

Ana Paula Dias Rodrigues

Aspectos da linguagem e do espetáculo cinematográficos na
narrativa literária brasileira do século XX

São José do Rio Preto
2014

Ana Paula Dias Rodrigues

Aspectos da linguagem e do espetáculo cinematográficos na
narrativa literária brasileira do século XX

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

São José do Rio Preto
2014

Rodrigues, Ana Paula Dias.

Aspectos da linguagem e do espetáculo cinematográficos na narrativa literária brasileira do século XX / Ana Paula Dias

Rodrigues. – São José do Rio Preto, 2014

213 f. : il.

Orientador: Sérgio Vicente Motta

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura e cinema. 2. Linguagem cinematográfica.
3. Literatura brasileira – Séc. XX. I. Motta, Sérgio Vicente.
II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 8:791.43

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Ana Paula Dias Rodrigues

Aspectos da linguagem e do espetáculo cinematográficos na
narrativa literária brasileira do século XX

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Igor Rossoni
UFBA – Salvador

Prof^a Dr^a Susanna Busato
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões
UNESP - Bauru

Prof. Dr. Antônio Manoel dos Santos Silva
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
06 de março de 2014

RESUMO

A preocupação com os possíveis caminhos que a literatura tomaria a partir do advento e da popularização do cinematógrafo ocupou parte da crítica no início do século XX. Algumas previsões, bastante pessimistas, apontavam para a morte dos gêneros, do livro e até da literatura. No âmbito da produção literária, no entanto, podem-se observar reações diversas da literatura face à arte cinematográfica que designam desde uma adesão deliberada aos novos efeitos, procedimentos e recursos do cinema a uma negação definitiva dos elementos estéticos e éticos daquela arte. O presente trabalho reflete, no contexto da narrativa literária brasileira do século XX, os modos e os aspectos da manifestação da linguagem e do espetáculo cinematográficos na tessitura de obras canônicas e não canônicas do sistema literário nacional. O percurso investigativo em busca dos aspectos singulares no tratamento de cada obra ao problema cinematográfico e também dos elementos recorrentes apresentados por obras tão diferentes inicia-se com a análise de *Pathé-Baby* (1926), de António de Alcântara Machado, segue para *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, passa por “Cara-de-bronze” (1956), de Guimarães Rosa e termina em *Maciste no inferno* (1982), de Valêncio Xavier.

Palavras-chave: literatura e cinema; linguagem cinematográfica; narrativa brasileira.

ABSTRACT

The attention to the relation between literature and cinema occupied the literary criticism since the invention and popularization of the cinematographic art in the twentieth century. Some of the pessimistic predictions pointed to the death of the genres, of the book and even of the literature. In the field of literary production, however, it is possible to observe different reactions of literature face to the cinematographic language and spectacle that show since a deliberate adhesion to new cinematographic effects, procedures and means to a definitive refuse to the aesthetic and ethic means of cinema. This work presents a reflexion about the aspects of the cinematographic language and spectacle's manifestation in the canonical and non-canonical literary works of twentieth century Brazilian literary narrative. The investigative way initiates in *Pathé-Baby* (1926), by Antônio de Alcântara Machado, goes to *Vidas Secas* (1938), by Graciliano Ramos, passes to "Cara-de-bronze" (1956), by Guimarães Rosa and ends in *Maciste no inferno* (1982), by Valêncio Xavier.

Keywords: literature and cinema; cinematographic language; Brazilian narrative.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Ilustração de Paim para a crônica <i>Londres</i> de <i>Pathé-Baby</i> (1926).....	43
Figura 2: Detalhe da ilustração do episódio <i>De Cherbourg a Paris</i>	44
Figura 3: Detalhe da ilustração do episódio <i>Granada</i>	45
Figura 4: Ilustração do episódio <i>Barcelona</i> de <i>Pathé-Baby</i> (1926).....	46
Figura 5: <i>La Ville</i> (1919), de Fernand Léger	65
Figura 6: Ilustração de Fernand Léger para <i>O fim do mundo filmado pelo anjo Notre-dame</i> .	65
Figura 7: Plano Geral (PG) de <i>Vidas Secas</i> (1963).	87
Figura 8: Plano de Conjunto (PC) de <i>Vidas Secas</i> (1963).	87
Figura 9: Plano de Conjunto (PC) de <i>Vidas Secas</i> (1963).	88
Figura 10: Plano de Conjunto (PC) de <i>Vidas Secas</i> (1963)	88
Figura 11: Plano médio longo (PML) de <i>Vidas Secas</i> (1963).....	95
Figura 12: Capa de <i>Maciste no Inferno</i> (1998).....	170
Figura 13: Fotograma do livro <i>Maciste no inferno</i> (1998).....	175
Figura 14: Fotograma do livro <i>Maciste no inferno</i> , (1998).....	176
Figura 15: Fotograma de <i>Maciste no inferno</i> , primeira edição de 1983	185
Figura 16: Fotograma de <i>Maciste no inferno</i> (1983).....	185
Figura 17: Fotograma de <i>Maciste no inferno</i> (1998).....	185
Figura 18: Fotograma <i>Maciste no inferno</i> (1998).....	187
Figura 19: Fotograma de <i>Maciste no inferno</i> (1998).....	187
Figura 20: Fotograma de <i>Maciste no inferno</i> (1998).....	188

SUMÁRIO

PLANO GERAL: as personagens do trabalho enquadradas em vasto cenário teórico e crítico	8
Antônio de Alcântara Machado com a câmera.....	22
1. O olho-câmera do narrador viajante e a construção de um ponto de vista modernista .	24
2. Visualidade e cinematografia em Pathé-Baby	40
3. Crônica, cinema e cidade: a questão da montagem.....	51
Considerações Finais.....	66
 A experiência cinematográfica nas tramas textuais de <i>Vidas Secas</i>	69
1. Tramas discursivas e cruzamentos de pontos de vista: índices de uma experiência cinematográfica.....	71
2. O olhar para o sertão: a expressão cinematográfica da diegese espacial	82
3. Mobilidade espacial e (des)continuidade narrativa: precedentes para uma montagem cinematográfica.....	100
Considerações finais.....	112
 O cinema na proposta literária e artística de Guimarães Rosa	116
1. A face câmera diante das múltiplas faces de um narrador	118
2. O elemento cinematográfico na materialidade visual do signo linguístico e na composição de imagens.....	129
3. Recursos cinematográficos na montagem literária de “Cara-de-Bronze”	141
Considerações finais.....	153
 A intersecção de cinema e literatura no texto híbrido de Valêncio Xavier	158
1. A questão da autoria: polifonia, narração e produção	161
2. Da ilustração ao hibridismo: a relação texto-imagem no texto valenciano	172
3. Montagem, edição e hibridismo cultural em <i>Maciste no inferno</i>	181
Considerações finais.....	192
 PANORÂMICA: Aspectos da linguagem e do espetáculo cinematográficos na narrativa literária brasileira do século XX.....	196
 BIBLIOGRAFIA	208

PLANO GERAL: as personagens do trabalho enquadradas em vasto cenário teórico e crítico

Literatura. Cinema. Aproximação e afastamento. Similaridade e contiguidade. Enquadrados em *travelling* ao longo da história, a partir do advento do cinematógrafo, os dois domínios artísticos são flagrados em constante diálogo: momentos de aproximação – em que uma arte procura extrair temas e procedimentos da outra – e momentos de afastamento – em que cada uma procura estabelecer sua linguagem sem recorrer a procedimentos e conceitos da linguagem da arte vizinha.

Investigar esse percurso histórico de relacionamento, mesmo que em um sistema cultural específico, exige a adoção de um ponto de vista teórico, pois a relação entre cinema e literatura pode ser estudada a partir de ângulos diferentes, dos quais se destacam, no rol de trabalhos críticos a respeito das duas artes: 1. a adaptação cinematográfica de textos literários e 2. a aproximação temática e/ou formal entre as duas artes. Os estudos dedicados às adaptações, geralmente, focalizam os modos de transposição do enredo, do tema e demais elementos narrativos do texto literário para o suporte do cinema, apontando e discutindo as especificidades de cada linguagem e os graus de afastamento da versão filmica do original literário. O segundo ângulo dos estudos comparados entre literatura e cinema permite ao pesquisador verificar estruturas, recursos e efeitos próprios de um domínio artístico em realizações de outro e investigar de que modo essas interferências atuam como elemento de renovação formal e temática no interior de um sistema artístico e cultural.

É exatamente a este ponto de vista teórico-crítico que o presente trabalho se vincula, procurando explicitar e discutir os modos e os sentidos das interferências e apropriações de dispositivos da linguagem e do espetáculo cinematográficos na estrutura do texto literário. Ou seja, é um olhar que busca explicitar as maneiras pelas quais a literatura dialoga temática e formalmente com o cinema – seja no que se refere às especificidades da linguagem, do

espetáculo, da teoria ou da história do cinema.

Para tanto, é preciso esclarecer que consideramos, como constituintes específicos da linguagem cinematográfica, elementos pertencentes à sintaxe visual do cinema, como os planos, os enquadramentos, os movimentos e as angulações, e recursos e efeitos popularizados pela arte cinematográfica, como velocidade, síntese, corte e fragmentação. Tais características são consideradas cinematográficas por teóricos e historiadores importantes, como Hauser (1972), Chklóvski (1985) e Benjamin (1975). Por espetáculo cinematográfico, entendemos todos os aparatos que possibilitam e compõem a experiência do cinema como um todo: cartazes de divulgação e programação, espaço e superfície de exposição – sala de cinema ou teatro e tela – poltronas, dispositivos de reprodução de banda sonora – orquestra ou caixas de som – e demais mecanismos técnicos de produção e reprodução do filme – entre eles a câmera de filmar.

A partir desta concepção, nossa postura investigativa torna-se possível porque, como afirma Benjamin (1975), as descobertas científicas e tecnológicas do final do século XIX acarretaram inúmeras mudanças no modo de vida do homem e, conseqüentemente e ao mesmo tempo, afetaram a forma de percepção das coletividades humanas. Essa mudança perceptiva, por sua vez, interfere no modo de expressão e recepção da arte, possibilitando o surgimento de novos códigos linguísticos e o contato intenso entre as diferentes manifestações artísticas.

Além do mais, concomitantemente ao desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica, a literatura, assim como as demais artes, exposta ao mesmo contexto de produtos culturais inovadores e condutas sociais e econômicas transformadas, passava por um processo de questionamento e redefinição de suas características temáticas e expressivas. As vanguardas literárias do final do século XIX e início do século XX são exemplos desse processo de redefinição em que não somente a linguagem e os temas literários foram postos

em discussão mas também o próprio lugar da literatura no novo panorama sociocultural que se desenvolvia. Cenário marcado, principalmente, pelo rápido desenvolvimento de uma cultura urbana, caracterizada pela efemeridade, pelo consumo, pela mobilidade, pela distração e pelo entretenimento. Qualidades essas que, embora distribuídas em vários produtos da emergente cultura moderna, encontraram sua síntese no cinema (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004) – o que justifica de certo modo a centralização desse produto cultural na sociedade moderna.

Victor Chklóvski, em seu *Resurrection du mot et littérature et cinématographe* (1985), afirma que o cinema foi fundamental para libertar a palavra literária da representação mimética. Igualmente, para Hauser (1972), as mudanças da arte moderna, convergências do novo conceito de tempo, que consiste em chegar à simultaneidade pela “espacialização do elemento temporal”, parecem encontrar no cinema sua forma mais profícua e prototípica. Para esse historiador da arte, os limites entre espaço e tempo no cinema são mais fluidos do que em qualquer outra arte:

A fascinação da ‘simultaneidade’, a descoberta de que, por um lado, o mesmo indivíduo tem a experiência de tantas coisas tão diferentes, distintas e irreconciliáveis num mesmo momento, e que, por outro lado, diferentes indivíduos em diferentes lugares têm, muitas vezes, a experiência das mesmas coisas, de que as mesmas coisas sucedem ao mesmo tempo em lugares completamente isolados uns dos outros, este universalismo de que as técnicas modernas tornaram possível que o homem contemporâneo tivesse consciência são, talvez, a real fonte do novo conceito de tempo e de todo o modo abrupto como a arte moderna descreve a vida. Esta qualidade rapsódica que distingue mais do que qualquer outra coisa o romance moderno do antigo é, ao mesmo tempo, o caráter a que ela deve os seus efeitos mais cinemáticos. (HAUSER, 1972, p.1128)

Assim, de acordo com o historiador romeno, a descontinuidade do enredo e todas as experimentações que rompem com a rígida divisão entre tempo e espaço, encontradas nas narrativas de Proust, Dos Passos, Joyce e Woolf, são fundamentalmente cinematográficas. Finaliza, então:

Em todos os gêneros e tendências da arte contemporânea, encontramos o conceito de tempo bergsoniano, tal como se utiliza no filme e no romance

moderno – ainda que nem sempre tão iniludivelmente como aqui. A simultaneidade dos estados de alma é, acima de tudo, a experiência basilar que liga as várias tendências da moderna pintura, o futurismo dos italianos com o expressionismo de Chagall, e o cubismo de Picasso com o surrealismo de Chirico ou Salvador Dalí. (HAUSER, 1972, p.1135)

A partir da época que Hauser denominou como *A era do filme*, as relações entre literatura e as outras artes pauta-se pela “especialização do tempo”. Talvez por isso, o cinema passe a ocupar, principalmente a partir do modernismo, um lugar de destaque nas relações com a literatura. Assim como outras artes – como a pintura e a música, por exemplo – e outros domínios comunicacionais – como o cartaz e o jornal – haviam servido de fonte de pesquisa, de experimentação e de renovação para a literatura romântica e pré-modernista, também as inovações técnicas, a começar pela popularização do trem de ferro e dos automóveis, forneceram material temático e novas circunstâncias perceptivas que influenciariam, ou antes, serviriam de novo campo de exploração e de relacionamento para a arte literária.

A possibilidade de descentralização da arte escrita em razão da centralização das artes imagéticas, especialmente, aquelas ligadas à tecnologia – cinema e fotografia – gera, pelo menos, dois tipos de movimento na literatura. O primeiro deles é uma tentativa crítica e inventiva de negação do cinema enquanto arte, encarando-o como ameaça à sobrevivência da literatura. Desse primeiro tipo de reação, podemos citar como exemplo os posicionamentos críticos que previam a morte do romance, do livro e da própria literatura e alguns textos literários que tematizam ou abordam de alguma forma os novos aparatos tecnológicos como máquinas apocalípticas e disfóricas.

