma forma de construção simbólica progressiva. O preenchimento testemunhado de um signo vazio. Sendo uma arte temporal, quando chegar o fim da projeção, o espectador morre como espectador e desaparece o filme como filme. Um não pode viver sem o outro. Cada um é senhor e escravo do outro, para lembrar a marcante dialética hegeliana.

O imaginário poético determina a relação do homem com o cinema e dinamiza sua relação com o contexto. Ignora-se o aparato mecânico de projeção do filme quando a tela vazia se ilumina. O filme é a vitória da arte sobre a máquina.

Não é apenas o cinema que fragmenta, relaciona, rompe, remonta, particulariza, universaliza, torna significativa a realidade no filme. Esse processo, nele, no entanto, desabotoa para o espectador um mundo especificamente cinematográfico onde se via apenas o mundo real. Ao mesmo tempo, entreabre as frestas do imaginário no mundo, onde se via apenas a materialidade objetiva e lógica de tudo. A partir dessa constatação, poder-se-ia dizer que o cinema é um descobridor de mundos. Maneira de fazer mundos, para lembrar o conceito de Arthur Danto, sobre a criação artística.

Ao falar em poética do imaginário no cinema, não quero dizer que o filme seja um poema. O poema é uma qualidade significativa de palavras a produzir, simbolicamente, o sentimento por meios dessas palavras. O cinema é uma qualidade de imagens, imagens em movimento, com a mesma finalidade. O imaginário confere ao poema uma poética, uma atmosfera de poesia. Mas o filme é um filme, assim como um poema é um poema.

Toda poética é uma produção do homem e uma forma de ultrapassamento de si mesmo. Uma abertura do ser para além de si, de suas circunstâncias, de sua amarga consciência dos limites. Lumière revela certo sentido platônico-aristotélico da mimese como poética. Sua reprodução frontal da realidade do mundo buscava fazer das imagens do real as imagens do filme. Não havia, propriamente, o sentido de uma estética imanente. O poético haverá de incluir-se no cinema pelo olhar prestidigitador de Méliès. Integra-se como estrutura de imaginário. Pelas mãos do imaginário a estética é entronizada no cinema. Abre-se para um cinema de poesia tanto defendido posteriormente por Pasolini, Tarkovsky, Renoir, Fellini e Glauber Rocha.

Foi importante a contribuição de teóricos russos na linha formalista, para a ampliação atualizadora da poética do cinema, tanto no campo da estética, propriamente dita, como expressivo, narrativo, estilístico, fundamentos formais, natureza do filme e dos gêneros. Por exemplo, os conceitos semióticos de Roman Jakobson, Karl Bühler e Jan Mukarowsky: o emissor, o receptor e o referente. Às funções já consagradas –expressiva, conativa e referencial – Mukarowsky acrescenta a estética. Além dessa contribuição, associa também a função estética ao sujeito, propondo uma nova tipologia fenomenológica: funções imediatas (práticas e teóricas) e as semióticas (simbólicas e estéticas). Adianta, ainda mais, que quando a função estética é dominante, agregando essa função já formulada por Jakobson, o problema da verdade lógica na arte desaparece como problema. Faz-se uma

suspensão da verdade. É nesse sentido que se pode entender uma coerente aproximação do sentido estético com a noção de imaginário. O imaginário tem sua verdade própria independente do racionalmente verdadeiro. Há, por consequência, diante do imaginário, o processo de suspensão da descrença. A relação poética do espectador com o filme é semiótica e, pode-se também pensar, dinamizando-se dentro da atmosfera de uma poética do imaginário.

\*\*\*

Lembremo-nos, também, de Tzvetan Todorov, que amplia a noção de poética para além dos estudos literários, distingue a estética da poética, alertando que o gosto ou a sensibilidade de uma época podem agilizar a passagem de uma à outra.

Lembremo-nos, também, de Umberto Eco que, em sua *Obra Aberta*, retoma o princípio jakobsoniano de “ambiguidade” como condição do signo artístico, naturalmente capaz de ser aplicado no filme.

É verdadeiro que a construção de uma poética do cinema é intercorrente com a dimensão imaginária do mundo que o cinema revela, sustentado por seus elementos fundamentais: terra, água, fogo e ar. São poéticas fecundadas pelo imaginário, sem o que, as imagens seriam meras reproduções do visto e do tocável. Do mundo dos homens e no qual eles vivem. A própria linguagem cinematográfica operacionaliza essa relação e por ela é motivada: o plano geral é da ordem do mundo e da paisagem; a panorâmica é a da paisagem vista como espaço estendido; o primeiro plano (close) é revelador da ordem do humano por excelência; o carro (travelling) é o da integração da ordem do humano na ordem da natureza; a fusão ou superposição é a transformação do espaço em tempo e do tempo em espaço; a montagem é a conversão do sentido do humano e da ordem do filme, em signos estéticos cinematográficos. O filme é a conversão semiótica de imagens do mundo, como totalidade, em expressão de arte cinematográfica.

\*\*\*

As imagens do mundo são imagens que correspondem à linguagem padrão do real na vida cotidiana. Mas, como toda linguagem padrão, voltada para comunicar o que está ali, contém dentro dela a sua possibilidade de infinitização de sentidos (Julia Kristeva) a serem desvelados, as imagens do real também abismam dentro de si, submersos em sua significação aparente informativa, uma imageria poética à espera de ser revelada pelo toque decifrador do artista. Entendo, portanto, que, como toda arte, a linguagem artística, no cinema, no filme, revela as encantarias submersas na linguagem padrão ou imagens padrão. A partir do ensaio “A Poesia como encantaria da linguagem”, concebo as encantarias (lugar onde moram os encantados – deuses e mitos – no fundo dos rios da Amazônia, como um Olimpo submerso) equivalentes à linguagem poética submersa na linguagem padrão e comunicacional. Assim como nos rios utilitários da Amazônia estão submersos as imagens, as metáforas, as alegorias, os mitos, os caruanas, a infinitização de sentidos, poetizando o rio utilitário, pelo olhar cultural, tornando esses rios geográficos em rios emocionais a correrem numa paisagem cultural, o cinema, revela as encantarias poéticas submersas nas imagens. Por esse caminho, cada filme busca o obtuso, o indireto, o velado, nas imagens do óbvio que o mundo nos oferece, para lembrar os conceitos de óbvio e obtuso, formulados por Roland Barthes.

\*\*\*

O cinema contempla o “sentimento de realidade” visto por Yuri Lotman em “Estética e Semiótica do Cinema”, uma vez que, por mais que veja a irreabilidade real do maravilhoso que acontece na tela, o espectador se sente presente, como sua testemunha e se percebe como participante dessa (ir)realidade.



O cinema concorre para dar consciência, ao artista e à sociedade que o cerca, da razão de viver do homem, assim como os inesperados significados de sua existência. São imagens-shok que impactam o raciocínio através da sensibilidade, no instante em que o espectador se oferece receptivo e se entrega ao poder da imagem. Imagem que, no cinema, faz a passagem do metonímico para o metafórico. E pelas imagens tudo acontece. Elas entram diretamente na alma pelo olhar desabotoado dessa esfinge de mil olhos que é a plateia. Nesse processo, as impressões do mundo que são imediatas, passam a ser mediatizadas pela imagem cinematográfica. Saber ver um filme é o correspondente dialético do saber fazer o filme. Porque, ele fala e faz ver por imagens.

A poética do imaginário, com base nas precisas imagens da realidade, faz do filme uma sucessão de haicais. O haicai, glória da poesia japonesa, tendo as imagens mostradas pela linguagem, realisticamente confrontadas, ele deve ser, por esse confronto, decifrado. Como um enigma. As imagens significam por si mesmas e, no poema, infinitizam seus sentidos, ultrapassando-se. Falo do significado poético do filme, do filme como poiesis, o que não significa dizer que o filme seja um poema.

O espectador do filme se deve deixar perder nessa nova cosmogonia, perceber o mundo submerso das encantarias da imagem, o seu lado obtuso, a fim de desfrutar do prazer que o cinema nos oferta. Compreender que o tempo se faz imagem. Que o tempo, como a música, a dança, e a própria poesia, são fundamentos genéticos do filme. Mas um tempo diverso. O tempo diegético, ou seja, um tempo que contraria a temporalidade do tempo, para produzir o tempo dramático da história. Não é por acaso que Tarkovsky denomina o ato de fazer um filme de “esculpir o tempo”!

\*\*\*

Embora sem falar explicitamente em poética do imaginário, nem do imaginário, Henri Agel, em seu livro de sentimento católico indaga desde o título: “O Cinema tem Alma?”. Ele confere ao cinema, arte do “mundo hodierno”, a potência de expressão espiritualizadora, uma espécie de super-realidade, pela apreensão do que é virtual na imagem captada, revelando, dando à luz o que era “obscuro” e “latente”. De certa maneira, a observação que reaparece tempos depois em Barthes, na forma do “obtuso” da imagem.

Considerando que a câmera “sitia a vida”, reconhece nela o dom de transportar a uma nova realidade, que é o meio de expressão espiritual. A encarnação do sobrenatural no sensível. Com isso, o cinema provoca o processo de “co-nascimento” do mundo. O que, de certa maneira, se liga a uma antiga ideia de Max Bense, do estético como sendo uma “co-realidade”. Além disso, Henri Agel antecipa estudos que passaram a perceber no cinema uma poética do real: a terra, a água, o fogo e o ar. Achava, no entanto, que o verdadeiro cinema se caracteriza por seu realismo espiritual. Lembremo-nos de Arthur Rimbaud no poema “O Barco Bêbado”: “E vi alguma vez o que o homem julgou ver”.

\*\*\*

O imaginário não deve ser compreendido como algo separado e duplicador do real. Algo que se opõe ao real ou significa apenas um espelho. O que se percebe é que ele é uma espécie de organizador do real. Revela as significações do real a partir do contexto em que esse real se inclui. O real está ali para ser compreendido, independentemente de sua aparente passividade. Cabe ao homem percebê-lo, dar-lhe função e sentido. Para isso, tem as ferramentas do próprio imaginário. O imaginário faz do real um patrimônio humanizado e significante.

\*\*\*

Ao se falar hoje do cinema, no campo das artes e de sua significação como imagem, é recomendável dialogar com Gilles Deleuze. Suas reflexões inesperadas sobre o tema, nas formulações das obras “Imagem-Movimento” e “Imagem-Tempo”, são necessárias. Compreende o cinema no parâmetro da lógica das sensações e como captura de forças. Encara a imagem como sendo ela mesma e toda a sua realidade provocadora de um efeito de subjetivação que se volta sobre a matéria. É sob um plano de forças que opera seus efeitos reais.

O imaginário faz parte de um aspecto do real. No cinema, ele deixa de ser o irreal, mental ou subjetivo, mas se integra em uma indistinção entre real e irreal. A imagem cria seu próprio pensamento. Enquadra-se numa lógica do sensível. A imagem não é um receptáculo de forças. O cinema não deverá ser entendido como uma arte de imagens, feito uma espécie de lugar-comum, mas ao que corresponde uma imagem-movimento como situação mesmo física, a partir de aparições sensíveis. Um sensível concreto, pois foi a existência concreta da luz que permitiu a invenção do cinema.

A imagem-movimento reúne três aspectos constitutivos no filme: imagem-percepção, imagem-ação, imagem-afeição. Torna sensível por via de sua modulação forças que não o são. É quando se torna factível extrair, pela força do sensível, a dimensão estética imanente do cinema. E, nela, o imaginário e o real se dobram em uma coisa só e concreta.

\*\*\*

Para Gilles Deleuze, o cinema está a meio-caminho entre arte e indústria, sendo arte moderna por excelência. Considera que nele o tempo é presente em pessoa, como tal, como tempo. O tempo se faz ver. Porém, o tempo depende do movimento. Imagens que não representam só o presente. Vêm habitadas pelo passado e pelo futuro.

Lacan considera que o imaginário, além de remeter o sujeito às suas identificações formadoras, o remete à relação com o real, cuja característica é ser ilusória. Entende que o cinema é constituído de significantes imaginários. Que o significante do cinema é uma ausência. O significado está presente. O que tipifica o momento psíquico do espectador de cinema, enquanto tal, é o “dispositivo psíquico” durante a projeção. Deve-se entender por dispositivo psíquico a sala escura, as sombras projetadas na tela, produzidas por um aparelho colocado atrás da cabeça das pessoas. Desde que o dispositivo psíquico é vizinho ao do sonho, pois, como quem sonha, ele percebe as imagens como reais.

O cinema provoca no espectador o “efeito cinema”, que é equivalente ao do sonho. A condição de realidade é a de não ser realidade. Lembremo-nos de Suzanne Langer que afirma ser o cinema não apenas uma técnica, mas uma nova arte, um novo modo poético, um modo de aparência. Uma arte poética diferente: realiza sua “ilusão primária” – história virtual – de um modo próprio. É o “modo do sonho”. A câmera, como olhar da mente, está no lugar do sonhador. A pessoa que vê o filme, vê junto com a câmera. A câmera é seu olho. O espectador “toma o lugar de quem sonha”, mas é um sonho objetivado, pois o espectador não está na história.

Lembremo-nos, igualmente, de Mukarovsky. Ao falar desse dinamismo moderno incorporado pelo cinema, considera que no cinema, cada evolução técnica corresponde a uma (r)evolução estética. Segue uma norma para transgredi-la. Isso caracteriza um gênero poético: viver da violação contínua das normas, como processo artístico intencional.

\*\*\*

Intercorrendo imaginário e realidade, fazendo do mundo sua própria co-realidade, realizando a canibalização de formas em busca sistemática do novo, o cinema é a mais dinâmica estética imutável do volúvel. Muda sem

perder a sua imutabilidade. Permanece íntegro após cada mudança. Mas não hesita em mudar a cada nova possibilidade. E as possibilidades do novo não param de surgir!

#### REFERÊNCIAS

AGEL, Henri. *O Cinema tem Alma?* Trad: Celso Lúcio Ferreira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-Movimento* Trad: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-Tempo*. Trad: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista* Trad: Marcelo Pen. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

FERREIRA, Carlos Melo. *As Poéticas do Cinema*. Lisboa: Afrontamento, 2004.

FERREIRA, Marcos e ALMEIDA, Rogério. *Aproximações ao Imaginário*. São Paulo: Képos, 2012.

LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica* Trad: Alberto Carneiro. Lisboa: Estampa, 1978.

MORIN, Edgard. *O Cinema ou o Homem Imaginário* Trad: Antônio Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. *A Arte como Encantaria da Linguagem*. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. *A Conversão Semiótica na Arte e na Cultura*. Belém: Editora Universitária da UFPA, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético* Trad: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2012.

SAUVAGUERGES, Anne. *Deleuze et l'Art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.

TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o tempo* Trad: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

VERIANO, Pedro & MIRANDA ÁLVARES, Maria Luzia. *Cinema Olímpia*. Belém: Gepem, 2012.

# ***PARADISE NOW E INCÊNDIOS:* DUAS PROPOSTAS CINEMATOGRÁFICAS ALOCADAS EM CONFLITOS GEOHISTÓRICOS NO ORIENTE MÉDIO**

**John Fletcher (PPGA/ UFPA)**  
johnfletcherpa@yahoo.com.br

**Hugo Menezes Neto (FAV/ UFPA)**  
hugomenezes@hotmail.com

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Partimos do princípio de que manifestações artísticas também podem agir como ferramentas de cunho social e político. Observada a constatação de melhor analisarmos tais manifestações dentro de escopos do discurso, suas articulações, geralmente cambiantes entre a objetividade e a subjetividade de sujeitos culturalmente diversos, desempenham um papel persistente para se compreender horizontes dinâmicos, talvez mais inclusivos e menos autoritários (SARLO, 2000; MARXEN, 2009).

No caso do presente trabalho, é deveras pertinente pontuar o contexto primeiro de acesso, diálogo e interpretação cinematográfica dos filmes *Paradise Now* e *Incêndios*, dois longas-metragens, aqui foco de análises, alocados em um período declaradamente conflituoso nos territórios do Oriente Médio. Constituintes de uma experiência cineclubista do Curso de Museologia (FAV/ UFPA), estas mencionadas obras foram exibidas nos dias 01º e 24 de outubro de 2014, respectivamente, e marcaram o início de

trajetória de um programa de extensão acadêmica<sup>1</sup> a abarcar alunos não somente da Faculdade de Artes Visuais, como outros interessados acadêmicos e não acadêmicos em demandas analíticas de cunho político e social.

E como muitos teóricos das artes e das ciências sociais têm apontado, percebemos e dialogamos sobre como os dois filmes em questão atravessaram e ainda atravessam nosso presente conflituoso, profundamente marcado por uma mudança de públicos e novas formas de consumo midiático. Eles são, não obstante, delineados em um terreno minado por inscrições hegemônicas e silenciadoras quanto ao papel de minorias não convergentes aos interesses capitalistas e Ocidentais. Entretanto, por se tratar de experiências estéticas densas a abordar as periferias do mundo globalizado, são potenciais problematizadores destes mesmos discursos hegemônicos, de maneira a sedimentar argumentos atrelados a debates mais perspectívos e críticos para uma ordem de pensamento plural (SARLO, 1993).

Embora *Paradise Now* tenha sido lançado no ano de 2005 e *Incêndios* no ano de 2010, estes dois filmes em questão não deixam de tangenciar a premissa de Edward Said (1994) de pensamento em contraponto, ou seja, um pensamento o qual encara diferentes experiências como parte de um conjunto de histórias interligadas e sobrepostas. Pois se há regimes interpretativos distintos para se tratar de um problema bélico entre agrupamentos étnicos divergentes, mais produtivo o debate, pois nossas certezas podem ser colocadas em outras lentes, da mesma forma como podemos ter acesso a outros modos de descrição analítica e contra pontual sobre como são e funcionam as coisas (GEERTZ, 2008).

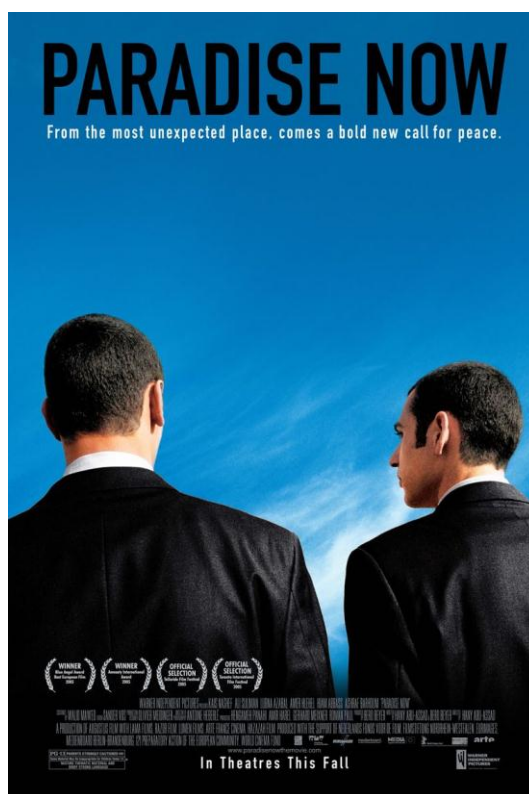
---

<sup>1</sup> O Projeto do Cineclube do Curso de Museologia, da Universidade Federal do Pará, o CINEMUS, foi concebido e organizado por John Fletcher e Hugo Menezes Neto. Trata-se da exibição (seguida de debates) mensal de filmes previamente escolhidos pelos coordenadores com base no eixo temático do semestre. Em 2014.2 a temática foi “conflitos”.

## PARADISE NOW: UM MANIFESTO PALESTINO NO CINEMA

A obra cinematográfica de Hany Abu-Assad, *Paradise Now* (Figura 01), conforme dito anteriormente, foi lançada no ano de 2005 e teve, em seu elenco, os atores Kais Nashif, Ali Suliman e Lubna Azabal. Com noventa minutos de duração, ela trata da história de dois amigos de infância, os palestinos Khaled (Ali Suliman) e Said (Kais Nashef), recrutados em uma cidade de grande ocupação palestina, Nablus, na Cisjordânia, para realizar um atentado suicida em Tel Aviv, contexto dramático para que os personagens enfrentem os seus destinos e as suas convicções.

Figura 01



287

Poster de *Paradise Now*, longa-metragem de Hany Abu-Assad. Fonte: <<http://www.imdb.com/title/tt0445620/>>. Acesso em 13/ 11/ 2014.

Este longa, em questão, situa-se em um regime histórico do pós Segunda Guerra Mundial e consequente choque desigual entre grupos étnicos distintos. Lembrado o fato do Estado de Israel, detentor hoje do sexto maior exército do mundo, ter sido fundado no ano de 1947 mediante a partilha do



território Palestino pela Organização das Nações Unidas (ONU), sua criação oficial deu-se, então, no ano de 1948, sob uma justificativa religiosa controversa<sup>2</sup>, mesmo ante a cidadania secular de uma população naquele território há mais de dois mil anos – terreno este sobre acerca do qual o filme adota um ponto de vista crítico ante as justificativas desrespeitosas para com as religiões islâmicas (ZIZEK, 2014).

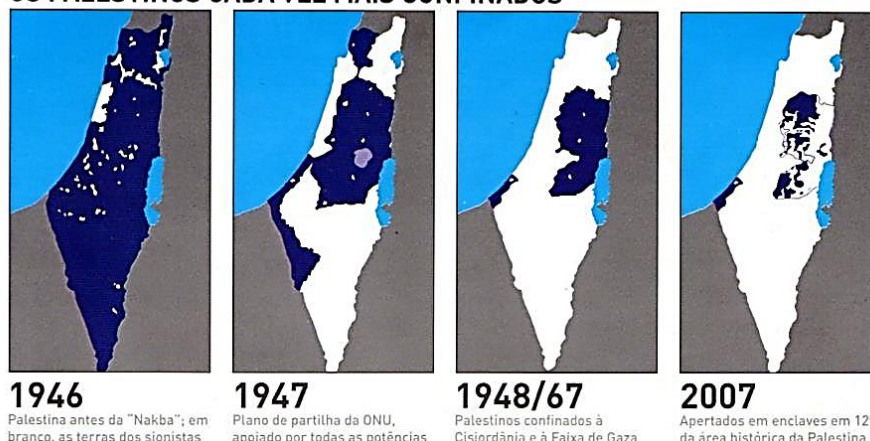
Outro aspecto destacável para compreender o contexto do filme diz respeito à atuação do Governo de Israel em promover uma política etnicida, o que por si só impede que o povo palestino se organize como Estado. As guerras expansionistas israelenses de 1967, por exemplo, criaram um recuo das terras árabes (Figura 02) com apoio dos Estados Unidos e constituinte legitimação por conta de corruptos regimes clericais israelenses (ZIZEK, 2014). Tais ações bélicas aumentaram as ocupações sobre territórios árabes (Cisjordânia e Jerusalém), Sírios (as Colinas de Golã) e Libaneses (as Fazendas de Sheba) (AMARAL, 2014), para não falar da atual ação israelense que atinge, de maneira desproporcional, uma população civil residente e indefesa na Faixa de Gaza, independente dos seus alvos estarem voltados para “desarticular” as ações de resistência do Grupo Hamas.

---

<sup>2</sup> Esta controvérsia também pode ser compreendida por sabermos que, de acordo com certas pesquisas recentes, mais de 70% dos sujeitos israelenses são ateus (ZIZEK, 2014).

Figura 02

**OS PALESTINOS CADA VEZ MAIS CONFINADOS**



Processo expansionista do Estado de Israel sobre territórios árabes. Fonte: <<http://profvladimir.blogspot.com.br/2014/05/mapas-de-israel-e-palestina.html>>. Acesso em 01º/10/2014.

Algo que fica muito claro nas falas das personagens de *Paradise Now*, cujo roteiro foi assinado pelo próprio Abu Assad, palestino nascido na cidade de Nazaré, território já israelense, e por Bero Beyer, produtor alemão de cinema, é a retórica de uma população silenciada, violentada e vítima por sua própria diferença e falta de meios. A personagem de Kais Nashef, por exemplo, é detentora de uma das passagens mais memoráveis e dramáticas da obra:

Eu nasci em um campo de refugiados. Só se podia sair da Cisjordânia uma vez. Tinha seis anos. Foi para fazer uma operação. Só essa vez. Viver aqui é como estar em uma prisão. Os crimes da ocupação são incontáveis. Mas o pior de tudo é a exploração da debilidade das pessoas e a conversão delas em colaboradoras. Não só aniquilam a resistência, mas também a família, a dignidade, um povo por completo. Quando meu pai foi executado, eu tinha dez anos. Era um bom homem, de juízo fraco. A ocupação teve culpa pelo que se passou. Eles devem entender que se recrutam colaboradores, eles devem pagar o preço por isto. Não vale a pena viver sem dignidade, sobretudo se nos lembrarmos, dia após dia, de nossa humilhação, de nossa debilidade, enquanto o mundo assiste, covarde e indiferente. Quando uma pessoa se encontra só diante do opressor, não lhe resta outro remédio a não ser deter a injustiça. Eles precisam entender que se não temos segurança, eles também não têm. Não se trata de poder. O poder deles não tem propósito. Quero entregar a eles a mensagem, mas só me ocorre esta forma de entregá-la. E o pior, convenceram o mundo, e a eles

mesmos, de que são as vítimas. É possível ser opressor e vítima ao mesmo tempo? Mas se eles já assumiram o lugar de opressor e de vítima, não me resta outra opção que a de vítima e também a de assassino. Não sei qual será sua decisão, mas não serei mais um refugiado (Said, *Paradise Now*).

Como forma de contraponto, a personagem interpretada por Lubna Azabal, ingenuamente, tenta ser um referencial de oposição quanto às ideias suicidas das milícias palestinas ante os horrores promovidos pelo Estado de Israel. Por fazer uso de uma retórica amparada na diplomacia, esta personagem vê suas certezas ficarem cada vez mais frágeis à medida que vai adquirindo uma noção mais crua e viva das condições de pobreza e de desamparo sofridas pela população local. De certa forma, esta personagem se assemelha às crenças de muitos sujeitos do Ocidente, cegos e cheios de argumentos contrários para com os direitos destes atores negligenciados e vilipendiados física e espiritualmente. Nesse sentido, de maneira irônica, personagem e obra assumem uma postura de desencantamento crescente, via uma nativização de si mesmos (algo aproximável, em certa medida, ao proposto por Ruth Benedict em seu livro *O Crisântemo e a Espada*), operação semiótica para se fazer entender que não é a diferença uma justificativa para a perpetração de crimes ou qualquer tipo de projeção ou sujeição a agrupamentos sociais distintos via bases hierárquicas socioculturais.

Uma cena chave para todo este processo de nativização do si, ou de entender que o exótico não está no distante, mas se encontra mesmo em nossas práticas mais ordinárias (BENEDICT, 2002), transparece em uma cena conceitualmente convencionada de pastiche – a reconstrução da *Santa Ceia* (Figura 03), de Leonardo Da Vinci, antes do sacrifício final exigido pelos atentados à bomba dos dois protagonistas. Este pastiche em questão, ou colagem de estilos que pode implicar no desaparecimento do sujeito individual (JAMESON, 2007) não deixa de ser um paralelismo retórico, tal qual a perseguição cristã de outrora, para fazer com que o espectador tenha uma

dimensão ou reconhecimento afetivo para com os horrores sofridos pelos personagens.

Figura 03



Still da cena de *Paradise Now* que reconstrói, mediante o pastiche, a *Santa Ceia*, de Leonardo da Vinci.

Sob esse mote de entendimento (?) do outro, não podemos deixar de tangenciar, igualmente, o palestino e crítico literário Edward Said, intelectual relevante para discutir operações ocidentalizantes e colonialistas sobre o universo árabe. Com a repercussão, mais especificamente, de sua obra *Orientalismo*, o autor, como observado por Tailche e El Gebaly (2012), foi um dos mais ferozes a tecer uma crítica contrapontual ao discurso acadêmico colonial eurocêntrico, que, em alguns casos, foi responsável por controlar, manipular e até incorporar o que se tratava de um mundo manifestadamente diferente (SAID, 2007).

O teórico palestino contribuiu para todo um horizonte de novos pensamentos sociais formulados a partir da fala dos oprimidos que deveriam exercitar seus direitos de narrar suas experiências, suas insurreições, suas memórias, suas tradições, suas histórias (CARVALHO, 2001). Ele denotou, ainda, a precariedade da autoridade cultural, na qual a periferia se encontrava submetida, passível de reformulações em novos atos enunciativos sob o signo

do confronto. Ao se utilizar do mote do Oriente como invenção do Ocidente, Said (2007) apontou:

Orientalismo não é um simples tema ou campo político refletido passivamente pela cultura. [...] É antes a distribuição de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos; é a elaboração não só de uma distinção geográfica básica (o mundo é composto de duas metades desiguais, o Oriente e o Ocidente), mas também de toda uma série de “interesses” que, por meios como a descoberta erudita, a reconstrução filológica, a análise psicológica, a descrição paisagística e sociológica, o Orientalismo não só cria, mas igualmente mantém; é, mais do que expressa, uma certa vontade ou intenção de compreender, em alguns casos controlar, manipular e até incorporar o que é um mundo manifestamente diferente (ou alternativo e novo) (SAID, 2007, p. 41).

Para este autor, sua ideia de ver o Ocidente como promulgador de referências a outros povos (e aqui, inclusive, percebe-se o Oriente como algo além da palavra, e que implica regiões fora do eixo América do Norte e Europa Ocidental) seria, sobretudo um discurso que não poderia ser encontrado em uma relação direta com o poder político ao natural. De certa forma, estes saberes forjados seriam produzidos e existiriam em intercâmbio cultural com o poder político (como um regime imperial ou intelectual), o poder intelectual (aqui entraria o papel das ciências dominantes, como é o caso da linguística ou da anatomia comparadas, ou, ainda, qualquer uma das modernas ciências políticas) e o poder cultural (caso específico de muitas operações Mass mediáticas que continuamente nos impõem um olhar generalista e reducionista sobre o povo palestino, atribuindo a ele o papel de terrorista ou bárbaro).

Embora lembrado o fato de que “cada campo individual [esteja] ligado a todos os outros, e que nada do que acontece em nosso mundo se dá isoladamente e isento de influências externas” (SAID, 2007: 19), as preocupações do autor convergiram para as polarizações redutivas, as quais gradualmente se faziam mais presentes no pensamento das sociedades

ocidentais – binarismos limitantes, os quais eclipsaram a memória, o passado histórico e as lógicas próprias das diversas etnias que compõem o chamado mundo subalterno. Grosso modo, o demarcador teórico do cientista se estabeleceu como uma denúncia feroz àqueles tempos a urgir por arquiteturas reflexivas de desaprender o modo dominador inerente (SAID, 2007).

Outro personagem memorável de *Paradise Now*, neste contexto discursivo, é o interpretado por Ali Suliman. Em um determinado momento, quando grava um vídeo manifesto para ser veiculado na mídia – e aqui a obra faz uso de um recurso a la Geoffrey Chaucer, no que concerne à lógica da história dentro de uma história –, vislumbramos as justificativas consequentes de um descomprometimento ético, político e religioso Ocidental:

Em nome de Alá, o Misericordioso. No livro sagrado, Alá disse: “Se te prejudicam, prejudicam meu povo”. Em tempos como esse, Alá reconhece os crentes e escolhe os mártires. Alá não ama os injustos. Alá diz a verdade. Em resposta à ocupação, à injustiça e aos crimes, e para apoiar a resistência, eu decidi me sacrificar. A única coisa que podemos fazer é lutar. Para Israel, conviver com os Palestinos como iguais dentro de um sistema democrático equivale a um suicídio. Tampouco aceitam a solução de dois Estados, mesmo que seja uma atitude que beneficie os Palestinos. Só nos resta aceitar a ocupação ou desaparecer. Temos nos esforçado para acabar com a ocupação, com meios políticos e meios pacíficos. Porém Israel aprova mais assentamentos, nos expulsa de Jerusalém e realiza limpeza étnica. Usa sua máquina de guerra e seu poder político e econômico para obrigar-nos a aceitar suas condições, para nos converter a seres inferiores ou a morrer. Como mártir, não temo a morte. Só assim serei vitorioso e conquistarei seu poder político e militar. Quero morrer como um mártir. Queridos país, peço desculpas por me despedir assim, porém logo estaremos juntos. Me despeço de todos. Só existe um Alá e Maomé é seu profeta. Alá diz a verdade (Khaled, *Paradise Now*).

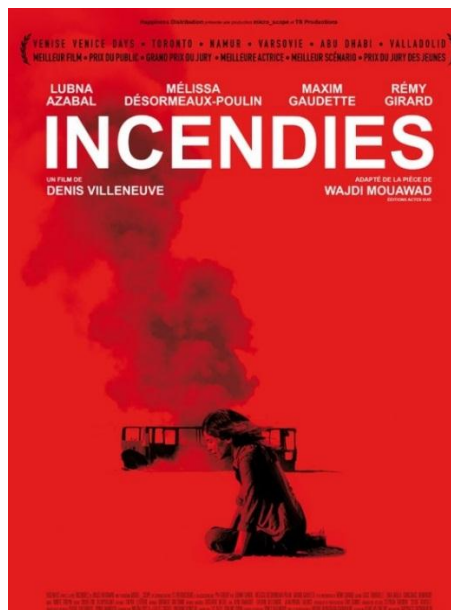
Sob esses argumentos, e seja pela fala de Said ou Khaled, seja pela sensação de pobreza e desolação deflagrada entre os opostos de Nablus e Tel Aviv, *Paradise Now* é mais que um manifesto, portanto um documento fílmico e etnográfico sobre um posicionamento de uma população civil que se vê sem outra perspectiva senão a de se colocar em guerra/defesa. A paisagem

desolada de Nublas parece emitir a precariedade política daquela região, bem como ecoa uma frase proferida por Yasser Arafat<sup>3</sup>, lá nos idos de 1974, em um discurso histórico para a ONU: “Eu sou um rebelde e a liberdade é a minha causa” (ARAFAT, 1974).

## INCÊNDIOS: HERANÇAS E LUGARES EM CHAMAS

Dirigido pelo canadense Denis Villeneuve, *Incêndios* (Figura 04) é uma adaptação da peça do libanês Wajdi Mouawad<sup>4</sup>; dramaturgia pautada em temas delicados e impactantes como guerra civil, intolerância religiosa, estupro e incesto, deflagrados por meio de intrincados dramas familiares e políticos.

Figura 04



294

Pôster de *Incêndios*, longa-metragem de Denis Villeneuve. Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-179349/>. Acesso em 20/11/2014.

O filme começa no Canadá com a leitura do testamento de Nawal Marwan (Lubna Azabal) para os seus filhos gêmeos Jeanne (Mélicha

---

<sup>3</sup>Yasser Arafat foi o líder da Autoridade Palestiniana, presidente da Organização para a Libertação da Palestina, líder do Fatah, a maior das facções da OLP, e codetentor do Nobel da Paz.

<sup>4</sup>A peça já foi encenada no Brasil com elenco encabeçado pela atriz Marieta Severo, dirigido por Aderbal Freire-Filho.

Désormeaux-Poulin) e Simon (Marwan Maxim). O documento revelou que o seu pai não havia morrido na guerra, como lhes fora contado, e ainda a existência de um irmão mais velho. Jeanne e Simon escutam, atordoados, o último desejo da mãe: precisam entregar duas cartas a esses parentes completamente desconhecidos. A trama se desenvolve, então, a partir da investigação desses irmãos no Oriente Médio, procedência da família Marwan, para a entrega da encomenda póstuma, missão atravessada por revelações e tragédias.

As pistas sobre o paradeiro do pai e do irmão dos gêmeos são reveladas à medida que descortinam o passado de sua mãe. Logo, o tempo sincrônico da narrativa é alternado com *flashbacks* desse passado, apresentando-a desde jovem em meio a uma estrutura cultural-familiar repressora e o percurso de sua transformação em uma combatente da guerra civil entre cristãos e muçulmanos. Ainda jovem, Nawal vive um romance com o “filho de refugiados”, Wahab, relação condenada por sua família devido às diferenças étnico-religiosas. O romance se desdobra em uma gravidez e no assassinato de Wahab pela família Marwan. Pensando na vergonha familiar, sua avó a ajuda a esconder a gravidez e entrega a criança para a adoção logo após o nascimento, antes, faz uma tatuagem no pé do recém-nascido (três pontos dispostos de forma verticais). Inconformada, Nawal promete a si mesma achar o seu filho, dedicando a vida a esse empreendimento. Os *flashbacks* mostram os percalços dessa personagem em uma trama de desencontros e de situações nefastas provocadas pela guerra civil, um evento crítico apresentado como responsável por tragédias particulares e coletivas.

Assim, duas buscas – simultâneas, embora alojadas em tempos distintos – conduzem a narrativa: a de Nawal Marwan pelo filho tomado de seus braços e a dos gêmeos por seu pai e irmão desconhecidos. Em determinado momento, engenhosamente, essas duas buscas se cruzam.



## A INVENÇÃO DE UM LUGAR E O LUGAR COMUM DA GUERRA

Como estratégia dramaturgica, Villeneuve criou um país fictício para contar sua história. O filme, rodado na Jordânia, teoricamente se passa numa região entre Líbano, Israel e Síria, as cidades citadas nele não existem, mas, tudo se aproxima da cultura árabe e os fatos são similares à história recente libanesa, como os complexos conflitos que envolviam muçulmanos e cristãos durante a Guerra Civil no país entre os anos de 1970 e 1990<sup>5</sup>.

Se o diretor palestino Hany Abu-Assad, de *Paradise Now*, roteirizou e dirigiu um filme na sua terra natal, cujo conflito em foco lhe era familiar – de modo mais amplo, referia-se a sua própria cultura – Villeneuve, ao contrário, canadense e ocidental, envolve-se e apresenta um trabalho artístico com efeitos antropológicos inadvertidos, que incidem sobre a invenção do “outro” (WAGNER, 2010)<sup>6</sup>. Na Antropologia, tanto quanto no Cinema, não existe objetividade absoluta, o antropólogo ou o cineasta envolvem-se no labor da representação do outro usando a sua própria cultura para estudar/ver/conceber as demais e, neste fazer relacional, inventamos o outro tanto quanto a nós mesmos:

Um bom artista ou cientista se torna uma parte separada de sua cultura, que se desenvolve de modos inusitados, levando adiante suas ideias mediante transformações que outros talvez jamais experimentem. É por isso que os artistas podem ser chamados de “educadores”: temos algo – um desenvolvimento de nossos pensamentos – a aprender com eles. E é por isso que vale a pena estudar outros povos, porque toda a compreensão de uma cultura é um experimento com a nossa própria cultura (WAGNER, 2010, p. 41).

Villeneuve cria um país fictício e o outro que o habita a partir das ideias oriundas do “contexto” dos conflitos no Oriente Médio. De acordo

---

<sup>5</sup> Sobre a referida estratégia, ver a entrevista concedida por Denis Villeneuve na época da indicação de *Incêndios* ao Oscar de melhor filme estrangeiro, em fevereiro de 2012, no site <http://ultimosegundo.ig.com.br/oscar/indicado+ao+oscar+2011+denis+villeneuve+fala+de+incendios/n1238105849405.html>, acessado em 18/11/2014.

<sup>6</sup> Seguindo o raciocínio de Roy Wagner (2010:76), todo o ser humano é um “antropólogo”, um inventor de cultura.

com Wagner (2010:78), “contexto” é uma parte da experiência e também algo que nossa experiência constrói: “um ambiente no interior do qual elementos simbólicos se relacionam entre si, e é formado pelo ato de relacioná-los”. Segundo o autor, “elefantes, lonas, palhaços e acrobatas “pertencem” a um circo” (Idem), logo, o circo é o contexto. No entanto, alguns elementos são partes menos convencionais desse contexto, outros mais convencionais, com variações no tempo e no espaço. Um elefante bailarino, exemplifica o antropólogo, “é parte menos convencional de um circo norte-americano do que para os europeus”, em um determinado tempo. Embora o “contexto” dos conflitos do Oriente Médio seja diversamente compartilhado por vários países, no ponto de vista ocidental elementos como guerras civis, conflitos étnico-religiosos, governos antidemocráticos, milícias terroristas e grupos de resistência armada, campos de refugiados, genocídio de civis, cidades em chamas, entre outros, operam a formação imagético-discursiva acerca de tais conflitos ou simplesmente “pertencem” a eles.

297

Com efeito, alguns elementos apresentados por Villeneuve, em seu país fictício, podem ser “mais convencionais” para libaneses do que para palestinos. A compreensão do filme se ampara, em grande medida, na “extensão do contexto” (WAGNER, 2010), ou seja, a guerra civil retratada pode ser vista como uma representação-síntese dos vários conflitos étnicos e religiosos do Oriente Médio. Aos olhos da audiência ocidental a trama poderia acontecer, sem maiores prejuízos ao seu entendimento, em qualquer um dos países da referida região, com breves adaptações aos termos idiossincráticos de cada lugar<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup>Na entrevista concedida à imprensa internacional as vésperas da premiação do Oscar, Villeneuve afirma que o filme teve no Líbano, país do dramaturgo Wajdi Mouawad, uma recepção dividida entre a plena aceitação e uma explícita rejeição às mudanças impetradas com a invenção de um outro lugar para abrigar a narrativa: "Ele foi bem recebido, mas ao mesmo tempo alguns libaneses acham muito estranho ter mudado o nome dos lugares, a história. Então uns amaram, outros detestaram – só comentários extremos vindos do Líbano". Ver site:

A “verdade” acerca deste lugar inventado foi cuidadosamente pinçada do contexto do Oriente Médio – por meio da pesquisa e do investimento do diretor em questão para construir uma representação facilmente associada às imagens e aos discursos preexistentes, tornando-a crível. O diretor, portanto, informa à plateia algo comum ao Líbano, à Palestina, à Turquia e a outros lugares abrigados neste imenso guarda-chuva geopolítico. Aponta para a experiência do perene estado de guerra, as tensões nos arranjos sociais e, sobretudo, as relações de poder que estruturam e empreendem conflitos bélicos constante e diversamente reorganizados em suas motivações, personagens, grupos e alianças.

Se para Howard Becker (2009:21) “[...] filmes de ficção também pretendem muitas vezes analisar e comentar as sociedades que apresentam aquelas em que são feitos”, isso só é possível em *Incêndios* devido ao bem sucedido processo de formulação desse país fictício, caso contrário, seus conteúdos seriam ininteligíveis e incomunicáveis em sua relação com o Oriente Médio. A “verdade” desse país inventado permite pensar dinâmicas socioculturais e macro-análises de sociedades diferentes que compartilham realidades similares na mesma região. Certamente, filmes, peças e outras artes não estão apenas a serviço da análise social, mas é inegável que o filme em questão deve parte de seu êxito ao “conteúdo sociológico” intrínseco. (BECKER, 2009:21)<sup>8</sup>.

Explorando temas como a intolerância religiosa, étnica e cultural; a atmosfera de desolação e de desencanto de uma guerra civil; e as trajetórias de vida obstruídas por conflitos históricos irreparáveis, Villeneuve fornece ao espectador ocidental um rico material para o exercício da alteridade, uma vez

---

<http://ultimosegundo.ig.com.br/oscar/indicado+ao+oscar+2011+denis+villeneuve+fala+de+incendios/n1238105849405.html>. Acessado em 18/11/2014.

<sup>8</sup>Nos termos de Howard Becker (2009, P. 21): “[...] alguma parte do efeito de muitas obras de arte depende de seu conteúdo ‘sociológico’ e da crença dos leitores e plateias de que o que essas obras lhes dizem sobre a sociedade é, em certo sentido, ‘verdadeiro’”.

que nos termos de Roy Wagner “A cultura que vivenciamos é ameaçada, criticada, contraexemplificada pelas culturas que criamos, e vice-versa.” (WAGNER, 2010, p.39). Esse processo de estranhamento foi condensado nos personagens ocidentais/canadenses de maior proeminência, Jeanne e Simon. Aos seus olhos, aquele lugar parece estranho, exótico e misterioso, o que os aproxima dos espectadores ocidentais convocados a sentir as diferenças.

Ao criar um país fictício, o diretor usa o Canadá como contraponto projetar sentidos para a sua criação: trata-se de uma comparação, ainda que indireta, entre as culturas, mecanismo de revelação das propriedades de qualquer fenômeno humano (DUARTE, 2009). Nesse processo de construção comparativa, chamam a atenção os símbolos utilizados como demarcadores dessas diferenças: a água e o fogo, opostos complementares que simbolizam morte, vida e renascimento em narrativas míticas de várias culturas (ELIADE, 1991). Em *Incêndios*, o Canadá é frio, chove, neva, a água é o elemento proeminente. No Oriente Médio do filme, por outro lado, o sol é intenso, e o fogo está por toda parte. Pensando símbolo como signo concreto a evocar algo ausente, representação que faz “aparecer” sentidos secretos (ROCHA-PITTA, 2005), água e fogo, engendram discursos imagéticos subsumidos ao trabalho de construção desses lugares, fazem aparecer sentidos, separam-nos e os aproximam.

O título da obra é emblemático, e o fogo mostra-se imagem representativa da narrativa, ocupa a posição de centralidade simbólica. Nos *flashbacks* do passado de Nawal, tudo é incinerado, sua vida é arruinada pela guerra civil, trata-se, portanto, de uma história na qual a protagonista, em busca de seu filho, renasce a cada incêndio para seguir na sua busca, como a fênix. Nietzsche (2011, p. 65) já havia refletido acerca da ideia do fogo como símbolo da morte e da renovação presente no pensamento ocidental desde os filósofos pré-platônicos, como exemplo, analisa o legado de Anaximandro:

“Ele acredita num acaso do mundo que volta a ocorrer periodicamente e num emergir sempre renovado de outro mundo a partir do incêndio universal que a tudo aniquila”.

Seguindo o paradeiro do filho que lhe foi tirado, em meio à guerra que iniciava, Nawal, primeiramente, visita o orfanato onde ele foi deixado. Ao chegar, depara-se com o lugar arrasado, o prédio completamente destruído por radicais cristãos e com focos de incêndios ainda visíveis. Desolada, ela segue a única pista fornecida por um informante, mandando-a ir para a cidade de Deressa no encalço das crianças salvas do ataque. No caminho, Nawal guarda o crucifixo indicativo de sua origem cristã, cobre a cabeça com um lenço e entra em um ônibus com muçulmanos em direção a tal cidade. A viagem é interrompida por uma milícia radical cristã, que atira nos passageiros e ateia fogo no veículo. Todos morrem, menos Nawal, que se salva mostrando seu crucifixo e alegando, aos gritos de desespero, ser cristã. Poupada, observa em choque o ônibus queimar até o fim. Esta é a cena mais expressiva e representativa do filme, não coincidentemente escolhida para a sua divulgação.

300

Figura 05



Still da cena de *Incendios* referido no texto.

A referida cena é o ponto de transformação da protagonista, olhando o ônibus em chamas, enquanto era igualmente incendiada por dentro. Depois de escapar da morte, Nawal Marwan continua a viagem e chega a Deressa. A câmera sensível de Villeneuve apresenta uma cidade devastada, literalmente incendiada, fumaça e rastros do fogo em manchas pretas nas ruínas das casas. Nawal não encontra seu filho, não há quem encontrar. Assim, mobilizada pela emoção, alista-se às forças muçulmanas e torna-se peça chave de um plano para matar um dos principais líderes dos radicais cristãos. A tristeza, a dor e o desamparo impulsionam as suas decisões. Dando ênfase à história da mãe impedida pela guerra de encontrar o seu filho, o filme burila a percepção de justiça, relativizando-a, despertando a ideia de que, em eventos críticos, os afetos não escapam aos princípios de justiça (FREIRE, 2011). Em suas palavras, ou melhor, nas de Wajdi Mouawad, no exato instante do alistamento: “Eu cheguei depois do massacre no campo de Deressa. Havia fumaça por toda a parte. Procurei meu filho entre poças de sangue. Não quero me esquecer do que vi e ouvi” (Nawal, *Incêndios*).

Após assassinar o líder dos cristãos radicais, Nawal é presa em uma insalubre cadeia destinada a prisioneiros políticos. Na prisão, tornou-se uma representante da resistência e da altivez daqueles que entraram na guerra por convicção, movidos pelo ódio e pela vingança, mobilizados pelo senso de (in)justiça. Sua postura combativa e resistente provocou a ira dos inimigos. Em retaliação, foi torturada e estuprada por um experiente torturador, Abu Tarek, e dele fica grávida dos gêmeos. Pouco tempo depois do parto, foi libertada, como recompensa pelos serviços prestados aos muçulmanos. É enviada por estes ao Canadá, onde viveu como imigrante com Jeanne e Simon por mais de vinte anos. Em uma manhã de sol, na piscina de um clube, por acaso, Nawal encontra seu filho, reconhece-o pela tatuagem impressa pela avó, e, quando o encara, descobre que se trata de seu algoz estuprador, logo, pai dos seus dois filhos.

O nome verdadeiro do estuprador era Nihad. Trata-se de mais uma vítima da guerra, desde criança, foi treinado para ser um combatente do lado muçulmano, quando adulto, torna-se um exímio atirador e é cooptado pelo exército cristão para se transformar no conhecido torturador e estuprador Abu Tarek. Um dos personagens, o líder muçulmano para quem Nawal trabalhou e o responsável por mandá-la para o Canadá, informa que Nihad jamais deixou de procurar sua mãe. Anos depois, Nihad Abu Tarek, assim como a sua mãe, foi enviado para o Canadá com um novo nome, para uma nova vida, imerso no mesmo processo de Nawal de reconfiguração das memórias individuais frente à ignominiosa e inesquecível experiência da guerra.

Os espectadores tendem a se identificar com as tragédias familiares percorridas no filme, pois todas compõem universos míticos, literários e dramaturgicamente compartilhados, por exemplo, o amor incondicional de uma mãe, o romance proibido por interditos culturais, a procura de um pai desconhecido, a relação de cumplicidade entre irmãos, e, talvez a mais chocante, o incesto.

Assim como Édipo, personagem emblema do tabu do incesto no pensamento ocidental, Nihad comete seu maior pecado sem saber, foi impelido pelo destino (FORTES, 1997). Na intrincada trama de Wajdi Mouawad, Nihad não tem culpa por ter estuprado a própria mãe, a mesma guerra que os separou, conduziu-os ao encontro incestuoso, por isso Nawal o perdoa em uma das referidas cartas deixadas em testamento, a carta ao filho:

Agora eu falo ao filho, não falo ao carrasco. Aconteça o que acontecer, eu sempre o amarei. Essa é a promessa que lhe fiz no seu nascimento, meu filho. Aconteça o que acontecer, eu sempre o amarei. Eu o procurei por toda a minha vida. Eu te encontrei. Você não poderia me reconhecer. Você tem a sua tatuagem no calcanhar direito. Eu a vi, eu o reconheci e achei você bonito. Eu o privei de toda a doçura do mundo, meu amor. Console-se, porque nada é mais belo do que estar juntos. Você nasceu do amor. Seu

irmão e sua irmã também nasceram do amor. Nada é mais belo do que estar juntos. Sua mãe, Nawal Marwan, prisioneira número 72 (Nawal, *Incêndios*).

Em *Incêndios*, a guerra é a antagonista da narrativa, ela, e não Nihad, foi a responsável pelo incesto. Retratada como o evento nocivo e aterrador que provoca a quebra de regras morais e tabus, (des)humanizando os envolvidos (LEVI-STRAUSS, 1982)<sup>9</sup> e, não obstante, envolvendo a todos. A análise do antropólogo Meyer Fortes sobre a narrativa de Édipo ajuda a pensar o caso de Nihad e de sua Jocasta, Nawal: “(...) suas ações parecem impor-se a ele, como se fosse forçado a cometê-las por uma força operando fora do conhecimento humano, indiferente à conduta humana. Ele é uma vítima do Destino. O problema de sua responsabilidade e sua culpa seque parecem relevantes” (FORTES, 1997, p. 220).

O país que fora o cenário do filme de Dennis Villeneuve é uma invenção, mas o potencial de destruição dos conflitos religiosos e das guerras civis no Oriente Médio não é. Nietzsche já nos alertara acerca sobre a relação entre o poder da fantasia e a elucidação de semelhanças:

O poder da fantasia é, porém, particularmente poderoso no que tange a apreensão relampejantemente instantânea, bem como à elucidação de semelhanças: mas tarde, a reflexão traz à baila suas medidas e seus moldes, procurando substituir as semelhanças por identidades, e o que se vê lado a lado por causalidades (NIETZSCHE, 2011, p. 45).

ENTRE MEMÓRIAS E HERANÇAS: “NADA É MAIS BELO DO QUE ESTAR JUNTOS”

O movimento de investigação do passado de Nawal, impetrado pelos seus filhos, não se trata da descoberta de uma “verdade”, mas, essencialmente, da descoberta do poder corrosivo da guerra que a acompanhou até o fim e a

---

<sup>9</sup> Para Levi-Strauss (1982), o tabu do incesto, e suas diferentes formas, é universal, apresenta-se como constituinte cultural em todos os grupos humanos.



motivou a mentir a fim de criar uma nova biografia para si. O historiador Alistair Thomson (1997), pesquisando o universo dos veteranos de guerra australianos com vistas a apreender os impactos dos conflitos, eventos críticos, em suas vidas e na construção das memórias individuais e coletivas, informa que os ex-combatentes esforçavam-se para criar um passado com o qual pudessem conviver. Para além de verdades, os militares omitiam eventos, dados, fatos, ao mesmo tempo em que supervalorizavam ou forjavam outros. A guerra incidiu diretamente na trajetória de Nawal, que mentiu sobre seu passado a fim de “estabelecer uma coerência pessoal satisfatória entre as passagens não resolvidas, arriscadas e dolorosas de nosso passado e a nossa vida presente” (THOMSON, 1997, p. 58). A mentira ou a omissão fazem parte do processo de produção de memórias individuais, sobretudo aquelas atravessadas por eventos críticos como guerras civis, processo por sua vez, que muito tem a dizer acerca da agência dos indivíduos na elaboração de suas biografias. Como explanam as antropólogas Cornelia Eckert e Ana Luisa Carvalho Rocha:

**Não podemos separar a memória do projeto de desejar, criar, transformar e, portanto, de construir uma duração para a vida social. Somos sempre as recapitulações de nós, ou resultado de nossa vontade de fazer sentido com tudo o que nos aconteceu;** somos a projeção dessas intenções, dessas expectativas, das antecipações, mas também dos atos de vontade que se expressam em que são sempre os projetos, em coisas por fazer (ECKERT e ROCHA, 2013, p. 230) (grifos dos autores).

O conflito entre cristãos e muçulmanos está presente, de modo irreparável, na memória individual de Nawal, tanto quanto na dos demais personagens de sua região de origem com os quais compartilha, em diferentes níveis, uma memória coletiva (DUARTE, 2009)<sup>10</sup>. Assim sendo, ao perseguir pistas do passado de sua mãe, Jeanne e Simon não apenas burilaram “micro

---

<sup>10</sup> Para o antropólogo Luis Fernando Dias Duarte (2009, p. 306), memória coletiva é “a memória da sociedade, as totalidades significativas que se inscrevem e transcorrem as micromemórias pessoais, elos de uma cadeia maior”.

memórias pessoais”, como também acionaram elos de uma cadeia maior. Portanto, o casal de irmãos apreende e expõe ao público fragmentos da “memória da sociedade” (idem), pedaços desse país fictício no qual exercitaram o estranhamento e onde foram convidados a “recapitulações”. Finalmente, conectam-se com suas origens e entendem comportamentos de Nawal, que incidiram sobre suas vidas, antes inalcançáveis.

Na medida em que os gêmeos descortinavam a história de sua mãe, descobriam sua própria história e ainda iluminavam realidades sociais até então desconhecidas que passam a lhes ser caras a partir de então. Esse é essencialmente o grande legado de Nawal Marwan, tendo em vista os poucos bens materiais destinados aos herdeiros. No testamento, destacam-se o seu desejo de cumprir a promessa de encontrar o filho perdido, bem como de perspectivar a própria história e agenciá-la, mesmo depois de morta, determinando onde deve começar e como deve terminar sua biografia. Na última carta escrita por ela, entregue a Jeanne e Simon, a ideia de que “Nada é mais belo do que estar juntos” mostra-se a verdadeira herança deixada.

Aos filhos Jeanne e Simon: Meus amores, onde começa a sua história? Em seu nascimento? Então, ela começa no horror. No nascimento do seu pai? Então ele começa numa grande história de amor. Eu digo que a sua história começa com uma promessa, e da ruptura do sentimento de raiva. Graças a vocês, consegui finalmente mantê-la. O fio está rompido e eu posso finalmente ter tempo de os embalar de cantar baixinho uma canção de ninar para consolá-los. Nada é mais belo do que estar juntos. Eu os amo. Sua mãe, Nawal.

*Incêndios* e *Paradise Now* não tratam apenas dos conflitos bélicos de cunho étnico-religioso no Oriente Médio, o que por si seria legítimo, tendo em vista a escassez de investimentos do olhar cinematográfico ocidental para com esse tema. Revelam-se manifestos ficcionais das memórias dos que vivenciam eventos críticos causadores de descontinuidade da ordem social e sofrimentos e rupturas nas trajetórias de vida.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, R. Genocídios, nas Voltas da História. In: *Carta Capital*, São Paulo, 2014. Disponível em <http://www.cartacapital.com.br/internacional/genocidios-nas-voltas-da-historia-4079.html>. Acesso em 01/10/2014.

ARAFAT, Y. UM Speech 1974. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=E69Ko3P6V6o&feature=youtube\\_gdata\\_player](https://www.youtube.com/watch?v=E69Ko3P6V6o&feature=youtube_gdata_player) Acesso em 14/11/2014.

BENEDICT, R. *O Crisântemo e a Espada*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BECKER, H. *Falando da Sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

CARVALHO, J. J. *O Olhar Etnográfico e a Voz Subalterna*. *Horizontes Antropológicos*, 15 (7), 2001, pp. 107-147.

DUARTE, L. F. D. Memória e Reflexividade na Cultura Ocidental. In ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. *Memória e Patrimônio: Ensaios Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Ed. Lamparina, 2009.

ELIADE, M. *Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-Religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ECKERT, C; ROCHA, A. L. C. *Etnografia de Duração: Antropologia das Memórias Coletivas nas Coleções Etnográficas*. Porto Alegre: Ed. marcavisual, 2013.

FREIRE, J. Quando as emoções dão forma às reivindicações. In: COELHO, M. C.; REZENDE, C. B. (Org.). *Cultura e Sentimentos: Ensaios em Antropologia das Emoções*. Rio de Janeiro: Ed. Contra Capa, Faperj, 2011.

FORTES, M. Édipo e Jô na África Ocidental. *Revista Caderno de Campo*. v. 5, n. 5, p. 217 a 251, Universidade de São Paulo – USP, 1996.

GEERTZ, C. Como Pensamos Hoje: A Caminho de uma Etnografia do Pensamento Moderno. In: GEERTZ, C. *O Saber Local: Novos Ensaios em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2008.

JAMESON, F. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 2007.

LÉVI-STRAUSS, C. *As Estruturas Elementares do Parentesco*. Petrópolis: Ed. Vozes, Coleção Antropologia, 1982.

MARXEN, E. La etnografía desde el Arte: Definiciones, Bases Teóricas e Nuevos Escenarios. *Revista Alteridades*, v. 19, n. 37, 2009, pp. 07-22.

NIETZSCHE, F. *A Filosofia na Era Trágica dos Gregos*. São Paulo: Hedra, 2011.

ROCHA-PITA, D. *Introdução à Teoria do Imaginário de Gilberto Durand*. Ed.São Paulo: Ed. Atlântica, 2005.

SAID, E. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1994.

SAID, E. *Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARLO, B. Modernidad y Después: la Lectura en la Situación de Hegemonía Massmediática. *Revista Alteridades*, v. 05, 1993, pp. 51-58.

SARLO, B. *Cenas da Vida Pós-Moderna: Intelectuais, Arte e Vídeo-Cultura na Argentina*. São Paulo: Editora UFRJ, 2000.

TAILCHE, K; EL GEBALY, M. O Humanismo Secular de Edward Said. *Crioula*, 11, 2012, pp. 01-08.

THOMSON, A. Recompondo a Memória: Questões Sobre a Relação entre História Oral e Memórias. *Revista Projeto História*. PUC São Paulo, V. 15, abril: 1997, p. 51 a 84.

WAGNER, R. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ZIZEK, S. O Círculo de Giz de Jerusalém. In: ZIZEK, S. *Violência: Seis Reflexões Laterais*. São Paulo: Boitempo, 2014.

# TEATRO DEVIR CINEMA: A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA NO ESPETÁCULO TEATRAL *AO VOSSO VENTRE*

**Kauan Amora NUNES**

kauan\_cinefilo@hotmail.com

## A RELAÇÃO HISTÓRICA ENTRE TEATRO E CINEMA

Partindo do pressuposto de que o Teatro e o Cinema são duas linguagens artísticas que, embora não raramente sejam consideradas rivais, possuem uma relação íntima, quase confidencial, muitas vezes secreta, este artigo pretende expor os trânsitos dessa relação – de amor e de ódio – tomando como objeto de pesquisa a encenação do espetáculo teatral *Ao Vosso Ventre* para, através de uma proposta metodológica, como a cartografia deleuzeana, investigar nela as influências do cinema do realizador americano, Terrence Malick, especificamente do seu filme lançado em 2011, *A Árvore da Vida*. É possível enxergar nesta encenação pontos fulcrais do filme citado, a saber: a onipotência e onipresença da Natureza; a questão do tempo; a relação entre os personagens. O teatro está no cinema assim como o cinema está no teatro, portanto, aponto, desta forma, que a relação entre estas duas linguagens é uma via de mão dupla.

Lembro-me que, desde pequeno, frequentava diversas locadoras com o meu pai. Era um ritual de fim de semana. Saíamos juntos e alugávamos diversos filmes para assistirmos durante todo o final de semana. Era meu passatempo predileto. Fui crescendo e minha paixão pela *sétima arte* só aumentou. Aos treze anos de idade, decidi que não queria assistir filmes

apenas por diversão e entretenimento, mas conhecer esta arte completamente, em sua mais profunda magnitude. Comecei a me dedicar a assistir – e entender – filmes de diretores como Ingmar Bergman, Alfred Hitchcock, Pedro Almodóvar, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Rainer Werner Fassbinder e tantos outros grandes cineastas. Dentro deste mergulho, neste oceano cinematográfico, comecei a me interessar especialmente pelo cinema europeu e pelo cinema independente norte-americano. Desde então, minha busca pelo conhecimento sobre a arte cinematográfica e por experiências verdadeiras que o cinema é capaz de me proporcionar apenas aumenta.

Foi nesta tentativa de conhecer mais o cinema que comecei a fazer teatro. Não tinha a menor ideia de que estas duas linguagens eram tão diferentes e que possuíam suas próprias especificidades que lhes são inerentes. Com o tempo comecei a perceber não só os pontos de estranhamento entre estas duas linguagens artísticas, mas também suas aproximações. Este artigo é uma tentativa de acertar as contas entre minhas experiências teatrais e cinematográficas.

309

À época do nascimento do cinema, o teatro torna-se alvo de comparações e é relegado, por alguns, a um plano, digamos, “inferior”, “limitado” e “antiquado”. A negação do teatro, ato necessário para a afirmação da sétima arte, por muito tempo, faz com que as duas linguagens sejam consideradas rivais eternas, com poucos aspectos em comum (GURGEL, 2011, p. 25).