O segundo posicionamento é uma tentativa de aproximação, que pode se dar tanto por meio da mobilização de recursos próprios do texto literário em função da produção de efeitos do cinema quanto pela incorporação de dispositivos específicos da linguagem e do espetáculo cinematográficos.

Ao pensar no campo literário no contexto nacional do pré-modernismo, Flora

Süssekind (1987), afirma que ambos os movimentos, de aproximação e de afastamento à linguagem do cinema, deram como resultado novas formas literárias específicas – caracterizadas ora pela adesão de recursos e técnicas do outro domínio artístico, ora pela rejeição desses novos elementos via o exagero de procedimentos próprios e/ou superornamentação. Se o relacionamento da literatura com a imprensa – o jornal, mais especificamente – foi marcado por períodos de grande tensão, não seria diferente com as tecnologias de reprodução de imagens e sons e, especialmente, com o cinema – arte ou técnica com extremo potencial mimético e/ou realista que colocava certo tipo literário em ameaça.

No período estudado por Süssekind, o relacionamento com os meios de reprodução tecnológica antecedentes do cinema, como o fonógrafo e o daguerreótipo, desencadeou formas literárias que seguiam caminhos diversos e, às vezes, opostos: “no que diz respeito à técnica literária tal interferência obedeceria fundamentalmente a três procedimentos básicos: *imitação, estilização e deslocamento*” (1987, p.89-90).

Sob o denominador da *imitação*, Süssekind coloca tanto obras que, a exemplo das crônicas de Olavo Bilac, incorporam procedimentos das novas formas de reprodução e gêneros, quanto obras que, inconscientemente, reproduzem esses procedimentos e formas de narrar e construir seus personagens. Com *estilização*, Süssekind nomeia os procedimentos de reelaboração, de incorporação crítica ou irônica e de oposição via superornamentação. Para terminar, a autora agrega sob o procedimento denominado por ela de *deslocamento* um grupo de obras que se deslocam, temporal e espacialmente, do panorama do desenvolvimento técnico via memória, resultando tanto em obras mais intimistas, como, na opinião da crítica, *O Ateneu* (1988), quanto em romances históricos e/ou contos regionais, como, respectivamente, *Os jagunços* (1898) ou *Pelo sertão* (1898), ambos de Afonso Arinos.

Após a literatura ter presenciado profundas transformações – primeiro, o surgimento e a disseminação da imprensa, depois, o advento e a proliferação da tecnologia e, em seguida, o

aparecimento dos meios e redes digitais –, seria ingenuidade crítica afirmar que ela pode desaparecer diante de inventos técnico-científicos. Assim como também parece ingênua a ideia de que ela é um “sol estático” perante tais mudanças. Como arte, a literatura nunca estará isolada dos fenômenos culturais e sociais, uma vez que ela própria constitui-se em um desses fenômenos.

Diante desse quadro crítico, o objetivo deste trabalho é investigar os modos pelos quais a literatura interage com a linguagem e o espetáculo cinematográficos e examinar os significados e os sentidos dessa interação para a narrativa literária brasileira no contexto do século XX. As possíveis transformações que essas intervenções, experimentais ou não, causam nos gêneros e nos seus elementos narrativos também são objeto de investigação desta tese.

A hipótese é de que a narrativa literária brasileira, pela crescente popularização e centralização da arte cinematográfica no cenário cultural nacional e internacional, ganha uma paulatina autonomia em relação aos modos de representação mimética do mundo na medida em que avança em direção à contemporaneidade. Utilizando-se, cada vez mais, de elementos heteróclitos, inclusive os do cinema, a narrativa literária do século XX amplifica as potencialidades representativas e expressivas da palavra poética e da linguagem literária como um todo. Ao estabelecer relações entre o verbal e o visual – ou o literário e o cinematográfico –, que extrapolam as tradicionais relações hierarquizantes entre esses diferentes códigos, essas narrativas rompem com os limites dos gêneros textuais e implicam mudanças consideráveis na conformação visual do texto e/ou da diegese narrativa e na montagem textual. Transformações que, por sua vez, pelo pioneirismo experimental e/ou pela importância na constituição do cânone literário brasileiro, definirão caminhos estéticos para as narrativas híbridas do século XXI.

Para executar tal projeto investigativo, o primeiro modernismo ou o modernismo

heroico brasileiro é o ponto de partida de nossa pesquisa porque, juntamente com Flora Süssekind, consideramos que este é o primeiro movimento literário consistente na fase estabelecida do cinema como arte. Desse modo, é apenas a partir do modernismo que se pode lidar, em contexto nacional, com as duas artes com linguagem e projetos estéticos definidos.

Além do mais, é a partir da síntese entre o diálogo com diversas manifestações artísticas europeias e, mesmo no âmbito da modernização da vida urbana, a valorização do folclore nacional, da fala e vida cotidianas da população local que a vanguarda literária brasileira – o Modernismo – se constitui. Como sabemos este contato entre culturas não demarcava um aproveitamento passivo das técnicas e elementos da cultura europeia mas sim uma deglutição antropófaga, uma miscigenação crítica.

Duas condições parecem-nos ter sido primordiais para o aproveitamento do cinema nas produções literárias modernistas no Brasil: 1. a proposta de renovação linguística tencionada pelo movimento e pelas vanguardas artísticas europeias; 2. as novas possibilidades perceptivas promovidas pela intensificação da urbanização, a que o desenvolvimento do cinema estava indiscutivelmente ligado.

O profundo desejo de renovação linguística, expresso tanto pelos manifestos vanguardistas das artes europeias quanto pelas próprias obras literárias e pictóricas daquele continente, resultou em uma liberdade criadora em relação à tradição nacional e aos modelos eurocêntricos que, conseqüentemente, proporcionou a realização de intensas pesquisas com várias linguagens de manifestações culturais diversas. Desse modo, a partir de um processo aprendido com as vanguardas artísticas da Europa, o modernismo no Brasil procurava criar ou produzir uma nova linguagem e novas temáticas que liberassem a arte nacional dos modelos estrangeiros. Nessa linha paradoxal de ação, surgiram inúmeras experimentações artísticas que conjugavam temas e linguagens de diferentes escalas culturais (erudita, popular e de massa) e de vários gêneros e/ou linguagens artísticas (literatura, música, pintura, cinema,

dança, etc.). O modernismo brasileiro foi, portanto, um momento de grande aproximação entre os diversos campos artísticos, tornando comum a apropriação de procedimentos e elementos construtivos de uma esfera artística por outra.

O segundo motivo que consideramos preponderante, e talvez o mais relevante, para o adensamento da relação entre literatura e cinema no modernismo brasileiro foi a própria popularização dessa arte. Nas primeiras décadas do século XX, o cinema era um campo artístico em plena expansão e acelerada popularização, acompanhando o processo intenso de urbanização e industrialização pelo qual passavam as grandes cidades brasileiras dentre as quais se destaca São Paulo. A urbanização e o crescimento do complexo industrial das cidades geram transformações na geografia urbana, causando, por sua vez, mudanças na sensibilidade perceptiva dos habitantes desses locais.

Deste cenário, destacamos, pela temática urbana e pela manifesta aproximação com o cinema, a obra de Antônio de Alcântara Machado publicada no Jornal do Comércio em 1925 e lançada em livro um ano depois sob o título de *Pathé-Baby* (1926). A obra pouco conhecida e estudada do escritor paulistano pode ser considerada um destaque, mesmo em contexto internacional, uma vez que a característica de viajante e/ou passante do narrador e a intensa relação entre texto e imagem antecedem em dois anos qualidades tão festejadas pela crítica europeia em *Nadja* (1928), a obra surrealista de André Breton que incorpora fotografias, desenhos e pinturas à sua estrutura narrativa.

No Brasil, *Pathé-Baby* (1926) inaugura, no campo da prosa, relações entre a literatura e o cinema que transcendem o nível temático e penetram em estruturas formais e semânticas mais profundas, indicando um possível caminho para o aproveitamento estético da linguagem e do espetáculo cinematográficos para a narrativa nacional.

Vidas secas (1938), obra destaque do regionalismo de 1930 e peça importante na compreensão da evolução temático-formal da narrativa brasileira, constitui-se o segundo

elemento do *corpus* deste trabalho. O romance de Graciliano Ramos torna-se peça fundamental deste percurso investigativo não apenas pelas características já apontadas mas também porque adquire, ao longo do histórico de relacionamento entre literatura e cinema no Brasil, grande importância ao ser considerada obra que deflagra ou, em última instância, atua como motivação ou correlativo de uma estética cinematográfica própria das condições e da realidade nacional – o Cinema Novo.

Gestada em um período em que a arte cinematográfica fazia parte da vida cultural nos mais remotos e precários povoados do Brasil, *Vidas secas*, mesmo que de modo não manifesto e talvez não intencional, carrega em sua tessitura elementos e efeitos próprios do cinema. Recursos que passam a ser essenciais na continuidade da representação do sertão na literatura e no cinema nacionais. O espaço narrativo torna-se peça basilar para a análise dos modos de relacionamento das linguagens cinematográfica e literária na narrativa brasileira pois, se, de um lado, o processo de urbanização atua como propulsor dos efeitos cinematográficos de *Pathé-Baby*, de outro, temos em *Vidas secas* a expressão cinematográfica de uma diegese sertaneja. Além de configurar modalidades diferentes de interação entre as linguagens estudadas, a mudança espacial também acarreta diferentes efeitos na montagem, na voz e no ritmo narrativos.

Perseguindo o fio das implicações do espaço na conformação de uma linguagem literária que incorpora elementos cinematográficos, intensificada por uma proposta e/ou por uma concepção teórico-crítica definidas, “Cara-de-Bronze” (1956) impõe-se como a terceira obra componente do *corpus* deste trabalho. Em uma atitude deliberadamente experimental, Guimarães Rosa incorpora aspectos da linguagem cinematográfica na tessitura de uma obra que, num duplo percurso semântico, revela-se um discurso híbrido que conjuga o ficcional e o crítico.

Ao fundir uma atitude crítica a uma estrutura ficcional, o autor propõe uma discussão

sobre os caminhos teóricos e estéticos a ser considerados na interação da literatura com o cinema no rol das relações interartísticas e nos contextos semânticos e formais da narrativa literária brasileira. Tais relações que, na obra artística de Rosa, têm no signo verbal o seu núcleo deflagrador – por isso escolhe, dos elementos componentes da linguagem cinematográfica, o roteiro – vão repercutir em obras narrativas do século XXI, que se debruçam mais uma vez sobre a espacialidade sertaneja.

Para finalizar este estudo das figurações da linguagem e espetáculo cinematográficos na estrutura temático-formal da narrativa literária brasileira, de volta ao espaço urbano, destacamos a obra *Maciste no inferno* (1983), do escritor paulistano Valêncio Xavier. Tal narrativa, em uma espécie de homenagem a *Pathé-Baby*, resgata e atualiza ao contexto das grandes trocas artísticas do final do século XX, aspectos formais da relação entre literatura e cinema da obra que inicia esta pesquisa.

Maciste no inferno figura como uma obra que, em tempos de intenso desenvolvimento e valorização das mídias digitais, radicaliza a atitude experimental da narrativa literária brasileira em relação com o cinema, condensando e aprofundando transformações em aspectos formais referentes à voz narrativa, à configuração visual e à utilização da montagem cinematográfica, anteriormente, disseminadas nos trabalhos artísticos de Alcântara Machado, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

Dessa maneira, o *corpus* desta pesquisa delineia um percurso que abrange duas vertentes importantes da criação literária nacional – urbana e regional –, privilegiando, no entanto, no interior de cada uma, diferentes atitudes construtivas no relacionamento da narrativa literária com a linguagem e o espetáculo cinematográficos. Essas posturas distintas, entretanto, deflagram transformações semelhantes e progressivas em certos elementos da estrutura narrativa, a saber – gênero textual, narração ou voz, conformação visual e montagem – em sintonia com um projeto estético no interior da produção literária individual dos autores

e do sistema literário nacional.

O horizonte teórico que se abre aos estudos comparados das artes e, neste caso específico, da relação entre literatura e cinema dentro do campo da prosa literária brasileira é bastante extenso. É sempre uma dificuldade para os estudiosos da relação entre artes identificar e apontar com precisão procedimentos e elementos específicos de determinada esfera artística, incorporados por uma obra, pertencente a outro gênero das artes, principalmente, a partir da modernidade, quando as trocas ou as iluminações recíprocas entre as mais diversas manifestações culturais humanas intensificam-se.

Esse intercâmbio de princípios e/ou de materiais compositivos pode ocorrer de modo volitivo, em que um artista adota, conscientemente, meios específicos de uma arte vizinha, ou de modo coincidente, em que, ao representar aspectos da realidade, seguindo os impulsos estéticos de uma época ou as diretrizes de um programa artístico, diferentes campos da arte lançam mão de métodos construtivos correspondentes ou similares.

Na verdade, é extremamente delicada a tarefa de definir o que é específico de cada arte uma vez que, desde o nascimento dos diferentes gêneros, as discussões em torno da essência de cada um deles não são consensuais. No que diz respeito ao cinema, uma das mais jovens artes, as especulações em torno do que seria o específico cinematográfico são igualmente diversas e não conclusivas.

Desse modo, em uma perspectiva que procura economizar nas discussões paralelas sobre a existência de uma linguagem cinematográfica, consideramos legítimos os pontos de vistas, às vezes polêmicos e conflitantes, defendidos por nomes como Serguei Eisenstein (1928-45), Rudolf Arnheim (1932), Marcel Martin (1955), Andre Bazin (1958-62), Christian Metz (1971), Ismail Xavier (1977) e Jacques Aumont (1983) que, em geral, defendem características autônomas e autênticas na composição do código expressivo e representativo do cinema.

No entanto, como a perspectiva teórica, adotada neste trabalho, tem como ponto de partida textos literários, privilegiaremos conceitos narratológicos desenvolvidos nos domínios da teoria da literatura, uma vez que a maioria dos efeitos cinematográficos das obras do *corpus* parece emergir mais da manipulação de estruturas internas do texto verbal do que a partir da incorporação de elementos heteróclitos. Desse modo, tornam-se fundamentais estudos de Adorno (2003), Benjamin (1975), Genette (s/d) e Friedman (2002) para o estudo da voz narrativa, Calvino (1990), Avellar (2007), Charney e Schwartz (2004), Chklóvski (1985), Sússekind (1987), Silva (2006), entre outros, para a análise das modalidades de interação entre literatura e cinema e dos modos de conformação visual da linguagem literária e, ainda, Bakhtin (2002 e 2010), Fiorin (2006) e Campos (1977) para as considerações a respeito da classificação dos gêneros textuais. Não se excluem da bibliografia deste trabalho estudos críticos sobre as obras que compõem o *corpus* sobretudo aquelas que destacam relações intersemióticas e qualidades formais dos textos.