Aqui, cartografar os trânsitos da relação íntima do teatro no cinema e, principalmente, do cinema no teatro é importante, primeiramente, por problematizar as delimitações rígidas do espaço da representação em cada arte. Ou seja, assim podemos perceber que as fronteiras outrora bem construídas vão, aos poucos, se dissolvendo, se movendo:

Refletir sobre as relações entre teatro e cinema contemporâneos significa ampliar as bases de discussão, ancoradas na tentativa de delimitar espaços específicos de representação ocupados por uma ou outra arte. Em um momento de convergência tecnológica,

imagens antes restritas a espaços contíguos e demarcados deslocam-se, ampliando zonas fronteiriças, provocando no espectador a impressão de que tais imagens sobrevivem *malgré* o suporte escolhido, as funções da cena fílmica ou teatral, existindo por si mesmas (GURGEL, 2011, p. 24).

Segundo Monteiro, “a crise do drama moderno provoca a ruptura com o textocentrismo, lançando o teatro ao campo das experimentações e na busca de parceria com novas formas de arte” (GURGEL, 2011, p. 25).

O advento da eletricidade acabou aperfeiçoando as experiências pictóricas no teatro, que antes eram bastante limitadas, proporcionando inúmeras possibilidades de experimentação de luz e de som, do qual o movimento simbolista e, por conseguinte, as pesquisas de Adolphe Appia vão se tornar marcos fundamentais nesta relação histórica.

A pesquisa sobre a iluminação, presente em espetáculos simbolistas, transforma o espaço cênico em espaço cinético – Craig o denomina “palco cinético”, como veremos adiante – e vale a pena ser revista para que possamos compreender de que forma o espaço, ao acolher tais inovações se transforma e se prepara para a troca incessante e produtiva com o cinema e o audiovisual, na contemporaneidade (GURGEL, 2011, p. 26).

310

Gabriela Gurgel no artigo já citado, *Teatro e cinema: uma perspectiva histórica* (2011), direciona a sua pesquisa sobre a utilização de signos inerentes ao cinema dentro de espetáculos teatrais para buscar seus equivalentes, como, por exemplo,

Em *Dê-nos a Europa – D.E.* (1935), faz uso de 3 telas e 111 projeções. A tela principal apresenta os personagens e lugares das ações, além de comentar episódios e projetar slogans. As telas laterais mostram as forças inimigas através de mapas e telegramas. A ideia era a de recriar no espaço do teatro a “atmosfera da sala de cinema”. A iluminação adotada, ligada à cinética de paredes móveis, alcança pontos de vistas diversos no espaço cênico (frontal, lateral, diagonal, vertical). O estudo sobre tal diversificação vai ao encontro da busca de equivalências teatrais na linguagem cinematográfica (GURGEL, 2011, p. 28).

No entanto, devo delimitar que minha busca pelo cinema em meu espetáculo teatral acontece somente no nível da alusão, constantemente convoco códigos, procedimentos, referências e imagens cinematográficas que me auxiliem a construir o discurso de minha encenação teatral na tentativa de provocar no espectador uma experiência sinestésica, cinematográfica.

#### O ROUBO

Segundo Gallo (2003), para Deleuze, a filosofia age na criação de conceitos, ao passo que a ciência opera com proposições e funções, já a arte cria afetos e perceptos. Essa criação de conceitos dentro da filosofia acontece através de ‘encontros’, estes encontros só são possíveis a partir do momento em que nos permitimos olhar para trás, valorizar e reconhecer a história, neste sentido, Gallo aponta a qualidade de historiador de Deleuze: “Deleuze é, em princípio, mais um historiador da filosofia. Mas não um historiador qualquer; ele é, antes de qualquer coisa, um historiador filósofo, ou melhor, um filósofo-historiador.” (GALLO, 2003, p. 33-34).

A sua produção filosófica começa, necessariamente, com o estudo de filósofos importantes na história das mentalidades (Hume, Bergson, Spinoza, Leibniz, Kant, Nietzsche...) para ir (re)desenhando novos mapas conceituais, pois, como vimos anteriormente, para ele a ação do historiador da filosofia pode ser vista como a ação do retratista. Fazer filosofia é muito mais do que repetir filósofos, mas como a filosofia trata do mundo e há mais de dois mil anos que filósofos debruçam-se sobre ele, também é difícil fazer filosofia (pensar o novo) sem retomar o passado (*ibidem*, p. 33-34).

Segundo Deleuze, o filósofo não deve se limitar a apenas representar e repetir outros filósofos: é necessário que haja um ‘roubo’ deliberado, mas Deleuze alerta: “roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 15). Roubar, segundo Deleuze, é se apropriar de um conceito e remodelá-lo, ressignificá-lo a uma nova realidade tornando-o seu, mas essa operação criadora só é possível através



destes encontros com a história, com o passado, com outros filósofos, com outras áreas do saber, enfim, com a história do mundo, pois eles não se criam do nada. A criação de conceitos é o principal propósito da filosofia e é o que a faz permanecer em um fluxo constante de potência criadora que gera novos pensamentos e novos conhecimentos que, por sua vez, gerarão novos pensamentos e novos conhecimentos e assim por diante.

Sendo assim, como um exímio ladrão, seja consciente ou inconscientemente, que haja roubo não conceitos, mas o produto que a arte cria, afetos e perceptos. Eu roubo estes afetos e perceptos em meu fazer teatral de Terrence Malick. Convoco-os, na grande maioria das vezes inconsciente de minha própria ação, e os trago para o meu discurso cênico.

Desta forma, estou remodelando (leia-se: roubando) o próprio conceito de roubo deleuzeano, já que pretendo, através deste encontro, adaptá-lo a uma nova realidade: os trânsitos entre teatro e cinema. Enquanto Deleuze se referia a roubos de conceitos, aqui me refero a roubos de afetos e perceptos do cinema para o teatro.

312

#### A ENCENAÇÃO: A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA KANTIANA EM *AO VOSSO VENTRE*.

*Ao Vosso Ventre*, espetáculo dirigido por mim no ano de 2012 dentro do Projeto Jovens Encenadores através do Grupo de Teatro Universitário, foi parte de projeto de extensão das professoras Olinda Charone<sup>11</sup> e Wlad Lima<sup>12</sup>, da Escola de Teatro e Dança da UFPA. O espetáculo discute a homossexualidade e a relação materna.

Em mim, arte e vida desde sempre se confundiram. As diversas linguagens artísticas, do qual o cinema foi a primeira, desde a mais tenra idade

---

<sup>11</sup> Atriz e diretora paraense. Olinda Charone também é professora Doutora da Escola de Teatro e Dança da UFPA

<sup>12</sup> Wlad Lima é artista-pesquisadora, atriz, diretora e cenógrafa de teatro na cidade de Belém do Pará.

foram capazes não só de provocar e proporcionar em mim experiências solitárias quase espirituais como se fossem hipноses – para o bem e para o mal –, mas também foram capazes de influenciar diretamente em minhas ações e escolhas, novamente, para o bem e para o mal. Em minha primeira experiência como encenador não poderia ser diferente, mais uma vez as diversas linguagens artísticas foram fundamentais na urdidura deste processo criativo.

Desde a elaboração de seu projeto já estava previsto que o espetáculo, desde a visualidade até a dramaturgia, seria construído a partir de influências e do diálogo entre as obras de Frida Kahlo<sup>13</sup>, Camille Claudel<sup>14</sup>, Jan Saudek<sup>15</sup> e o livro de Daniel Sampaio<sup>16</sup>, *Eu sempre vou te amar*. A partir desta miscelânea entre pintura, escultura, fotografia e literatura o espetáculo foi construído, mas posso dizer que além destas influências o cinema também se revelou, mesmo que inconscientemente, parte fundamental da encenação deste processo.

Quando falo da influência do cinema na feitura deste espetáculo, imediatamente sou lançado para a experiência que tive ao ter contato com a obra de Terrence Malick, *A Árvore da vida* (2011). Qualquer tentativa de se criar uma sinopse do filme representa uma imensa simplificação do poder das imagens e sensações de ordem quase religiosa que o filme nos provoca. Além disso, a sua magnitude e sua Beleza foram características que agiram sobre mim e me fizeram tentar realizar um espetáculo que busca a mesma atmosfera etérea do filme. No entanto, antes de me aprofundar nesta relação cabe realizar uma breve introdução ao cinema de Malick.

Conhecido pelo seu cinema de cunho existencial e espiritual, Malick é um encenador avesso às exposições públicas que Hollywood provoca e, por isso, não aparece em premiações, não tira fotos e não concede entrevistas. Em

---

<sup>13</sup> Pintora mexicana e esposa de Diego Rivera.

<sup>14</sup> Escultora francesa. Teve uma relação conturbada com Auguste Rodin.

<sup>15</sup> Fotógrafo nascido em Praga. Também trabalha com a pintura e com o desenho.

<sup>16</sup> Psiquiatra e escritor português.

décadas de carreira ele dirigiu apenas seis produções, o espaço de tempo entre uma produção e outra chega a ser de décadas. Sem dúvidas, Malick é um subversivo no meio de Hollywood. Vai contrac a orrente às massivas produções insignificantes dos profissionais da meca do cinema americano. Premiado diretor, roteirista e produtor, suas obras são paridas como filhos que refletem a personalidade esguia e complexa do homem que estudou filosofia e se formou com honras na Universidade de Harvard, que lecionou no famoso M.I.T. (*Massachusetts Institute of Technology*) e, em 1969, publicou sua própria tradução de Heidegger, filósofo do qual é especialista.

Falo de Malick para contextualizá-lo com esta pesquisa e acredito ser importante esta breve introdução sobre o diretor porque suas obras cinematográficas, especificamente *A Árvore da vida*, que se tornou uma espécie de ícone do seu cinema, são extensões de seu pensamento. Malick utiliza o cinema como ferramenta para sua filosofia e talvez esteja mais para os grandes filósofos que estuda do que para seus pares no cinema. Logo, qualquer reflexão acerca de seus filmes não pode deixar de estar vinculada a produção do seu pensamento.

A minha relação com *A Árvore da vida* é atípica. Quando assisti ao filme pela primeira vez lembro-me de ter ficado completamente indiferente a ele, no entanto, nas visitas seguintes, tive oportunidade de degustá-lo novamente, para que assim se estabelecesse muito mais do que uma simples relação de apreciação, como costume ter com outros filmes. A experiência que fui construindo com o filme – e que ainda não cessou – está cravada em meu corpo, em meu pensamento e, mais ainda, na minha encenação em *Ao Vosso Ventre*.

Hoje, o espetáculo tem aproximadamente 20 apresentações em quatro temporadas e na medida em que vai seguindo seu rumo sou capaz de perceber como este filme foi fundamental na feitura deste espetáculo. De imediato, consigo encontrar algumas características no filme de Malick e posso

reconhecê-las imediatamente no espetáculo. Reconheço-as não por acaso ou por coincidência, mas porque em cada cena deste espetáculo está inscrita a minha paixão pelo filme de Malick e sua influência nele é como uma iluminação espiritual. As características seriam a onipresença e onipotência da Natureza; a questão do tempo; e a relação entre os personagens.

Sobre a onipresença e onipotência da Natureza: esta, por sua vez, se faz presente como um personagem fundamental para o filme. A vastidão impiedosa e incrivelmente bela da Natureza é contraposta a finitude e pequenez de seus personagens que, perdidos em si e nela, questionam a existência e o lugar de deus. Somos levados por imagens a acontecimentos cósmicos de nível colossal como a explosão do *Big Bang*, regressamos a época dos dinossauros e testemunhamos acontecimentos de nível microscópico e celular para experimentar através de uma contemplação tão dolorosa quanto serena a trajetória da vida no Universo. Um filme tão megalomaniaco e acusado de certa prepotência quanto poético e melancólico.

315

Pablo Villaça<sup>17</sup>, em sua crítica sobre o filme, afirma:

Com um tom contemplativo, calmo, que encontra beleza no verde da grama molhada, na cara inexpressiva de uma vaca e na brisa que provoca arrepios na versão infantil da sra. O'Brien, *A Árvore da Vida* logo estabelece uma de suas preocupações temáticas ao discutir a diferença entre “Graça” e “Natureza”, salientando o altruísmo humanista da primeira em contraponto à indiferença impiedosa da segunda (VILLAÇA, 2011).

Vejamos como Malick trata da relação dos personagens com a Natureza:

Ao mesmo tempo, é curioso como Malick se detém frequentemente em longos planos que expõem a grandeza de rochedos, a força do mar ou a imponência de uma imensa árvore enquanto ouvimos o protagonista lamentando a distância surgida

---

<sup>17</sup> Crítico brasileiro de cinema. Diretor-fundador do portal Cinema em Cena. Autor do livro *O cinema além das montanhas* (2005) e professor de Linguagem e Crítica Cinematográfica. Villaça também é o único crítico latino-americano a fazer parte do *Online Film Critics Society*.

entre ele e um “Você” que pode representar a Mãe, a própria essência da Natureza ou mesmo o “Deus” constantemente cobrado/invocado pelos personagens diante de suas dúvidas e obstáculos pessoais – um contraste, diga-se de passagem, manifestado nas diferenças com que o sr. e a sra. O’Brien lidam com os filhos e com a vida. (VILLAÇA, 2011)

Assim como *A Árvore da Vida* o espetáculo *Ao Vosso Ventre* também trabalha exaustivamente com imagens e sugestões que invocam constantemente a Natureza, seja ela humana ou não. Em uma atmosfera quase onírica o espectador testemunha a formação e a dissolução de imagens sob os seus olhos em cenas seguidas, acredito que este é o momento que mais se aproxima do filme.

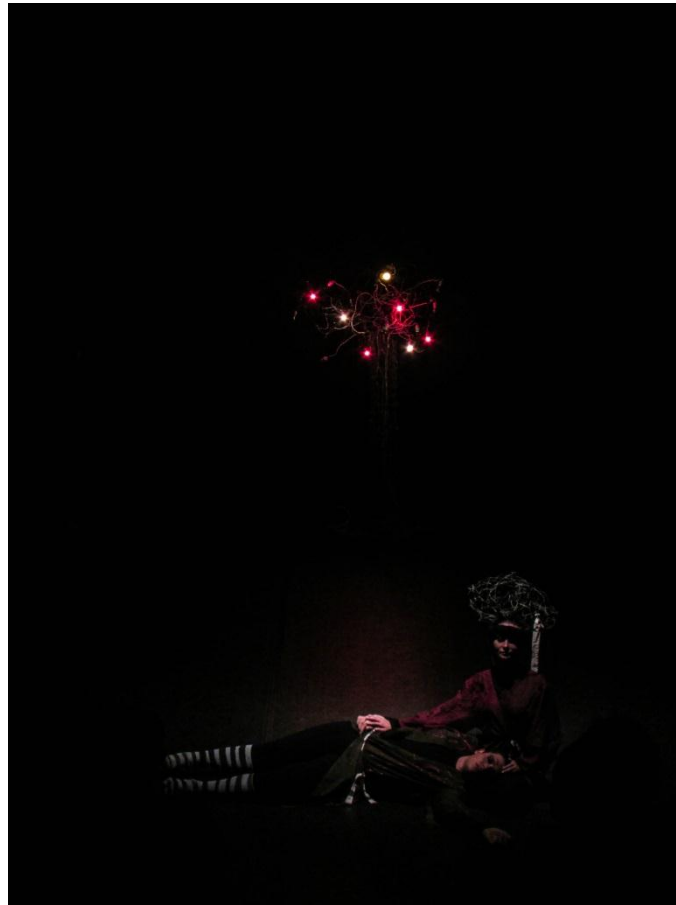
*Ao Vosso Ventre* não se localiza no tempo e nem encerra nele, sua história é contada de trás para frente, saltos e deslocamentos temporais são realizados a todo o momento (aprofundarei nesta questão logo em seguida). O que quero focar é que a partir da cena inspirada no mito dos seres Andróginos (presente em *O Banquete*, de Platão) se inicia o momento mais plástico e estético do espetáculo e que acredito ser o momento que mais se inspira na atmosfera do filme de Malick. Ao longo de diversas cenas várias imagens vão se formando com os atores, tais imagens foram inspiradas em obras escultóricas como *The Imploer* e *La Valse*, de Camille Claudel e na pintura *La Columna Rota*, de Frida Kahlo. É possível enxergar na visualidade de Starllone Souza<sup>18</sup> representações da Natureza, tanto na cenografia quanto nos figurinos.

A cenografia é realizada com apenas um objeto que fica em cena o tempo inteiro: uma árvore feita de arame cujos galhos carregam pequenas lâmpadas coloridas que mudam de cor conforme cada cena, conferindo diversas áureas ao espetáculo

---

<sup>18</sup> <sup>18</sup> Artista plástico, ator e cenógrafo paraense. Membro do *Dirigível Coletivo de Teatro*.

Foto 1



Mãe, Filho e Árvore. De: Mailson Teixeira.

No figurino também é possível perceber mais influências. Os únicos personagens do filme são a Mãe e o Filho (a escolha de não identificá-los com nomes foi uma proposta dramática). Eles são identificados com pequenos signos, como, por exemplo, a Mãe utiliza um roupão de cor vinho e um “cabeção” construído com arame. No seu roupão, é possível enxergar raízes e galhos que saem de baixo para cima até a altura da cintura, para dar a ideia de que esta é uma figura que já se territorializou, já encontrou o seu solo, ao passo que o filho utiliza um roupão de cor verde. Suas raízes saem da altura dos ombros para baixo em direção a cintura. Ele ainda não encontrou seu lugar e anseia por isso desesperadamente.

A cena que foi consciente e voluntariamente construída sob a influência da estética do filme é a que chamamos de *Lacrimosa*, alusão a uma

das partes do *Dies Irae* (Dia da Ira), um hino escrito em Latim no século XVIII e que está presente na trilha sonora do filme. Acredito que nela consegui captar a atmosfera celeste e sensível do filme. A cena que acontece ao som desta música narra o momento em que a mãe admira, feliz, o filho abraçado com uma mulher, mas acaba testemunhando o abandono dele e a trajetória rumo a um homem que se encontra do outro lado. À medida que ele se desloca da mulher para o homem, uma trajetória lenta e dolorosa para a Mãe, que testemunha, com um desespero crescente marcado pela música, há uma tomada de decisão: é a revelação e a criação de uma nova vida. O Filho se prostra aos pés deste homem e a Mãe abre os braços em uma atitude de desespero e é cercada por braços que a prendem e cercam. Neste momento, é feita a referência à pintura de Frida Kahlo, *La Columna Rota*.

Foto 2



Cena Lacrimosa. De: Larissa Souza

Sobre a questão do tempo: O filme se passa em uma cidadezinha do Texas em meados da década de 1950, mas, mesmo assim, o filme não se restringe a narrar sua história de forma linear e cronológica. Com saltos no

tempo, Malick se utiliza de fragmentos e recortes para provocar no espectador sensações que poucas vezes o cinema se propôs a fazê-lo.

Carlos Melo Ferreira<sup>19</sup>, em seu texto *Poética de Terrence Malick*, fala sobre o tratamento do tempo na cinematografia de Malick, ou seja, a montagem fílmica. Ele defende que existe um tempo musical:

Que tempo musical é este? Se bem atentarmos, os filmes de Malick passam-se, todos os quatro, em plena natureza, no “*wild country*” os dois primeiros, numa ilha do Pacífico o terceiro, na Virgínia do início do século XVIII o último [O autor se refere a *O Novo mundo*]. Isto é muito evidente, mas quero aqui chamar a vossa atenção para isso porque penso que esse elemento é fulcral nos filmes dele não apenas a um nível de maior evidência (FERREIRA, 2012).

São três características que Ferreira enumera que, segundo ele, provocam este ritmo musical: a inserção de planos vazios, movimentos de câmeras e a montagem visual e sonora.

Ora o que os referidos elementos criam nos filmes do cineasta é um ritmo da natureza e do humano nela, um ritmo que dá conta precisamente da adequação e da desadequação entre o ritmo humano e o ritmo natural. Penso que isto é muito importante, porque hoje em dia tendemos a medir tudo pelo nosso ritmo pessoal, sem percebermos que o nosso ritmo pessoal é aquele que nos é imposto pelo meio e pelo tempo em que vivemos. Ora o que o nosso cineasta faz nos seus filmes é puxar as personagens para um plano da natureza, não só ao inscrevê-las numa paisagem que define um determinado espaço (vegetação, água, rochas, céu) mas também intercalando planos de pormenor ou apertados de animais ou de outros elementos da natureza (FERREIRA, 2012).

De acordo com esta interpretação é possível entender que seus personagens vivem de acordo com um tempo musical regido pela própria Natureza, estão, sempre conectados a ela.

Dentro das cabíveis proporções, falando de duas linguagens artísticas diferentes e que possuem características próprias, levanto uma leitura possível

---

<sup>19</sup> Professor da Escola Superior Artística do Porto e autor de *O cinema de Alfred Hitchcock* (1985), *As Poéticas do Cinema* (2004) entre outros. Apresentou conferência intitulada *Terrence Malick: Uma poética relevante no cinema actual* no II Ciclo Internacional de Conferências “Modos de Conhecimento na Prática Artística Contemporânea”, em 2007.



de que os personagens de *Ao Vosso Ventre* – Mãe e Filho – podem também viver sob este mesmo tempo regido pela Natureza, hora se adequando a ele e hora rejeitando-o. Este mesmo tempo que também não é cronológico, que é fragmentário – haja vista que as cenas são excertos que dão conta de pedaços das vidas destes personagens – e que dá saltos em sua narrativa.

Assim como Malick ousa, através da montagem fílmica, retornar à era dos dinossauros ou ao *Big Bang* em uma busca épica, solitária e incessante por deus, para nos fazer descobrir e contemplarmos toda a beleza da origem e trajetória de toda a vida no Universo, *Ao Vosso Ventre* também retorna, por sua vez, através da encenação, a uma questão mitológica para entendermos a origem da humanidade e da nossa eterna busca não só por deus, mas também pelo outro que pode ser do sexo oposto ou do mesmo sexo. O espetáculo ainda conta a sua narrativa de trás para frente e, logo no início do espetáculo, o espectador se é confronta com a morte do Filho que é consolado e carregado no colo pela última vez por sua Mãe (ou seria a própria morte?) como Maria carregou o corpo morto de Jesus, figura representada na escultura *Pietà*, de Michelangelo. Sendo assim, a última cena de *Ao Vosso Ventre* é a encenação de uma grande e intensa fecundação realizada pelo coro de atores como se fosse um ritual.

Sobre a relação dos personagens: no filme, o pai é representado pela imposição da autoridade e pela exigência da devoção dos filhos, ao passo que a mãe é sempre representada com certa graça, como uma figura angelical, reforçada pelo tom de pele extremamente claro, como se fosse uma criatura que não pertencesse a esse mundo, pelos movimentos sempre doces e a voz suave e gentil. Apesar de o pai ser representado apenas uma vez no espetáculo, sua figura surge reforçando este estereótipo, quando ao se deparar com o Filho dormindo e usando o vestido da Mãe ele responde furioso ao ser questionado pela Mãe o que eles fariam: “Nada! Eu não vou fazer nada!” e vai embora. A Mãe, por outro lado, no espetáculo, sempre é retratada com a

mesma doçura e gentileza, mesmo que em alguns momentos ela demonstre seu lado superprotetor. Se no filme a dor da mãe pela perda de um dos três filhos é o catalisador para a reflexão filosófica acerca da humanidade, no espetáculo, o medo de que seu filho seja diferente do esperado é o deflagrador para o fortalecimento da relação Mãe e Filho. Ambas as obras possuem uma características que lhes são peculiares: a relação mãe e filho como ponto de partida e fator fundamental para uma narrativa maior.

Um fato claro é que *Ao Vosso Ventre* (título que surge a partir da conhecida oração *Ave Maria*) é um espetáculo que é resultado de uma fase extremamente idealista e platônica da minha vida, não à toa qualquer tentativa de reflexão teórica acerca do espetáculo e da experiência realizá-lo sempre se convoca pensadores de influência platônica. Não é a toa que faço esta aproximação do espetáculo com *A Árvore da Vida*, já que, pela sua formação filosófica, Malick cria histórias e personagens que partem do pressuposto de que existe uma natureza humana imutável e eterna. Há sempre a busca por uma experiência transcendental. Em meu Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *Os trânsitos do Armário: Um estudo cartográfico de um teatro queer na cidade de Belém do Pará* (2013), em uma tentativa de divagar acerca da trajetória do personagem Filho no espetáculo, não pude evitar a vinculação ao *Geist* hegeliano, da sua obra *Fenomenologia do Espírito*.

Segundo Nunes, Kant divide a experiência estética em dois tipos: o subjetivo e o objetivo. Enquanto o primeiro lida com uma dimensão psicológica do sujeito que sente, através dos sentimentos e das emoções, o segundo lida necessariamente com os objetos, as experiências que se debruçam sobre o aspecto objetivo “valorizam os elementos materiais (sons, cores, linhas, volumes), as relações formais puras (ritmo, harmonia, proporção, simetria), as formas concretas no espaço e no tempo, capazes de produzir efeitos estéticos” (NUNES, 2006, p. 14). Por isso, a “separação” que faço entre minha experiência como homem, descobrindo o cinema, e como

encenador, neste processo criativo, se torna pertinente. Primeiro, analiso sob minhas perspectivas os sentimentos e emoções vivenciados, para depois analisar as influências artísticas e as formas para refletir como elas dialogam harmoniosamente e convergem na construção de um sentido para produzir efeitos no espectador.

Um realizador consegue alcançar o píncaro da sua produção artística quando consegue transcender as amarras técnicas da sua arte para perfurar o coração e o espírito do espectador, como fez a faca que em um ato certeiro alcançou o coração da *Professora de piano*, no filme de Haneke, cineasta austríaco, e que logo depois saiu do salão musical com o peito sangrando e totalmente indiferente e absorta, em uma das mais belas e cruéis metáforas que já vi no cinema. Sigo na tentativa exaustiva de me expressar e de um dia alcançar esse topo.

O conceito deleuzeano do Devir, um dos princípios fundamentais do seu pensamento rizomático – bem como a cartografia – é oriundo da filosofia pré-socrática:

Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem se ajustar a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão “o que você está se tornando?” é, particularmente, estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos.(DELEUZE; PARNET; 1998, p. 10).

Como podemos perceber, o Devir trabalha como o trânsito entre dois territórios. É uma realidade que está sempre em constante processo de transformar-se, de desterritorializar-se e, portanto, reterritorializar-se infinitamente. Sendo assim, pensar em um TEATRO DEVIR CINEMA ou em um CINEMA DEVIR TEATRO é pensar duas linguagens artísticas, duas realidades que já não são mais nem uma e nem outra separadamente, mas se

localizam em um eterno vir-a-ser, querer ser. É esta via de mão dupla a qual me refiro, a ideia de um teatro que já não é mais apenas teatro. É através desta outra experiência com o tempo e com o ser que ele quer se tornar também cinema e vice-versa em um diálogo irreversível e rizomático.

#### REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

FERREIRA, Carlos Melo. A poética de Terrence Malick. Disponível em: <http://carlosmeloferreira.blogspot.com.br/2012/02/poetica-de-terrence-malick.html>. Acessado em: 11 de julho de 2014.

FERREIRA, Carlos Melo. Começar de novo. Disponível em: <http://carlosmeloferreira.blogspot.com.br/2012/08/comecar-de-novo.html>. Acessado em: 11 de julho de 2014.

GALLO, Silvio. *Delenze e a Educação*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica. 2008. Vol. 1. 100 p.

GURGEL, Gabriela Lírio. *Teatro e cinema: uma perspectiva histórica*. ArtCultura (UFU), v. 13. Número 23, p. 23-34, 2011.

NUNES, Bendito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Editora Ática, 2006.

VILLAÇA, Pablo. A Árvore da vida. Disponível em: <http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/filme/ver.php?cdfilme=4689>. Acessado em: 10 de julho de 2014.

# A IMAGEM SONORA NO FILME *STALKER* DE ANDREI TARKOVSKI<sup>20</sup>

**Leonardo José Araujo Coelho de SOUZA**  
lelecojazz@hotmail.com

Reconhecida por Pierre Bourdieu como sendo a mais refinada das artes, a música, desde seus primórdios, está ligada ao espírito humano e, segundo o autor, o gosto pela música é um sinal da presença de espiritualidade. Em sua evolução histórica, a arte musical caminha e constrói períodos distintos: Período Medieval, Renascentista, Barroco, Clássico e Romântico. O início do século XX, tanto nas artes como na ciência, apresenta diferentes maneiras na organização interna de suas representações.

Na música, o sistema tonal de composição europeu dará lugar à música dodecafônica, música concreta, música aleatória, nas quais a hierarquia tonal de notas, acordes e escalas será quebrada pela organização sistemática e serial de seus elementos. Todas as notas têm a mesma importância e as sensações, timbres, efeitos acústicos, ruídos, sons da natureza fornecerão elementos para a chamada música contemporânea. Na ciência, o filósofo Ernst Cassirer em sua *Filosofia das Formas Simbólicas* propõe que ela seja incluída como construção simbólica junto às artes, aos mitos, a religião e a linguagem. As imagens, símbolos e mitos serão temas de estudos aprofundados por filósofos, psicólogos, antropólogos mostrando que o

324

---

<sup>20</sup>Trabalho Final da disciplina Imagem, Arte, Ética e Sociedade, ministrada pelos professores Dra. Kátia Mendonça e Dr. Jones Gomes, Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Sociologia da Universidade Federal do Pará. Belém, 2014.

pensamento simbólico, os símbolos e os signos são elementos cultivados pela humanidade bem antes da escrita e da linguagem articulada.

O cinema, arte que nasce com o século XX, apresentará à humanidade a aliança entre a tecnologia e o fazer artístico. O presente artigo surge da inquietação de analisar o som e material sonoro utilizado na película *Stalker*, de 1979, do cineasta russo Andrei Tarkovski. A paisagem sonora ou imagem sonora concebida por Tarkovski vai muito além do estilo tradicional de se compor para o cinema. Som, ruído, música e silêncio são personagens na construção de sua obra fílmica, onde os atores principais precisam dialogar com o imaginário e as diversas sonoridades compostas por Edward Artemiev. Com apoio de autores que trabalham o imaginário e as formas simbólicas, como Ernst Cassirer, Mircea Eliade, Gilbert Durand, Gabriel Marcel, a compreensão da música, na obra de Tarkovski, pode também revelar o mistério e a experiência de transcendência proposta em *Stalker*. A música não como elemento principal, nem como elemento acompanhante do filme e, sim, elemento de reflexão da obra de arte e das inspiradoras imagens que se resumem nas palavras do autor “*Stalker* é uma parábola sobre a fé”.

325

#### FORMAS MUSICAIS SIMBÓLICAS EM *STALKER*

A obra *Stalker* de Andrei Tarkovski se apresenta em duas horas e meia de filmagem, divididas em duas partes. A primeira parte, com uma hora de duração, inicia com um tema melódico criado pelo compositor Edward Artemiev que será o *leitmotif*<sup>21</sup> (motivo condutor) de toda a película. Não há, assim, trilha sonora tradicional escrita para o filme, a música é apresentada de maneira pontual e sons da natureza, ruídos e silêncio são as ferramentas deste trabalho, porém Tarkovski inclui pequenos trechos de obras importantes da

---

<sup>21</sup> Tema ou idéia musical claramente definido, representando ou simbolizando uma pessoa, objeto ou idéia.

música ocidental erudita, criando uma série de oposições que analisaremos mais adiante.

Em *Stalker*, “a zona” é um local protegido pelas forças armadas de uma cidade desconhecida e deserta. Neste lugar, a existência de um “quarto” em uma construção abandonada é motivo para que indivíduos procurem os Stalker, os únicos que conhecem os segredos e os caminhos da “zona”. O “quarto” teria o poder de realizar os desejos e anseios de quem o adentrasse. Assim, nesta primeira parte do filme, o personagem principal Stalker deixa sua mulher em sua casa, para se encontrar com um escritor e um professor-cientista e guiá-los nesta travessia.

O *leitmotif* criado por Artemiev é o elemento principal de sua trilha sonora que cria, nos espectadores, a ambiência necessária, e mesmo não sendo recorrente em toda a obra, é constantemente evocada, inconscientemente, por ser melodia que compõe a atmosfera enigmática das cenas. Artemiev se utiliza de uma simples escala de ré menor primitiva, isto significa que o compositor cria uma melodia modal, usando apenas as sete notas da escala escolhida. O tema principal de *Stalker*, portanto, não é música tonal e sim música modal, vejamos esta diferença. A música modal é baseada em um modo (uma única escala), e a música tonal em escalas maiores e menores. Em *Stalker*, esta escala modal sugere uma monotonia. Uma melodia é tocada várias vezes sobre uma única escala, enquanto na música tonal temos o uso de mais de uma escala passando por várias tonalidades.

A música modal nasce dos modos eclesiásticos da Idade Média e do Renascimento, e é, ao mesmo tempo, característico da música folclórica do mundo oriental. Assim, na cena de abertura de *Stalker*, Tarkovski evoca uma simples melodia que nos remete a uma lógica simbólica de espiritualidade, como nos Cantos Gregorianos das primeiras igrejas e a dicotomia provocada pelo minimalismo do tema nos representa a “zona” como lugar futurista e extraordinário. A composição de Artemiev, feita por sintetizadores

eletrônicos, sugere efeitos gravados do ambiente por cima deste tema modal, é a chamada música concreta, onde os sons do ambiente e de todo o tipo de ruídos e de instrumentos musicais são ouvidos sobre o tema principal. Portanto, esta melodia modal simbolizará a sacralidade, o orientalismo e o folclore distante desta cidade sombria e sem nome onde o único sentido do existir é o atravessar e o chegar à “zona”.

#### O SOM FUNDAMENTAL – NOTA PEDAL



Acima temos a escala de ré menor natural que é a escala utilizada por Edward Artemiev no filme *Stalker*. Na cena de abertura em que o professor-cientista chega ao bar onde acontecerá o encontro com o personagem Stalker, escutamos uma *nota pedal*<sup>22</sup>. Um único som é sustentado por uma longa duração. Este som é acompanhado por efeitos de sintetizadores eletrônicos dando um sentido futurista a película, esta nota pedal é a primeira nota da escala, a nota ré. É importante salientar que esta nota será o som fundamental que aparecerá outras vezes durante a obra. Este som fundamental será sustentado por uma longa duração de tempo, evocando a sensação e lembranças do vento ou do mar. Assim, a atmosfera sonora de *Stalker* é primeiramente construída sobre uma nota pedal. Em sua obra *A Afinação do Mundo*, Murray Schafer assegura:

Entre os antigos, o vento, como o mar, foi divinizado. Na Teogonia, Hesíodo na conta como Tifeu, o deus dos ventos, lutou com Zeus. O vento, como o mar, apresenta um infinito número de variações vocálicas. Ambos têm sons de amplo espectro, e em sua faixa de frequência outros sons parecem ser ouvidos (Schafer, 2001, p. 43).

<sup>22</sup> Um único som é sustentado enquanto outras vozes são escutadas sobre o mesmo.



Podemos considerar que uma representação simbólica deste som fundamental, utilizado por Artemiev, é a nota pedal que trará a chamada pregnância simbólica elaborada por Ernst Cassirer, O caráter simbólico do vento e do mar compõe a paisagem sonora da película em sua abertura, confirmando o que Vladimir Fernandes pontua em seu artigo *Cassirer: a filosofia das formas simbólicas*. 1) A capacidade de representar é originária no ser humano: representação simbólica só existe porque existe a capacidade inata de representar, ou seja a simbólica natural. 2) Desse modo, toda simbólica artificial pressupõe a simbólica natural, pois esta é sua condição de possibilidade. 3) Toda percepção já é constituída simbolicamente, isto é, através de símbolos, pela pregnância simbólica. 4) Quando se perde a capacidade de representar o mundo simbolicamente se perde também a capacidade de ordená-lo.

Este som contínuo talvez seja a melhor escolha de Tarkovski para compor uma atmosfera sonora de certa tensão, que, de alguma maneira, acompanhará o escritor e o professor-cientista que, apesar de suas posições na sociedade, são seres humanos sem rumo, desorientados na fé, e precisam de um Stalker para serem guiados pelo caminho.

A inspiração talvez retorne ao primeiro e o conhecimento científico ao segundo. Ponto de reflexão é este paradoxo mostrado por Tarkovski: os artistas e cientistas-professores guiam e dão rumo à sociedade, mas quem dará o rumo aos mesmos? E é este som contínuo ou som fundamental que simboliza a necessidade de um caminho para fé. E até mesmo o próprio Stalker que tem fé e que conhece os caminhos da “zona”, sofre e se angustia por não ser concedido aos que guiam o direito de entrar no “quarto”, ou simplesmente completar esta trajetória.

O som fundamental também nos aproxima aos estudos de Husserl sobre fenomenologia, momento em que a recuperação do mundo da vida se

dá pela via do retorno ao vivido imediato. É na necessidade de se atravessar “a zona” em fazer o caminho em direção ao “quarto” que os que detêm o saber se defrontam com um guia sem estudo, guia que conhece o caminho através da fé. A necessidade de se fazer o caminho é assim como uma nota pedal ou um som fundamental que faz o papel de guia, e, neste caminho, os sons fundamentais das paisagens, como a água, o vento, pássaros e animais irão enriquecer os que caminham e serão fontes de recuperação interior àqueles que se sentem impotentes e estão em busca da verdade.

O uso de pouca música, de apenas um som fundamental e um tema modal principal em *Stalker*, nos leva aos três níveis definidos por Tarkovski em sua relação do cinema como “arte do tempo”. O autor Jaques Aumont em sua obra *As Teorias dos Cineastas* pontua: “O tempo empírico: A experiência temporal do espectador. Tarkovski vê o homem comum do cinema como preocupado em fazer uma experiência temporal única em seu gênero” (AUMONT, 2002, p.32). Para Tarkovski, ao entrar na sala de cinema o espectador recupera o tempo perdido preenchendo as lacunas de sua própria existência. A atmosfera sonora de pouca música então nos permitiria uma paisagem sonora *hi-fi*<sup>23</sup> em que todos os elementos acústicos presentes em cada cena podem ser compreendidos e assimilados pelo espectador.

O segundo nível seria “o tempo impresso: O tempo é a natureza do plano. O cinema é a arte (e a técnica) da captação passiva do tempo dos acontecimentos, como a esponja absorve a água” (AUMONT, 2002, p.32). Deste modo podemos compreender a importância do ostinato<sup>24</sup> produzido pelo ruído dos trilhos do trem que ouvimos, mas não vemos na película. Neste ostinato, sabemos que Stalker e sua família vivem numa cidade onde a industrialização se faz presente. As variações no ritmo e na articulação dos

---

<sup>23</sup>Termo cunhado por Murray Schafer em *A Afinação do Mundo* para a clara audição dos eventos acústicos.

<sup>24</sup> Padrão rítmico-melódico que se repete por determinado período de tempo.

trilhos por mais que não visualizemos este meio de transporte, confirma neste imaginário sonoro uma “captação passiva” composta de emoção e mistério.

O terceiro nível “*o tempo esculpido: a tarefa do cineasta*”. Para Tarkovski, “é o tempo a dimensão essencial do psiquismo humano. A arte do cinema deve ser a arte de tratar o tempo, recolhê-lo e re-formá-lo, mas com o maior respeito pelo tempo real, pelo tempo “vivo”. (AUMONT, 2002, p. 34). Podemos refletir, então, quanto à escolha principalmente dos sons fundamentais da natureza e mesmo a melodia modal composta para o filme, um reforço aos sons que escutamos na película, como as canções de pássaros, as vozes do vento, as vozes da água em todas as suas transformações, como pingos, chuvas, poças, riachos, poço, sendo a água o som fundamental e porque não a paisagem sonora escolhida por Tarkovski para a construção de sua obra.

330

#### A MELODIA MODAL EM STALKER

A única música original composta para o filme *Stalker* é uma simples melodia, escrita em uma escala de tonalidade menor primitiva, que na Grécia antiga era chamada de modo eólio, relativo ao vento. Importante notar que a música concreta criada por Artermiev, que reforça essas “vozes do vento”, se ouve quando escutamos sons de sintetizadores, sons de instrumentos orientais como uma flauta e uma cítara escutadas sobre o tema principal escrito abaixo:



Podemos chamar este pequeno tema musical de *Melodia Stalker*, sendo a única composição original feita para o filme. É claro que esta melodia sofrerá variações durante outras cenas, porém, por ser música modal, o retorno à mesma será sempre observado. Fazendo-se uma análise estrutural

sobre esta melodia, verificamos o uso de uma escala de tonalidade menor, a mesma usada para a nota pedal. As escalas menores são caracterizadas por intervalos menores, isto é, a distância entre uma nota e outra é menor do que as observadas numa escala maior. As escalas menores possuem mais acordes menores e assim constituirão a chamada tonalidade menor.

Tarkovski pretende, em seu filme, construir uma paisagem sonora feita sobre uma única tonalidade de tipo menor. A tonalidade menor constitui caráter singular na música e, através de seus acordes e intervalos, sugere emoções e sentimentos. Como todas as tonalidades menores, a sensação principal é mais escura que a que correspondente à tonalidade maior. Desde a Antiguidade, esta tonalidade é reconhecida como a tonalidade da tristeza e do pesar; já as escalas e acordes maiores, enfim, sugerem alegria, esperança, dureza, enquanto as escalas menores e acordes menores sugerem tristeza, seriedade, maleabilidade, introspecção etc...

Verificamos portanto, que esta pequena melodia em tonalidade menor, por ser a única ouvida, é música modal, e constrói uma imagem sonora de sacralidade como nos cantos gregorianos do início do século XII. É música concreta: sons da natureza são gravados numa justaposição aos sons de sintetizadores eletrônicos, compondo um ambiente sonoro na qual a sensação de vento, - e não é à toa a escolha do modo eólico -, surge como emoção subjetiva. Nesta melodia, Artemiev usa dois sons instrumentais que nos remetem às oposições entre o profano e o sagrado: a flauta, instrumento de sopro tocado com a boca, e a cítara, instrumento de cordas tocado com as mãos. No filme, o som da flauta toca a *Melodia Stalker* e a cítara produz efeitos sonoros como acompanhamento.

A mitologia, presente através da imagem sonora composta por Tarkovski em sua abertura, precede as falas e diálogos dos personagens. Segundo o historiador das religiões Mircea Eliade,

os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje — um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. Se o Mundo existe, se o homem existe, é porque os Entes Sobrenaturais desenvolveram uma atitude criadora no "princípio" (ELIADE 2002, p. 8).

A pequena melodia modal composta por Edward Artemiev, portanto, vem impregnada por um conceito dionisíaco e um conceito apolíneo que existe na música da Grécia Antiga. Este conceito é constantemente utilizado pelos músicos que compõem para o cinema. A lira ou cítara é o instrumento que caracteriza o conceito apolíneo, já que a lira é o instrumento de Apolo e, segundo Schafer, “é o instrumento de Homero, da epopeia, da serena contemplação do universo” (SCHAFER, 2001, p. 21). A flauta será o instrumento da exaltação dos dramas dos festivais de Dioniso. As mãos que tocam as liras e cítaras são as que contemplam e estão relacionadas às harmonias das esferas. As liras respeita o sentido métrico e matemático do universo sendo racional e objetiva. As flautas, os instrumentos de sopro que caracterizam o conceito dionisíaco, são tocadas com a boca. É o instrumento que exalta, mas também blasfema. A flauta representa a música irracional e, como o vento, dependendo da força de seu sopro, seus recursos expressivos serão variados com dinâmicas distintas: sons fortes, sons fracos, timbres claros e timbres escuros. A flauta é o instrumento de Deus Pã, protetor dos pastos que, com seus chifres e pés de bode, traduz todo o mistério dos bosques sempre tocando este milenar instrumento.

O tema principal de *Stalker*, apesar de simples, é imensamente carregado de simbolismo e de forças emocionais, forças que irão construir o imaginário de uma cidade que, apesar de não ter um nome, se apresentará através da música original composta e dos próprios sons da natureza, onde o medo e a coragem de enfrentar o desconhecido pelos seus personagens

principais - Stalker, o Escritor e o Cientista - são reforçados pelos modos da linguagem sonora utilizada. A linguagem sonora cultural, aquela composta por Artemiev, e a linguagem sonora natural, os sons da natureza foram gravados diretamente por Tarkovski nesta película, isto é claro quando o autor divide o filme em duas partes: na primeira parte, os sons dos trilhos dos trens, algo concreto e sólido que se articula aos diálogos, monólogos e ações em oposição à segunda parte do filme, quando a água se torna o personagem que se apresenta, tornando agora úmido e líquido a paisagem sonora da “zona”.

### A MÚSICA TONAL EM STALKER

Verificamos que o diretor Andrei Tarkovski opta por utilizar pouca música original para o filme, dando importância maior aos sons que fazem parte da realidade das cenas gravadas. No transcorrer do filme porém, teremos rápidas inserções de trechos de música erudita romântica de compositores célebres da música ocidental. Estes rápidos trechos não funcionam como protagonistas das cenas em que aparecem, mas trazem mensagens simbólicas intrínsecas às cenas que estão por vir.

É importante notar que os trechos eruditos que se escutam no início do filme e em seu final servem como uma moldura para toda a música modal, ruídos e sons da natureza que escutamos em *Stalker*. Diferente dos filmes de seu conterrâneo o cineasta russo Sergei Eisenstein, que compunha a música de seus filmes em estreita parceria com o compositor Sergei Prokofiev, para quem a trilha sonora deveria ser obra de arte protagonista de suas obras, como por exemplo a música de Alexandre *Nevski*. Em *Stalker* esta música ocidental é apenas um apoio pendular para a narrativa fílmica.

A imagem sonora modal que inicia o filme *Stalker*, o *leitmotif* principal da obra, será interrompida com trechos da música tonal em tonalidades maiores que talvez venham quebrar a monotonia modal previamente explicada. Na cena em que a mulher de Stalker o aconselha a não sair de casa a

caminho da “zona” e que ao mesmo tempo amaldiçoa o dia em que o conheceu, quando se joga ao chão e chora copiosamente, se ouve a vinda de um trem sobre trilhos e, por trás deste som ruidoso, escutamos a famosa *Abertura* da Ópera *Tannhauser*, do alemão Richard Wagner.

Em *Tannhauser*, temos o mito de um Trovador dos tempos das Cruzadas, dividido entre os amores da deusa Vénus e de Santa Isabel da Turíngia, quando a luta constante entre o profano e o sagrado é inspiração para o *leitmotif* principal, melodia que Richard Wagner intitulou de “Tema de Salvação pela Graça” de andamento *lento* e *maestoso*. O tema tem acentuado caráter religioso que como no mito de Tannhauser. Nossos personagens, o escritor e o cientista, precisam experimentar a travessia e ambos têm na dúvida e, na descrença, a incerteza de entrar ou não no “quarto”.

Abaixo na *Abertura* de *Tannhauser*, temos uma melodia tonal em modo maior, em oposição ao *leitmotif* modal da música composta por Artemiev. Verificamos, no entanto, semelhanças em relação à dinâmica nas melodias lentas de caráter religioso e de mistério, que possuem similaridades nas direções melódicas ascendentes e descendentes, apesar do simbolismo oriental e futurista, que a música modal nos proporciona, Tarkovski nos lembra através deste pequeno trecho tonal que estamos no mundo ocidental, e que agora esta nova tonalidade Maior pode trazer esperança, alegria, paz e redenção aos que procuram o arrependimento como no mito do trovador.

Abertura de Tannhauser de Richard Wagner:



Outros dois trechos de música clássica podem ser ouvidos no final da segunda parte do filme como o *Bolero* de Ravel e a *Nona Sinfonia* de Beethoven, agora com o aparecimento da filha do personagem Stalker que através de poderes telepáticos movimenta copos de vidro com água, e a escuridão dará lugar às cores no filme, momento em que a esperança da Ode à Alegria de Beethoven tem como acompanhamento final o retorno ruidoso dos trilhos do trem.

A partir das formas musicais simbólicas apresentadas podemos pensar em uma construção estrutural concebida por Tarkovski e Artemiev para o papel da música e dos sons no filme trabalhado. O filósofo Alexandre Costa em sua análise crítica de *Stalker* (COSTA, 2013, p. 33) esquematiza a tripartição do homem, com base em Platão e Aristóteles, da seguinte forma:

Stalker: a fé.

Escritor: a paixão.

Cientista: a inteligência.

A nota pedal, melodia modal, música tonal, bem como os sons, ruídos e o silêncio formam o imaginário sonoro que confirma, neste homem tripartido, uma tríade na qual nem sempre o som fundamental é a fé e, como num acorde, a harmonia existirá apenas quando estas três esferas são “tocadas” simultaneamente. A riqueza das imagens, a pouca fala, as poesias, os poucos monólogos e diálogos, tem, em *Stalker*, o silêncio como seu personagem principal. Como nas formas musicais, as cenas demoradas de Tarkovski nos lembram as grandes seções ou andamentos musicais que se completam para o entendimento total da obra de arte.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do imaginário sonoro na película *Stalker* de Andrei Tarkovski demonstra a força da arte como uma forma simbólica que permite a compreensão do mundo numa nova perspectiva de interpretação da



imagem, a inversão dos sentidos propostos por Edward Artemiev, na qual o ouvido vê e os olhos escutam. A originalidade está na criatividade em compor com o silêncio, com ruídos e com os sons da natureza uma atmosfera sonora de contemplação que cada vez mais dá lugar aos sons e imagens frenéticas do cinema de consumo.

Como nas longas cenas, nas quais as imagens de construções e carros abandonados, armas de fogo jogadas em poças de água, os pingos demorados dentro do quarto escuro, esta “capitação passiva” não só das imagens mas principalmente do som, nos confirma a presença do fenômeno acústico como importante aspecto do nosso ambiente e, nesta paisagem sonora sugerida por Tarkovski, os recursos musicais admitem que “menos é mais” e que a importância não está na quantidade de material acústico utilizado, porém no sentido simbólico do som que ultrapassa e contém uma multiplicidade de interpretações.

Como num acorde, a fé de *Stalker*, a paixão do escritor e a inteligência do professor-cientista formam uma tríade psicológica e filosófica dos personagens que se reforçam e, até mesmo, se constroem pela tétrede musical composta para esta peculiar trilha sonora, em que a nota pedal, a melodia modal, as melodias tonais e os sons e ruídos da natureza formam uma grande macroestrutura, e a arte e a imagem vêm ampliar nosso horizonte hermenêutico, no qual a própria imagem sonora do filme pode nos oferecer os elementos essenciais e o modo necessário para “atravessarmos” o caminho de nossa vida com a fé de um *Stalker*.

#### REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Unicamp. 2000.

AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. Campinas: Papirus. 2002.

CASSIRER, Ernst. *Filosofia das Formas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva. 2001.

COSTA, Alexandre. *A História da Filosofia em 40 filmes*. Rio de Janeiro: Nau Editora. 2013.

- DURAND, Gilbert. *Las Estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus. 1992.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. São Paulo: Martins Fontes. 2012.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva. 2000.
- GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da Obra de Arte*. São Paulo: Martins Fontes. 2010.
- LAPLANTINE, François. *O que é Imaginário*. São Paulo: Brasiliense.
- MENDONÇA, Kátia. *A salvação pelo espetáculo, mito do herói e política no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks. 2002.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1994.
- SCHAFER, Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Unesp. 2001.
- TOLSTOI, Leon. *O que é Arte?* São Paulo: Ediouro, 2002.
- WOLTON, Dominique. *Sobre la comunicación: una reflexión sobre sus luces e sus sombras*. Madrid: Acento Editorial. 1999.

# **SUBMISSÃO E TRANSGRESSÃO: DIMENSÕES DO CORPO PERFORMÁTICO NO FILME *TATUAGEM***

**Luiz Guilherme dos Santos JÚNIOR**

lguilherme1973@gmail.com

**Joel CARDOSO**

joelcardosos@uol.com.br

POR UM CINEMA DO CORPO

Uma coisa, entretanto, é certa: o corpo humano é  
o ator principal de todas as utopias.  
(Foucault – *O corpo utópico*)

338

Entre os autores que discutem a representação do corpo no cinema contemporâneo Michel Foucault se destaca, visto que coloca em debate e problematiza a forma que a câmera exerce a figuração dos corpos. Faz-se necessário buscar novas configurações estéticas e perceptíveis no tocante à captação das formas visuais do corpo, que possam convergir para outras sensibilidades visuais, numa dissonância em relação aos discursos que reforçam a “disciplina” dos gestos e dos corpos.

No ano de 1975, numa das poucas entrevistas em que Foucault se refere ao cinema, o tema recai sobre as representações do corpo em filmes de cineastas como Pasolini, Jodorowsky, Cavani, dentre outros. Na entrevista intitulada *Sade, o sargento do sexo*, Foucault esboça diversas críticas sobre a representação do corpo em filmes que se inspiram na literatura erótica do

escritor francês Marquês de Sade. Na concepção do autor, tais produções acabariam por transformar as ações dos corpos em modelos disciplinares. A razão disso está no próprio excesso de imagens sobre o corpo e como os movimentos e planos cinematográficos se exasperam em colocar tudo à vista dos espectadores, sem, contudo, elaborar novas dissonâncias que libertem os movimentos de certo automatismo.

Ainda de acordo com Foucault (2001, p. 366), “a meticulosidade, o ritual, a forma cerimonial rigorosa que assumem todas as cenas de Sade excluem tudo o que poderia ser jogo suplementar da câmera”. O autor se refere a um tipo de cinema que permita recriar a “organicidade do corpo”, ou seja, desconstruir as hierarquias que restringem os movimentos, ou seja, seria necessário que a câmera atomizasse pequenos detalhes, e elaborasse novas sensibilidades tácteis e visuais.<sup>25</sup>

Nesse sentido, o cinema precisa “desmantelar essa organicidade: isso não [seria] mais uma língua que [seria] de uma boca, não [seria, tampouco] um órgão da boca profanado e destinado ao prazer de um outro” (FOUCAULT, 2001, p. 367). Por isso, a câmera, nessa perspectiva, exerce um papel primordial de agenciar intensidades através de ângulos obtusos, linhas de fuga, prazeres que desorganizem formas e discursos comuns no tocante ao prazer. Os filmes que se propõem a uma meticulosidade quanto às imagens corporais tornam-se, na maioria das vezes, discursos programados sobre os prazeres, corpos disciplinados numa organicidade calculada.

Desse modo, o teórico ratifica a necessidade de elaborar outras experiências cinematográficas, com base em aspectos não disciplinares no que concerne às imagens do corpo: “é preciso inventar com o corpo, com seus elementos, suas superfícies, seus volumes, suas densidades, um erotismo não disciplinar: o do corpo em estado volátil e difuso, com seus encontros ao

---

<sup>25</sup>O que fica mais evidente na crítica foucaultiana é, no caso do filme *Saló*, de Pasolini, a tentativa de associar as irrupções eróticas do corpo com as atrocidades físicas realizadas pelos nazistas.

acaso e seus prazeres não calculados” (FOUCAULT, 2001, p. 370). Mais do que uma “encenação” do corpo diante da câmera, o cinema pode agenciar perspectivas artísticas que faça do corpo um agente utópico.

Numa de suas conferências, Foucault (1966) demarca o papel do corpo nesse processo de emancipação do homem: “para que eu seja utopia, basta que seja um corpo. Todas essas utopias pelas quais esquivava o meu corpo, simplesmente tinham seu modelo e seu ponto primeiro de aplicação, tinham lugar de origem em meu corpo”.<sup>26</sup> Com base nessa “utopia do corpo”, ao estabelecer rupturas quanto aos regimes disciplinares do corpo, o cinema pode agenciar discursos que se contrapõem aos regimes de imagens consensuais, ao configurar corporeidades sob uma ótica que projetam os corpos em possíveis tensões estéticas.

Ainda nessa conferência, Foucault compara o estatuto do corpo à ideia de um “ator utópico” que se maquia, se mascara ou se tatua. É quando o corpo adentra um universo que faz eclodir intensidades presentes nesse mesmo corpo, ou seja, maneiras próprias de avivar dimensões do desejo, do afeto, que perfazem caminhos que, imagetivamente, destoam do modo comum dos corpos e do espaço de convivência dos homens.

No filme *Tatuagem*, dirigido por Hilton Lacerda, vemos os atores incorporarem a utopia a que se refere Foucault, quando irrompem em cena com performances<sup>27</sup> em que corpos nus, maquiados e transfigurados, sugerem formas estéticas dissonantes, indubitavelmente, questionadoras do estatuto moral e o poder das instituições.

---

<sup>26</sup>Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/38572-ocorpo-utopico-texto-inedito-de-michelfoucault>. Acesso em 20.06.2015.

<sup>27</sup>Entendemos *performance* a partir do ponto de vista de Glusberg (2009, p. 58), que, segundo o autor, “é o questionamento do natural e, ao mesmo tempo, uma proposta artística [...] é inerente ao processo artístico o colocar em crise os dogmas – principalmente os dogmas comportamentais – seja isso mediante sua simples manifestação ou através de ironia, de referências sarcásticas etc.

## TATUAGEM: CORPOS EM CONTRAPONTOS



(Frame 1 – A alegre e irreverente Trupe *Chão de Estrelas*)<sup>28</sup>

O filme *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, retoma ficcionalmente o ano de 1978, período em que a Ditadura Militar brasileira mantém ainda grande controle sobre diversas formas de produção artística e cultural. No espaço intitulado *Chão de Estrelas* (referência à célebre canção de Silvio Caldas), a trupe de artistas realiza espetáculos musicais e teatrais sob a direção de Clécio Wanderley, que, junto a outros artistas, formam um grupo de amigos, cujo propósito é exhibir ao público performances teatrais, com temáticas nas quais atacam diretamente o cenário político brasileiro e o padrão familiar burguês. Além disso, entram em cena fortes críticas a respeito de configurações de instituições tradicionais como família, religião, sexo e casamento. O empenho do grupo é ressignificar os movimentos naturais do corpo para entrar numa dimensão performática que pode ser entendida, ao mesmo tempo, como uma denúncia contra aos discursos comuns sobre o corpo (GLUSBERG, 2009).

<sup>28</sup> Todas as imagens disponibilizadas no trabalho foram extraídas do seguinte site: <http://www.tatuagemofilme.com.br/>. Acesso em 29/11/2015.

Em termos gerais, a trama narra a relação homoerótica entre Clécio e o recruta do exército Arlindo Araújo, vulgo Fininha. Além disso, o filme mostra a vivência dos atores no cotidiano noturno do teatro, local onde ocorrem as apresentações destinadas a um público diversificado, que interage muitas vezes diretamente com as performances encenadas no palco. A trupe convive diariamente com a iminência da proibição das apresentações. Isso por conta do uso artístico que os atores fazem do corpo, já que os espetáculos, em sua maioria, trazem cenas de nudez ou perfazem ironias que criticam o regime de trabalho burguês e a ordem disciplinar do quartel.

Esteticamente, o filme se desenvolve a partir de contrapontos visuais, valendo do recurso de uma montagem desenvolvida em duas dimensões: do espaço cinematográfico e dos personagens da trama. Ambas as dimensões, contudo, surgem em confluência no que se refere ao entendimento de como os corpos se apresentam ideologicamente no decorrer da trama fílmica. Tal escolha, no âmbito da construção dos discursos, possibilita a inclusão de uma dialética que agencia duas concepções de mundo que se contrapõem, ou seja, o convívio com as regras disciplinares do quartel onde o soldado Araújo presta serviço, e, por outro lado, o universo de criação artística do *Chão de Estrelas*.

Primeiramente, no âmbito do espaço, observamos nas primeiras tomadas visuais do filme uma câmera em movimento que dá ao espectador uma visão em perspectiva de um espaço escuro com alguns dormitórios que compreendemos ser um alojamento militar com as camas postas em ordem e alguns soldados ainda dormindo. Dentro dessa penumbra, o espaço nos transmite uma sensação de confinamento e de solidão, pois, no ângulo criado pelo enquadramento de câmera, as barras de ferro das camas se sobrepõem ao personagem Araújo que aparece com as mãos no queixo, num gesto que flagra a tristeza estampada em seu rosto. Assim, como que de propósito, o ângulo nos passa, simetricamente, uma ilusão de ótica, pois, quando o olhamos mais atentamente à referida cena, temos a sensação de estarmos (nós, espectadores)

à frente de uma cela. Em outras palavras, o soldado parece mais encarcerado do que dentro de um alojamento, se não literalmente, bem mais em seus pensamentos.

Em contraposição, com o corte do plano sequência, a câmera focaliza o interior da casa onde vivem os atores do grupo *Chão de Estrelas*. Diferente do alojamento militar, o espaço interior do quarto apresenta maior visibilidade. A luminosidade do espaço torna o ambiente mais claro, os objetos e os tecidos branco-transparentes traduzem maior visibilidade e leveza; a profundidade da cena exhibe a plasticidade de um nu artístico masculino, em cartaz afixado à parede. A nudez dos corpos iluminados de Paulete e Clécio parece mais espontânea. A janela aberta exhibe os primeiros raios de sol da manhã, e a sugestão do lado de fora materializa-se como um convite para a dimensão da rua. A visualidade do espaço se contrapõe frontalmente com o que vemos na cena anterior protagonizada pelo soldado que, logo em seguida, é chamado ao dever do quartel.

No plano que se segue, assistimos novamente a mudança de cenário. Dessa vez, duas cenas opostas são exibidas. A primeira delas mostra os soldados durante um jogo de futebol no quartel. No entanto, vemos um certo automatismo nos movimentos dos soldados. Os gestos ritualizam-se numa disciplina que visa à competição e a eficiência. Como entende Foucault, “o controle disciplinar não consiste simplesmente em ensinar ou impor uma série de gestos definidos; impõe a melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo, que é sua condição de eficácia e de rapidez” (FOUCAULT, 2013, p. 147). Nesta perspectiva, mesmo no jogo de futebol dos soldados está presente esse processo de “treinamento”. A câmera é breve quando filma o transpassar fugidio dos corpos, já que a ênfase está no primeiro plano dos rostos e na velocidade dos movimentos contínuos.

Ao fazer referência ao aspecto disciplinar dos exercícios físicos em *Vigiar e Punir*, o autor explica de que maneira a instituição militar investe



sistematicamente nos corpos: “digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada” (FOUCAULT, 2013, p.134).

De volta ao filme, em algumas sequências de *Tatuagem*, focadas no espaço do quartel, o que vemos é a movimentação dos soldados no cumprimento dos exercícios diários. Neste sentido, relacionando essas questões do filme com base na visão foucaultiana presente no livro *Microfísica do poder*: “tudo isso, conduz ao desejo do próprio corpo por meio de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio” (FOUCAULT, 2014, p. 235).



(Frame 2 - alinhamento dos corpos - em cena, a disciplina rígida do Exército)

Posterior a essa sequência, os atores Paulete e Clécio, longe do espaço residencial, aparecem na praia descontraídos e livres de compromissos. Deitados na areia, eles observam o ir e vir de outros homens que se divertem ao calor do sol. A tomada de cena na praia nos repassa a ideia de luminosidade e ao mesmo tempo de leveza dos corpos: o azul do céu, a brancura da areia, a transparência da água e os corpos livres em contato com a natureza.



(Frame 3 - liberdade na exposição dos corpos)

Em outra sequência do filme, Araújo faz uma visita a sua família que mora no interior de Recife e que o tem como varão, já que esse núcleo é composto apenas de mulheres. Araújo, no entanto, mantém uma vida secreta, apresentando um comportamento que contraria o padrão exigido por sua família. Não, obviamente, por acaso, a câmera, em perspectiva, dá certa visibilidade ao retrato do patriarca já falecido. A mãe de Araújo está numa cadeira de balanço, logo abaixo do quadro, enquanto as outras mulheres permanecem em silêncio. Na rotina cotidiana do lar, rostos apáticos projetados em primeiro plano.