Diante do refinamento e adensamento da relação entre texto literário e cinema a partir do modernismo, propomos uma nova denominação dos procedimentos que dão resultado a esta interação. Uma vez que o relacionamento das linguagens literária e cinematográfica adquire valor integrado a um projeto estético e/ou artístico, os procedimentos de interação passam a ter novas feições e, por isso, superam as técnicas observadas por Sússekind nas obras do período pré-moderno. A proposição de tais conceitos, no interior deste trabalho, no entanto, não deixa de levar em consideração as propostas tanto de Flora quanto de Antonio Manoel dos Santos Silva, respectivamente, em *Cinematógrafo de letras* (1987) e *Os bárbaros submetidos* (2006).

Ainda que o título da obra de Silva (2006) sugira que a literatura dificilmente é suplantada em sua tessitura pelas linguagens midiáticas, o termo *interferência*, adotado pelo crítico para designar os diversos modos de interação entre literatura e os diferentes códigos

artísticos e técnico-comunicacionais, carrega o sentido convencional de uma alteração causada de fora para dentro. Neste caso, o cinema interfere ou intervém na escritura e representação literárias via experiência do autor e/ou do leitor. Neste sentido, abrigaremos sobre a denominação de *interferência* ou *intervenção* procedimentos, recursos e efeitos que, reconhecidamente, migram do domínio do cinema para a tessitura da obra literária por meio da experiência com a linguagem e espetáculo cinematográficos do autor e/ou do leitor. Este procedimento, portanto, constitui-se o mais geral de todos uma vez que as técnicas cinematográficas fazem-se presentes no texto literário em função do conhecimento e da vivência do autor e/ou do leitor como espectadores do cinema. Isto quer dizer que não implica em uma atitude experimental deliberada do produtor da obra.

Para o procedimento volitivo de aproximação de literatura e cinema, a denominação sugerida, neste trabalho, é de *apropriação* ou *incorporação*, uma vez que, adotada uma postura de experimentação com a linguagem e espetáculo cinematográficos, a narrativa literária lança mão de estratégias de manipulação, de recriação e de estilização dos elementos componentes daquele código artístico. Ou seja, ainda que na tentativa de se aproximar dos efeitos do cinema, a narrativa literária do século XX, lida com os dispositivos e artifícios do cinema com grande liberdade criativa e intensa consciência construtiva. Neste panorama, o termo *imitação*, sugerido por Süsskind, soa ingênuo uma vez que o procedimento de interação demonstra pleno domínio da linguagem verbal e valorização das potencialidades representativas e expressivas da palavra literária. O termo da crítica parece colocar a literatura numa posição hierárquica inferior ao cinema.

Finalizando o quadro de denominação dos procedimentos de interação entre literatura e cinema, no contexto da narrativa literária do século XX, reservamos para recursos que fazem parte dos dois sistemas de representação artística, como a montagem, por exemplo, o termo *homologia* ou *similaridade*. Em algumas obras, é possível que a montagem, para seguir

no exemplo, seja cinematográfica, por incorporação de teorias e conceitos desenvolvidos nos domínios do cinema. É o que procura demonstrar Haroldo de Campos, em “Miramar na mira” (1997): uma *apropriação* oswaldiana da teoria da montagem de Eisenstein, ainda que, em uma postura crítica mais segura, a melhor denominação para esta aproximação seja a *homologia*. Esta denominação é indicada quando a coincidência temática e/ou uma preferência representativa – pelo modo realista ou pelo maravilhoso – acarretam similaridades entre a forma de encadear a narrativa literária e uma escola ou gênero cinematográficos.

Desse modo, os capítulos que seguem esta introdução, em função de uma análise que procura explicitar o aproveitamento formal de recursos cinematográficos em conjunção com o estrato semântico e o projeto estético da obra, do autor e, em última escala, da narrativa literária brasileira, serão divididos em três sessões. A primeira delas é destinada à análise e à reflexão dos possíveis contatos entre a conformação da voz narrativa e a câmera de filmar, a fim de demonstrar as implicações formais e semânticas de tais relações.

A segunda sessão de cada capítulo é dedicada às qualidades visuais dos textos, sejam elas criadas pela *incorporação*, *homologia* ou *interferência* da linguagem e espetáculo cinematográficos na expressão literária. Essas imagens adquirem, à medida que a relação entre literatura e cinema se adensam, diferentes feições, que se observam no modo de descrição do espaço diegético, passam pela iconização dos espaços no signo verbal ou na materialidade da folha de papel e do livro e culminam na incorporação de imagens (fotos, fotogramas, desenhos) na estrutura narrativa.

Na última sessão de cada capítulo, analisam-se as formas de encadeamento e montagem narrativas e sua possível relação, sintática e semântica, com as montagens cinematográficas.

Antônio de Alcântara Machado com a câmera

O título deste capítulo é uma alusão direta ao filme *Um homem com a câmera* (1929), do cineasta russo Dziga Vertov. Escrito anos antes, pois Alcântara Machado viajou à Europa em 1925 e publicou suas crônicas em livro em 1926, o que *Pathé-Baby* teria em comum com o filme? A primeira analogia possível é a de que ambos – o filme e o livro – focalizam a cidade moderna e seus personagens. Mas, o objetivo desse capítulo não é fazer uma leitura intertextual entre as duas obras e sim identificar e refletir sobre os modos de relacionamento da obra do escritor brasileiro com a linguagem e/ou o universo cinematográficos contemporâneos à sua elaboração.

Além das alusões diretas ao espetáculo cinematográfico, a obra de estreia de Alcântara Machado apropria-se de recursos, procedimentos e elementos provenientes da esfera da arte cinematográfica de modo a oferecer um novo panorama expressivo para a linguagem literária ou para o gênero narrativo nacional? Essa é a questão fundadora deste capítulo que procura analisar de que modo o cinema, a linguagem do cinema ou, ainda, o espetáculo cinematográfico participa de modo decisivo na renovação da narrativa literária e na ampliação da linguagem da literatura no que se refere à encenação de elementos da indústria de entretenimento. Nesta perspectiva, cabe investigar e analisar como os elementos do espetáculo cinematográfico, enquanto parte desta indústria, são exploradas de modo expressivo pela literatura na fase combativa do modernismo nacional.

Sabe-se que a proposta de renovação linguística e temática presente nos manifestos modernistas da fase heroica promoveu um aprofundamento das relações entre as mais diversas artes e a literatura. Como acentua Kobs (2007) as vanguardas pictóricas europeias foram preponderantes para o desenvolvimento de um projeto modernista e, no modernismo literário brasileiro, a pintura ocupou lugar de destaque frente a outras artes. O próprio contato de escritores com pintores foi mais intenso nos anos 1920, gerando novas formas de

representação que marcaram uma mudança significativa na história dos dois campos artísticos. Embora o foco recaísse sobre a pintura, no entanto, não é possível descartar a importância e a representatividade do cinema e/ou da linguagem cinematográfica para a literatura modernista brasileira. Como já explicitado neste trabalho, Flora Süssekind (1987) defende a existência de uma repercussão do cinema de maneira tanto temática quanto formal na escrita literária em obras do período denominado de pré-modernismo e o adensamento dessa relação de modo programático a partir do modernismo de 1922 – como, por exemplo, em *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade.

A investigação do diálogo entre cinema e texto literário na obra *Pathé-Baby* (1926) tem por objetivo não apenas mapear os modos de relacionamento entre essas duas linguagens mas também de discutir as contribuições temático-formais que o mesmo traz para o campo da narrativa literária brasileira. Dessa maneira, na primeira seção, analisa-se como, ao apropriar-se de recursos da linguagem cinematográfica, a obra modernista inaugura uma abordagem temática, contribuindo assim para uma renovação na forma de relacionamento entre culturas.

Igualmente, na seção 2 do capítulo, demonstra-se como a apropriação de elementos específicos do espetáculo cinematográfico aliados a recursos tipográficos próprios da linguagem literária cria um simulacro do espaço do cinema, destacando as qualidades e as potencialidades visuais do texto literário. Tais procedimentos constituem-se em um marco para a narrativa visual literária e fazem de *Pathé-Baby* (1926) uma das obras inaugurais desse gênero no Brasil.

Na terceira seção deste capítulo, faz-se uma investigação das possíveis classificações da montagem da obra, apontando os efeitos de sentido que aproximam a montagem da narrativa à montagem do cinema. Para tanto, partindo da discussão do conceito de montagem, consideram-se a especificidade temática, as características do gênero da obra assim como a produção cinematográfica contemporânea ao texto. A palavra montagem consta da quase

totalidade de textos críticos sobre *Pathé-Baby* (1926), mas raras obras ou nenhuma delas mostra do que se trata tal procedimento. O que seria essa montagem referida nos textos críticos sobre *Pathé-Baby*? Essa montagem é realmente cinematográfica? O que o procedimento de colagem de fragmentos narrativos teria a ver com a montagem cinematográfica? Ao estudo e investigação dessas questões dedicamos a seção 3 deste capítulo.

1. O olho-câmera do narrador viajante e a construção de um ponto de vista modernista

Se, em *Feuilles de route* (1924), o suíço Blaise Cendrars utiliza a analogia do poeta-fotógrafo com sua *kodak* na mão a fotografar e fixar as imagens de um roteiro de viagem pelo Brasil interiorano, Alcântara Machado prefere a câmera de nove milímetros, *pathé-baby*, para registrar sua passagem pela Europa. A escolha simbólica do instrumento parece ajustar-se às especificidades dos gêneros literários de cada artista – a fotografia privilegia o caráter instantâneo e espacial da poesia moderna e o filme aproxima-se do ritmo criado por meio da montagem de fragmentos simultâneos (ou que sugerem simultaneidade) presente na nova narrativa do século XX.

Mas, pelo menos no caso de Alcântara Machado, a presença do instrumento moderno de reprodução de imagens, que dá nome ao livro, é apenas um artifício ficcional. É o próprio olho do escritor-narrador que se converte numa espécie de câmera para flagrar aqueles aspectos das cidades, da vida cotidiana dos habitantes europeus que os turistas mais comuns deixavam de perceber, configurando uma imagem de uma Europa “gostosa e ridícula”, nas palavras de Oswald de Andrade no prefácio de *Pathé-Baby* (1982, p.13).

Alcântara Machado aciona, no aparato cinematográfico, a metáfora que designa, a um só tempo, a fundação de um olhar, de um ponto de vista, que se oferece como o novo registro

da paisagem urbana europeia e a construção de uma linguagem literária que dialoga com técnicas cinematográficas próprias da década de 1920. Ou seja, o título *Pathé-Baby* oferece, ao mesmo tempo, a chave para a análise da linguagem experimental da obra modernista, que se constrói a partir de uma aproximação com a linguagem cinematográfica, e a chave para a compreensão temática da mesma: uma representação inovadora da paisagem europeia – *pathé-baby* é a lente que capta, reflete, recorta a porção da ‘realidade’ que o narrador pretende mostrar.

Numa inversão da expressão *camera-eye* ou *câmera-olho* de Dziga Vertov, é o olhar do escritor-narrador que se comporta como uma câmera cinematográfica capaz de selecionar, recortar e definir uma paisagem nunca antes focalizada. Desse modo, se para o cineasta e teórico russo a câmera aperfeiçoava e assemelhava-se ao olho humano, captando, muitas vezes, o que ele não podia ver, em Alcântara Machado, a câmera parece ser a metáfora perfeita para a definição do olhar que se despe do sentimentalismo e da idealização do Velho Mundo e vai fixar-se na descrição de cenas cotidianas, na acumulação desordenada de turistas, nos paroxismos dos monumentos das cidades históricas, numa tentativa explícita de oferecer uma visão inédita das cidades europeias, consagradas como berços da civilização ocidental.

Como nos documentários cinematográficos do segundo decênio do século XX, as crônicas de *Pathé-Baby* oferecem-se como documentos que registram uma visão renovada, um ponto de vista singular em relação à paisagem urbana europeia. Ponto de vista que se volta para o que a Europa tem de pitoresco e não para a grandiosidade dos seus monumentos e pontos turísticos que costuma embasbacar os viajantes brasileiros.

A construção ficcional desse foco narrativo, que chamamos aqui de olhar ou olho-câmera, passa por dois procedimentos básicos: 1) a composição de uma linguagem enxuta de ornamentos e sentimentalismos, ou análises psicologizantes; e 2) o recorte temático na seleção

de cenas e episódios. Ambos os procedimentos atestam para o forte caráter modernista da obra no que se refere, respectivamente, à construção de uma linguagem literária e ao enquadramento temático ideológico do texto.

É o que se percebe logo no primeiro episódio de chegada à Lisboa, em que, à enumeração dos elementos que caracterizam a cidade ou parte dela, dispostos por meio de uma linguagem sintética e de sintaxe simples, somam-se a ironia e o humor expressos, respectivamente, pela utilização da expressão “resposta amável” para referir-se a uma resposta claramente arrogante e grossa e pela repetição da palavra “desinfecção” que, além de dar nome ao porto, transforma-se, na sentença seguinte do discurso do narrador, em índice da necessidade de limpeza do local:

Lama no Tejo. Manhã horrível de céu cinzento. Chuvinha fina que cai. Frio. Vento. A lancha pula nas vagas: desce, sobe, desce, sobe. Uma bola de borracha saltando.

– Ainda demoramos muito tempo para alcançar a terra?

– Eu sei lá!

A cusparada completa a **resposta amável**.