345



(Frame 4 – espaço familiar de Fininha)

O espaço interior, apesar da iluminação, não demonstra, na cena, qualquer dissonância. Sugere, antes, uma visão familiar conservadora, já que todos estão sentados ao redor da matriarca e da figura masculina do soldado. Diante delas, Araújo conserva uma postura aparente que o conecta aos propósitos exigidos por conta de sua condição de militar e varão da família, ou seja, ele procura manter uma imagem construída em torno dele, a de militar que mantém um relacionamento afetivo com Jandira. Seu comportamento, porém, denota algum desconforto em relação a isso, já que, sexualmente, o namoro não se concretiza.

Depois de um corte, no ambiente do *Chão de Estrelas*, Clécio aparece numa conversa amigável com seu filho Tuquinha e a esposa Deusa. Mesmo tentando demonstrar preocupação, o líder da trupe se maquia na companhia do filho, enquanto Paulete exibe seu figurino e se movimenta eroticamente diante do jovem perguntando o que Tuquinha será quando crescer. Outro detalhe sugestivo é a androginia do corpo de Clécio. Seus gestos são similares aos traços femininos de Deusa, o que lhe confere um *status* social materno. Atrás desse núcleo de personagens, alguns atores ensaiam para o espetáculo noturno; as cores do cenário são intensas, os tons em vermelho prevalecem e se sobrepõem à opacidade visual da atmosfera neutra da casa da família do soldado.

Nos espetáculos teatrais do *Chão de Estrelas*, dança e erotismo se fundem, criando uma unidade dos corpos percebida através dos movimentos e enquadramentos de câmera. Durante as performances, o cenário mantém uma leve penumbra sobre os gestos e zonas erógenas, enquanto a tela se colore de tons vermelhos e de pequenos pontos de luz. Nas imagens dos corpos paira certa indistinção quanto aos gêneros, fazendo emergir uma androginia que se expressa por cortes realizados pela câmera em relação aos rostos e órgãos sexuais.

Tal opção estética pode ser analisada a partir do que Agamben (2015) explica sobre a relação entre rosto e corpo. Para estudioso, a não figuração do rosto nas imagens subverte o primado deste sobre a nudez dos corpos. O que se deseja, nesse sentido, é transformar o corpo num rosto, numa focalização em primeiro plano. Assim, no filme, durante o envolvimento erótico dos corpos, a câmera subjetiva transforma-se no olho dos espectadores que observam a performance, assim como torna-se, ao mesmo tempo, o olhar do espectador externo ao filme. Segundo Glusberg (2009), isso está na base da performance artística, ou seja, colocar em cena o público diante dos corpos, envolvendo-o no sentido de provocá-lo por meio novas possibilidades de expressões gestuais. Por isso, em *Tatuagem*, durante o encontro entre a figuração dos corpos e os espectadores que assistem o desvelamento das formas corporais, há momentos de silêncio e outros de grande euforia do público frente à nudez dos corpos<sup>29</sup>.

347

Em outra sequência, durante a rotina do quartel, a câmera focaliza os soldados durante o banho diário. O ângulo, contudo, não permite uma visualização frontal, e sim alguma distância em relação à nudez dos jovens que permanecem indiferentes uns aos outros. O ambiente monocromático não apresenta dissonâncias visuais, a não ser por conta da presença nua do corpo dos recrutas, que, organicamente, são quase equivalentes quanto à estatura e mecânica corporal.

Nesse espaço acontece um desentendimento entre Fininha e outro soldado do grupo. É o instante em que os gestos ganham uma relevância maior, pois o rival de Fininha busca atingi-lo, mostrando a forma de um órgão sexual com um movimento das mãos; a resposta do próprio Fininha é usar

---

<sup>29</sup> Tal atitude diante da nudez é evidenciada, porque, conforme Agamben (2015, p. 121), “a nudez do corpo humano é a sua imagem, isto é, o tremor que o torna cognoscível, mas que permanece, em si, inapreensível. Daí o fascínio totalmente especial que as imagens exercem sobre a mente humana”.

um gesto em que um dos dedos simboliza uma possível supremacia do órgão sexual masculino. Uma tentativa, talvez, de calar qualquer desconfiança quanto à sua opção sexual.

A CULMINÂNCIA...

O encontro entre Clécio e o jovem soldado ocorre em uma das performances musicais do ator. Araújo foi à casa de espetáculos para entregar uma carta ao ator Paulete que o apresenta à trupe como seu cunhado. Porém, durante a performance musical de Clécio, interpretando a canção “Esse cara”, de Caetano Veloso, os olhos de ambos se encontram, e ocorre uma atração mútua.

Ah! Que esse cara tem me consumido  
A mim e a tudo que eu quis  
Com seus olhinhos infantis  
Como os olhos de um bandido  
Ele está na minha vida porque quer  
Eu estou pra o que der e vier  
Ele chega ao anoitecer  
Quando vem a madrugada ele some  
Ele é quem quer  
Ele é o homem  
Eu sou apenas uma mulher.

Durante a apresentação, o soldado acompanha cada palavra proferida por Clécio. Seu fascínio pelo ator é repentino. Uma passagem da letra de Caetano prenuncia certo perigo quanto ao visitante na plateia: “como os olhos de um bandido”, pois, de maneira ambígua, Araújo pode estar no *Chão de Estrelas* talvez como um “infiltrado” do regime militar. No entanto, mesmo diante do perigo, Clécio recebe o militar em seu quarto: “eu estou pra o que der e vier”.

A cena se evidencia como uma investida de alguém que chega de repente e se estabelece na vida de outrem. O militar aparece, na penumbra, com o rosto coberto por uma sombra: “ele chega ao anoitecer”; Clécio o

convida delicadamente para dançar. Do toca-discos, ouvimos a trilha musical *A noite do meu bem*, canção de Dolores Duran. Nesse momento, mundos díspares se unem numa relação amorosa de perigo e, ao mesmo tempo, de interesses mútuos: “ele é o homem / eu sou apenas uma mulher”.

O encontro sexual dos corpos, em longo plano em sequência, mostra Clécio e Fininha unidos em uma cópula de extrema plasticidade homoerótica. Diante da pouca luminosidade, os órgãos se confundem. Já não se distingue qualquer *status* social, ou barreira ideológica. A sequência erótica segreda as zonas erógenas dos personagens, porém, sem neutralizar a intensidade visual da cena que progride em uma fusão de gestos para um instante em que já não conseguimos ter uma noção exata das linhas e fronteiras delimitadoras entre os corpos. Pela manhã, ambos aparecem, em uma penumbra que dá realce ao tom azul, observando o mundo pelas grades do quarto. Isso sugere a unidade dos interesses amorosos e a fusão dos universos sociais. Araújo, então, aderindo à cumplicidade das utopias vivenciadas pela trupe do amante, passa a não mais se adequar plenamente às disciplinas impostas pelo quartel.

Apartir desse encontro, Araújo, agora assumidamente Fininha, envolve-se com o cotidiano da trupe, acompanha os ensaios e começa a participar dos saraus do grupo. Clécio espera fidelidade do rapaz. No entanto, o personagem se envolve fortuitamente com outro ator, o que gera um desentendimento com seu amante. Nesse momento, as ideias libertárias vistas nos espetáculos da trupe são contrariadas por Clécio, ao exigir exclusividade sexual.

O novo amante mostra-se, paradoxalmente, muito mais liberto diante das normas de comportamento, atitude essa que deveria ser do próprio líder da trupe. Apesar disso, Fininha declara seu amor ao companheiro no momento em que mostra uma tatuagem em seu peito com a inicial (C). De acordo com Jeudy (2002, p. 91), “a tatuagem é, ao mesmo tempo, um sinal de identidade e um sinal de pertença”. Nesse momento do filme, Fininha

entrega-se à nova vida, sabendo que será expulso do quartel. Seu “rito de passagem” acontece no espetáculo final da trupe quando ocorre a invasão do espaço pelos militares do exército.

Depois desse momento da trama, o *Chão de Estrelas* recebe um ultimato da censura para não mais realizar os espetáculos. Apesar dos argumentos de Clécio e de outros membros da trupe, o censor diz simplesmente que “são ordens superiores” e que a resolução é irrevogável. Isso demonstra que os espetáculos do grupo eram bem monitorados por pessoas infiltradas, que, de acordo as descrições do documento do censor apresentado a Clécio, tinham conhecimento de detalhes do que acontecia durante as peças. Uma das dúvidas recai sobre o próprio Fininha, algo que será desmentido durante o último espetáculo do grupo.

A performance final representa o ápice do espetáculo que satiriza, sobretudo, as autoridades militares. Usando uma coroa e uma pequena tocha feita de arames, Clécio, em diálogo com o público, faz alguns questionamentos sobre o significado das palavras democracia e liberdade. Em seguida, o ator questiona ao público qual seria o símbolo da liberdade, e este responde: “o símbolo da liberdade é o cu que todo mundo tem”. Enquanto o espetáculo principal se inicia, a cena é bruscamente cortada, para mostrar um carro do exército que avança em direção ao *Chão de Estrelas*.

A canção que nomeia o espetáculo, *A Polka do Cu*, é cantada por Clécio, de forma acintosa e debochada. Na chamada da música, Clécio reforça o lema de que a única democracia possível é a “democracia do cu”.

Tem cu que tem medalha, tem cu do coronel  
Que traz felicidades a todos no quartel  
O papa tem cu  
O nosso ilustre presidente tem cu  
Tem cu a classe operária  
E se duvidar até Deus tem um onipresente, onisciente, onipotente cu.

Como último ato da peça musical, a canção desfecha críticas mordazes às patentes militares, ao governo presidencial e às religiões monoteístas, numa

subversão dos poderes estabelecidos. Sob a regência de Clécio, os atores entram em cena; nudez total, corpos lustrosos, brilhantes, irreverência e o refrão da peça: “tem cu, tem cu, tem cu”. Nesse instante, a desconfiança quanto à possível delação de Fininha é desfeita, já que ele aparece como um dos atores da peça. Em seguida, chega o pelotão do exército para intervir no espetáculo e cumprir as ordens da censura.

### NÃO É O FIM DO ESPETÁCULO...

Em *Tatuagem*, os regimes tradicionais que impõem normas disciplinares em relação ao corpo são ironicamente encenados no palco. Os espetáculos não apenas ensaiam críticas acerca das instituições e dispositivos de poder, como também sugerem dimensões utópicas para o desvelamento dos corpos, próximo da aceção de “corpo utópico” evidenciada por Foucault. Por isso, mesmo na convivência diária, fora dos momentos de performance teatral, os artistas da trupe formam uma “comunidade dos corpos”, sem distinção de gênero, como observamos durante as festas promovidas por Clécio e Paulete. Outro aspecto não menos crítico do filme se apresenta quando Araújo passa a fazer parte da trupe de atores, e adere à comunidade ao se apaixonar por Clécio. Paradoxalmente, são alguns soldados do quartel, amigos de Araújo, que “marcam” o corpo do personagem com uma tatuagem que posteriormente será oferecida a Clécio como prova de amor.

Hilton Lacerda, diretor do filme, opta por um tipo de montagem que evidencia o entrechoque de planos, discursos e dimensões do corpo. Percebemos, desse modo, que a montagem estética se nutre de vários elementos que dialogam e que compõem o contexto de figuração dos corpos, como, as cores, a trilha sonora, a performance dos atores, os movimentos de câmera, o trabalho de iluminação, direção de arte, entre outros elementos, que se casam formando um todo bem articulado, multiplicando os sentidos



possíveis de entendimento dos contrapontos presentes nas sequências que forma analisadas, o que possibilitou criar formas dissonantes em relação aos corpos, sobretudo nas cenas em que a nudez e o entrelace corporal ganham maior evidência imagética.

#### REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

FOUCAULT, Michel. Sade, o sargento do sexo. In: FOUCAULT, Michel. ***Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema***. In: Ditos & Escritos. (Vol. III) Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. *El cuerpo utópico*. Las heterotopías, (Ed. Nueva Vision). Versão publicada no Jornal argentino, Página/12, 29-10-2010. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/38572-ocorpo-utopico-texto-inedito-de-michelfoucault>. Acesso em 20.06.2015.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 41. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. MACHADO, Roberto (Org.). 28ª ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2014.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como obra de arte*. 2ª ed. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Edição Liberdade, 2002.

*TATUAGEM*. Filme nacional. Tempo de duração: 110 min., ano de lançamento: 2013, Direção: Hilton Lacerda.

# SODOMIA E FASCISMO SEGUNDO PASOLINI

**Luiz NAZARIO**

luiz.nazario@terra.com.br

## A INTOLERÂNCIA DOS INTELECTUAIS TOLERANTES

Entre 1973 e 1975, na coluna que mantinha no jornal *Corriere della Sera*, o escritor e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975) diagnosticou a Itália como um país falsamente tolerante, dominado pela violência de massa, motivada pela estimulação neurótica do consumo, operando um genocídio cultural no subproletariado que, incapaz de inserir-se no mercado, passara a delinquir a fim de satisfazer a ânsia do consumo despertada pelas mídias.

Os jovens fascistas não se distinguiam mais, como há alguns anos, dos jovens antifascistas em sua aparência, cultura e psicologia, numa homologação cultural que igualava povo e burguesia, operários e subproletários, numa mesma e única pequena burguesia mental (PASOLINI, 1999, p. 265-535). Todos agora ressentiam uma ânsia degradante de ser igual aos outros no ato de consumir, de ser feliz e de ser livre, pois essa era a ordem inconscientemente recebida, e à qual deviam obedecer, sob o risco de se sentirem “diferentes”. Nunca a diversidade fora tão culposa quanto na sociedade de tolerância, pois a igualdade não fora conquistada, mas recebida de presente.

O diagnóstico do “corsário” Pasolini recebeu violentas críticas da direita e da esquerda e mesmo de escritores “esclarecidos” como Maurizio Ferrara, Italo Calvino, Franco Ferrarotti, Franco Fortini, Umberto Eco, Giorgio Bocca e Natalia Ginzburg, que toleravam a homossexualidade como estilo de vida, mas não a visão de mundo que naturalmente decorria desse estilo. Pasolini decidiu, então, testar os limites da tolerância assumindo um

projeto que havia sido encomendado a Sérgio Citti: uma adaptação do romance *Os 120 dias de Sodoma*, do Marquês de Sade, que ele encenaria como “um mistério medieval, uma representação sacra e, assim, muito enigmática.” (PASOLINI, 2001, p. 3020). Ele não pretendia que seu filme fosse facilmente compreendido.

## O ROMANCE DE SADE

Sade, pornógrafo acusado de alguns crimes de sangue, preso sucessivamente sob três regimes (a Monarquia, a República e o Império), teria escrito *Les cent vingt journées de Sodome* (Os 120 dias de Sodoma) em sua cela na prisão da Bastilha e depois recopiado o texto durante 37 dias do ano de 1785, com letras minúsculas, em pequenas folhas de papel fino, frente e verso, coladas uma na outra, somando dez metros de comprimento.

No romance, quatro libertinos riquíssimos e poderosos, que representam as quatro instâncias do poder: o Duque de Blangis (o poder nobiliário); o Bispo, seu irmão (o poder eclesiástico); Sua Excelência Curval (o poder judiciário); e o financista Durcet (o poder econômico) firmam um pacto de sangue (Blangis casa-se com Constance, filha de Durcet; Durcet casa-se com Adélaïde, filha de Curval; Curval casa-se com Julie, filha de Blangis; e o Bispo casa-se com as três filhas de seus colegas e cede sua filha aos demais - as jovens se ligariam a seus cônjuges exclusivamente pelos bens e pelo nome, pois seus corpos seriam de todos) e fecham-se por 120 dias de inverno no isolado castelo de Silling, na Floresta Negra, com 16 adolescentes e quatro velhas prostitutas, que contam histórias que servem de inspiração para orgias, torturas e abusos cada vez maiores, até que as vítimas são mortas num calabouço subterrâneo.

Sade tinha uma estranha obsessão por números, como se pode constatar em seus *Diários*. Em *Os 120 dias de Sodoma*, essa obsessão gira em torno do número 4: são 4 “ciclos” narrativos; 4 grupos de explorados; 4

libertinos; 4 esposas; 4 prostitutas narradoras; 16 (4 x 4) jovens sequestrados, sendo 8 (4 x 2) rapazes e 8 garotas; 120 dias (4 meses) de libertinagem; 600 (4 x 150) paixões listadas em 4 classes de vícios; 4 criadas (MORAES, 2006, p. 81).

Em 1789, Sade foi transferido para o Hospício de Charenton “nu como um verme”, não podendo carregar seus manuscritos. Imaginando tê-los perdido com a tomada da Bastilha, quando o edifício foi pilhado e destruído, Sade chorou “lágrimas de sangue”, vindo a morrer em 1814 sem saber que o rolo havia sido guardado. Seu livro só foi publicado, contudo, um século depois.

Gilbert Lely reconstituiu o destino do rolo, que foi encontrado na cela de Sade por Arnoux de Saint-Maximin. Esses manuscritos tornaram-se propriedade da família de Villeneuve-Trans, que os conservou durante três gerações. No final do século XIX, o rolo foi vendido a um psiquiatra berlinense, Iwan Bloch, que publicou, em 1904, sob o pseudônimo de Eugène Dühren, a primeira versão, que continha muitos erros de transcrição.

Em 1929, Maurice Heine, em nome do famoso casal aristocrata de mecenas Charles e Marie-Laure de Noailles (nascida Bischoffsheim e descendente do marquês de Sade), readquiriu os manuscritos e publicou o livro de 1931 a 1935 numa edição limitada, destinada a bibliófilos assinantes, para evitar a censura.

Em 1982, uma descendente do visconde de Noailles, Nathalie, confiou os manuscritos ao amigo editor Jean Grouet, que desejava estudá-lo. Quando, meses depois, ela pediu o rolo de volta, ele lhe entregou bela embalagem, dentro da qual nada havia. Grouet vendera o rolo por 300 mil francos ao colecionador suíço de livros raros eróticos, Gérard Nordmann (1930-1992).

Em junho de 1990, a França exigiu que o rolo roubado fosse restituído à família Noailles. Mas um tribunal suíço estabeleceu em 1998 que a

aquisição de Nordmann fora legal. O rolo foi exposto pela primeira vez ao público em 2004, na Fundação Martin Bodmer, perto de Genebra.

Os herdeiros de Nordmann decidiram, contudo, revendê-lo. O milionário Gérard Lhéritier, fundador da Aristophil, pagou 7 milhões de euros pelo rolo em 2014, com o projeto de oferecê-lo à Biblioteca Nacional da França num prazo de cinco anos. Assegurados em 12 milhões de euros, o rolo de *Les cent vingt journées de Sodome* tornou-se um dos três mais caros manuscritos conservados na França (HERZBERG, 2012).

## O SADISMO

Uma vida de deboche explica porque o Marquês de Sade tornou-se a vítima predileta do poder judiciário francês do século XVIII. Acusado de praticar orgias, seduzir menores e torturar prostitutas, Sade foi confinado nas prisões de Bastilha e Vincennes, terminando sua vida no Hospício de Charenton, encenando peças com atores desocupados, enfermeiros e alienados. Os filmes *Marat/Sade* (1967), de Peter Brook, baseado na peça *A perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat encenado pelos internos do Hospício de Charenton sob a direção do Senhor de Sade* (1963), de Peter Weiss; e *Quills* (Contos proibidos do Marquês de Sade, 2000), de Philip Kaufman, tentam reconstituir essas encenações históricas, hoje “vanguardistas”.

Em sua vida de prisão, Sade escreveu cerca de 50 novelas, num infundável elogio à sodomia que assume um aspecto quase “teórico” em *La philosophie dans le boudoir* (A filosofia na alcova). Ao mesmo tempo, o prazer sexual era em sua mente indissociável do poder, da submissão, do sofrimento.

Para Simone de Beauvoir, que fez a psicologia existencial de Sade no ensaio “Faut-il brûler Sade?” (Deve-se queimar Sade?), este se teria descoberto homossexual em seus deboches e mascarado essa revelação, satisfazendo o ressentimento social decorrente da autonegação através do sofrimento infligido às mulheres. Sentindo o máximo prazer penetrando uma mulher

enquanto se deixava penetrar por outro homem, Sade passou a recorrer ainda a uma prótese peniana para ser penetrado em suas relações com mulheres, pois o corpo feminino não lhe bastava, seu prazer provindo de outras fontes físicas e psicológicas.

Para disfarçar sua homossexualidade culposa, o “divino marquês” a cercava de ritos complicados: sem assumir o prazer que mais o agradava, ele se servia do corpo da mulher como de um pretexto. Extraía, assim, de suas parceiras um prazer suplementar e desviado fazendo-as sofrer, exaltando os crimes a que as submetia num desafio (hipócrito) à sociedade hipócrita: era esse o *sadismo* que o caracterizava.

A qualidade “sádica” do erotismo de Sade vem de sua própria dependência da moral dominante, que identificava a heterossexualidade com a lei e o bem, supostamente fundados na natureza. Ao descobrir-se *diferente*, Sade passou a reivindicar o crime e a maldade, igualmente fundados na natureza: o sexo tornou-se, para ele, uma autoafirmação perversa de poder. O sofrimento imposto aos corpos jovens, sobretudo aos femininos, teria o efeito de uma vingança. Em sua literatura, o gozo não é mais limitado pela moral e os corpos tornam-se “bonecas”, para serem possuídas e destruídas com prazer: mutilações e mortes são aí a continuação do sexo por outros meios.

O desejo desviado de Sade foi bem expresso pelo duque de Blangis, em *Les cent vingt journées de Sodome*: “Nós, libertinos, queremos esposas que sejam nossas escravas; sua qualidade de esposas as torna mais submissas do que amantes, e bem sabeis o quanto vale o despotismo para os prazeres do nosso agrado”. O conceito de “sadismo”, originado da literatura de Sade e derivado de seu nome, foi dicionarizado em 1888, definindo “uma perversão sexual na qual a gratificação é obtida infligindo dor física ou mental em outros (como objetos de amor)” e logo ganhou autonomia, definindo o prazer obtido com qualquer crueldade, não necessariamente a de natureza erótica.

## DO LIVRO PARA O FILME

Ao adaptar *Les cent vingt journées de Sodome* para a tela, Pasolini teve primeiro a ideia de modificar a estrutura da narrativa do romance de Sade, associando as orgias criminosas do quarteto de Senhores aos “círculos temáticos” em que Dante Alighieri encerra os pecadores, seus contemporâneos, no Inferno da *Divina comédia*. Mas essa primeira modificação, dotando a narrativa de uma estrutura dantesca, com três ciclos verticais para as orgias, logo o levou a imaginar outra, ainda mais importante, conforme explicou em diversas entrevistas:

Originalmente, preparei um roteiro a partir do texto de Sade para outro cineasta, Sergio Citti, que não gostou muito do trabalho. Depois, de repente, tive a idéia de transpor o livro para a República de Salò. Pensei um pouco no assunto, e quanto mais pensava, mais a ideia me agradava. Em resumo, apaixonei-me pelo projeto e decidi filmá-lo eu mesmo (PASOLINI, 1985).

O filme havia sido oferecido a Sergio Citti e eu trabalhei com ele no roteiro. A minha contribuição principal neste roteiro constituiu em dar ao roteiro uma estrutura de caráter dantesco que provavelmente já estava na ideia de Sade. Assim, eu dividi o roteiro em ciclos, dei ao roteiro essa espécie de verticalidade e de ordens de caráter dantesco. Mas enquanto trabalhávamos nesse roteiro, Sergio Citti progressivamente se distanciava do projeto, pois tinha outras ideias, a ideia de outro filme, e eu ao contrário pouco a pouco me enamorava e me enamei definitivamente quando me veio essa iluminação, a de transpor Sade para a Salò de 1944 (PASOLINI, 2001, p. 3017).

A ideia me veio de *Os 120 dias de Sodoma*, essa espécie de sacra representação monstruosa, no limite da legalidade. Percebi, entre outras coisas, que Sade seguramente pensava em Dante ao escrever. Assim comecei a reestruturar o livro em três círculos dantescos. Mas a ideia de representações sacras pecava por estetismo, era preciso preenchê-la de imagens e conteúdos. Quatro nazifascistas fazem o rastreamento; o castelo onde levam os prisioneiros é um pequeno campo de concentração. Interessava-me ver como age o poder dissociando-se da humanidade e transformando-a em objeto (PASOLINI, apud MASSA, 2012, p. 197).

As 120 jornadas de *Salò* transcorrem, assim, segundo uma estrutura

infernol dantesca que divide o filme em quatro partes: “Anteinferno”, “Ciclo das Taras”, “Ciclo da Merda”, “Ciclo do Sangue”.

No Anteinferno, os carrascos firmam um pacto de sangue e os milicianos e soldados das S.S. capturam jovens *partisans*, levando-os para uma *villa* fora de Salò, onde os senhores os dividem em quatro grupos: vítimas, soldados, colaboracionistas, servos.

Quatro Megeras são contratadas: três prostitutas, encarregadas de contar suas experiências perversas para excitar os Senhores e “educar” os jovens na suposta satisfação de seus apetites; e uma pianista, incumbida de “estetizar” com um fundo musical os relatos pornográficos das velhas madames.

No “Ciclo das Taras”, a Senhora Vaccari relata as parafilias de seus clientes de prostíbulo. Durante a narrativa, os libertinos que se sentirem excitados poderão se satisfazer com as vítimas de sua escolha.

No “Ciclo da Merda”, a Senhora Maggi faz o elogio da coprofagia, estimulando os libertinos a realizarem o sonho do Presidente: um banquete de excrementos. Quatro garotas carregadas na coleira são obrigadas a andar como cadelas e a defecar em penicos até enchê-las. Com as fezes acumuladas durante o dia, um banquete é preparado e todos são servidos.

No “Ciclo do Sangue”, a Senhora Castelli narra episódios de morte e mutilação durante o sexo, levando os libertinos a torturar e matar os reprovados na “Escola da Libertinagem”. Os carrascos travam conversas eruditas, citando Klossowski, Baudelaire, Proust e Nietzsche. Depois de sodomizarem suas vítimas, obrigam alguns rapazes a delatar os infratores. Os delatores são promovidos a colaboracionistas e os denunciados mortos numa orgia de torturas e mutilações. Aos colaboracionistas é permitido estuprar os cadáveres.

No auge da carnificina, dois soldados entediados mudam a estação de rádio que transmitia a *Carmina Burana* de Orff e travam um diálogo: “Sabe



dançar?”. “Não.” “Vamos tentar. Tentemos um pouco...” “Como se chama sua namorada?” “Margherita.” E os dois valsam ao som da cançoneta da época “Son tanto triste” (Estou tão triste), de Ansaldo Bracchi.

Após a morte de Pasolini, Sergio Citti reivindicou a escritura do filme:

Fui eu que escrevi esse filme, por inteiro. Depois, como sempre, quis saber a opinião de Pasolini e levei o texto para que ele lesse. Ele achou o roteiro extraordinário. Percebi que ele havia gostado muito da história e, então, eu lhe disse: “Dirija você.” Era uma história tão forte e complicada que eu não seria capaz de defendê-la, pelo menos naquele momento. Era uma história que precisava ser defendida. Resolvi entregar o filme nas mãos de Pasolini, que acabou assumindo a direção. Mas, antes de *Salò* ser rodado, tivemos uma discussão porque ele queria fazer o filme de uma maneira e eu de outra. A única diferença é que eu teria apresentado alguns dos personagens de forma até meio cômica, meio poética. Eu queria um enfoque a partir do ponto de vista dos carrascos e não das vítimas. Essa foi a discussão que nasceu entre nós: eu defendia o meu lado não por simpatia, mas porque as vítimas procuram os próprios carrascos. Ele acabou me dando razão - e de certa forma rodou o filme sob essa ótica.

360

Citti escreveu uma primeira versão do roteiro, mas Pasolini não se interessou de imediato pelo projeto. Alguns anos antes ele também havia descartado a sugestão de um amigo acadêmico, Franco Cagnetta, da Universidade de Tours, para filmar a vida do monstruoso nobre francês Gilles de Rais, que estuprou, torturou e matou em seus castelos centenas de meninos entre oito e dez anos de idade, previamente sequestrados por “bruxas”.

Pasolini não estava interessado em “monstros humanos”, mas em pessoas comuns. Sentia que a ideia marxista da História havia se esgotado no neocapitalismo e tentava se livrar dessa última “esperança” que ainda o impedia de ver a Realidade. Na década anterior, havia descoberto o freudomarxismo em *Eros e civilização* (MARCUSE, 1981) e se agarrara ao bote salva-vidas do “instinto vital”. Mas o tsunami do consumo mostrou-se mais forte, produzindo uma irresistível onda de pornografia. A contrarrevolução

sexual levou-o a abjurar a *Trilogia da vida*. Sofria agora na carne um trauma erótico nunca antes sentido.

Pasolini decidiu testar os limites da sociedade tolerante produzindo um filme “intolerável”, e percebeu o roteiro de Citti sobre o romance de Sade como uma boa base para a denúncia sistemática que fazia do “novo fascismo” em sua coluna no *Corriere della Sera*. Revendo o roteiro segundo a ideia de um filme sobre o novo fascismo sob a máscara do velho fascismo, Pasolini apaixonou-se pelo projeto e o assumiu como seu, sem descartar a colaboração de Citti num segundo tratamento, que contou ainda com a colaboração de Pupi Avati.

No roteiro de Citti retrabalhado por Pasolini, a trama sadiana passada na Alemanha do século XVIII é transposta para a Itália nazifascista de 1944 e os decadentes aristocratas franceses que se deleitam em orgias num castelo alemão, às vésperas da Revolução Francesa, tornam-se decadentes dignitários italianos do regime fascista em seus estertores, deleitando-se numa *villa* modernista transformada em KZ, perto do fim da Segunda Guerra.

361

#### A REPÚBLICA DE SALÒ

Com a chegada dos Aliados à Itália, o ditador Benito Mussolini foi deposto e encarcerado. Mas os nazistas o resgataram da prisão e o levaram para o norte da Itália, em Salò, pequena cidade no Lago de Garda, onde o *Duce* fundou, em 23 de setembro de 1943, a República Social Italiana (RSI).

A República de Salò foi reconhecida apenas pela Alemanha, Japão e Hungria. De Salò, os nazifascistas pretendiam continuar dominando o território italiano contra o avanço dos Aliados. Mas em 27 de abril de 1945, Mussolini e sua amante, Clara Petacci, foram capturados por guerrilheiros comunistas quando viajavam num comboio com membros da RSI, levados para Mezzegra e fuzilados. Os corpos do casal foram dependurados de cabeça para baixo para execração pública na frente de um posto de gasolina na

Piazzale Loreto, em Milão, e a RSI foi dissolvida em 29 de abril de 1945.

Durante seus 18 meses de existência, a República de Salò assassinou mais de 72 mil pessoas, mutilou cerca de 40 mil e deportou outras 40 mil para campos de concentração na Alemanha. No massacre de Marzabotto, milícias de jovens colaboradores foram arregimentadas para ajudar na matança de 2.000 moradores, incluindo 53 jovens, enforcados por desertarem o serviço militar obrigatório. Em outras ocasiões, civis foram torturados, mulheres e crianças sexualmente abusadas e assassinadas (FELMAN, 1975).

### SADE E A CONTRACULTURA

A transposição do universo sadiano para o período nazifascista não era novidade no cinema. Como bem recordou Magda Romanska, Sade foi redescoberto após as crueldades cometidas na Segunda Guerra e seus escritos, “com seus elaborados e altamente racionalizados rituais de dor, morte e violência, foram vistos como um emblema e protótipo da cruel racionalidade fascista.” (ROMANSKA, 2003). Nos anos de 1960, os novos cineastas apropriaram-se de Sade para seus próprios fins: em *Le vice et la vertu* (O vício e a virtude, 1963)<sup>30</sup>, Roger Vadim situou uma trama inspirada nas personagens dos romances *Justine* e *Juliette*, de Sade, durante a Ocupação nazista na França. Em 1969 houve sete adaptações de escritos de Sade para o cinema.

Outros filmes, sem nenhuma referência textual a Sade, associaram sadismo e fascismo ao aproximar as vítimas sobreviventes (judias ou não) de seus carrascos nazistas após a guerra, à maneira do instigante *Pasażerka* (A passageira, 1963), de Andrzej Munk, ou do sensacionalista *Il portiere di notte* (O porteiro da noite, 1974), de Liliana Cavani, no qual a relação é explícita, com a

---

<sup>30</sup>*Le vice et la vertu* (França, 1963, p&b). Direção: Roger Vadim. Com Annie Girardot, Robert Hossein, Catherine Deneuve, O.E. Hasse, Valeria Ciangottini. Justine (Catherine Deneuve) é presa e deportada com outras jovens sequestradas para um castelo oculto no Tirol. Ali ela reencontra sua irmã Juliette (Annie Girardot), agora amante de um coronel da S.S. (Robert Hossein). Juliette tenta organizar a fuga de Justine, mas a jovem revela-se uma masoquista, desejando sofrer com as companheiras.

judia torturada pelo SS reencontrando seu algoz após a guerra, empregado como porteiro no hotel em que se hospeda, e a ele se entrega em jogos sexuais nazi-fetichistas, agora consentidos

Em *Pasqualino Settebellezze* (Pasqualino Sete Belezas, 1975), de Lina Wertmüller, a enorme tensão sexual na relação sadomasoquista que a volumosa guarda SS mantém com seu “verme”, o prisioneiro italiano, ganhamo que se torna impotente no campo e mal consegue satisfazer aquela guarda gigante devido à subalimentação e ao esgotamento físico pelo aniquilador trabalho forçado, resulta cômica.

O cinema erótico mais empenhado desses anos de pretensa liberação sexual também adquiriu um caráter sádico extremista: *W.R., Misterije organizma* (W.R., mistérios do organismo, 1971), de Dusan Makavejev; *The Devils* (Os demônios, 1971), de Ken Russell; *Ultimo tango a Parigi* (O último tango em Paris, 1972), de Bernardo Bertolucci; *La grande bouffe* (A comilança, 1973), de Marco Ferreri; *Sweet Movie* (Um filme doce, 1974), de Makavejev; *La Bête* (A mulher e a besta, 1975), de Walerian Borowczyk...

*Salò o Le 120 Giornate di Sodoma* (Salò, ou os 120 dias de Sodoma, 1975), bem definido como “o canto fúnebre do erotismo”, nasceu no caldo de cultura dessa “sadomania”, situando-se num limbo entre seus exemplares mais nobres e os mais vulgares, com uma proposta autodestrutiva através da infecção do erotismo sadiano pelo fascismo histórico, o que irritou profundamente os fãs de Sade (como Roland Barthes), os fascistas comuns (avessos às perversões) e os espectadores comuns (que celebravam a liberação sexual forçada sem imaginar o quão degradante ela poderia ser).

A radicalidade de *Salò* fez arrefecer a “sadomania”, mas ainda a reencontramos, no que tem de melhor (a estilização da realidade) e de pior (o fetichismo com suásticas na *nazi-exploitation*), em filmes que exploram as relações entre sexo e poder, como *Vizi privati, pubbliche virtù* (Vícios privados, virtudes públicas, 1976), de Miklós Jancsó; *Salão Kitty* (1976), de Tinto Brass; e

*Ai no korîda* (O império dos sentidos, 1976), de Nagisa Ôshima; *La svastica nel ventre* (1977), de Mario Caiano; *Suor Omicidi* (A freira assassina, 1979), de Giulio Berruti; *Caligola* (Calígula, 1979), de Brass; *Interno di un convento* (Atrás dos muros de um convento, 1980), de Walerian Borowczyk; *Sadomania* (1981), de Jesús Franco; *Il fantasma di Sodoma* (1988), de Lucio Fulci; *Senso 45* (Luxúria, 2002), de Brass.

A tensão sexual mórbida entre vítima judia e carrasco nazista ganhou uma representação marcante em *Schindler's List* (A lista de Schindler, 1993), de Steven Spielberg: o SS Amon Goeth, cujo comportamento é sádico ao extremo, assedia a jovem judia que ele emprega em sua casa, mas não consegue consumir seu desejo, uma vez que seu antissemitismo patológico faz com que ele a veja como um ser de outra espécie. Essa visão o repele de seu objeto de desejo com uma força maior que a do próprio desejo.

364

#### REPRESENTANDO O “NOVO” FASCISMO ATRAVÉS DO “VELHO” FASCISMO

Em *Salò*, Pasolini usou o fascismo histórico revisitado pelo viés de Sade como uma máscara “reconhecível” para o “novo fascismo” do consumo que havia diagnosticado, mas cuja existência não era reconhecida ou percebida sequer pelos intelectuais esclarecidos, tolerantes, que o criticavam duramente, negando a homologação denunciada. Numa “Autoentrevista” ao jornal *Corriere della Sera*, de 25 de março de 1975, Pasolini escreveu:

O sexo em *Salò* é uma representação, ou metáfora, dessa situação: a que vivemos nesses anos: o sexo como obrigação e feiura. [...] Além da metáfora da relação sexual (obrigatória e feia) que a tolerância do poder consumista faz viver nesses anos, todo o sexo que há em *Salò* (e há nele numa quantidade enorme) é também a metáfora da relação do poder com aqueles que lhe estão submetidos. Em outras palavras, é a representação (talvez onírica) daquilo que Marx chama de mercantilização do homem: a redução do corpo a uma coisa (através da exploração). Assim, o sexo é chamado a desempenhar no meu filme um papel metafórico horrível. [...] Os meus *120 dias de Sodoma* desenvolvem-se em *Salò*

no ano de 1944, e em Marzabotto. Tomei como símbolo daquele poder que transforma os indivíduos em objetos [...] o poder fascista e, no caso específico, o poder republicano. Mas trata-se, precisamente, de um símbolo. [...] Na realidade deixo em todo o filme uma ampla margem branca, que dilata aquele poder arcaico, tomado como símbolo de todo poder, com todas as suas formas possíveis abertas à imaginação. [...] No poder – em qualquer poder legislativo e executivo – existe algo de bestial. Seu código e sua *práxis* nada mais são que a sanção e a atualização da mais primordial e cega violência dos fortes contra os fracos, isto é, digamos mais uma vez, dos exploradores contra os explorados. [...] A anarquia é desesperada, idílica e, sobretudo hoje, eternamente irrealizada. Enquanto que a anarquia do poder se concretiza com a maior facilidade em artigos de código e na *práxis* (PASOLINI, 1975, Autoentrevista).

O anônimo quarteto fascista do filme – o Duque, o Bispo, o Presidente da Corte de Apelação, o Presidente – simboliza o Poder, qualquer poder, em seu anarquismo repleto de regras, pois a arbitrariedade não existe sem regras impostas, para que os carrascos possam punir à vontade os que tentam burlá-las. O regulamento arbitrário das orgias de *Salò* requer a obediência total das vítimas, e toda insubordinação é punida com a morte. Todas as práticas sexuais são permitidas exceto a “normal”: a sodomia forçada torna-se a norma de *Salò*.

A opção vem de Sade. Segundo o marquês, através do Duque de Blangis, “o gesto sodomita é o mais absoluto pelo que contém de mortal para a espécie humana; o mais ambíguo, por aceitar, com o objetivo de transgredir, as normas sociais; é infinitamente o mais escandaloso, porque embora seja o simulacro do ato gerador, é dele a total derrisão. [...] O gesto sodomita tem a grande vantagem de poder ser repetido centenas de vezes. Como o Monsenhor bem sabe, a reiteração é indispensável para que o morto renasça ao nível da monstruosidade.”

Pasolini manteve essa predileção culposa de Sade, mas pretendeu criar ainda em *Salò* uma metáfora do “sexo obrigatório” imposto pelo poder

consumista, que atormentava os que, assim como ele, não se conformavam às normas: “O sexo é hoje a satisfação de uma obrigação social, não um prazer contra as obrigações sociais. Deriva disso um comportamento sexual justamente radicalmente diferente daquele ao qual eu estava habituado. Para mim, pois, o trauma foi (e é) quase intolerável.”

Além disso, Pasolini quis, em seu marxismo heterodoxo, que o sexo no filme representasse a “exploração do homem pelo homem”. Por isso, todo coito praticado em *Salò* é degradante, simbólico do que Marx definiu como alienação do homem: a redução do corpo a coisa, a anulação da personalidade pela exploração. Segundo Pasolini, o consumismo é

um poder que manipula os corpos de um modo horrível e que não tem nada a invejar da manipulação feita por Hitler: ele manipula transformando a consciência, isto é, da pior maneira; instituindo novos valores alienantes e falsos, que são os valores do consumo; advém aquilo que Marx definiu: o genocídio das culturas vivas, reais, precedentes (PASOLINI, 2001, p. 3027).

366

*Salò* faria um contraponto à propaganda do sexo enquanto atividade saudável e prazerosa à qual todo mundo deveria ansiar, e revelaria nos horrores do sexo forçado a verdadeira face do consumismo, que se afigurava a Pasolini como um novo e mais radical fascismo, pior que o de Mussolini, que não teria, apesar de tudo, modificado os jovens em seus valores mais profundos.

## CENSURA

Na Itália, o filme foi censurado e impedido de ser distribuído. A primeira projeção pública de *Salò* deu-se no dia 22 de novembro de 1975, no Festival de Paris. As autoridades interditaram a exibição comercial do filme, liberando-o para um único cinema de Paris. Proibiram-se cartazes com fotos de cenas e os interessados deveriam reservar seus ingressos por telefone.

Na Itália, o veto foi anulado em dezembro de 1975, mas a Associazione Nazionale per il Buonc Costume (Associação Nacional para os Bons Costumes) denunciou o filme às autoridades e o produtor Alberto Grimaldi foi acusado de “comércio de publicações obscenas” e, como alguns rapazes que figuram no filme não haviam completado dezoito anos, por “corrupção de menores”. O tribunal de Milão condenou Grimaldi a dois meses de prisão, duzentas mil liras de multa, e *Salò* foi apreendido. Os advogados recorreram e Grimaldi foi absolvido, mas o filme só foi liberado depois de alguns cortes. Com cinco minutos a menos, *Salò* estreou na Itália em 1976, em Milão.

Em junho de 1977, o pretor de Grottaglie, na província de Taranto, Evangelista Boccumi, requisitou uma nova apreensão do filme. Doze dias depois o procurador-substituto da República de Milão estabeleceu que a apreensão de *Salò* era ilegítima e exigiu a liberação imediata (TARTAGLIONE, s/d).

*Salò* teve uma longa carreira de proibições em todo o mundo. No Brasil, sob a ditadura militar, ele foi exibido pela primeira vez em 1981, na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, numa sessão da meia-noite (e como as filas dobravam o quarteirão, houve uma segunda sessão, não prevista, às duas horas da manhã). A liberação para exibição comercial ocorreu apenas em 1989, quando o filme ficou alguns poucos dias em cartaz.

*Salò* ainda está proibido para exibição nos cinemas da Austrália, onde pode ser visto somente em DVD (liberado apenas em 2010), sem mencionar a proibição do filme nos países muçulmanos.

#### INTERPRETAÇÕES DE SALÒ

Enzo Siciliano considerou *Salò* “uma espécie de ensaio crítico por imagens”. Ele percebeu no filme o uso do “estranhamento teatral” brechtiano através da verbosidade dos senhores e das narradoras que transformam as



ações em ritos enquanto a violência era, em contraponto, representada de maneira realista, fiel às barbaridades que os nazifascistas efetivamente cometeram e “não uma fantasia, uma distorção da realidade” (SICILIANO, 1995).

Contudo, Siciliano omitiu que o imaginário do fascismo produzido no filme incluía a sugestão de que os fascistas seriam sodomitas que reprimiriam a sexualidade reprodutiva, o que era uma fantasia, uma distorção da realidade. Sendo a sodomia forçada a norma das orgias ditada pelos libertinos do romance, nobres decadentes com os quais Sade se identificava, essa norma criava dois grandes descompassos na transposição histórica para a República de Salò, que Pasolini usava como alvo visível de sua crítica ao fascismo invisível.

Primeiro, um descompasso de sensibilidades entre a visão moral do sexo e da violência em Sade e em Pasolini, isto é, entre um autor que ao recalcar sua homossexualidade terminava exaltando a violência e o crime, numa opção pela imoralidade, e outro que assumia sua homossexualidade e se horrorizava com a violência e o crime, numa opção pela ética; depois, um descompasso entre o fascismo histórico e o fascismo simbólico - entre Salò e *Salò*. Pasolini escreve sobre esse descompasso:

Naturalmente há alguma desproporção entre os quatro protagonistas de Sade transformados em nazifascistas e os verdadeiros nazifascistas que são historicamente verdadeiros. Há diferenças na psicologia e na ideologia. Diferenças e também alguma incoerência. Mas isso acentua a atmosfera visionária, a qualidade de pesadelo irreal do filme. Esse filme é um sonho louco, que não explica o que aconteceu no mundo durante os anos de 1940. Um sonho que é mais lógico em seu todo quando é o mínimo em seus detalhes (PASOLINI, 1974).

A incoerência a que Pasolini alude é certamente a atribuição de uma sexualidade irreal aos fascistas reais, a distorção envolvendo a preferência pela sodomia, que era uma obsessão pessoal de Sade: um dos personagens de seu

romance considerava a sodomia como um ato “inútil” e que se poderia repetir infinitamente: como se o sexo reprodutivo não pudesse ser igualmente “inútil” e tão repetitivo quanto o ato sodomítico (heterossexual ou homossexual).

A falsificação sadiana foi assumida por Pasolini ao associar, sem grandes modificações, o universo de Sodoma ao do Fascismo e este ao do Consumismo, tornando a sodomia paradigmática tanto do Fascismo histórico (realista na sua dimensão de violência) quanto do “universo horrendo” do Consumismo (considerado como Novo Fascismo).

Pasolini tinha consciência da escassa visibilidade da pretendida associação entre o Fascismo e o Consumismo em *Salò*. Numa entrevista, deu a entender que a merda servida no banquete seria uma metáfora para a comida industrializada, citando “o macarrão Knorr ou os biscoitos Saiwa” (PASOLINI, 2001, p. 3021). E Roberto Chiesi percebeu as “aulas” das prostitutas ouvidas com atenção pelas vítimas como uma metáfora para a audiência cativa da juventude aos infames programas de auditório da TV (CHIESI, 2008, p. 47). Mas o *link* para essas metáforas são quebrados pelo estranho realismo das imagens, que produzem um impacto emocional que bloqueia a mente para “outros” significados. Pasolini percebeu essa limitação:

A mensagem pertence por uma metade (a da lógica) à ideologia, e pela outra metade (a da alogia) ao sentido. A mensagem lógica é quase sempre esclerosada, mentirosa, pretextual, hipócrita, mesmo quando ela é muito sincera. Quem poderia duvidar da minha sinceridade quando digo que a mensagem de *Salò* é a denúncia da anarquia do poder e da inexistência da História? No entanto, assim enunciada, tal mensagem é esclerosada, mentirosa, pretextual, hipócrita, isto é, lógica da mesma lógica que não acha de fato anárquico o poder, e que acha a História existente, e se coloca assim como um dever. A parte da mensagem que pertence ao sentido do filme é imensamente mais real, porque inclui até tudo aquilo que o autor não sabe, isto é, o ilimitado de sua própria restrição social histórica. Mas tal parte da mensagem é impronunciável, não pode senão ser deixada ao silêncio e ao texto (PASOLINI, 1974).

Apesar de demonstrar plena consciência de seus meios, o cineasta parece ter deixado escapar, talvez por masoquismo, a contradição ideológica da simbolização do fascismo como *ditadura da sodomia forçada*, assumindo a indiferença quanto às consequências sociais dessa simbolização, já que se tratava de uma provocação, como ele mesmo afirmou: “Eu penso que escandalizar é um direito, e ser escandalizado, um prazer, e quem recusa o prazer de ser escandalizado é um moralista” (PASOLINI, 1975, L’ultima entrevista).

Contudo, quando a provocação sadomasoquista chega aos extremos, como em *Salò*, mesmo aqueles não moralistas que não recusam o prazer de serem escandalizados podem deixar de obter prazer nisso, ou, indiferentes ao conteúdo da mensagem, podem passar a experimentar outro tipo de prazer, desconectado com a realidade – o prazer característico da “sadomania”: um prazer mórbido como o experimentado pelos Senhores do filme, que Pasolini pretendia criticar e com os quais nada tinha ou queria ter em comum.

#### A PROJEÇÃO DO SEXO CONDENADO

De modo geral, a homossexualidade sempre foi apresentada de forma negativa nos filmes antinazistas, em situações e personagens que sugeriam que os nazistas eram o que eram por serem, secreta ou abertamente, homossexuais. Essa visão seguia um clichê da literatura antinazista produzida pelos escritores comunistas, homofóbicos por tradição.

O fenômeno foi analisado na tese “*Homosexuelle Nazis*”: *Ein Stereotyp in Politik und Literatur des Exils* (‘Nazistas homossexuais’: um estereótipo na política e na literatura do exílio, 1990), de Jörn Meve, a partir da observação de Klaus Mann, antinazista e homossexual, sobre o fato de os homossexuais estarem se tornando, dentro do movimento antinazista, algo como um bode expiatório, “os ‘judeus’ dos antinazistas” (MANN apud MEVE, 1990, p. 5).

Da literatura antinazista, o clichê saltou para o cinema: em *Roma, Città aperta* (Roma, cidade aberta, 1945), de Roberto Rossellini, a torturadora nazista é mostrada como uma lésbica. Em *Pasażerka* (A passageira, 1963), o cineasta polonês Andrzej Munk mostrou a tensão sexual entre uma guarda S.S. lésbica e uma prisioneira que a reencontra depois da guerra.

Em *La Caduta degli Dei* (Os deuses malditos, 1969), de Luchino Visconti, os jovens das tropas S. A., sob o comando do general declaradamente homossexual Ernest Röhm, entregam-se, travestidos, a orgias homossexuais. O protagonista, interpretado por Helmut Berger, mostra-se afetado desde o começo, apresentando-se travestido como Marlene Dietrich em *Der Blaue Engel* (O anjo azul, 1929), de Josef von Sternberg, para cantar na festa de aniversário do patriarca da poderosa família que apoia o nazismo.

No musical *Cabaret* (Cabaré, 1972), de Bob Fosse, inspirado no romance autobiográfico *Adens a Berlim*, de Christopher Isherwood, o sinistro Mestre de Cerimônias encarna todas as perversões sexuais e morais, embora os personagens positivos também se entreguem à homossexualidade.

A transgressão máxima de *Salò* mantém o estereótipo em seu criticismo radical hermético, repleto de referências culturais que poucos conseguem destringir, causando não apenas mal estar como também mal-entendidos, uma vez que se trata de uma fantasia erótica avessa ao erotismo, sob um fundo histórico simbólico, mas preciso nos menores detalhes.

Alguns filmes preferem mesmo evitar a questão homossexual, não hesitando em modificar aspectos essenciais das obras em que se inspiram, como em *Mephisto* (Mefisto, 1981), de István Szabó: no filme, o *affaire* homossexual do personagem do romance de Klaus Mann, calcado na personalidade do ator de esquerda Gustav Gründgens, que renegou seu passado e aderiu ao nazismo, tornando-se o coordenador de todos os teatros da Alemanha, foi transformado no *affaire* do protagonista com uma negra. Mann, que conheceu bem o homossexual oportunista e ambicioso

Gründgens, casado por breve período com sua irmã Erika, que era lésbica, certamente não aprovaria essa modificação. Seu romance permaneceu proibido na Alemanha até 2000, por um embargo do filho adotivo e herdeiro de Gründgens, que acusou Mann de calúnia...

No cinema, a homossexualidade aparece como uma condição vivida por um dos grupos-alvos da perseguição nazista, e não como a natureza oculta dos próprios nazistas, em raros filmes, mais recentes: *Bent* (Bent, 1997), de Sean Mathias, a partir da peça *Bent: Rosa Winkel*, de Martin Sherman, um dos únicos filmes a mostrar o calvário dos homossexuais nos KZs, quando eram marcados com o *Rosa Winkel* (o triângulo rosa), barbaramente torturados e ainda desprezados pelos outros prisioneiros; e *Paragraph 175* (Parágrafo 175, 2000), de Rob Epstein e Jeffrey Friedman, documentário com impressionantes depoimentos de homossexuais sobreviventes, alguns escapados ilesos, outros traumatizados pela prisão, pelas torturas e mesmo pela castração, uma das práticas mais cruéis dos nazistas contra os portadores do triângulo rosa.

O nazismo exterminou nos KZs mais de 4 milhões de judeus, 500 mil ciganos, 300 mil doentes mentais, 10 mil homossexuais, além de milhares de testemunhas de Jeová e opositores políticos. Perseguidos na Alemanha e nos territórios ocupados, os homossexuais eram, quando “reconhecidos”, sentenciados, deportados para os campos e mortos nas câmaras de gás<sup>31</sup>.

A homofobia que levou ao extermínio dos homossexuais na Alemanha hitlerista foi legitimada pela tradição cristã, que considerava a homossexualidade uma abominação e uma prática “contra a natureza”; por médicos e psiquiatras, que a consideravam uma doença e um desvio da personalidade, ensaiando métodos de “cura” da homossexualidade; e agravada

---

<sup>31</sup>CROCI; KOGAN, 2003, p. 227. Cerca de 100 mil homossexuais foram perseguidos, 50 mil sentenciados, 15 mil deportados para os campos para serem exterminados, sendo que 5 mil desses conseguiram sobreviver.

pela visão nazista de que o homossexual contrariava a ideologia ariana da proliferação por não procriar; Göring e Himmler também temiam que a “epidemia homossexual” contaminasse as Forças Armadas e as S.S.

## OS REGISTROS DE FILMAGEM DE SALÒ

A rodagem de Salò começou em fins de fevereiro de 1975, na elegante setecentista Villa Merri, em Cavriana, e terminou em maio daquele ano, nos estúdios da Cinecittà, após as externas em Salò, Mântua, Gardelletta (Emilia) e Bolonha. Os últimos dias de filmagem foram registrados pelo fotógrafo chileno Fabian Cevallos, que iniciou sua carreira como ator atuando em *Sierra Maestra*, de Ansano Giannarelli, no papel de um fotógrafo de guerra. O personagem o marcou tanto que decidiu abraçar a carreira de fotógrafo.

Por um golpe de sorte, Cevallos foi convidado por Luchino Visconti para tirar três ou quatro fotografias do set de *Ludwig* (Ludwig, 1972). Anos depois, trabalhando com o assessor de imprensa Simon Mizrahi, este tentou convencer Pasolini a deixar Fabian fotografar o set de *Salò*. Mas Pasolini não queria fotógrafos perturbando as filmagens de um filme “tão complicado”.

Certa tarde, rondando pela Cinecittà, Fabian encontrou Federico Fellini, que o apresentou a Pasolini, que já estava quase terminando de rodar *Salò*. Pasolini simpatizou com Fabian e deixou que ele fotografasse os últimos dias das filmagens. Foram nove dias em que o fotógrafo registrou as imagens do inferno (o Ciclo do Sangue) nas últimas cenas rodadas do filme: as cruéis, insuportáveis, torturas realizadas no pátio da *villa* dos fascistas.

No primeiro dia, Fabian não conseguiu fotografar nada, estarrecido com a encenação, que lhe recordava as torturas das ditaduras da América do Sul, de onde ele vinha. Depois, silenciosamente, com a máquina fotográfica na mão, para não perturbar as filmagens, que se desenrolavam como uma cerimônia, ele registrou inclusive a cena terrível na qual uma mulher recebe choques numa espécie de cadeira elétrica, sendo em seguida sodomizada pelos

rapazes fascistas, cena que desapareceu, como outras do filme, devido ao roubo de alguns rolos da película do laboratório onde estavam sendo reveladas.

Pasolini não pode conversar com Fabian durante as filmagens, mas prometeu encontrar-se com ele depois que o trabalho tivesse terminado, para ver as fotos e escolher algumas para a divulgação. Mas Pasolini foi assassinado antes disso. Fabian o soube através dos jornais. E estes, ao saberem de suas fotos, quiseram imediatamente comprá-las. Fabian recusou. Sentia que seria uma traição ao filme, um desrespeito a Pasolini.

Por trinta anos Fabian manteve suas fotos do *set* de *Salò* guardadas no seu arquivo particular. Lembrou-se novamente delas no caso das fotografias das torturas na guerra do Iraque e também durante o massacre dos escolares de Breslan na guerra da Chechênia. Nas homenagens feitas a Pasolini nos trinta anos de sua morte, Fabian sentiu ser aquele o momento certo de divulgar aquelas fotos, inéditas, de um tempo já quase esquecido.

No laboratório em que as revelava, um espanhol, ao ver a imagem do casamento de *Salò*, perguntou-lhe então: “- É um casamento homossexual?”. Fabian explicou ao rapaz, ignorante de tudo, que era um filme de Pasolini. O espanhol exaltou-se: “- Mas isso é simbólico, eu compro, eu compro, poderia ser a melhor imagem para a campanha [a favor do casamento *gay*] que estamos fazendo na Espanha.”. Mais uma vez Fabian teve de recusar, preservando a memória de Pasolini do horrendo consumismo contemporâneo.

O documentário *Salò d’hier et d’aujourd’hui* (*Salò* de ontem e de hoje, 2002) também registrou os últimos dias da filmagem de *Salò* na Cinecittà, com depoimentos de Pasolini, do cenógrafo Dante Ferretti, dos atores Ninetto Davoli e Hélène Surgère, e dos cineastas Jean-Claude Biette e Jean-Pierre Gorin.

Os atores recordam que Pasolini recebia cartas anônimas que o ameaçavam de morte e obteve para o *set* proteção da polícia. Algumas latas

com o material filmado foram roubadas, provavelmente por neofascistas incomodados com o filme, obrigando Pasolini a reeditar as cenas finais com cópiões de menor qualidade. Os registros das filmagens mostram como Pasolini tratava os atores com delicadeza, mas os dirigia com firmeza, fazendo tantas tomadas quanto fossem necessárias para obter o resultado desejado.

Biette lembra seu trabalho de sincronização das vozes na versão francesa de *Salò*, que contou com Michel Piccoli, e que Pasolini considerava a versão oficial do filme, uma vez que se tratava da adaptação da obra de um escritor francês. Para Biette, *Nuit et Brouillard* (Noite e brumas, 1955), de Alain Resnais, e *Salò*, de Pasolini, seriam dois filmes que “todo espectador que aspira a se tornar cidadão” deveria ver.

Filmando as torturas do “Ciclo do Sangue”, Pasolini explica a Aldo Valletti (o ator de dentes estragados, que encarna o Presidente, o carrasco mais perverso) sobre como deveria “queimar” com a chama da vela o pênis de um rapaz imobilizado. Após as explicações, Valletti insiste em errar a marcação, mas o cineasta não se irrita, apenas lhe pede que recomece tudo de novo; e aos rapazes que usam próteses de pênis enormes explica como deviam torturar o rapaz amarrado, e a esse como ele deveria gritar. Em seu depoimento para o *making of* Pasolini comenta que

o sadomasoquismo é uma característica eterna do homem, mas não é isso que me interessa – quer dizer, não é só isso que me interessa ao fazer esse filme, mas a metáfora do poder, o que o poder faz com o corpo humano, a mercantilização do corpo, a anulação da personalidade do outro, a anarquia do poder e a inexistência da História, ou seja, aquela ideia da História, de uma parte, do empirismo eurocêntrico, ocidental, racional, e de outra parte, do marxismo. Um poder que manipula os corpos como Hitler manipulava as consciências.

Ele conclui que “o jovem romano é hoje um cadáver que vive, com valores que lhe foram impostos de fora, pelo consumismo”, mas que “nenhum crítico entenderá isso”. Na primeira concepção de Pasolini, *Salò*



terminaria com toda a equipe dançando no *set*, sem figurino de época, em suas roupas comuns, representando a si mesmos. A cena chegou a ser filmada, tendo sido registrada no *making of* realizado pelo jornalista alemão Gideon Bachmann e retomada no documentário *Pasolini: Prossimo Nostro* (Itália, 2006), de Giuseppe Bertolucci. Pasolini permitira àquele jornalista, que se tornara seu amigo, segui-lo com uma pequena câmara durante as filmagens, concedendo-lhe uma de suas últimas entrevistas sobre os horrores do consumismo, que ele retrataria no filme, sem esperança de que fosse entendido pelas novas gerações, imbecilizadas pelas mídias.

O longo depoimento de Pasolini a Bachmann retomado por Bertolucci é entremeado no documentário com os *stills* em preto-e-branco que a excelente fotógrafa inglesa Deborah Imogen Beer realizou com uma câmara protegida por um invólucro que tornava seus cliques silenciosos, permitindo-lhe trabalhar enquanto Pasolini dirigia os atores nas cenas mais horripilantes; e de tomadas de cenas perdidas no roubo dos negativos de *Salò*, como a sequência do estupro e morte de uma mulher numa cadeira elétrica e a cena final do baile da equipe.

Pasolini decidiu por fim não incluir o baile da equipe em *Salò*. Foi uma decisão acertada: a súbita invasão da realidade cotidiana do *set* no universo estilizado do filme, ainda que fosse uma idéia avançada (Fellini realizaria uma invasão análoga oito anos depois, em *E la nave va*) atenuaria o impacto daquele imaginário infernal. Giuseppe Bertolucci declarou sobre seu filme:

Aqueles anos, em meados dos anos 1970, que é mais ou menos o mesmo momento de *Novecento* [1976], me pareceram marcados por uma extraordinária margem de liberdade. Dali em diante, a forma filme avançou para um irrefreável declínio. Perdeu sua hegemonia, acossada por milhões de horas de imagens televisivas - que só no início foram imagens de filme - e depois pela rede informática. Creio que *Salò*, assim como outros filmes do mesmo período, não apenas não seriam factíveis hoje, mas nem mesmo concebíveis: não seriam nem sequer pensáveis. Imaginemos: em torno de *Salò*,

mas também em torno de *Novecento*, vinham a campo [os escritores] Calvino ou Moravia. Não há um correspondente hoje, quando um episódio do *Big Brother* suscita bem mais debates que um filme. Isso substituiu os filmes, que noutros tempos modificavam aspectos do costume, da moral, da política. (BERTOLUCCI, 2007).

## O REALISMO EM SALÒ

A violência explícita de *Salò* foi uma radicalização da violência que emergira em Hollywood após o fim do Código de Produção, em 1968. Os filmes americanos tornavam-se cada vez mais realistas e logo alguns cineastas transgrediram todos os limites permitidos na expressão da violência física e psicológica, em filmes como *Soldier Blue* (Quando é preciso ser homem, 1970), de Ralph Nelson; *Straw dogs* (Sob o domínio do medo, 1971), de Sam Peckinpah; *Clockwork Orange* (Laranja mecânica, 1971), de Stanley Kubrick; *Deliverance* (Amargo pesadelo, 1972), de John Boorman; *The Exorcist* (O exorcista, 1973); de William Friedkin; *Jaws* (Tubarão, 1975), de Steven Spielberg, entre outros.

Pasolini viu-se obrigado a modificar-se ao rodar *Salò*. Nunca antes fora tão “realista” em suas alegorias cinematográficas. Alguns atores não queriam seguir o roteiro, recusando os gestos obscenos e os diálogos pornográficos. Mas Pasolini nada concedeu ao pudor dos atores e manteve o texto intacto, procurando representar “o coração da violência” com frieza kubrickiana:

Neste filme os diálogos devem ser ditos de modo exato da primeira à última palavra, porque este não é um filme de coleta de materiais, é um filme já montado enquanto filme, quero por isso que seja perfeito, exato como um cristal. Por isso, dessa vez, aos atores profissionais peço o máximo de profissionalismo e pretendo o profissionalismo dos atores não profissionais. [...] Se alguém deve cair morto eu o faço repetir muitas vezes até que pareça mesmo um corpo que cai morto. E eu não fragmento a cena, deve ser um todo formal um que me serve para fechar em uma espécie de invólucro as coisas terríveis de Sade e do fascismo (PASOLINI, 2001, p. 3019-3022).