Emfim, Porto da Desinfecção. Merece **desinfecção** urgente. Imundo. Entapetado de limo. Barcos de pesca de velas amarradas. Pescadores de barrete vermelho, de barrete verde. Máu cheiro. (ALCÂNTARA MACHADO, 1982, p. 29, grifo nosso)

A escrita de períodos simples e curtos, com elipses sintáticas e síntese conceitual, marca do estilo de Alcântara Machado, constitui-se em uma linguagem crivada de imagens em que pesa a expressividade de cada palavra (principalmente dos nomes) e que delineia, sobretudo, a preocupação com o registro ou apresentação dos objetos, das pessoas, dos lugares. A característica de síntese conceitual por meio, principalmente, das classes nominais – substantivos e adjetivos – fez com que a fortuna crítica da obra de Alcântara Machado aproximasse o estilo do autor à escrita telegráfica. O estilo teleográfico em literatura traduz-se não pela transposição literal dos recursos ou da ausência de recursos da sintaxe das mensagens passadas pelo telégrafo mas por um princípio comum de economia que pode se manifestar de diferentes modos nos textos artísticos – em Oswald de Andrade, por exemplo,

os elementos de ligação são subtraídos; em Alcântara Machado, por sua vez, tem-se a sintaxe encurtada e a síntese conceitual por meio dos nomes. É neste sentido que a crítica, nos exemplos de Rubens Ricupero (1993), Valdevino Soares de Oliveira (1998) e Maria Inês Machado Borges Pinto (2007), convencionou denominar o estilo do autor de telegráfico.

Ao princípio da economia sintática, porém, Alcântara Machado alia um efeito de simultaneidade de sensações, pela justaposição de imagens, criadas por meio de palavras isoladas, pequenas expressões, locuções ou frases curtas, que expõem elementos sonoros, visuais e táteis caracterizadores da espacialidade representada. A linguagem telegráfica, aqui, está, portanto, a serviço da produção de um efeito de simultaneidade de sensações e de iconização, por meio da forma sintática, da convivência aproximada e às vezes caótica de elementos e estímulos diversos no espaço urbano. Desse modo, ao invés de descrever essa realidade, Alcântara Machado procura representá-la de maneira direta na própria tessitura da obra.

A utilização da técnica de exposição, como a nomeiam CANDIDO & CASTELLO (2003, p. 28), determina o foco na (re)apresentação dos elementos visuais e sonoros que constituem os cenários e não na expressão da subjetividade do narrador viajante, embora esta não esteja de todo ausente. À medida que a reconstituição dos espaços ganha destaque e estes ganham *status* de personagens narrativos, há uma diminuição considerável da participação do viajante como protagonista da narrativa. Dessa maneira, embora, nos episódios de *Pathé-Baby*, o foco da narrativa recaia sobre o espaço, característica comum de textos de exploração geográfica, a primeira obra literária do autor distancia-se do gênero tradicional de narrativas de viagem tanto no que se refere ao modo de representação das paisagens visitadas quanto no que toca ao valor formativo dado a essa experiência, uma vez que, neste tipo de texto, espaço, personagem e ação estão intrincados de modo que as transformações espaciais se projetam na personagem viajante. Negando o sentido formativo da viagem, em *Pathé-Baby*, Alcântara

Machado ironiza “Dizem que são muito instrutivas as visitas aos monumentos da antiguidade romana” em trecho denominado “viagem de estudos”, no episódio *Florença*.

Outro aspecto que distancia os textos de *Pathé-Baby* de narrativas de viagem tradicionais é o abandono da tentativa de constituir um roteiro-modelo de itinerário possível de ser seguido por um leitor, como argumenta Daflon (2011, p.37) ao observar que as duas passagens por Lisboa e Paris encontram-se unidas no livro. Para a pesquisadora, este é um indicativo de que os episódios de *Pathé-Baby* evidenciam as cidades mais como cenas do que como pontos de um roteiro de viagem. No prefácio da obra, Oswald de Andrade refere-se a essa renovação da narrativa de viagem empreendida por Alcântara Machado em *Pathé-Baby*:

Culpa sua ter exgottado litteratura viagens esse cinema com cheiro que é *Pathé-Baby*. [...] Quanto litteratura transatlantica sem fios definitivamente armada *Pathé-Baby*. Até agora brasileiro escriptor vindo Europa limitava-se fazer papel Hans Standen [...] Você apossou-se sem espanto temperatura occasional cada gente cada paiz. (AM, 1982, p. 12-13)

Para finalizar, o escritor modernista afirma que “*Pathé-Baby* é reportagem”. Essa afirmação vai ao encontro do efeito conseguido pelas crônicas de Alcântara Machado ao empregar um procedimento de escrita em que a composição cênica dos ambientes sobressai ao impacto que estes locais imprimem sobre a individualidade e/ou subjetividade do narrador-viajante. Desse modo, a sintaxe simples, em que se destacam os nomes, dá ao texto efeito de registro em oposição à análise subjetiva. Configura-se, assim, uma espécie de mecanização do olhar em que o narrador limita-se a reportar situações e eventos testemunhados. Esse efeito documental é base do próprio gênero textual realizado pelo escritor – a crônica de causa eficiente, em que o cronista é também o jornalista que presencia os fatos narrados – e parece ter estado presente na intenção do autor desde a versão para jornal, uma vez que a coluna em que foram publicadas as crônicas denominava-se “*Pathé-Baby: panoramas internacionais*”.

A analogia entre o foco narrativo e a câmera sustenta-se, em primeira instância, por meio desta linguagem desprovida dos adornos do estilo retórico literário tradicional, do qual os escritores modernistas tentavam se distanciar, e pela sua construção de cenas dinâmicas.

Como vimos, a focalização dos espaços citadinos em detrimento do registro do seu impacto sobre o viajante promove um apagamento deste como personagem protagonista da narrativa. No entanto, como apontam Reis & Lopes (2002, p.206), a representação do espaço está decisivamente comprometida pela perspectiva narrativa ou, em outros termos, pelo foco narrativo. Dessa forma, se por um lado há o apagamento da importância do viajante como personagem, por outro, haveria o seu recrudescimento enquanto narrador.

O modo de representação da paisagem urbana, em pequenos fragmentos narrativo-descritivos que fixam curtos momentos da vida cotidiana de habitantes e/ou de turistas, tendendo à manutenção da velocidade, no discurso, da duração dos eventos, contribui para o desbotamento da figura do narrador. Essa tendência à construção da cena, entendida aqui como um artifício narrativo de aproximação da velocidade do relato à velocidade em que os fatos e/ou elementos espaciais são experimentados ou percebidos, cria um dinamismo de imagens que saltam do texto e apresentam-se como registros fotográficos da realidade presenciada pelo narrador.

Ao invés de reportar os eventos e paisagens por meio do discurso indireto, o narrador opta por um tipo de discurso que pretende mostrar estas paisagens como imagens presentes. Em termos teóricos, o narrador opta pelo modo narrativo descrito por Genette como *showing*, configurando uma atenção maior aos elementos diegéticos e, conseqüentemente, conferindo uma menor focalização das marcas que denunciam a presença de um enunciador. Tanto para o teórico francês como para Norman Friedman, autor de “The point of view in fiction”, a cena é um recurso que diminui, aparentemente, a presença do narrador no tecido narrativo. Em sua teorização sobre os tipos de pontos de vista na ficção, Norman Friedman descreve um deles como “The camera” em que há o “objetivo de transmitir, sem seleção ou organização aparente, ‘um pedaço de vida’ da maneira como ela aconteceu diante do *medium* de registro” (FRIEDMAN, 2002, p.179).

Parece ser esta última a intenção de Alcântara Machado ao adotar o *showing* como modo narrativo dominante e uma linguagem que focaliza com maior intensidade os elementos da paisagem do que a subjetividade do narrador. Mas, como o próprio Friedman alerta, no entanto, o ato de escrever é sempre “um processo de abstração, seleção, omissão e organização” e isto está claro também na construção textual de *Pathé-Baby*.

É preciso compreender, portanto, que esses recursos são parte de um projeto de dissimulação da presença decisiva do narrador na representação dos espaços urbanos. Dessa maneira, por meio da construção da cena e da desvalorização do viajante como personagem, o foco narrativo se aproxima, numa leitura analógica, de uma câmera de filmar, uma vez que se restringiria a selecionar e registrar ou descrever porções da realidade. É nesse sentido que utilizamos no título desta seção o termo “olho-câmera” do narrador para nos referir à construção do foco narrativo nas crônicas de *Pathé-Baby*.

Essa aproximação entre foco narrativo e câmera cinematográfica fica ainda mais evidente em *Pathé-Baby* no modo de representação do espaço na passagem a seguir:

Cosinhas ao ar livre. Confusão de mostras de sapatos, de tabaco, de roupas, de verdura. Cheiro azedo de comida popular. Humidade pestilenta. Crianças nús pulando em poças de água verde. Mulheres amamentando. Burricos. Fedor de aglomeração pública. Pannelas de macarrão. Mixórdia de cortiço. **Mãos magras, abaixadas, catando pedaços de pão e tócos de cigarro.** A *Traviatta* fanhosa (tarari-tarará-tarari) de um realejo torto. Flores de papel. Imagens santas. Tascas. (AM, 1982, p.146-147, grifo nosso)

Neste trecho do episódio “Nápoles”, há uma alternância entre planos mais distanciados e planos mais aproximados na descrição da *Piazza Del Mercato*. O parágrafo inicia-se com sentenças que dão efeito de planos de conjunto, em que se descreve o ambiente a uma certa distância – a primeira frase “Cosinhas ao ar livre” implica um certo distanciamento do observador (narrador e também do leitor). A sentença “Pannelas de macarrão”, no entanto, cria um efeito de aproximação do foco narrativo ou olho-câmera, representando um plano aproximado. Na sentença em negrito, o efeito é de um primeiríssimo plano em que o narrador focaliza detalhadamente mãos magras, pedaços de pão e tocos de cigarros. Ressalta-se, ainda

nesse trecho, a preocupação do narrador em dar a indicação da trilha sonora que acompanha a sequência de imagens.

No trecho a seguir, parte do episódio “Londres”, há novamente essa alternância entre descrições que denotam um ponto de vista distanciado e uma focalização mais aproximada:

O Criterion despeja na confusão do Piccadilly Circus mantos de zibelina com colares de pérolas, smockings com clagues, caras raspadas com monóculos, cabeças louras com diademas.

Os ônibus vermelhos de dois andares cruzam-se, esfregam-se, enfileiram-se.

A multidão errante cobre a Regent Street. Senhor do trânsito, o guarda de um metro e noventa faz com as mãos enluvadas geometria no espaço.

O ruído é um atropelo de mil sons diferentes. Os cafés sorvem a gente que sobra das calçadas. Mas a gente não diminui. Coventry Street lateja como um vaso cardíaco. (AM, 1926, p.77, grifo nosso)

Os parágrafos que iniciam a parte ou sequência denominada “charing cross” do episódio “Londres”, denotam um plano geral ou plano de conjunto que procura descrever a aglomeração de pessoas e veículos na região central londrina. As sentenças mais longas que o usual em *Pathé-Baby* dão uma visão geral da paisagem dos cruzamentos de ruas em Westminster. Em meio à focalização distanciado das movimentadas Regent Street e Coventry Street, há uma focalização mais aproximada de um guarda de trânsito. Na parte grifada do trecho citado, há uma aproximação gradual que, partindo da multidão na rua, focaliza o guarda, depois, suas mãos e, em seguida, o movimento de suas mãos no ar. A sequência designa, em termos cinematográficos, uma alternância de um plano de conjunto para um plano médio e, finalmente, para o plano aproximado ou primeiro plano.

Esse tipo de procedimento é muito comum em *Pathé-Baby*: o modo de expressão da diegese espacial dá-se de forma extremamente cinematográfica no que se refere à alternância entre uma focalização mais distanciado de paisagens e de objetos, normalmente, descritos no plural e uma focalização mais aproximada e individualizante de personagens e/ou elementos cênicos. Em algumas passagens, o narrador solicita imagens do cinema para descrever as cenas presenciadas: “Como essas figurinhas que a cinematografia norte-americana faz sair do fundo de uma taça ou de uma pupila, de dentro do piano pulam dois sertanejos repicando

violas” (AM, 1926, p.88).

O foco narrativo de *Pathé-Baby* também se assemelha a ou se aproxima de uma câmera de filmar quando há a passagem rápida de uma visão de dentro para uma visão de fora ou, ainda, quando há uma montagem – justaposição sintática – em que esses dois pontos de vistas se alternam rapidamente, dando ideia de simultaneidade. É o que se pode perceber na parte “derrota brasileira” do episódio “Milão”, em que o narrador focaliza tanto o que acontece dentro da sala do quarto andar quanto a paisagem externa noturna da cidade. Rapidamente, há a passagem para o andar térreo. A focalização a partir de diversos pontos de vista – fora, dentro, primeiro e quarto andar do prédio – cria um mosaico prismático que remete às montagens cinematográficas dos documentários da década de 1920.

No trecho “viagem de estudos” do episódio “Florença”, a passagem de um plano geral para um plano mais aproximado é marcado visualmente na página:

Entre vilas de princesas russas e inglesas protestantes, a estrada colea,
subindo, até Fiesole.

.....
O guia de nariz vermelho vai dizendo o que sabe sobre o Teatro Romano.

– Siamo nella cosi detta *cavea*.

Degraus carcomidos. Musgo. Moscas.

– Laggiù era il cosi detto *pulpitum*.

Era. Há vinte e dois mil anos.

– Queste sono Le cosi dette *termae*.

Cousa nenhuma.

Operários esgaravatam a colina. Pedras soltas. Grilos. Lascas de colunas. Dez centímetros quadrados de mosaico.

(Dizem que são muito instrutivas as visitas aos monumentos da antiguidade romana).

.....
Entre vilas de princesas russas e inglesas protestantes, a estrada colea,
descendo, até Firenze. (AM, 1926, p.111, grifo nosso)

A primeira linha pontilhada demarca a passagem de um plano mais distanciado e externo, plano de conjunto, que focaliza o caminho sinuoso da estrada por entre as colinas, para um plano mais aproximado e, provavelmente, interno a um ônibus, plano médio, que focaliza o guia. Entre as falas do guia que indica lugares das ruínas romanas, o narrador focaliza em planos mais aproximados, primeiro e/ou primeiríssimo planos, banalidades:

musgo, degraus e moscas. As sentenças destacadas do trecho citado mostram a gradação de um plano médio, focalizando os operários, para planos mais detalhados, quando focaliza as lascas das colunas ou os grilos. Em seguida, a linha pontilhada, demarca a passagem desses planos mais aproximados para uma focalização mais distanciada e descritiva. Agora, o veículo desce a estrada rumo à Firenze.

O paralelismo sintático entre a primeira e a última sentença do trecho cria efeito rítmico repetitivo e monótono à passagem, expressando em termos formais a impressão do narrador a respeito do local. Percebe-se nas inúmeras partes citadas da obra que as cenas e os objetos descritos ganham relevo enquanto a análise subjetiva ou recorte temático do narrador revela-se, sutilmente, por meio de ironias e sarcasmos.

Embora o esforço para apagar marcas de subjetividade seja bastante claro em *Pathé-Baby*, tentativa de forjar um olhar isento e manter um efeito documental do texto, o narrador faz, ainda no trecho da apresentação do Porto da Desinfecção, o uso do adjetivo “horrível” logo na segunda sentença – explicitando sua aversão preconcebida não só por Lisboa mas por Portugal, índice do desejo modernista de autonomização e distanciamento da cultura brasileira em relação à sua antiga metrópole.

Também no último excerto citado, o narrador insere entre parênteses uma observação que, conjugada aos objetos focalizados por ele na cena, adquire sentido irônico e cômico. O posicionamento crítico do narrador diante dos monumentos da antiguidade romana pode ser inferido por meio do ritmo que imprime tom monótono e traduz a qualidade repetitiva da cena e do passeio.

Portanto, se, por um lado, como demonstramos, há a tentativa de forjar uma linguagem objetiva e/ou documental pela adoção da técnica de exposição e pela economia no uso de adjetivos, a constante ironia e o humor persistente do texto de Alcântara Machado denunciam a presença de um filtro subjetivo na escolha dos elementos e situações expostas, pautada por

um desejo modernista de ridicularizar e criticar o outro – o europeu, neste caso. É dessa maneira que, à simulação de uma perspectiva marcada pela objetividade cinematográfica, funde-se a construção de um ponto de vista subjetivo, caracterizador das convicções ideológicas do escritor-narrador.

É preciso diferenciar, no entanto, a subjetividade denunciadora de um recorte temático, de uma seleção e organização, próprias da construção textual, seja ela verbal ou fílmica, do subjetivismo, em que a psicologia e os sentimentos do narrador afloram no texto. Para Sérgio Buarque de Hollanda (2002, p.49), o objetivismo de *Pathé-Baby* é inquestionável e o texto dissipa a suspeita de que o autor tenha tomado qualquer partido prévio antes de descrever suas impressões da Europa pitoresca. No entanto, esse objetivismo, observado por Hollanda, é efeito da linguagem construída pelo escritor que não deixa de revelar, em diversas passagens do texto, que a montagem e seleção das cenas correspondem a um ponto de vista ficcionalmente definido.

Isto quer dizer que o foco narrativo e o direcionamento temático de *Pathé-Baby* são produtos de uma escolha artística e ideológica e não um reflexo direto dos ambientes descritos. Há, portanto, uma intencionalidade na abordagem temática que coordena com as ideias artísticas de sua época de modo que, a partir da análise da linguagem telegráfica e da expressão da ironia e do sarcasmo do narrador, é possível perceber a fusão entre um olhar pretensamente objetivo, documental e isento e um recorte subjetivo, construído a partir das intenções do escritor-narrador de apresentar uma Europa decadente e ultrapassada, configurando, assim, um ponto de vista inovador na literatura brasileira da época.

A existência de um ponto de vista de enfoque temático de vanguarda em *Pathé-Baby* pode ser observada em passagens em que imperam a ironia e o humor. Para designar e acentuar a face pitoresca das cidades europeias, proposta pelo narrador, mostra-se a desorganização do espaço físico e ironizam-se os hábitos e costumes locais, artifícios que

podem ser encontrados em episódios como os de Veneza, Roma e Florença. Isso aparece de forma aguda no episódio da chegada e do passeio rápido de carro por Lisboa, em que são ressaltados o comportamento grosseiro e mal-educado do motorista e o acúmulo de prédios, estátuas e pessoas pelas ruas da cidade percorridas de automóvel.

No episódio de Florença, o viajante não deixa de destacar as incoerências da cidade e sua exploração insistente dos versos daquele que deve ser o maior atrativo da cidade – o poeta Dante – e que, no entanto, encontra-se reduzido a um guia turístico.

Florença faz da *Divina Commedia* o seu Baedeker. Sobre o pórtico dos palácios, nas esquinas das ruas, à entrada das pontes, nos ângulos das igrejas, o Alighieri dá sempre uma indicação poética e útil. Os decassílabos do gênio são o guia histórico-prático-rimado da cidade. Falta só uma tradução em inglês ao lado das lápides. [...]

Isso porque Dante é maior que Florença. Ao lado de Beatrice, *gentil madonna*, é vendido em mármore, bronze, couro e papel. Em todas as montras, entre sabonetes e cartões postais, oferece o nariz enérgico, a bôca amarga, o queixo duro. Custa às vezes vinte centimos. Às vezes não vale. [...]

Não é certo, porém. Ou melhor: é certo que não é. A casa dos Alighieri desapareceu. A única lápide dantesca justificável marca úa mentira. (AM, 1926, p.109-111)

Na chegada em Barcelona, o olhar que destaca o pitoresco e a decadência reaparece: “Sob as folhagens de Rambla, a multidão se estende como um tapete. O mercado de la Boqueria apodrece o ar.”(AM, 1926, p.179). Em inúmeras passagens de *Pathé-Baby*, o narrador destaca o cheiro desagradável dos ambientes visitados. No caso de Barcelona, este é apenas mais um índice da decadência da cidade: “Na Plaza de la Universidad, o Monumento al Doctor Robert pede dinamite.” O narrador, dotado de um olhar crítico e sarcástico, resume o que se vê em Barcelona: “O abandono das ruas. A hediondez dos prédios.” (AM, 1926, p.179)

Em artigo para jornal, intitulado “Guaranis Viajantes”, Alcântara Machado discute o comportamento usual de turistas brasileiros na Europa:

É até engraçado. Enquanto o europeu de hoje trata de aliviar as costas do fardo imenso de suas heranças ancestrais, numa ânsia de rejuvenescimento quase desesperada, abrindo a janela para as correntes de ar puro que vêm de países virgens, o brasileiro, com exceções que não contam, faz exatamente o

contrário: toma de empréstimos tradições com as quais nada tem a ver e volta-se para um passado que lhe é de todo estranho. (ALCÂNTARA MACHADO, 1983, p.169)

Em *Pathé-Baby*, ao contrário, o comportamento do narrador viajante se opõe de modo acentuado deste acima descrito, pois toda a Europa aparece despojada do peso da tradição e da imponência que a História lhe confere ou lhe conferia até então. Isso porque, como afirma Sérgio Buarque de Hollanda (2002, p.50), *Pathé-Baby* expressa, ao não demonstrar interesse algum pelo passado, o século XX como o século da Geografia em oposição ao século XIX que foi o da História.

O desprezo pelo passado destaca-se, especialmente em duas passagens. A primeira, em Lisboa, quando o narrador viajante, depois de passar por inúmeras esculturas, diante da estátua de Camões, anota: “A estátua de Luis de Camões. Cheiro forte de glórias idas. Casas tristes, bolorentas. O frio e a chuvinha.” (AM, 1926, p.31) A coordenação da estátua a “casas bolorentas e tristes” implica em uma aproximação depreciativa que destaca o esquecimento e o abandono. A segunda passagem em que se pode observar a pouca consideração do narrador pelas coisas do passado está expressa no episódio de sua visita a *Galleria degli Uffizi*, em *Florença*, quando, após observar inúmeras telas dos pintores renascentistas italianos, o narrador afirma:

Seus diretores [dos pintores], papas ou nobres, os obrigaram a reproduzir modelos idênticos, cem vezes copiados, mil recopiados. Até não poderem mais.

As galerias italianas negam a invenção humana. Meia dúzia de assuntos em meia dúzia de séculos. Afirmação de arte ou afirmação de fé? O poema cristão transformou-se em lugar-commum pictórico.

Os olhos modernos saem ansiando por uma tela dinâmica e liberta de Léger. (AM, 1926, p.112, grifo nosso)

O interesse pelos modernos e a completa desaprovação pelo mecanismo repetitivo da arte do passado estão explicitados na última sentença do trecho. Conclui-se que a viagem do narrador estava sendo comandada por um desejo de se deparar com o moderno, com a geografia moderna das cidades. Não há, como se pode observar, a expressão da admiração ou

da emoção de se estar diante de obras pertencentes à história da arte universal. Ao contrário de comoção, o narrador expressa um olhar e/ou ponto de vista extremamente prático e analítico. Tal olho é nomeado pelo próprio narrador de moderno. Assim, o olhar que percorre as telas renascentistas procura, como a filmografia da época, o que a Europa apresenta de mais atual e contemporâneo – aparatos indicativos de uma civilização industrial e obras de arte de vanguarda.

A esta altura, é importante que se faça a separação da instância ficcional do narrador da figura do escritor – ambos turistas na Europa do início do século XX. A adoção de um ponto de vista ou um foco narrativo despido, quase que totalmente, de subjetividade, aliada ao uso da ironia e do humor, à busca pelo pitoresco e ao abandono do anedótico e da tradição histórica europeia, denota a construção ficcional de um narrador. Ainda que os textos de *Pathé-Baby* tenham sido produzidos a partir da experiência da viagem do autor, o olhar do narrador despe-se da interferência sentimental do viajante para tornar-se uma câmera que seleciona, enquadra, acelera ou se demora nos objetos, nos ambientes e nas situações que quer fixar dos lugares visitados.

Ao estudar as correspondências de Alcântara Machado escritas durante a viagem de 1925, Cecília de Lara (1986) comprova a hipótese de que o narrador de *Pathé-Baby* não se confunde com o autor. As cartas e postais enviados por Alcântara Machado aos pais revelam um viajante crítico, mas que valoriza beleza e cultura europeias. Para o autor, a viagem se constituía em valiosa oportunidade de conhecer e aprender, “um verdadeiro curso de arte”, que, segundo a estudiosa, foi fundamental para a formação e para a conversão do jornalista em literato.

Sobre o caráter ficcional deste narrador e o teor altamente literário dos textos de *Pathé-Baby*, Cecília de Lara conclui:

Comparando-se os comentários nos cartões postais com os episódios de *Pathé-Baby* referentes aos mesmos locais, trilhamos o espaço que medeia a

expressão pessoal espontânea e a estilização, resultante de um intenso trabalho, que sistematicamente limpa o texto de toda e qualquer emoção. Esse procedimento aliado à extrema economia verbal, só revela algum traço pessoal na escolha das situações e do ângulo de enfoque. A isto ainda se acrescenta a primazia do olhar – como se os fatos apresentados se refletissem numa superfície prismática, que devolvesse as imagens em fragmentos polidos, reorganizados numa nova ordenação, provocando efeitos de originalidade, pitoresco, num tom de comicidade ou ironia. Enfim, sob uma ótica diversa da que caracterizaria um viajante tradicional, que não oculta sua admiração ante os monumentos e outras obras de arte européias. Os textos dos 13 cartões e alguns fragmentos de 16 cartas do ano de 1925, nos devolveram o perfil humano do viajante Antônio de Alcântara Machado, que em seus escritos de *Pathé-Baby* soube disfarçar ao máximo a faceta mais pessoal e subjetiva. O que comprova nossa hipótese, antes do conhecimento desta correspondência, de que certas afirmativas de tom psicológico, contemporâneas do autor, que confundem “autor” e “narrador”, ignorando a intenção de submeter a matéria colhida no campo da realidade e procedimentos conscientes de depuração linguística, de despojamento e da utilização das técnicas de montagem do cinema, – intenção, aliás, expressa em carta, conforme verificamos – não resistem à análise. (BROCA, 1986, p.45)

Na transposição da experiência para a linguagem literária, o olhar do viajante se automatiza, em uma espécie de mecanização do ponto de vista a fim de revelar, de modo direto e sintético, uma imagem nova da Europa, um olhar desprendido de todo o peso da tradição. A nova imagem é resultado também de um novo modo de olhar que encontra seu correlativo na câmera de filmar – assim, mecanizado, despido das emoções de seu observador, que raras vezes se manifesta na superfície do texto, o olho-câmera pode se fixar apenas naquilo que pretende mostrar de modo singularizado.

É desse modo que podemos afirmar que a construção ficcional do foco narrativo nesta obra de Alcântara Machado, traduzida pela metáfora da câmera de filmar *pathé-baby*, passa pelo despojamento da linguagem literária de adornos e sentimentalismos e pela definição de um enquadramento de um tema próprio de concepção modernista.

A visão original de uma Europa dessacralizada altera o modo como a relação Brasil-Europa vinha sendo tratada na literatura de exploração geográfica brasileira. Segundo Brito Broca (2002), *Pathé-Baby* marca uma posição nova na maneira de o brasileiro encarar a Europa, que desempenharia um papel fundamental para a evolução do Modernismo nacional:

Depois de 1922 dera-se uma verdadeira debandada de modernistas para Paris. E todos procuravam utilizar-se, mais ou menos, da experiência européia, nas pesquisas em que se empenhavam. Até essa época, portanto, ninguém julgava necessário desdenhar a Europa para ser modernista. Daí o espírito essencialmente revolucionário dos “filmes” de Antonio de Alcântara Machado. [...] constituía um fato quase virgem, senão inteiramente virgem no Brasil, alguém ir à Europa para só ver o lado mau, as deficiências dos países que percorria. (2002, p.58)

Embora, como o crítico afirma, a imagem pitoresca da Europa representava uma novidade temática na literatura nacional da época, em termos gerais, a maneira de relacionamento da arte brasileira e as vanguardas artísticas europeias não se modifica substancialmente no aspecto formal, em *Pathé-Baby*. Vale lembrar que o próprio autor em suas correspondências ressalta a importância do contato com a literatura e demais artes europeias durante a viagem de 1925. Assim, do mesmo modo que outros modernistas procuravam dar à matéria nacional uma forma universal, Alcântara Machado aproveita-se do aprendizado dessas mesmas vanguardas para apresentar não o exótico da cultura nacional mas o grotesco da própria cultura europeia.