Em *Salò*, a representação do real tornou-se pela primeira vez “convicente” no cinema de Pasolini, levando os espectadores mais sensíveis a vomitar, a fechar os olhos ou a abandonar a sala, enojados diante das cenas mais cruas e insuportáveis. O cineasta declarou depois das filmagens: “Esse filme vai tão além dos limites que aqueles que dizem sempre as mesmas coisas sobre mim deverão exprimi-las em outros termos. É um novo salto. Um novo diretor. Pronto para um mundo moderno”.

A atualização artística de Pasolini contestava aqueles críticos que afirmariam, depois, que ele era um masoquista que corria para a morte e teria se entregado ao jovem assassino, o prostituto e delinquente Giuseppe “Pino” Pelosi, para “suicidar-se” por procuração. Pasolini provou não estar a fazer seu “testamento cinematográfico”, esforçando-se estilisticamente para se adaptar aos novos tempos. Além disso, ele regurgitava de novos projetos.

Numa carta de 24 de setembro de 1975, o cineasta propôs a Eduardo De Filippo o papel principal de seu novo projeto: *Porno-Teo-Kolossal*, que tinha como tema a Ideologia: “Um cometa (a Ideologia) carrega um Rei Mago que viaja em seu rastro fazendo a experiência de toda a realidade” (MURRI, 1995).

Ao preparar o filme, Pasolini pela primeira vez não escreveu um roteiro, mas o ditou a um gravador: o filme teria assim, pelo menos linguisticamente, um caráter oral. Ainda inseguro quanto à sua estrutura, esperava que Eduardo De Filippo improvisasse durante as filmagens alguns diálogos engraçados.

Pasolini também planejava realizar um filme sobre São Paulo, a ser rodado em Nova York, estrelado por Marlon Brando, intitulado *Bestemmia* (Blasfêmia): “Sempre fiz filmes com sol [...] agora farei um filme todo de chuva.” Não pretendia reavivar o mito do santo, mas “destruí-lo”, num filme que seria uma “violência contra a Igreja”, mas uma violência “profundamente religiosa”.

Pasolini continuava a escrever um novo e interminável romance, *Petroleo* (Petróleo), inventando formas, incluindo no texto notícias de jornal, notas autobiográficas e imagens de si mesmo na torre di Chia, entre Orte e Viterbo (o ensaio fotográfico “Nu de dia / nu de noite”, de Dino Pedriali). Com suas passagens pornográficas, o romance levava a literatura a um novo patamar. Mas a morte veio interromper todos esses projetos: antes mesmo que pudesse lançar *Salò*, Pasolini foi assassinado no dia 2 de novembro de 1975.

Pasolini havia renovado sua carreira aceitando, como artista, a exigência que o mundo moderno colocava à representação, abandonando a estilização poética e assumindo o realismo e mesmo a pornografia que as plateias mergulhadas na imagem explícita da TV e na pornografia do vídeo passaram a exigir também do cinema e da literatura.

Mas se Pasolini se adaptava estilisticamente ao novo mundo, mantendo-se “mais moderno que todos os modernos” (PASOLINI, 1993, v. 2, p. 619), ele não conseguira preparar-se para aceitar a interdição que o novo mundo passou a impor à vida privada dos homossexuais como ele: não se conformando à interdição, caiu vítima do “novo fascismo” que diagnosticara e denunciara antes de todos, e em cuja existência ninguém acreditava. Como que a provar sua tese, antes que *Salò* fosse lançado, Pasolini foi assassinado a 2 de novembro de 1975.

### *SALÒ E A SERBIAN FILM*

No Brasil, as manifestações político-partidárias contra a censura sub-reptícia de *A Serbian Film* evitaram abordar as questões essenciais. Para impedir o novo tipo de censura que emergiu com a provocação fascista que o filme contém, em sua celebração da irresponsabilidade humana diante da barbárie, seria preciso acabar com as Leis de Incentivo à Cultura, reformular o art. 241-C do Estatuto do Menor e do Adolescente e suprimir a Classificação

Etária instituída pelo governo Lula, os três instrumentos que permitiram o veto àquele filme sórdido no Brasil “sem Censura”.

Contudo, num mundo onde o sadomasoquismo se globalizou não é mais ousadia nenhuma, da parte de um cineasta, realizar um filme mostrando o estupro de mulheres, bebês e crianças, cortar línguas e furar olhos, arrancar o couro cabeludo, explodir cabeças, cortar pênis, empalar e torturar por horas a fio, etc. Uma nova geração nasceu e cresceu “curtindo” esse tipo de espetáculo.

O extremismo de *Salò* serviu a Pasolini para desmascarar a tolerância de um poder falsamente tolerante nos anos de 1970. Mas o espírito transgressivo da representação explícita da violência dentro de determinado contexto ideológico – seguido por Bernardo Bertolucci em *Novecento* (1900, 1976), no qual um fascista arrebenta a cabeça de um bebê lançando-o contra a parede, cena à época cortada no Brasil – foi pouco a pouco banalizado e despolitizado, até se tornar mais um item de consumo para os nichos sadomasoquistas do mercado.

Se vivesse hoje, Pasolini abjuraria *Salò*. O consumismo das imagens degradantes que seu filme “insuportável” gerou por imitação superou a imaginação. Se *Salò* foi proibido em todo o mundo, hoje o DVD do filme pode ser encontrado em qualquer *megastore*. A escalada da violência de massa segue seu ritmo enfadonho no *gore* pornográfico, que tornou o horror explícito algo de “excitante”.

As massas não podem mais viver sem sua cota mensal de imagens degradantes. E pobre do desavisado mais sensível que se constranger com o lixo despejado nas telinhas e telões! Todos precisam ser abalados, perturbados, degradados, consumindo os horrores e se entretendo com isso. A nova geração ágrafa de burgueses populistas, que nunca se rebelou contra a censura a milhares de filmes de arte cortados ou suprimidos nas TVs abertas fica revoltada contra a censura de suas porcarias nos cinemas que ainda

frequenta. Ela confunde lixo com arte e, na dúvida, é melhor consumir também os excrementos – como em *Salò*.

A campanha pela liberação de *A Serbian Film* não partiu de uma visão de mundo humanista. O novo discurso militante é movido pelo espírito gregário da burguesia populista. A Caixa Econômica Federal agiu com o direito que lhe dava seu papel de produtora, sendo que as Leis de Incentivo nunca foram contestadas pelos esquerdistas. Os moralistas do Partido dos Democratas (DEM) agiram com o direito que lhes dava o Estatuto da Criança e do Adolescente, cuja aprovação nunca foi contestada pelos esquerdistas. E o Ministro da Justiça usou a artimanha da Classificação Etária, que não revoltou nenhum esquerdista, implantada que foi pelo governo Lula.

Tolhida na sua diversão sadomasoquista na sala de arte que frequentava, a burguesia populista esclarecida ficou enfurecida porque as ações de veto de exibição e apreensão de cópia partiram do DEM, o partido da odiosa direita. A burguesia populista nunca mostrou qualquer aborrecimento com o fato de que a massa da população é tolhida diariamente na sua diversão pelas TVs, que censuram todo o cinema, e pelos instrumentos que permitiram legalmente ao governo de esquerda censurar o filme. Para os esquerdistas, só os esquerdistas podem protestar: o resto da sociedade deve permanecer amordaçado.

#### PASOLINI E *SALÒ* NA BLOGOSFERA BRASILEIRA

Pasolini morreu denunciando não apenas a profunda corrupção do poder na Itália, como a mutação antropológica que os italianos sofriam, reduzindo sua população a um único padrão de “consumidor pequeno-burguês”. Os italianos só tomaram consciência da profunda corrupção em seu país quando os Juízes da Operação Mãos Limpas começaram a agir nos anos de 1990, varrendo os corruptos do poder, o que levou a uma reorganização do Estado. Contudo, punir os corruptos após a homologação de nada adiantou:

ao invés de limpar a Itália, a Mãos Limpas limpou apenas o caminho para a ascensão do mais corrupto de todos os corruptos, o imoral empresário Silvio Berlusconi.

O Brasil sofreu a mesma mutação antropológica e a mesma corrupção do poder denunciadas na Itália por Pasolini, mas não conheceu nenhum intelectual de esquerda à altura do italiano para a denúncia de seus horrores, que se tornou tema de jornalistas e blogueiros que recusam o aprofundamento.

*Salò* é visto, por exemplo, com soberbo desprezo por um blogueiro que se declara orgulhoso de ter votado em Dilma Rousseff nos dois turnos das eleições de 2014, ou seja, por um engajado progressista da esquerda nacional:

Eu sabia o suficiente sobre o filme. De acordo com Pasolini, era uma denúncia do domínio nazifascista sobre a Itália, livremente inspirada no livro homônimo do Marquês de Sade. Se pretende [sic] um filme libertário e intelectualmente instigante. Então tá. Logo nos créditos de abertura algo me assusta: Pasolini inclui uma “bibliografia essencial”. Ai, meu Deus. Lá vem. Eu não confio em filmes que pretendem discutir conceitos filosóficos. E confio ainda menos num filme que inclui nesse pretense debate um livro de Roland Barthes — ele mesmo, o óbvio e obtuso. Para Pasolini o filme é mais que cinema, é um projeto político-intelectual-filosófico-metafísico ambicioso e multifacetado. Mas apesar de toda a sua vontade, um filme continua sendo só um filme. É necessariamente superficial, porque jamais terá a profundidade de um livro. Quem quer defender princípios filosóficos escreva uma tese, e deixe o cinema para quem quer contar uma história. *Salò* deixa em mim uma impressão clara: é Pasolini subindo na mesa do bar e gritando “olhem para mim! Vejam como eu sou chocante! Vejam como eu sou maldito e brilhante!”. E, no entanto, ele é apenas chato e bobo, e as pessoas olham indiferentes para ele e voltam a cuidar de suas vidas. Porque elas, por insignificantes que sejam, são mais interessantes que aquele filme infantil (GALVÃO, 2004).

O saber “suficiente” sobre *Salò* do blogueiro progressista resumia-se a duas linhas extraídas de alguma sinopse da Internet. Entende-se o susto que levou com a presença de uma bibliografia nos créditos do filme, ainda mais com a presença do “obtusos” Roland Barthes entre os autores recomendados. Ter de ler livros para entender um filme é algo de assustador para a nova geração mutante. Para o blogueiro de esquerda um filme deve bastar-se, e um cineasta limitar-se a “contar uma história”. *Salò*, a seu ver, não é “vanguarda” (?), ainda que seu conceito de “vanguarda” seja tão abrangente quanto restritivo:

*Cidadão Kane* era vanguarda. *O Anel dos Nibelungos* era vanguarda. *Ulysses* era vanguarda. *Salò*, definitivamente, não é. Se alguém me apontar uma obra sequer que tenha se inspirado no filme eu ficarei grato, porque embora faça força não consigo pensar em nenhuma. E mesmo sob qualquer outro ponto de vista, daqueles mais amplos e generosos, tampouco sei se dá para chamar *Salò* de vanguarda. Por exemplo, Pasolini gostava de trabalhar com não atores. Visconti também. Mas Visconti fazia isso na década de 50, e desistiu para fazer obras-primas como *Morte em Veneza*: a maravilhosa cena final jamais poderia ser interpretada por um não ator, era preciso um Dirk Bogarde para isso. Aquele cinema engajado e pretensamente revolucionário já tinha tido seu tempo (e, cá para nós, tenho sérias dúvidas de que tenha funcionado de verdade algum dia). Ao utilizar a mesma técnica em 1975, Pasolini na verdade é a retaguarda.

*Salò* não entra na sua categoria restritiva de “vanguarda” assim como milhares de outros filmes seminiais, pois foi concebido fora da linha de produção, embora haja uma significativa linha produção de “sadomania” antes e depois dele. E na sua categoria abrangente de “vanguarda”, o blogueiro erra ao contrapor Visconti a Pasolini pelo uso de atores profissionais e não profissionais dando como exemplo *Morte em Veneza* quando Tazio foi encarnado por um não profissional e as quatro prostitutas de *Salò* eram atrizes profissionais.



O blogueiro diz não ter conseguido entender direito “a mistura mal feita de perversões e política que Pasolini tenta fazer, sem sucesso”. Para ele, o diretor tirou “o sentido das duas áreas, sexo e política” fazendo um filme “que é menor que os dois temas separados”. Muito mais difícil é entender o que o blogueiro quer dizer com isso... Vale a pena tentar entender sua confusão mental? Não mesmo. Seria preciso decifrar o que seria a “área do sexo”, o “tema da política” e outras coisas profundas demais.

Mas o blogueiro dá uma pista: “há um pudor curioso nas cenas de sexo que soa fora de contexto. E o aspecto político do filme só é óbvio quando você sabe de antemão”. Ou seja, o blogueiro sentiu-se frustrado com a falta de sensualidade entre as fezes e o sangue e só entendeu o óbvio político que já “sabia de antemão”. Sua mente parece ser tão degenerada quanto preguiçosa, o que ele confirma, em seguida, ao afirmar:

Eu não consigo sequer achar o filme ultrajante ou asqueroso. Acho só bobo, é esse o problema. Durante a sequência do círculo da merda, em vez de me enojar com aquilo, ficava apenas pensando que tudo aquilo era falso, porque a reação lógica de alguém obrigado a engolir fezes é vomitar, e não comer tudo e se lamentar da mala sorte. Se conseguisse me revoltar com ele provavelmente Pasolini teria alcançado pelo menos um de seus objetivos, e para mim o filme seria maior do que é. Mas eu o acho apenas frágil, um sujeito que acabou de fumar um baseado e desanda a falar besteiras achando que está sendo genial. Para mim, *Salò* é apenas uma curiosidade histórica.

Contrariando as certezas do blogueiro dilmista, intelectuais como Alberto Moravia e Eugenio Montale definiram o filme como “a última obra importante de um dos maiores intelectuais da Itália deste século” (GEORGAKAS, 1976). Mas o argumento de autoridade jamais impressionará nossos camaradinhos. Que fazer? Um ignorante pode aprender com os mais sábios. Mas um idiota nunca aprenderá mais do que já sabe, ou pensa saber.

Por outro lado, o *blog* intitulado *Gays de Direita*, criado por “um grupo

[anônimo] de gays conservadores que acreditam poder oferecer ao mundo algo muito melhor que a simples baderna sexual”, em seu anticomunismo requentado lançou distorções em massa sobre Pasolini para apresentá-lo aos ignorantes dos Trópicos como um “comunista patético caído no ostracismo”, com “tentativas de resgate da figura desrespeitada na cultura italiana, mesmo entre os comunistas, feitas por acadêmicos brasileiros e pelo Telecine Cult” (GAYS DE DIREITA, 2010.). As distorções da *burrensia* brasileira (estamos longe da *intelligentsia* no universo blogueiro) beiram o surrealismo: “Pedófilo da pior categoria, [Pasolini] alternava suas atividades de escritor, poeta, crítico político e pseudocineasta com relacionamentos mantidos com menores de idade que seduzia nas periferias de Roma”.

Os *Gays de Direita* evocam categorias de pedófilos para difamar Pasolini como um “pedófilo da pior categoria”. Quem seriam os pedófilos da melhor categoria? Os *Pedófilos de Direita*? Talvez os padres pedófilos sejam poupados com omissões políticas pelos *Gays de Direita*. Mas a distorção não se limita ao ato falho. A própria noção de pedofilia é distorcida:

Influenciado por Freud e Marx [...], sempre recheando suas obras com elementos de incesto e pedofilia, marca evidente em todas as suas obras a tal ponto colossal que seria impossível listar aqui todas elas, mas cita-se aqui um exemplo, trecho do poema intitulado “identificação do incesto com a realidade”, extraído do livro *Teorema*: “[...] Fizeste-me encontrar a justa solução (e abençoada) para a minha alma e para o meu sexo. A presença milagrosa do teu corpo (que contém um espírito grande demais) de jovem macho e de pai dissolveu o meu selvagem e perigoso medo de menina...” (PASOLINI, 1968).

Em suas leituras toscas, os *Gays de Direita* tomam metáforas por realidades e consideram o incesto e a pedofilia “marcas” da obra de Pasolini. Mas o único incesto notável em sua obra encontra-se na adaptação de *Édipo Rei* – a peça de Sófocles. Quanto à “pedofilia”, Pasolini não sentia desejo por crianças, mas por adolescentes sexualmente ativos. A *Direita* prega (com

razão) a diminuição da maioridade penal para os adolescentes que cometem crimes, mas quer (sem razão) que os adolescentes sejam vistos como crianças quando praticam sexo consensual com adultos. Os adolescentes que estupram, roubam e matam adultos são criminosos que devem ser responsabilizados por seus atos, mas os que fazem sexo consensual não podem ser responsabilizados: são *inocentes crianças* levadas a esses atos por adultos doentes, “pedófilos”.

Pasolini foi iniciado aos 21 anos por dois adolescentes do campo, mais jovens que ele, que praticamente o violentaram. Seu desejo sexual fixou-se nos adolescentes populares, vigorosos, que à falta de mulheres (“proibidas” de praticar o sexo antes do casamento), procuravam satisfazer sua sexualidade explosiva com homens mais velhos, ao mesmo tempo ganhando deles favores, para depois se voltarem para suas namoradas, com as quais acabavam se casando e tendo filhos. Na Itália dos anos de 1950-1960 essa era uma prática sexual comum no campo, nas cidades do interior, nas periferias urbanas.

Sem distinguirem o sexo consensual entre adultos e adolescentes das situações em que os adolescentes são *forçados* a praticar o sexo com adultos, os homofóbicos confundem propositadamente a pedofilia com a pederastia; a pederastia com todas as formas do homoerotismo; e o homoerotismo com o abuso sexual. Pretendem, com isso, condenar a homossexualidade como um crime. Mas as distorções dos *Gays de Direita* não param aí:

Pasolini iniciou sua carreira, como todo comunista italiano na época, criticando o regime fascista de Benito Mussolini, em especial, condenando a adoção do novo idioma italiano que colocou um fim nas diferenças entre os diversos dialetos falados em diversas regiões do país até aquela época. Pasolini acabou aderindo ao esforço iniciado por Mussolini e passou a escrever suas obras com a gramática italiana que se conhece ainda hoje, abandonando o bairrismo de Bologna, cidade onde nasceu.

Como estudioso das linguagens, o escritor amava os dialetos. E por isso dava aulas, escrevia e publicava, na juventude, poemas em dialeto friulano. Era mais um desafio ao pai fascista: nessa época Pasolini não era comunista, integrava um movimento regionalista que nem poderia ser considerado de esquerda, ainda que em oposição ao fascismo. Mas Pasolini sempre escreveu em italiano e só publicou em friulano seus primeiros poemas. E esse dialeto não era um “bairrismo de Bolonha”, onde ele nasceu, e sim o dialeto falado em Casarsa e na região do Friuli, terra natal da mãe de Pasolini. A ignorância dos *Gays de Direita* segue abrangendo todos os campos da cultura:

No cinema, [Pasolini] produziu filmes com uma técnica de filmagem extremamente rudimentar, senão amadora; era comum gravar uma cena e, em seguida, partir para a produção da próxima sem revisar o conteúdo filmado. Embora seus fãs remanescentes, sobretudo na Unicamp, busquem ainda qualificá-lo como um ‘gênio’ comparável a Vittorio De Sica ou Luchino Visconti, a qualidade de seus filmes é tão pobre que a maioria dos críticos de cinema, incluindo Rubens Edwald Filho, nem o consideram [sic] cineasta.

387

A genialidade de Pasolini como cineasta nunca esteve no domínio das técnicas cinematográficas, mas no universo único que criou em seus filmes. Ele estava mais interessado na *linguagem* do cinema, percebida como a “língua escrita da ação”. E entender que no cinema cabem e convivem muitos cinemas é o mínimo que se exige de um crítico. O persistente e apaixonado, mas simplificador e limitado Rubens Edwald Filho é o filtro máximo dos *Gays de Direita* para o entendimento do que vem a ser cinema. Mas eles prosseguem: “A investida mais lamentável deste homem destinado ao fracasso foi a de (tentar) se tornar um intelectual, senão filósofo, por meio de suas produções ‘artísticas’”.

Os *Gays de Direita* ignoram a vasta produção literária, crítica e teórica de Pasolini, publicada postumamente na íntegra em dez volumes da coleção *I*

*Meridiani*, da Editora Mondadori, que abriga os luminares da cultura italiana. Pasolini nunca conheceu o fracasso. Começando pobre, dando aulas particulares, andando de ônibus e morando em favela, sabia que seu destino era maior, pois ao contrário de todos à volta, ele *pensava*. Sua inteligência levou-o a uma carreira de escritor laureado. Com o dinheiro ganho com seus livros e, depois, com seus filmes, ele comprou um apartamento no bairro EUR, carros de luxo (amava exibir-se para os rapazes) e até uma torre medieval, onde se recolhia para criar. No sentido vulgar do termo, Pasolini foi um sucesso, mas os *Gays de Direita* nada percebem e logo chegam ao ponto que mais os interessa:

Em sua tentativa patética de denegrir o capitalismo, Pasolini parece ter feito um filme [*Salò*] sobre o que era, na realidade, o sistema soviético. Lá, sim, mulheres procuravam saciar sexualmente os dirigentes do Partido Comunista para conseguir alguma mísera promoção. Os que atendiam às ordens enviadas às linhas de produção nunca recebiam nada senão uma morada patética construída pelo Estado, e um ‘pouco mais’ para comer. Em Cuba, por exemplo, é comum a população comer apenas um prato de arroz com uma banana, duas refeições por dia, um dia após o outro durante meses. Nas ditaduras comunistas, quem determina a vida e a morte das pessoas são os senhores dentro de seus palácios, com várias regalias negadas ao próprio povo.

Pasolini situou *Salò* no quadro histórico do fascismo, mas nunca pretendeu descrever ali somente o poder capitalista, embora este fosse seu alvo principal, já que vivia num país capitalista. Mas para Pasolini, o poder do Consumo era comum ao capitalismo e ao comunismo, e ele dedicara um de seus mais belos trabalhos, o curta-metragem *Le Mure di Sana'a* (1971), à denúncia dos estragos que o regime socialista da República Popular da China fazia à cidade medieval de Sana'a, em sua sanha desenvolvimentista, uma sanha idêntica à do regime capitalista. Como escreveu Magda Romanska:

O filme, altamente estilizado, com sua cenografia opulenta, mas de fato historicamente e geograficamente ambígua, tem uma qualidade surreal de *no place no time* (em nenhum lugar, em nenhum tempo) e *every place every time* (em qualquer lugar, em qualquer tempo). *Salò* é estruturado como uma parábola com personagens psicologicamente indefinidos, pertencentes a nenhum período histórico, que parecem agir sem visíveis motivações e sem nenhum propósito claro. A violência e a gélida crueldade de *Salò* são insuportáveis precisamente porque parecem absurdas, sem sentido e surreal (ROMANSKA, 2003).

Já os *Gays de Direita* querem que o mal se concentre no comunismo. Do capitalismo eles só conhecem o consumo hedonista das boates gays e das praias cariocas. Ignoram a vida dos excluídos pelo capitalismo e só repudiam o nazismo porque o tomam como uma variação do comunismo: “O nazismo é um regime de esquerda”, proclamam os novos anticomunistas nas redes sociais.

Como observou Walter Siti, os ditadores comunistas Mao Tsé-Tung e Fidel Castro jamais fizeram parte dos heróis de Pasolini (SITI, 2008, p. 16). Eu acrescentaria: nem Lenine, nem Stalin, nem Trotsky. Mesmo Gramsci, que o fascinou na juventude; ou Marx, Freud e Cristo, que o inspiraram na maturidade: “A Realidade é meu único ídolo”, escreveu Pasolini. Se vivesse hoje provavelmente não se definiria mais como um intelectual de esquerda, mas certamente continuaria chocando os *Gays de Direita*, entregues à Irrealidade:

Em 1970, cinco anos antes de sua morte, o solitário pseudocineasta tinha sido expulso do Partido Comunista Italiano, não por ser pedófilo ou por produzir filmes e livros moralmente degradantes e pornográficos, mas por ser homossexual. Se naquela época a morte de uma pessoa como ele era atribuída a um “crime da CIA”, nos dias de hoje seu nome iria parar nas listas de mortes das ONGs por aí existentes como sendo de ‘crime de homofobia’.

Os comunistas [mais precisamente a federação do Partido Comunista Italiano (PCI) em Pordenone] não expulsaram Pasolini de suas fileiras em

1970, mas em 1949, “por indignidade moral”, atribuindo sua homossexualidade “às deletérias influências de determinadas correntes ideológicas e filosóficas: como a dos Gide, Sartre e demais celebrados poetas e literatos, tomadas por progressistas quando, na realidade, adotam os aspectos mais deletérios da degeneração burguesa” (*L’Unità*, 29 de outubro de 1949).

Os *Gays de Direita* não diferem dos comunistas nessa apreciação do poeta. Mas quem, após o assassinato, atribuiu a morte de Pasolini a um “crime da CIA”? Os que viam no seu massacre uma conspiração política atribuíam-no ao governo democrata-cristão – alvo de violentas críticas de Pasolini – em conluio com neofascistas. E desde quando um assassinato cometido por um prostituto que tem horror à homossexualidade que pratica deixou de ser um crime de homofobia? Não contentes em distorcer os fatos, os *Gays de Direita* chegam, num delírio homofóbico, a aplaudir o assassinato do poeta:

Pino Pelosi confessou ter sido o autor do assassinato, sendo depois constatada pela polícia italiana, através de um interrogatório, a motivação do crime ser o de ciúmes. Pelosi, um garoto de 17 anos, tinha sido um dos namorados de Pasolini, então com 53 anos, e sentiu ciúmes quando se viu trocado por outro garoto. Tendo descoberto depois que troca rápida de amantes jovens era um costume de Pasolini, este ficou com raiva e decidiu se vingar. Punido pela sua lábia experiente de predador pedófilo, Pasolini foi agredido até a morte, com ossos quebrados e crânio esmagado, tendo seu corpo abandonado num campinho de futebol na periferia romana, região onde não apenas obtinha seus amantes, mas também recrutava os pobres para utilizar nos seus filmes. O jovem agressor recebeu uma pena de nove anos e meio de prisão, uma barganha por fazer ao mundo tal grande favor.

Ao longo dos anos, Pelosi fez uma série de confissões contraditórias: declarou primeiro ter sido o único assassino; depois, que não agira sozinho; recentemente, inocentou-se, acusando mafiosos sicilianos e/ou neofascistas ligados ao governo que o obrigaram a calar-se e a assumir o crime para que seus pais não fossem assassinados. Pelosi nunca disse a verdade. E, se disse,

quando? Mas uma coisa é certa: ele jamais foi “namorado” de Pasolini, levado ao crime por “ciúmes” de um rival! De onde os *Gays de Direita* tiraram esse disparate?

Qualificando o massacre de Pasolini como um “grande favor” que um ou mais criminosos, comuns, mafiosos ou fascistas, teria(m) prestado ao mundo, os *Gays de Direita* se igualam moralmente a Heinrich Himmler. Ignorantes e nefastos, eles quiseram analisar a obra complexa de um gênio homossexual ignorando tudo sobre ela, baseados em doutrinas anticomunistas recicladas pelo neofascismo tupiniquim. O resultado é um escarro de homofobia e uma incitação a novos crimes contra homossexuais.



## REFERÊNCIAS<sup>32</sup>

BACHMANN, Gideon. *Pasolini on de Sade*. An interview during the filming of *120 Days of Sodom*. *Film Quarterly* 29, n. 2, 1976.

BEAUVOIR, Simone de. Faut-il brûler Sade?, in *Privilèges*. Paris: Gallimard, 1955.

BERTOLUCCI, Giuseppe. O cinema do desengano [entrevista]. *Folha de S. Paulo*, 18 mar. 2007.

BODEY, Michael. Pier Paolo Pasolini's Salò cleared for DVD release. *The Australian*, 6 mai. 2010. Disponível em: <http://www.theaustralian.com.au/arts/film/pier-paolo-pasolinis-salo-cleared-for-dvd-release/story-e6frg8pf-1225862990292?nk=1fec9f8aa7df41442811a9b41e3db3ab>

CHIESI, Roberto. The Present as Hell. *Booklet* do DVD The Criterium Collection de Salò, EUA, 2008, pp. 41-47.

CROCI, Paula e KOGAN, Mauricio. *Lesá humanidad: el nazismo en el cine*. Buenos Aires: Ediciones La Crujía, 2003.

FELMAN, James. Prologue to Salò [1975]. The club cut. *The National Archives*. Disponível em: <http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20090113153245/http://bfi.org.uk/features/salo/clubcut.html>.

GALVÃO, Rafael. Salò ou 120 Dias de Tédio. *Rafael Galvão*, 10 e 11 de março de 2004. Disponível em: <http://www.rafael.galvao.org/2005/07/salo-ou-120-dias-de-tedio2>.

GAYS DE DIREITA. “Pier Paolo Pasolini: um nome que tentam emergir do ostracismo”. *Gays de Direita*, 21 de janeiro de 2010. Disponível em: <http://gaysdedireita.blogspot.com.br/2010/01/pier-paolo-pasolini-um-nome-que-tentam.html>.

HERZBERG, Nathaniel. Caché, volé, racheté: l'histoire folle d'un manuscrit de Sade. *Le Monde*, 1º out. 2012.

MANN, Klaus. Homosexualität und Fascismus [1934], in *Heute und Morgen*, 1969, p. 30, apud MEVE, Jörn. “Homosexuelle Nazis”: *Ein Stereotyp in Politik und Literatur des Exils*, 1990.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

MASSA, Maurizio. *Saggio sul cinema del dopoguerra*. Canada: Lulu Press, 2012.

---

<sup>32</sup>As citações foram traduzidas pelo autor. Os sites citados estavam ativos em 15/01/2015.

MORAES, Eliane Robert. *Inventário do abismo*. Revista de Filosofia (PUCPR), v. 18 n. 23, p. 81-86, jul./dez. 2006.

MURRI, Serafino. *Pier Paolo Pasolini*. Il Castoro-l'Unità, 1995.

NAZARIO, Luis. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo. Il sesso come metafora del potere: autointervista. *Corriere della Sera*, Milano, 25 mar.1975.

PASOLINI, Pier Paolo. De Sade e l'universo dei consumi. *Interviste e debaattiti sul cinema*, in *Pasolini per il cinema*, 2001, 2v., vo. 2, p. 3022, in *Tutte le opere*. Organização de Walter Siti e Silvia De Laude. Cronologia de Nico Naldini. Milão: Mondadori, 1998-2003, 10 v.

PASOLINI, Pier Paolo. Entrevista a Eugenia Wolfowicz, *Folha de S. Paulo*, Caderno *Folhetim*, 10 nov. 1985.

PASOLINI, Pier Paolo. Foreword, 1974. [Press-release de Salò], in *A Mad Dream*. *The National Archives*. Disponível em: <http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20090113153245/http://bfj.org.uk/features/salo/foreword.html>.

PASOLINI, Pier Paolo. Il potere e la morte, in *Pasolini per il cinema*, 2001, 2v., v. 2, p. 3013-3018, in *Tutte le opere*. Organização de Walter Siti e Silvia De Laude. Cronologia de Nico Naldini. Milão: Mondadori, 1998-2003, 10 v.

PASOLINI, Pier Paolo. Intervista rilasciata a Gideon Bachmann e Donata Gallo. *Filmcritica*, n° 265, ago. 1975, in *Pasolini per il cinema*, 2001, 2v., v. 2, p. 3023-3031, in *Tutte le opere*. Organização de Walter Siti e Silvia De Laude. Cronologia de Nico Naldini. Milão: Mondadori, 1998-2003, 10 v.