Confirmando aquele trânsito entre Brasil-Europa que, para K. David Jackson (2010), coloca a literatura e/ou a arte modernista brasileira em um espaço entre culturas, Alcântara Machado conjuga uma forma literária claramente filiada às vanguardas artísticas europeias, fórmula já utilizada pelos modernistas brasileiros, especialmente, por Oswald de Andrade, a um ponto de vista extremamente nacional e “nacionalista” – sem cair, no entanto, nos extremismos da corrente verde-amarela. Dentre os inúmeros possíveis referenciais artísticos e/ou estéticos de *Pathé-Baby*, como o Cubismo e o Futurismo, por exemplo, o cinema aparece de modo mais explícito e marcante. Não só na configuração de planos cinematográficos graças a sua linguagem telegráfica e às mudanças e alterações de diferentes distâncias focais na representação dos objetos e espaços narrativos, mas, principalmente, pelas referências diretas aos elementos que compunham as sessões de cinema da época por meio das imagens e xilogravuras de Paim. Estas imagens associadas à exploração de modelos tipográficos

diversos na representação de diferentes textos e sons conferem à obra grande qualidade visual – tema a ser discutido e analisado na próxima seção deste capítulo.

É premente concluir, até aqui, que construção linguística de vanguarda e enfoque temático inovador encontram-se ligados inextricavelmente, uma vez que o retrato de uma Europa despida a aura conferida pela literatura, em específico, e pelas belas artes, em geral, só é possível pelo despojamento do texto da subjetividade autoral o que exige, consequentemente, uma transformação no modo de expressão. A recusa temática de visões historicamente construídas e cristalizadas da Europa leva o autor a procurar um referencial estético exatamente no mais jovem e atual campo artístico – o cinema.

A arte cinematográfica, ainda desprovida de uma longa tradição, é a única capaz de fornecer um modelo ou uma linguagem representacional que possibilite a captura de uma imagem sincrônica, simultânea, singular e não idealizada das cidades europeias, além disso, o potencial documental desta linguagem parece conferir a credibilidade necessária ao novo retrato dos referidos espaços urbanos.

2. Visualidade e cinematografia em *Pathé-Baby*

Em *Pathé-Baby*, a aproximação da literatura com o cinema é fundamental para a definição de um estilo que, se por um lado, coloca a obra de Alcântara Machado em pleno diálogo com a produção literária modernista brasileira de exploração geográfica, por outro, representa a sua originalidade a ponto de Valêncio Xavier (2001) afirmar ser *Pathé-Baby* ponto alto da literatura visual brasileira. O caráter visual da obra de estreia de Alcântara Machado e sua relação com o cinema aparecem manifestos logo na capa do livro em que, dentro de um quadro que representa uma tela cinematográfica, estão reproduzidas em forma de créditos filmicos as seguintes palavras: “Antônio de Alcântara Machado apresenta: *Pathé-Baby*”. Logo abaixo, a imagem de quatro músicos e seus instrumentos ilustra a orquestra que

costumava acompanhar os filmes mudos da época. Dessa maneira, antes mesmo do título da obra, as imagens da capa relacionam o livro à sala de exibição de cinema.

Nas páginas seguintes, os créditos do livro com nomes do escritor, do autor do prefácio e do ilustrador e com local e data de publicação são reproduzidos em forma de anagrama abaixo de um desenho de uma campainha – recurso comum usado para assinalar o início da sessão de cinema nos ambientes de projeção da época. O índice, após a dedicatória ao pai, também é reproduzido em forma de programa de sessões corridas. Não faltam, ao final do “cartaz”, o preço do “ingresso” e o anúncio da próxima produção: *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Assim, a configuração visual da obra funde índice de livro a cartaz de filme, preço da obra a preço do ingresso ou entrada, anúncio de próximo lançamento literário com propaganda de próxima produção filmica. As páginas do livro tornam-se, por aproximação metafórica, tela de cinema – esta relação se tornará mais estreita e intensa ao longo da obra com a utilização cumulativa de diferentes recursos visuais.

Na abertura de cada episódio que corresponde às 23 cidades visitadas, uma das três versões de um desenho de uma orquestra de câmara, que já aparece na capa, ocupa a parte inferior da página enquanto, no alto, em um quadro que imita uma tela de cinema, são projetadas cenas que representam, ilustram ou sintetizam a cidade que dá nome à crônica que segue.

Nas seis primeiras crônicas, assim como na capa, a imagem da orquestra apresenta quatro músicos: uma pianista, um contrabaixista, um violinista e um flautista. A partir do episódio sete, em que se apresenta a cidade italiana de *Milão*, há a exclusão do violinista da cena e a pianista é ilustrada em uma postura que designa o abandono do seu instrumento musical. Portanto, permanecem em posição de atividade apenas o contrabaixista e o flautista. Do episódio 18 em diante, somente a figura do contrabaixista toma lugar no espaço que representa o fosso do teatro, local em que os primeiros filmes eram exibidos. A mesma

xilogravura se repete até a crônica de número 22 e sofre uma inversão no último episódio do livro, quando o contrabaixista passa a ocupar o canto direito inferior da página.

Em síntese, a imagem da orquestra com quatro músicos aparece na capa e em seis episódios do livro; a cena com três músicos é reproduzida na abertura das onze cidades italianas e, nas crônicas destinadas às cidades da Espanha, o desenho representa apenas o contrabaixista no espaço destinado à orquestra. A repetição e a alteração dessas xilogravuras sugerem movimento e passagem de tempo: é como se, ao longo das sessões corridas, os músicos fossem deixando de tocar seus instrumentos, sugerindo (ou implicando em) uma possível mudança de trilha sonora.

Desse modo, a série de desenhos do artista plástico Antônio Paim Vieira¹ não funciona exatamente apenas como ilustração do texto de Alcântara Machado mas como parte integral da narrativa que, além de permitir, a leitura das crônicas sempre como se fossem episódios filmicos reproduzidos na página do livro, também oferecem dados exclusivos sobre a reprodução desses “filmes” no cinema. Ou seja, não seria possível ao leitor/espectador, por exemplo, saber da movimentação dos músicos a não ser pelas imagens do artista.

Os desenhos que aparecem no alto das páginas, representando o quadro filmico ou a tela de projeção, também sintetizam o tom da narrativa quando reproduzem elementos clichês das cidades que nomeiam o episódio ou quando traduzem em imagem visual cenas da crônica seguinte. Nas “telas” que abrem os episódios *Lisboa* e *Paris*, por exemplo, podemos perceber estas duas funções principais: reprodução de estereótipos – portuguesas típicas de tamancos –, que antecipam o olhar e tom caricatos da crônica; e agrupamento de cenas que compõem o episódio, respectivamente.

¹ Antônio Paim Vieira, mais conhecido como Paim, foi ceramista, pintor e ilustrador bastante atuante durante o modernismo brasileiro. Além das ilustrações de *Pathé-Baby* (1926), Paim ilustrou o livro *Máscaras* (1920), de Menotti Del’Picchia e, em 1944, a quarta edição de *Urupês*, de Monteiro Lobato.

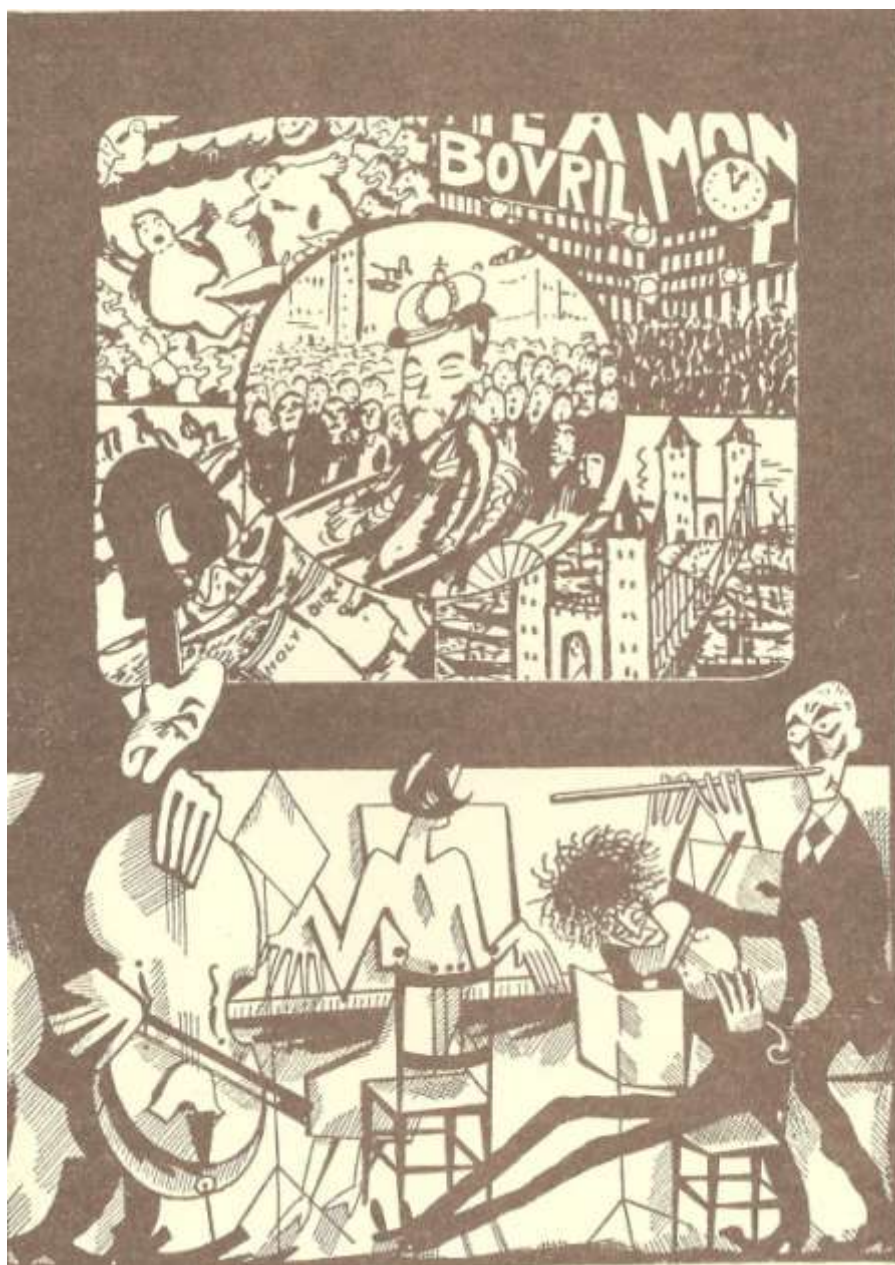


Figura 1: Ilustração de Paim para a crônica *Londres* de *Pathé-Baby* (1926)

Na tela de abertura do episódio *Londres* (Figura 1), Paim recorre a um procedimento típico das artes visuais (cinema, HQ, publicidade impressa e até pintura): a divisão da tela em fragmentos de cenas diferentes cada uma delas referente a uma das partes do episódio e, no centro, a cena do passeio de Jorge V pela Strand Street. No cinema, a divisão do quadro fílmico, como aparece na imagem de Paim, sugere simultaneidade de ações em diferentes espaços.

Algumas destas imagens parecem traduzir a angulação da focalização dominante dos

episódios, como ocorre em *De Cherbourg a Paris*, por exemplo (Figura 2). A imagem que estampa a tela de abertura desta crônica retrata a paisagem normanda a partir de um ângulo oblíquo alto ou *plongé*, representando visualmente o ponto de vista dominante no texto narrativo. Observe que, ao falar da paisagem da Normandia, o narrador destaca a simetria das divisões dos campos dando a impressão de que as observa do alto:

A natureza, para compor a paisagem normanda, estudou **geometria**. **Desenhou-a com ajuda de esquadro e compasso**. Coloriu-a pobremente, com duas cores só: cinzenta e verde. Caprichou. **Estilizou**. Tudo é medido: os campos, os prados, as árvores.

O homem colaborou com a natureza; dividiu a terra em triângulos, losangos, trapézios. Muito interessado, espetou anúncios: CHOCOLAT MENIER, COINTREAU TRIPLE-SEC, SAVON ERASMIC. **Evitou curvas**. Deformou as árvores. Alisou os campos. Penteou a relva. (AM, 1926, p.41, grifo nosso)



Figura 2: Detalhe da ilustração do episódio *De Cherbourg a Paris*

A figura, assim destacada do contexto narrativo de que se originou, pode remeter a outras estéticas artísticas, como o Cubismo, por exemplo. Mas, se os recursos são comuns a vários domínios artísticos, o efeito desses diversos procedimentos – angulação do ponto de vista, moldura escura e sobreposição da imagem dos integrantes da orquestra que estão,

inclusive, em outra espacialidade diegética – em conjunção com a própria intencionalidade explícita do autor do livro, é, sem dúvidas, cinematográfico. Ou seja, o efeito procurado pelo desejo é o de imagem de cinema.



Figura 3: Detalhe da ilustração do episódio *Granada*

Na imagem de abertura do episódio *Granada* (Figura 3), o artista plástico lança mão da profundidade de campo, recurso que apareceria no cinema apenas décadas depois, para compor uma *montagem discursiva*. Na crônica, o narrador elogia a arquitetura muçulmana da cidade, mas destaca a pobreza do local. Na imagem, Paim, movimentando recursos ainda inexplorados no cinema, coloca, sobre um fundo em que se reconhecem as imagens de uma fonte e um palácio, as mãos dos pedintes, em primeiríssimo plano, e pessoas com as mãos em espera de esmola em um plano intermediário. A sobreposição desses planos em perspectiva traduz em imagem o paroxismo entre a beleza arquitetônica da cidade e sua realidade social, expresso pelo narrador na crônica.

Por esta breve análise das imagens de Paim, é possível concluir que algumas delas por si só são cinematográficas e, não apenas por reproduzir a tela de cinema e o fosso com

músicos típicos das salas de exibição da época, mas por adotar procedimentos próprios da linguagem cinematográfica em sua configuração ou produzir efeitos cinematográficos. Um bom exemplo da mediação do mecanismo cinematográfico (ou fotográfico) nos desenhos de Paim está na imagem de abertura do episódio de Barcelona (Figura 4). Nesta imagem, há uma angulação oblíqua na representação da arena de tourada, sugerindo que a cena tenha sido captada por uma câmera que está disposta atrás de alguns espectadores cujas nuças ocupam os planos mais próximos.



Figura 4: Ilustração do episódio *Barcelona* de *Pathé-Baby* (1926)

Em *Pathé-Baby*, texto e imagem mantêm uma relação de complementaridade de maneira que a totalidade narrativa da obra só pode ser alcançada a partir do amálgama entre os textos verbal de Alcântara Machado e visual de Paim. Desse modo, *Pathé-Baby* apresenta-

se como narrativa híbrida não só pela variedade da matéria de que se constitui – o verbal das crônicas e o visual dos desenhos –, mas também pela diferença autoral desses componentes.

A visualidade da narrativa, porém, não se manifesta apenas por meio da linguagem não-verbal, uma vez que Alcântara Machado se utiliza de outros recursos como a variação de tamanho, de forma e de cor ou estilo das fontes, o espaçamento não usual entre parágrafos (como nas páginas 182 e 192, por exemplo) e sinais visuais, como o pontilhado (nas páginas 169 e 170) para marcar passagem de tempo e mudança de ponto de vista, entre outros efeitos. A qualidade visual da obra também se expressa no interesse do escritor-narrador pela superfície aparente das coisas, pela imagem e pela plasticidade dos locais por onde passa.

No primeiro episódio do livro vê-se:

1. apresentação

Puerto de la Luz é o vestibulo arenoso. Comprometedor. A cidade, que o mar e a montanha limitam, fica distante.

MODERE UD. LA MARCHA HASTA 15 KLS. POR HORA.

É ela: Las Palmas de Gran Canaria. Cidade bazar. O nome é espanhol. Só. O resto é cosmopolita.

Gente de todos os feitios, de todas as côres: indianos, canários, pretos, espanhóis, pardos, alemães, escandinavos, ingleses a dar com pau.

Prédios de todos os estilos; peninsular, mourisco, veneziano, francês, gótico.

Os anúncios das casas comerciais se lêem em tres linguas. Ou mais.

Possessão espanhola de direito; inglesa de facto. Nela o inglês manda, faz, desfaz. Cachimbando. (AM, 1926, p.19)

Nos títulos e subtítulos dos episódios, o autor extingue a letra maiúscula e opta pelo negrito combinado com um número para destacá-los do restante do texto. Esses recursos, parcialmente modificados na edição das obras completas do autor pela Civilização Brasileira em 1983, criam blocos narrativos ou sequências que, conectadas, formam a totalidade da crônica. Ao mesmo tempo em que a titulação desses blocos narrativos os separam, a numeração que antecede o nome indica a ordem que cada um ocupa na composição de um todo textual – como se cada uma dessas partes constituíssem uma sequência de um mesmo filme.

No trecho citado, entre as descrições do porto e da cidade, um aviso para diminuir a

velocidade, provavelmente, de uma placa de trânsito, é reproduzido em caixa alta. A configuração visual da sentença é a única indicação, além de seu conteúdo, da origem do texto – orientações de placas, nomes em letreiros de hotéis e lojas, frases de anúncios publicitários invadem a tessitura de *Pathé-Baby*, caracterizando e transferindo para a urdidura do texto a pluralidade e a diversidade visual da paisagem urbana ou urbanizada a que pertencem. Estes elementos textuais são parte integrante da paisagem descrita, mas aparecem no texto em sua qualidade plástica ou visual e não de modo descritivo.

A presença dessa suposta placa de trânsito, indiciada pelo texto em caixa alta, transforma-se, também, em índice de movimento do narrador, sugerindo, juntamente com a velocidade da passagem de um local a outro conferida pela linguagem telegráfica, que este percorre as ruas da cidade em um automóvel.

Ainda na primeira sequência narrativa de *Pathé-Baby*, é possível observar o interesse do narrador pela aparência das pessoas, dos prédios e demais construções nas indicações de cores, na preocupação em descrever os estilos arquitetônicos e na pluralidade de exemplos elencados para representar a diversidade dos ‘feitos’ das pessoas. Este afinho em construir, a partir das qualidades descritivas (ou referenciais) e plásticas (ou formais) da linguagem, um quadro imagético que condense a variedade de elementos constituintes da paisagem com o ritmo da viagem ou da movimentação de personagens e veículos pelas cidades é uma constante em *Pathé-Baby*. A obra como um todo apresenta um trabalho minucioso nos vários níveis da linguagem verbal – fônico, lexical, semântico e até visual – para oferecer uma representação da variedade dos diferentes estímulos oferecidos pelas paisagens urbanas.

Como já assinalado nesta análise, o artifício de incorporar textos de cartazes, placas de trânsito e letreiros de prédios sempre aparece demarcado, em *Pathé-Baby*, pela utilização de fontes em caixa alta. Esse recurso pode ser observado, produzindo um efeito de humor, no episódio de Lisboa, por exemplo, quando, durante a descrição do percurso de automóvel do

narrador pela cidade, aparecem os dizeres “SÃO PORTUGUESES OS CHOCOLATES DA FÁBRICA SUISSA” ou, na seguinte passagem do episódio de Siena, em que a coordenação entre os textos dos letreiros e as observações do narrador sugere significados diferentes e, por vezes, opostos:

ALBERGO E RISTORANTE LE TRE DONZELLE (*di sopra*), *del nuovo proprietario signor Teri Gino*. Uma família de estrábicos louros. PREMIATA FABBRICA DI PARAFULMINI. Há seis meses não chove. Luta de dois cachorros. O sol escorrega perpendicularmente. PURGANTOLO *é l'ideale dei purganti (non disturba affatto)*. Moscas. Moscas. (AM, 1926, p.119)

A constatação de que não chove há seis meses logo após a reprodução do título de premiação de uma fábrica de para-raios gera um efeito cômico, assim como a sentença composta unicamente pela palavra “mosca” duplicada enfaticamente, no final do parágrafo, após o anúncio de um purgante. Ao recurso de marcar visualmente uma incorporação textual por meio do uso da maiúscula, também se soma a utilização do itálico, que será uma estratégia para a reprodução de letras de músicas ao longo de todo o livro.

O uso de itálico e de letras capitalizadas evita que o narrador tenha que usar expressões de apresentação ou introdução desses textos que, ao contrário, são incorporados diretamente ao tecido textual, permitindo que se produza assim um desejado efeito de simultaneidade cinematográfica e velocidade. Ou seja, como já afirmado anteriormente, a sintaxe elíptica e sintética e a visualidade da narrativa plasmam a velocidade e a simultaneidade – qualidades principais da percepção do mundo moderno.

Em algumas passagens das crônicas, a característica visual da narrativa pode ser observada, por meio do uso de palavras do campo semântico matemático, geométrico ou mesmo cinematográfico, na descrição de movimentos ou de pontos de vista. No trecho acima citado, o movimento do sol pela abóbada celeste é *perpendicular*. Na última parte do episódio de Florença, o narrador também se utiliza de palavras que descrevem desenhos e/ou movimentos geométricos para representar a propriedade visual de objetos: “Sobre o Arno

calado as pontes são *parábolas* brancas” (p.114) e “Para ouvi-los, as janelas abertas aos forasteiros põem *trapézios* de luz nas fachadas dos hotéis” (p.114).

A tentativa de fixar os vários estímulos e informações que chegam simultaneamente ao olho-câmera do narrador: desde as condições temporais do local, passando pelos vários letreiros e cartazes de propaganda que decoram os ambientes até os eventos mínimos aparecem coordenados nos textos de *Pathé-Baby* de forma a representar a simultaneidade e/ou a contiguidade espacial desses elementos. Raramente, há o uso de palavras ou de expressões como “enquanto”, “ao mesmo tempo em que”, “ao lado” ou “abaixo”, o efeito de simultaneidade é produzido a partir da síntese das sentenças e da coordenação entre elas.

Tal recurso de plasmar na linguagem da narrativa as múltiplas qualidades da paisagem dos lugares que representa não é uma característica isolada do narrador de *Pathé-Baby* mas uma constante na obra de Alcântara Machado. Ao estudar o atributo, marcadamente visual de sua obra, Cavalcante afirma que:

Desde o princípio e até o fim de sua carreira como escritor e jornalista, Antônio de Alcântara Machado manteve uma estreita ligação estilística com os quadrinhos, mais precisamente com as imagens visuais em geral. [...] Essa característica tem, nas suas origens, os quadrinhos, o cinema, a leitura de alguns modernistas franceses e norte-americanos, a sua veia literária essencialmente jornalística e a estreita relação, profissional e pessoal, com alguns dos principais desenhistas e caricaturistas da sua época. (CAVALCANTE, 2001, p.58)

A utilização das xilogravuras e demais desenhos e a recorrência a diferentes recursos visuais na redação e na organização das crônicas, aliados aos procedimentos da escrita telegráfica e da constituição de planos cinematográficos na focalização dos objetos e paisagens, revelam uma profunda intenção de oferecer o texto como imagem. As sequências narrativas tomam lugar na página do livro como as imagens ocupam a tela do cinema. Na dinâmica criada pela tendência dominante ao modo narrativo *Showing*, pela adoção de uma linguagem telegráfica e pelo uso de gravuras, de fontes em estilos diferenciados e de outras qualidades visuais da linguagem verbal, cada crônica ou cada parte dela passa a se apresentar

como um todo simultâneo, sincrônico que se imprime na página do livro.

Esses processos refletem textualmente a tendência à fixação do instantâneo, à representação do momentâneo que a literatura e a arte de vanguarda em geral procuravam e defendiam. Na escrita literária de *Pathé-Baby* não há tempo para contar, para discutir. É preciso mostrar, apontar, deixar lacunas que façam o leitor compreender, ou melhor, apreender a velocidade a que esses estímulos visuais e/ou sonoros atingem a retina do narrador. Como sugere Ismail Xavier (1978, p.159), a pesquisa em torno da simultaneidade empreendida pela literatura de vanguarda e modernista é o principal ponto de aproximação entre as artes literária e cinematográfica. Nesse sentido, o cinema interessa enquanto *dinamismo de imagens*: “os colaboradores de *Klaxon* falam com frequência do simultaneísmo moderno e, tal como os franceses, depositam grandes esperanças no cinema como expressão adequada do novo modo de perceber e sentir as coisas”. A partir dessa ideia, o crítico resume que, para traduzir a simultaneidade para o leitor no texto, as palavras de ordem são: rapidez e síntese.

É conclusiva, portanto, a afirmação de que a totalidade dos procedimentos descritos nesta seção que configuram uma aproximação do texto à imagem por meio de suas qualidades visuais e descritivas constitui-se em artifício artístico para produzir os efeitos de velocidade acelerada e simultaneidade, entendidas como características inerentes à linguagem cinematográficas.

3. Crônica, cinema e cidade: a questão da montagem

Na quase totalidade dos ensaios críticos sobre *Pathé-Baby* (1926), a palavra ou o conceito de *montagem* aparece como o específico cinematográfico constituinte da obra literária de Ant3nio de Alcântara Machado, embora, apenas no trabalho de Oliveira (1998) haja uma tentativa de demonstração de como esse recurso é apropriado na prática escritural da

obra. É preciso, no entanto, atentar para o fato de que, embora alguns teóricos do cinema tenham apontado a montagem como a essência da linguagem cinematográfica, e, ainda que o termo tenha sido cunhado no domínio teórico da sétima arte, Lopes & Reis (2002, p.177), no *Dicionário de teoria narrativa*, classificam-na como recurso transnarrativo observável na narrativa literária antes mesmo do advento do cinema. É essa também a posição de Modesto Carone (1973) que, ao procurar o entendimento do conceito de montagem por meio da teoria de Eisenstein, chega a uma ampliação do procedimento que o faz extravasar do âmbito cinematográfico dentro do qual a montagem constitui-se em uma aplicação particular de um método universal nas artes.

Segundo Robert Stam, um dos vínculos entre cinema e literatura se dá exatamente por meio do procedimento da montagem uma vez que:

Griffith declarou ter tomado a montagem em paralelo de empréstimo a Dickens, ao passo que Eisenstein encontrou antecedentes literários de prestígio para as técnicas cinematográficas: as mudanças de distância focal em *O paraíso perdido*, a montagem alternada da feira agrícola em *Madame Bovary*. (STAM, 2003, p.49)

Se tomarmos de empréstimo a definição ampliada de montagem cinematográfica de *A estética do filme*, em que Aumont e seus colaboradores afirmam que “a montagem é o princípio que rege a organização de elementos filmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (1995, p.62), com exceção da qualidade especificamente visual e sonora do material filmico, as operações de *encaixe*, *encadeamento* e *alternância*, próprios e comuns à sintaxe narrativa literária, parecem corresponder ao processo de montagem ao desempenhar o mesmo papel de organização de sequências. A habitual sucessão de sequências narrativas expressas ora por meio da *cena* e ora por meio do *sumário* também é um modo de organização da duração dos eventos e situações narrados e, por isso, pode ser entendida como uma forma de montagem.

Ao citar Christian Metz em *Literatura esse cinema com cheiro*, Oliveira parece concordar que a montagem é um procedimento comum a várias artes:

O cinema se funda na imagem; a literatura na palavra. Ambos, porém, podem valer-se de técnica semelhante para expressar seus conteúdos: a montagem. E a montagem não é privilégio de nenhuma arte. Tanto pode ser usada no cinema quanto na literatura e demais atividades artísticas, visto que ela é um processo de linguagem cuja "função criadora consiste em aproximar elementos diversos colhidos na massa do real, fazendo surgir um sentido novo de sua confrontação". Além do que, "a história da literatura e da pintura, generosamente convidadas para um levantamento global, não são demais para fornecer exemplos de montagem antes da palavra". (OLIVEIRA, 1998, p.51-52)

Embora os elementos analisados até aqui, como a construção de um ponto de vista mecanizado, as referências textuais e visuais ao universo cinematográfico e a preocupação com a visualidade e com a diversidade da distância de focalização e de enquadramento dos objetos descritos sejam suficientes para demonstrar uma apropriação de técnicas cinematográficas na elaboração de *Pathé-Baby*, nada fornece justificativa crítica e/ou teórica para classificar a montagem narrativa da obra como cinematográfica. Dessa maneira, a pergunta que se coloca é: em que sentido a montagem inegavelmente presente em *Pathé-Baby* (1926) aproxima-se da montagem cinematográfica? Se os procedimentos de montagem da obra mantêm uma relação com a linguagem cinematográfica, de que tipo é? Quais os efeitos de sentido que emergem desta aproximação?

Paradoxalmente, para responder esta questão que toca no aspecto formal da obra, é preciso olhar para o conteúdo da mesma, considerando o contexto histórico em que foi escrita e os gêneros cinematográficos mais comuns do momento uma vez que, como explica Aumont (1995), ao longo da história prática e teórica do cinema a noção de montagem sofreu uma grande variação. De fato, o primeiro ponto de uma possível aproximação entre a montagem narrativa de *Pathé-Baby* (1926) e a montagem cinematográfica é a abordagem temática da cidade como personagem principal da obra.