PASOLINI, Pier Paolo. L'ultima intervista, realizzata in occasione della presentazione in Francia dell'ultimo film: 'Salò o le 120 giornate di Sodoma', a Philippe Bouvard, *Antenne 2*, 31 out. 1975. Disponível em: [http://www.pierpaolopasolini.it/1\\_ultima\\_intervista.htm](http://www.pierpaolopasolini.it/1_ultima_intervista.htm).

PASOLINI, Pier Paolo. *Scritti corsari* [1973-1975], in *Saggi sulla politica e sulla società*, 1999, p. 265-535, in *Tutte le opere*. Organização de Walter Siti e Silvia De Laude. Cronologia de Nico Naldini. Milão: Mondadori, 1998-2003, 10 v.

ROMANSKA, Magda. Sade/Salò. "International Congress Sade/USA", North Dakota University, Red River International Conference on World Literature, março de 2003. Disponível em: <http://community.snu.ac.kr/blog/log.print.screen?blogId=1669&logId=8660>.

SICILIANO, Enzo. *Vita di Pasolini*. Milano: Rizzoli, 1978.

TARTAGLIONE, Roberto. Pasolini in tribunale. *Matdid: materiali didattici di italiano per stranieri a cura di Roberto Tartaglione e Giulia Grassi, Scuola d'Italiano Roma*, s/d. Disponível em: <http://www.scudit.net/mdpasprocessi.htm>.

WHITE, Rob. Interview with Gary Indiana. *The National Archives*. Disponível em: <http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20090113153245/http://bfi.org.uk/features/salo/interview.html>.

SITI, Walter. Un oeil en plus. *Europe*, n. 947, *Pasolini*, mar. 2008, p. 16.

GEORGAKAS, Dan. *Salò. Cinéaste*, v. 8, n° 3, 1976.

BARTHES, Roland. Sade-Pasolini. *Le Monde*, 16 jun. 1976.

PASOLINI, Pier Paolo. “Io sono una forza del Passato”, 12 jun. 1962, in *Poesia in forma di rosa*, in *Tutte le poesie*. Torino: Garzanti, 1993, 2v. v. 2, p. 619.

### **Filmografia**

*Enfants de Salò* (França, 20', doc), Com Bertrand Bonello, Catherine Breillat, Claire Denis e Gaspard Noé. Depoimentos de quatro cineastas franceses que se consideram fortemente influenciados por *Salò*.

*Fade to Black* (EUA, 15', doc). Com Bernardo Bertolucci, Catherine Breillat e John Maybury, em depoimentos sobre Pasolini e *Salò*.

*Pasolini, Prossimo Nostro* (Pasolini, nosso próximo, Itália, 2006, 58', p&b, doc). Direção: Giuseppe Bertolucci. Produção: Cinemazero / Ripley's Film.

*Salò d'hier et d'aujourd'hui* (32', doc). Com Pier Paolo Pasolini, Dante Ferretti, Ninetto Davoli, Hélène Surgère, Jean-Claude Biette, Jean-Pierre Gorin.

*Salò Documentary* (Inglaterra/Canadá/Itália, 2001, cor). Direção: Mark Kermode.

*Salò o le centoventi giornate di Sodoma* (*Salò*, ou os 120 dias de Sodoma, Itália / França, 1975, 116', cor, drama). Direção: Pier Paolo Pasolini. Roteiro: Pasolini, Sergio Citti e Pupi Avati, a partir do romance *Les 120 journées de Sodome*, do Marquês de Sade. Produção: Alberto Grimaldi / Alberto De Stefanis / Antonio Girasante / Produzioni Europee Associati (PEA) / Les Productions Artistes Associés (Paris). Fotografia: Tonino Delli Colli. Iluminação: Deborah Imogen Beer. Som: Fausto Ancillai, Giorgio Loviscek, Ennio Morricone, Domenico Pasquadibisceglie, Giuseppina Sagliano. Direção de Arte: Ítalo Tomassi. Efeitos Especiais: Alfredo Tiberi. Câmera: Emilio Bestetti, Carlo Tafani. Cenografia: Dante Ferretti. Figurino: Danilo Donati. Trilha: Ennio Morricone. Seleção musical: Pier Paolo Pasolini. Montagem: Enzo Ocone, Nino Baragli, Osvaldo Desideri, Tatiana Casini Morigi. Edição de Som: Umberto Angelucci, Fiorella Infascelli. Assistência

de direção: Umberto Angelucci, Fiorella Infascelli. Pesquisa: Paula Mitchell. Elenco: Paolo Bonacelli (Duque); Uberto Paolo Quintavalle (Presidente da Corte de Apelação); Giorgio Cataldi<sup>33</sup> (Bispo, dublado por Giorgio Caproni); Aldo Valletti (Presidente, dublado por Marco Bellocchio); Caterina Boratto (Senhora Castelli); Hélène Surgère (Senhora Vaccari, dublada por Laura Betti); Elsa de' Giorgi (Senhora Maggi); Sonia Saviange (Pianista). Outros: Sergio Fascetti, Antonio Orlando, Claudio Cichetti, Franco Merli, Bruno Musso, Umberto Chessari, Lamberto Book, Gaspare di Jenno, Giuliana Melis, Faridah Malik, Graziella Aniceto, Renata Moar, Dorit Henke, Antinisca Nemour, Benedetta Gaetani, Olga Andreis, Tatiana Mogilanskij, Susanna Radaelli, Giuliana Orlandi, Liana Acquaviva, Rinaldo Missaglia, Giuseppe Patruno, Guido Galletti, Efisio Erzi, Claudio Troccoli, Fabrizio Menichini, Maurizio Valaguzza, Ezio Manni, Anna Maria Dossena, Anna Recchimuzzi, Paola Pieracci, Carla Terlizzi, Ines Pellegrini. Película: Kodak Eastmancolor 35 mm. Câmara: Arriflex. Laboratório: Technicolor. Sincronização: International Recording, Roma. Mixagem: Fausto Ancillai. Distribuição: United Artists Europa. Filmagens: fevereiro a maio de 1975, na Cinecittà (estúdio) e em Cavriana, Salò, Mantova, Gardelletta e Bolonha (externas). Primeira projeção: I Festival de Paris, 22 nov. 1975.

*Talk Salò* (Canadá, 2002, cor, 10', drama). Direção, Roteiro: Shawn Postoff. Elenco: Matt Austin (Aaron), Moti Yona (Spencer). Produção: Brett Hendrie, Shawn Postoff. Edição: Brett Hendrie. Som: John Hazen.

*The End of Salò* (40', doc). Sobre a cena final de *Salò*.

---

<sup>33</sup> Um velho amigo *borgataro* de Pasolini, dos tempos de *Accattone* (Desajuste social, 1961).

## **SOBRE OS AUTORES**

**Alexandra Castro CONCEIÇÃO** - Estudante de Mestrado em Artes, pela Universidade Federal do Pará, estudante do curso de Cinema e Audiovisual, pela Universidade Federal do Pará; Bacharel em administração de empresas-marketing pela Universidade da Amazônia (2001); Bacharel em direito pela Universidade Federal do Pará (2007); Especialista em direito ambiental e gestão estratégica da sustentabilidade pela PUC/SP (2011); Especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação pelo Senac/Pa (2013).

**Ana Carolina Magno de BARROS** - Mestranda em Artes, pelo Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Pós-graduanda no curso *latu sensu* "Língua Portuguesa: uma abordagem textual" também na UFPA. Graduada no curso de Licenciatura Plena em Língua Portuguesa na Universidade do Estado do Pará (UEPA). Atriz formada pelo curso técnico em Ator pela Escola de Teatro e Dança da UFPA. Professora pelo PRONATEC (2014) no curso de Contador de Histórias. Revisora de Textos na Temple Comunicação (2010-2014). Produtora Cultural pela Damorida Marketing e Eventos, e estagiária no departamento de marketing no Boulevard Shopping Belém. Monitora de Leitura e Produção de Texto no curso de Pedagogia da UEPA (2009/2010). Bolsista de Iniciação Científica no PINC/ PROPEP/UEPA (2008/2009). Bolsista de extensão/UEPA (2007/ 2008). Escreve para o Blog Espasmos Literários e Cena Erótica (parte da pesquisa de mestrado), o projeto de Revisa pra mim?, e o projeto lítero-musical, Canto de Encantaria.

**Anibal PACHA** - Possui graduação em Engenharia Civil pela Universidade Federal do Pará (1982). É docente da Universidade Federal do Pará, locado no Instituto de Ciências da Arte - Escola de Teatro e Dança - UFPA. Sua trajetória artística se configura principalmente nos seguintes temas: teatro de animação (direção, ator-manipulador e bonequeiro); teatro (direção, cenografia, figurino e adereços); vídeo e cinema (direção, direção de imagem, direção de arte e figurino); televisão (programa infantil Catalendas, da Tv Cultura do Pará, com o In Bust Teatro com Bonecos, na função de direção artístico, bonequeiro, cenógrafo e interprete) e artes plásticas (quatro exposições individuais e duas coletivas).

**Bene MARTINS** - Possui graduação em Pedagogia (1987) e mestrado em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (1997) e doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2004). É professora adjunta da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Tem experiência na área de Letras e Artes, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: oralidade, memória, aspectos culturais da Amazônia, identidade, imaginário, alteridade e estereótipo, trocas interculturais, produção textual para cena, leituras dramatizadas, dramaturgia, avaliadora de peças/roteiros de minisséries televisivas. Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) UFPA. Coordenadora do Projeto de Pesquisa: Memória da dramaturgia amazônica: construção do acervo dramaturgico. Foi editora e revisora da Revista Ensaio Geral-

ETDUFPA (2009-2014), é membro da Comissão Editorial da Revista Tucunduba-PROEX/UFPA e da Revista Ensaio Geral (ETDUFPA). Diretora Adjunta do Instituto de Ciências da Arte-ICA-UFPA (dezembro/2010-dezembro/2014). Organizadora da obra completa: Peças Teatrais de Nazareno Tourinho, 2014; da coletânea Teatro do Pará, 2015, entre outros. Pós-doutoranda em Estudos de Teatro, com ênfase em Dramaturgia, na Universidade de Lisboa-PT, 2015.

**Brisa Caroline Gonçalves NUNES** - Mestranda em Artes pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA), sob orientação do Prof. Dr. José Afonso Medeiros. Possui graduação em Artes Visuais - Bacharelado e Licenciatura pela UFPA (2012), na qual desenvolveu estudos sobre museu e ensino de artes, dedicando as monografias de conclusão de curso ao tema de ilustrações para livro infantil e suas relações com a percepção estética da criança.

**Bruce Cardoso de MACÊDO** - Professor da Universidade Federal do Pará, lotado na Escola de Teatro e Dança da UFPA, é graduado em Educação Artística pela Universidade Federal do Pará (2007). Coordena o Projeto de Extensão “Escritório Experimental da Cena”; é colaborador do Projeto de Pesquisa “TAMBOR: Estudos de Carnaval e Etnocologia” e dos Projetos de Extensão “Auto do Círio”, “Cena Aberta”, “GTU - Grupo de Teatro Universitário”. Ministra as seguintes disciplinas: Elementos da Plástica, Cenotecnia, Cenografia, Experimentação Cenográfica, Máscara e corpo, Fundamentos dos Elementos Cênicos e Acessórios Especiais. Possui experiência na área das artes: máscaras, cerâmica, esculturas, adereços, alegorias, objetos cênicos, cenotecnia e cenografia.

**Hugo MENEZES NETO** Professor Adjunto da Universidade Federal do Pará - UFPA, vinculado ao curso de Museologia. Doutor em Antropologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro - PPGSA/IFCS/UFRJ. Mestre em Antropologia (2008) pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco - PPGA/UFPE. Dedicar-se a pesquisas nas áreas de Cultura Popular, Festas e Patrimônio Imaterial. Membro do Grupo de Pesquisa do CNPq “Museus e Patrimônios na Amazônia”, dedica-se, ainda, à interface entre Antropologia e Museologia, especialmente no que concerne à relação entre museus e cidade, constituição de acervos familiares e patrimônios afetivos e às relações entre humanos e objetos.

**Jaddson Luiz Sousa SILVA** - Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Licenciado em história pela Universidade Estadual Vale do Acaraú-PA, Mestre em artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA (PPGArtes), membro ativo do Grupo de pesquisa em Estudos Culturais na Amazônia (GECA) vinculado ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da UFPA (PPGA). Atualmente, é professor de História Social no Curso de Bacharelado em Museologia da UFPA, no qual ministrou as disciplinas História Social da Cultura, História do Brasil, História Moderna e Contemporânea e Teoria da Arte. De 2011 a 2012, foi bolsista PIBIC/UFPA e, sob a orientação do Dr.

Agenor Sarraf Pacheco, também, pesquisa patrimônios, cultura material e imaterial, memória e jornais a partir de três municípios marajoaras, no caso, Ponta de Pedras, Muaná e Cachoeira do Arari. É escritor com livros publicados nos gêneros poesia, crônicas e contos.

**Jaqueline Cristina Souza da SILVA** - É artista visual e cênica, pesquisadora e educadora. Possui graduação em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará (2005), é aluna do curso de especialização em Estudos Contemporâneos do corpo (Artes Cênicas) pelo Instituto de Ciências da Arte da UFPA, é aluna do PPGARTES Universidade Estadual de Santa Catarina UDESC pólo UFPA - mestrado profissional em artes (teatro) . Atuou 1996-2011 como professora da rede pública municipal de Ananindeua, como mediadora (2004-2007) no Sistema Integrado de Museus do Pará (SIM) e em projetos sociais de instâncias federais, estaduais e municipais onde desenvolveu projetos educacionais em artes cênicas e visuais. É articuladora/administradora dos blogs “Auto da Barca Amazônica” e “Poemas e Outros Devires”, ambos relacionados à reflexão de experiências em artes. Tem experiência na área de pesquisa e educação em artes, com ênfase em cultura amazônica, estéticas cotidianas, teatro de rua, performance, arte contemporânea, técnicas de produção e experimentação em artes, atuando principalmente nos seguintes temas: estudos culturais da Amazônia, Ensino das Artes visuais e teatro, mediação em museus. Atualmente é técnica em gestão cultural na Fundação Cultural do Pará, Curro Velho, professora na Secretaria de Estado de Educação do Pará.

**João de Jesus PAES LOUREIRO** - Poeta, romancista, professor de teoria da arte e pesquisador da cultura. Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal do Pará (1976), graduação em Direito pela Universidade Federal do Pará (1964), mestrado em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1973) e doutorado em Sociologia da Cultura - Université de Paris IV (Paris-Sorbonne) (1994). Atualmente é professor voluntário da Universidade Federal do Pará. Tem experiência na área de Artes e Comunicação, pesquisando e atuando com os seguintes temas: Arte, Comunicação, Imaginário, Amazônia, Cultura, Cultura Amazônica, Magistério, Criação Literária, Poesia, Encantaria e Mito.

**Joel CARDOSO** - Pós-Doutor em Artes (Literatura & Cinema). Doutor em Letras: Literatura Brasileira e Intersemiótica (UNESP-SJRP-SP); Mestre em Letras: Teoria da Literatura (UFJF-MG). Graduado em Letras Modernas (português/alemão - USP), Pedagogia (USP) e Direito (Instituto de Ciências Sociais Vianna Jr, Juiz de Fora, MG, OAB: 60295-MG). Especialista em Língua Portuguesa: Linguística Aplicada (Simonsen, RJ). Professor de música (piano clássico). Desde 2002, é docente da Universidade Federal do Pará, instituição em que atua tanto nos cursos de Graduação como nos de Pós (Mestrado em Artes, ICA). Orientou, até o momento, 32 dissertações de Mestrado; 78 monografias de Especialização e 148 Trabalhos de Conclusão de Curso de Graduação. É pesquisador das Poéticas da

Modernidade, transitando pelas áreas de Letras, Comunicação, mas, sobretudo, das ARTES, com ênfase na correspondência e diálogos que se estabelecem entre os diversos signos e linguagens, privilegiando as relações entre palavra e imagem (Literatura e Cinema, TV, Teatro etc). Autor, entre outros títulos, “DESDOBRAMENTOS DAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS: diálogos interartes na contemporaneidade”; como organizador com Bene Martins (UFPA-PPGArtes, PA), e de “NELSON RODRIGUES: da palavra à imagem” (Intercom, SP).

**John FLETCHER** - Aluno de Doutorado em Antropologia pelo PPGA/UFPA e Mestre em Artes pelo PPGArtes/UFPA. Durante o Doutorado, realizou estudos e pesquisas na Universidad del Cauca, em Popayán, Colômbia (primeiro semestre de 2015). Possui experiência como curador independente e propositor visual, além de pesquisa a qual envolve Teoria Antropológica, Pós-Colonialismo, Decolonialismo, Etnografia Urbana e Arte Contemporânea Paraense. É integrante do coletivo NovasMedias! e do Grupo de Estudos Culturais da Amazônia (GECA).

**Jose Afonso MEDEIROS** - é graduado em Educação Artística/Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará (1985); especialista em História da Arte pela Universidade de Shizuoka (Japão, 1988), com monografia sobre a arte e o *design* tradicional japonês; mestre em Ciências da Educação/Arte-Educação, também pela Universidade de Shizuoka (1996), com dissertação sobre o ideograma como signo estético; e doutor em Comunicação e Semiótica/Intersemiose na Literatura e nas Artes pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2001), com tese sobre a gravura japonesa dos séculos XVIII e XIX como crônica visual, sob a orientação de Lucia Santaella. Foi bolsista do Ministério da Educação, Ciência e Cultura do Japão (MONBUSHO, 1986-88 e 1992-96), da CAPES (1997-2001 e 2003) e da Fundação Japão (2000). Foi membro da equipe de pesquisadores brasileiros e alemães (convênio CAPES/DAAD) que efetivou o projeto Relações palavra-imagem nas mídias, com estágio na Universidade de Kassel (Alemanha) em 2003. De 1998 a 2000 pesquisou o acervo de gravuras japonesas do Instituto Moreira Salles, cujos resultados constam de sua tese e de várias publicações. Foi co-fundador, vice-presidente e presidente da Associação de Arte-Educadores do Estado Pará (AAEPA, 1989-91); Vice-presidente (1990-92) e Diretor de Assuntos Institucionais (2011-12) da Federação de Arte-Educadores do Brasil (FAEB); Presidente (2013-14) da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Foi Coordenador do Núcleo de Artes (2002-05), Diretor-Geral do Instituto de Ciências da Arte (2006-10) e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes (2010-14) da UFPA; membro do Conselho Superior da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Pará (FAPESPA, 2008-10) e membro do Conselho do Instituto de Artes de Pará (IAP, 2011-14). Dirigiu o Departamento de Ação Cultural do Município de Belém (FUMBEL, 1991-92), ocasião em que presidiu a comissão de criação do Museu de Arte de Belém (MABE). É membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP, Comitê de Teoria, Crítica e História da Arte), da Federação de Arte-Educadores do Brasil (FAEB) e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Também é membro dos conselhos editoriais das seguintes publicações: Art& (revista digital), Argumento (SP), Cartema (PE),



Ângulo (SP) e Desenredos (GO). Foi avaliador *ad hoc* do Instituto de Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP/MEC), para cursos de Artes Visuais e Design (2005-2009). Autor de “O Imaginário do Corpo entre o Erótico e o Obsceno: Fronteiras Líquidas da Pornografia” e “A Arte em seu Labirinto” (2013), tem publicado diversos capítulos de livros e artigos, principalmente nos seguintes temas: artes visuais, semiótica, cultura japonesa (artes visuais, teatro, literatura), teorias da arte (filosofia, crítica e história) e arte/educação. Organizou o I e o II Fórum Bienal de Pesquisa em Arte (2002/2004), o 1º e 2º Colóquio Interartes (2010/2011) e os 22º e 23º Encontro Nacional da ANPAP (2013/2014). Professor Associado de Estética e História da Arte (desde 1989) do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, onde coordena o GP “Arte, Corpo e Conhecimento?” do PPG-Artes-ICA-UFPA-CNPq.

**Jurema do Socorro Pacheco VIEGAS** - Mestra em Artes (PPGArtes/UFPA-2015), Especialista em Educação do Campo (UFPA-2010); Especialista em Língua Portuguesa (PUC-MG-2006); Especialista em Métodos e Técnicas de Ensino (UNIVERSO-RJ-2002); Licenciada Plena em Letras (UFPA, 1999). Professora de Ensino Fundamental e Médio da Rede Estadual de Ensino; Coordenou a Divisão de Ensino Modular Rural e atualmente é Técnica da Área de Elaboração de Projetos da Secretaria M. de Educação de Melgaço. Atua especialmente nos temas: letramento; narrativas orais; educação do campo; formação de professores leitores. Ministrou cursos e oficinas nas áreas de Produção Textual; Literatura nas séries iniciais e Letramento. Participou de projetos de pesquisa e extensão. Publicou, em parceria, o livro “Melgaço entre Textos e Imagens” (2012) e, individualmente, assina o capítulo “A Literatura Oral Marajoara em Narrativas Fantásticas” (2012).

**Katiuscia de Sá** – Mestranda do PPGArtes, da UFPA. Possui graduação em Jornalismo, pela Universidade Federal do Pará, é atriz profissional, fotógrafa amadora, artista plástica e também escritora. Desenvolve atividades relacionadas à dança contemporânea. Em 2004, participou de mostras coletivas em Artes Plásticas na Europa, representando o estado do Pará; participou, também, de outra mostra com aquarelas em Bolonha/Itália. Atualmente exerce atividades em jornalismo cultural; escreve resenhas e artigos na área de cinema, teatro, literatura, produção de HQ e animações para o audiovisual. Arte-educadora, diretora, produtora e roteirista em seu grupo Studio Igara, em 2010, iniciou um projeto de trabalho em audiovisual, o curta metragem *O Forasteiro*, em que assina a Produção, Direção e Roteiro. É de 2012 o documentário em animação *Cinema Olympia – 100 anos de magia*, em comemoração ao centenário do Espaço Municipal Cinema Olympia. Participou como aluna-pesquisadora do grupo de estudos Diversidade e Educação Somática na Dança, projeto de Pesquisa e Extensão coordenado pelo Professor Saulo Silveira através da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

**Kauan Amora NUNES** – Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, na linha de pesquisa “Interfaces em Arte, Cultura e Sociedade”. Possui Licenciatura Plena em Teatro da Universidade Federal do Pará. Formado pelo Curso Técnico de Formação em Ator da Escola de Teatro e

Dança da UFPA (Com DRT). Tem experiências na área de pesquisa em Teatro, sendo membro dos Grupos de Pesquisa: PACA - Pesquisadores de Artes Cênicas na Amazônia e Arte, Corpo e Conhecimento. Desenvolveu projeto intitulado “Santa Pocilga de Misericórdia”, com recursos da Bolsa de Criação, Pesquisa, Experimentação e Divulgação Artística (2014) do Instituto de Artes do Pará e teve como resultado a apresentação pública do espetáculo homônimo. É ator, diretor e professor de teatro.

**Laura Janeth Rubiano ARROYO** - Possui graduação em Licenciatura em Danças e Teatro - Universidad Antonio Nariño em Bogotá, Colômbia (2013). A sua formação acadêmica e experiência laboral está baseada no conceito de artista integral, trabalhando com as diferentes linguagens artísticas como a dança (colombiana, contemporânea, técnica de ballet, butho, son cubano, tango entre outras) o teatro (colombiano, técnica de teatro oriental, experimental, contemporâneo e performance), a música (técnica vocal, tradicional colombiana, violão e percussão) e na arte plástica (desenho da figura humana, criação de máscaras, maquiagem corporal, instalações performáticas, cenografia e desenho de figurino. Participou como atriz, dançarina, desenhista de figurino e maquiagem em vários eventos na Colômbia. Foi diretora, coreógrafa, docente, artista e atualmente é especialista em anatomia do movimento, área na qual está baseada sua dissertação do mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Artes. Da UFPA.

**Leonardo José Araujo Coelho de SOUZA** - Doutorando em Antropologia do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas(IFCH)/UFPA. Mestre em Música pela Universidade de Missouri – Columbia, E.U.A (2001). Professor de Piano e Teoria Musical da EMUFPA-ICA-UFPA. Pianista, compositor e regente da Orquestra de Música Latina da UFPA. Atualmente é professor do ensino Básico, Técnico e Tecnológico da Universidade Federal do Pará. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música. Gerente da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz (2007-2010); Diretor de Cultura PROEX/ UFPA.

**Luiz Guilherme dos SANTOS JÚNIOR** - Doutorando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com Bolsa Capes/Fapespa. Possui Mestrado em Teoria Literária (UFPA) e Licenciatura Plena em Letras, ambos pela Universidade Federal do Pará (UFPA - 2003); Especialista em Língua Portuguesa: uma abordagem textual (UFPA). Dedicar-se atualmente aos estudos e abordagens sobre o cinema brasileiro contemporâneo. É integrante do grupo de pesquisa Cinema e Audiovisual: comunicação, estética e política. Atualmente, é professor Assistente I da Universidade Federal do Pará (UFPA).

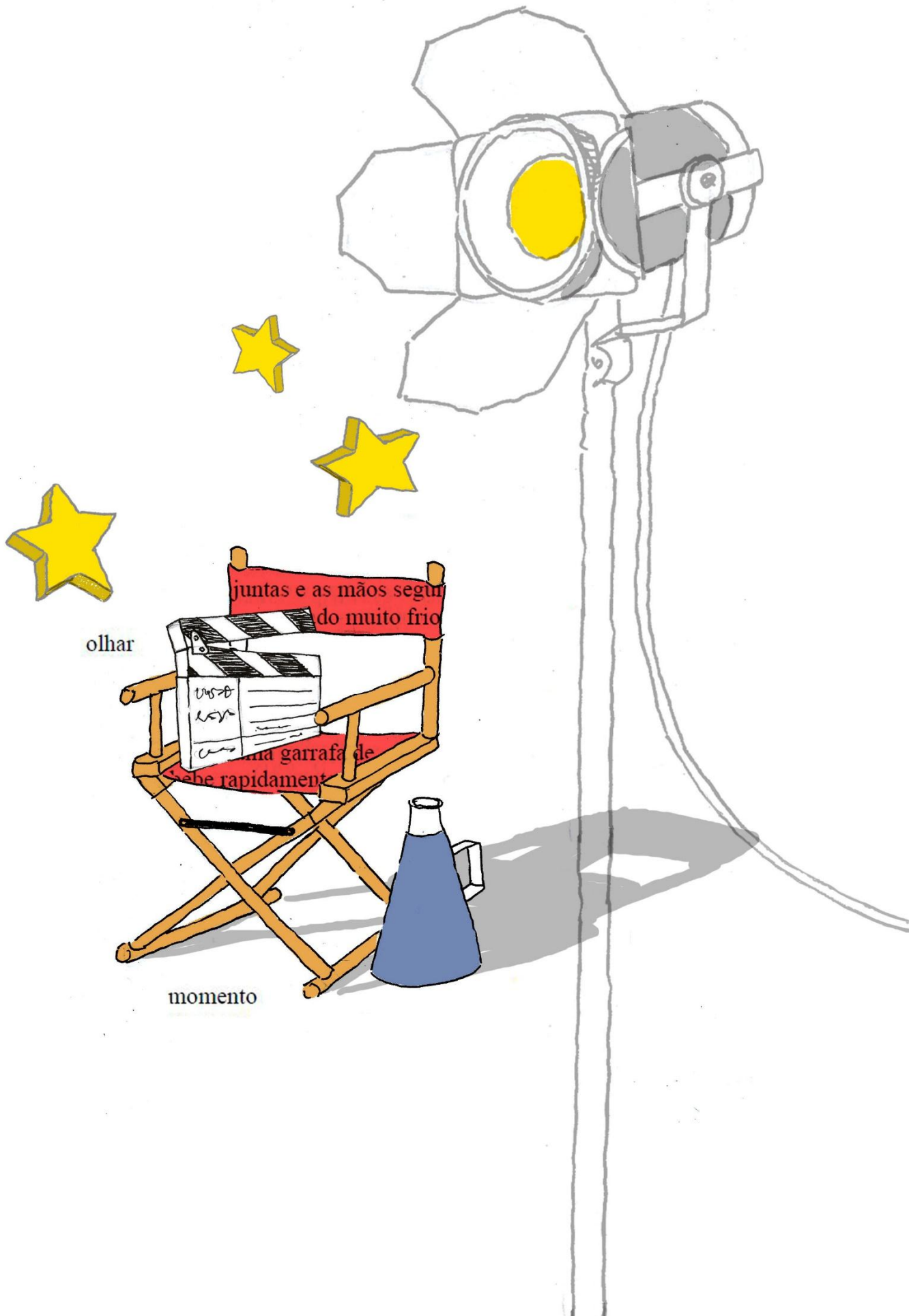
**Luiz NAZARIO** - Professor de História do Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG e bolsista de produtividade do CNPq, autor do livro *Todos os corpos de Pasolini* (Perspectiva, 2007). Especialista em Cinema, com décadas de exercício de crítica cinematográfica na imprensa, possui graduação em História pela Universidade de São Paulo (1979), mestrado em História Social pela Universidade de São Paulo

(1989) e doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (1994). Atualmente é Professor Associado IV da Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área de História, com ênfase em Cinema e História, atuando principalmente nos seguintes temas: Cinema, Artes, Literatura e História.

**Marco Antonio Moreira CARVALHO** - possui graduação em Administração pela Universidade Federal do Pará (1986), especialização em Gestão Estratégica de Marketing pelo Fundação Getúlio Vargas / Grupo Educacional Ideal (1999) e Mestrado em Artes pela Universidade Federal do Pará. Atualmente é Gestor Cultural do Fundação Cultural do Município de Belém, Curador do Fundação Paraense de Rádio Difusão, Membro da Academia Paraense de Ciências, Presidente do Associação dos Críticos de Cinema do Pará, Crítico de Cinema do Rádio O Liberal/CBN, Crítico de Cinema da Jornal "O Liberal", Conselheiro Fiscal do Associação Brasileira de Críticos de Cinema, Consultor da Movie Cinemas Ltda., Assessor da Movie Cinemas Ltda. e Apresentador / Critico de Cinema da Organizações Rômulo Maiorana. Tem experiência na área de Administração , com ênfase em Administração de Empresas.

**Thamires COSTA** - Possui graduação em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade da Amazônia (2013). Monitora em Criação e Redação Publicitária em Meio Impresso com a Profª Doutª Manuela Corral (2012). Estagiou no Instituto de Artes do Pará, no Núcleo de Produção Digital, setor da Gerência de Artes Plásticas e Audiovisuais (2013). Tem experiência em produção audiovisual e teatral.

**Wagner de Lima ALONSO** - Graduado em Administração pela Universidade Federal do Pará (2004). Graduado em Licenciatura em Música na Universidade do Estado do Pará (2011). Mestrando no PPGARTES UFPA (Turma 2014). Possui experiência como docente nos ensinos superior e fundamental. Também possui experiência no mercado editorial e livreiro.



olhar

momento

juntas e as mãos segun  
do muito frio

uma garrafa de  
sabe rapidament

A partir de aportes interdisciplinares, o presente compêndio, que ora vem a lume, reúne artigos de pesquisadores das diversas linguagens do universo da Arte e teve sua gênese sob pórticos das aulas que, prazerosamente, nós, Joel Cardoso e Bene Martins, ministramos, por dois anos consecutivos, a disciplina Intitulada Literatura, Cinema e outras Artes, para o Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Ciências das Artes, da Universidade Federal do Pará.

Os textos, ora apresentados, reunindo artigos de mestrandos e professores da casa e alguns convidados, versam, na sua maioria, sobre temas relacionados à dramaturgia, à arte cinematográfica e às correspondências que se instauram entre as diversas modalidades artísticas. Em foco, temáticas locais e universais são tratadas sob óticas diversas, de acordo com a abordagem crítico-teórica de cada autor.

Bene Martins & Joel Cardoso