Ao destacar as cidades europeias, construindo um panorama delas, objetivo expresso no próprio título da coluna do jornal em que as crônicas foram primeiramente publicadas, o texto aproxima-se de um gênero cinematográfico da sua época – o *City Symphony*.

Constituem exemplos mais comuns de *City Symphony* os filmes *Manhatta* (1921), de Paul Strand e Charles Sheeler, *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti, *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, *Etudes sur Paris* (1928) de Andre Sauvage, e, o já citado, *Homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov. Essas obras voltaram-se para o registro documental da vida urbana, personagens anônimos e situações cotidianas da rotina citadina, privilegiando, em sua maioria, uma forma não anedótica na construção de um panorama das cidades. Nestes filmes, as imagens das cidades são tomadas de diversos ângulos e variados enquadramentos, buscando representar o movimento acelerado das mais diferentes atividades humanas e mecânicas no próprio ritmo da sequência fílmica. As passagens de um ângulo a outro, de um enquadramento a outro ou de uma sequência a outra não se dão de maneira transparente, ou seja, de modo que mascare a descontinuidade temporal e espacial entre um ponto de vista e outro – na verdade, a montagem dos planos e das sequências evidencia essa descontinuidade, apresentando-os como fragmentos que, agrupados, constituem um todo.

Esse tipo de montagem, presente no gênero *City Symphony* da década de 1920, apresenta o filme como “discurso articulado” uma vez que não pretende apenas captar o real, oferecendo-se como duplicação dele, mas refletir a realidade ao mesmo tempo em que lhe atribui um sentido. É assim que Aumont (1995, p.79) define a concepção de montagem de Eisenstein, cineasta cujo pensamento teórico obteve grande repercussão na década em que os filmes referidos foram criados. Na verdade, com os teóricos e cineastas soviéticos da década de 1920, a montagem passava a ser percebida, nas palavras de Avellar (2007, p.108), “como um signo semântico particular”, isto porque, dentro daquela concepção do filme como discurso, naquele momento, a preocupação não era reforçar, por meio de uma montagem que não deveria ser percebida, a capacidade de reproduzir com fidelidade a continuidade visual do mundo e sim oferecer registros flagrantemente da vida em fragmentos para que, da relação entre

essas diversas imagens, surgisse um novo sentido e, principalmente, uma sensação estética.

Para Pudovkin, diretor e teórico do cinema largamente divulgado em escolas de cinema do mundo, a montagem é a força criadora do filme, ou seja, ela é a responsável por transformar a matéria-prima da natureza captada pela câmera em um discurso articulado ou em uma continuidade cinematográfica. De todo modo, os filmes soviéticos, em específico, e os filmes documentários desta época, em geral, passaram a destacar a montagem, ressaltando o corte e a natureza fragmentária dos fotogramas.

Do mesmo modo, a passagem entre os diferentes planos ou pontos de vista e entre as diferentes partes ou sequências das crônicas em *Pathé-Baby* parece explicitar seu caráter fragmentário e sua qualidade discursiva enquanto construção de linguagem. Os espaços em branco entre uma sequência e outra e suas titulação e numeração salientam a propriedade essencialmente construtiva do texto, isto é, chamam atenção para o texto como resultado de uma série de operações linguísticas e não apenas como imagem transparente do real. A edição das crônicas para a versão em livro parece ter intensificado, com a inclusão de um subtítulo para cada parte de cada episódio, o caráter fragmentário desses blocos narrativos e, por outro lado, com a numeração dos mesmos, a ligação entre eles na constituição da totalidade do texto. Ou seja, enfatiza o caráter descontínuo entre as partes ao mesmo tempo em que explicita a sua inserção em uma sequência narrativa.

Além de uma simulação textual da montagem cinematográfica da época – justaposição de imagens que liberam, pelo contraste ou pela continuidade, efeitos de sentido –, essa organização das crônicas em pequenos trechos nomeados e numerados parece emergir da necessidade de representação panorâmica de uma paisagem que só pode ser captada a partir da síntese de uma série de diferentes estímulos perceptivos fragmentários.

Desse modo, as sequências mostram a diversidade de tipos humanos, de modelos comportamentais, de aspectos visuais e até sonoros, tentando reproduzir, na sucessão de

cenas, o ritmo e o movimento característicos destes espaços urbanos. Os episódios “Las Palmas”, “Londres” e “Florença” são prototípicos na exemplificação de como o discurso vai sendo construído pelo narrador por meio de pequenas tomadas descritivas de modo a se distanciar do estilo corrente e linear da crônica tradicional.

Entre vilas de princesas russas e inglesas protestantes, a estrada colea, subindo, até Fiesole.

.....
O guia de nariz vermelho vai dizendo o que sabe sobre o Teatro Romano.

– Siamo nella cosi detta *cavea*.

Degraus carcomidos. Musgo. Moscas.

– Laggiù era il cosi detto *pulpitum*.

Era. Há vinte e dois mil anos.

– Queste sono Le cosi dette *termae*.

Cousa nenhuma.

Operários esgaravatam a colina. Pedras soltas. Grilos. Lascas de colunas.

Dez centímetros quadrados de mosaico.

(Dizem que são muito instrutivas as visitas aos monumentos da antiguidade romana).

.....
Entre vilas de princesas russas e inglesas protestantes, a estrada colea, descendo, até Firenze. (AM, 1926, p.111)

A montagem intercalada da fala do guia e das imagens fixadas pelo narrador produz um efeito de sentido irônico à medida que as imagens dos monumentos ou da arquitetura antiga grega apontadas pelo guia contrastam com as imagens insignificantes e desgastadas captadas pelo olho-câmera do viajante – emerge deste procedimento a ideia de uma Itália decaída e decadente. A montagem paralela destacada pelo sinal visual do pontilhado entre o parágrafo que abre o trecho e o que fecha também assinala um efeito de sentido – o paralelismo sintático, pela repetição, sugere a inalterabilidade da paisagem e seu baixo poder de impacto sobre o viajante. Esses procedimentos técnicos de montagem são manipulados em *Pathé-Baby*, em grande parte, para a construção de um discurso e, por isso, pode ser classificada, assim como a montagem dos filmes a que se assemelha, de *montagem discursiva*.

Além de os procedimentos descritos apontarem, claramente, para o fato de que, no processo de edição das crônicas para sua versão em livro, o autor trabalhou para intensificar a aproximação daquela montagem conceituada e colocada em prática pelo documentário

poético do cinema da década de 1920, a similaridade temática com os filmes do *City Symphony* coloca em cena novas e importantes motivações para a configuração da sequência narrativa de *Pathé-Baby*.

A preocupação com a sonoridade constitui ponto relevante de aproximação entre os filmes do *City Symphony* e as crônicas de *Pathé-Baby*: nestes filmes, a música é o princípio criativo que rege a sucessão rítmica das imagens, o abandono do narrativo tradicional e construção não linear dos planos e sequências. Os filmes deste gênero cinematográfico são sempre acompanhados por uma música que sincroniza com o ritmo das imagens na tela.

Em *Pathé-Baby*, a referência mais explícita à música está expressa na representação gráfica da orquestra de câmara presente nas xilogravuras que abrem cada episódio, mas há também no texto escrito representações verbais de interferências sonoras, ora de músicas, ora de outros tipos de ruídos. Os registros das interferências sonoras são feitos por meio de letras em estilo itálico como as citações de textos de placas, de jornais e de poemas – esse procedimento presente, por exemplo, no trecho acima citado, demarca a diferença entre este tipo de texto, que pretende caracterizar o som do ambiente, do restante do texto, que possui uma preocupação central com a caracterização visual dos espaços.

Embora em sua maioria os filmes do *City Symphony* constituem obras de exaltação das cidades, alguns deles possuem um viés mais crítico e menos entusiasta com as transformações da paisagem e da rotina urbana propiciada pelo processo de urbanização. A diminuição dos integrantes da orquestra de câmara, representada nas gravuras de abertura dos episódios de *Pathé-Baby*, sugere um possível arrefecimento no ritmo da composição musical. Esse suposto arrefecimento no tom de grandiosidade ou de euforia da música também é sugerido pela própria abordagem crítica do narrador que se acentua nas cidades italianas, em que o violinista abandona a câmara e a pianista para de tocar, e torna-se ainda mais aguda nas cidades espanholas, quando apenas o contrabaixista permanece tocando.

A hipótese da possível mudança do tom e da desaceleração da velocidade impressa pelo ritmo ganha força na comparação entre a quantidade de partes, sequências ou blocos narrativos que formam os primeiros episódios e o número dos mesmos nas crônicas finais do livro. Ao dividir as 23 crônicas em três grupos de acordo com a quantidade de músicos que compõe a imagem de abertura, pode-se observar que o primeiro conjunto, formado pelos seis primeiros episódios, constituídos por cidades de diferentes países, e aberto pelo desenho da orquestra com os quatro músicos, acumula 53% das sequências ou partes tituladas de todo o livro. Nos dois últimos grupos, as crônicas tornam-se mais lineares no que se refere à sua configuração visual e também ao modo narrativo, sugerindo filmes constituídos de planos sequências mais longos. A partir do episódio de Bologna, a linguagem passa a ser composta por construções sintáticas mais longas, cedendo um maior espaço à dissertação, como nos episódios de “Córdoba”, o vigésimo e de “Granada”, o vigésimo primeiro.

Se entendermos que o ritmo narrativo de *Pathé-Baby* é dado pela repetição desses blocos narrativos marcada pelos espaços e cortes entre eles, percebemos que, nas primeiras crônicas, essa repetição é mais frequente uma vez que há uma concentração maior desses blocos em intervalos menores. No final do livro, os intervalos ocorrerão, em sua maioria, apenas entre uma crônica e outra e não tanto em seu interior, configurando uma diminuição da repetição e, conseqüentemente, a desaceleração da velocidade.

Dessa maneira, existe uma sincronia entre a quantidade de músicos na orquestra da gravura e a quantidade de cortes e sequências narrativas, sugerindo mudança e desaceleração rítmica. Ainda mais que, como já apontado nesta análise, estes blocos narrativos oferecem-se como quadros imagéticos simultâneos cujo encadeamento produz o efeito de velocidade.

A própria característica dos sons dos instrumentos também parece ser reveladora de uma mudança tonal ou de perspectiva. Os músicos, cujos instrumentos são capazes de emitir sons mais agudos, deixam a orquestra primeiramente, sendo que o único a continuar até o

final da sessão é o som grave do contrabaixo o que ajuda a compor, aliado às expressões faciais e corporais dos músicos, uma atmosfera melancólica que culmina com a conclusão saudosista dos versos de *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, reproduzidos em uma das páginas finais da obra. Esse arrefecimento na velocidade do texto dado pelo ritmo acompanha a própria disposição do viajante: no início ficcional da viagem o narrador encontra-se entusiasmado, mas, ao passar do tempo e das cidades, a expedição torna-se repetitiva e enfadonha. Também, neste sentido, há o uso discursivo das *montagens rítmica e tonal* conceituadas por Eisenstein.

Nas palavras do teórico e cineasta,

Na montagem rítmica, é o movimento dentro do quadro que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro. Tais movimentos dentro do quadro podem ser dos objetos em movimento, ou do olho do espectador percorrendo as linhas de algum objeto imóvel.

Na montagem tonal, o movimento é percebido num sentido mais amplo. O conceito de movimentação engloba *todas as sensações do fragmento* de montagem. Aqui a montagem se baseia no característico *tom emocional* do fragmento – de sua dominante. O *tom* geral do fragmento. (EISENSTEIN, 2002a, p.81-82)

As concepções de Eisenstein parecem traduzir as operações de montagem de Alcântara Machado em *Pathé-Baby* (1926) – o comprimento ou extensão de cada fragmento narrativo corresponde ao tom emocional que a imagem plasmada por eles imprime no viajante e que será, assim, transmitido ao leitor/espectador. É preciso destacar, no entanto, que essas técnicas não foram apreendidas pelo escritor por meio da teoria do cineasta.

A similaridade temática e construtiva entre os filmes do *City Symphony* e das crônicas de *Pathé-Baby* não podem ser entendidas como simples apropriação literária de recursos cinematográficos mesmo porque a maioria dos filmes desse gênero foram criados concomitantemente à escritura da obra de Alcântara Machado. É mais preciso considerar que as coincidências e as correspondências entre procedimentos construtivos dos filmes e das crônicas emergem da necessidade de representar mimeticamente o mesmo objeto da realidade – a cidade. Desse modo, ao procurar representar os diferentes estímulos perceptivos

oferecidos pelos espaços urbanos modernizados, os filmes do *City Symphony* e as crônicas de *Pathé-Baby* utilizam procedimentos de construção *similares* ou *homólogos*.

No entanto, este modo de aproximação entre esses textos não invalida em termos críticos, a classificação da montagem de *Pathé-Baby* como cinematográfica, pois foi o cinema, e precisamente o cinema de vanguarda soviético, que consagrou e repercutiu os recursos de *montagem rítmica e tonal* para a composição de um discurso – técnicas que Vincent Amiel (2011) abrigará sob a denominação de *montagem discursiva*. Mas é preciso estar consciente de que o caráter cinematográfico da montagem das crônicas desponta da necessidade mimética do objeto de representação, enquanto, embora valorizada em função do mesmo objeto representativo, nos filmes, em geral, a montagem nasce da qualidade do próprio meio de expressão.

Ao analisar a relação entre cinema e crônica no início do século XX no Brasil, Gomes (2008) demonstra, por meio da análise dos textos jornalísticos de dois autores – João do Rio e Alcântara Machado – que, para captar a realidade cambiante da cidade, a crônica procura no cinema a analogia para a construção de uma linguagem que aponta o objetivo geral de não se aprofundar no âmago das coisas. Afirma o crítico que “Mesmo antes de circularem por aqui as ideias de vanguarda (como o Futurismo), nossos jornalistas-escritores antenavam-se com as novidades que os aparatos modernos anunciavam” e conclui que, ao experimentar a vida nas cidades:

“em suas possibilidades sobredeterminadas pelas novas tecnologias, com destaque para o cinema, João do Rio e Alcântara Machado exibem com suas respectivas produções jornalísticas, depois transpostas para outro suporte material (o livro) que lhes altera o sentido, modos de metropolização e de perceber e representar o urbano, ao mesmo tempo que (sic) ousam experimentar uma modernidade na periferia dos centros hegemônicos. (2008, p.147)

O espaço urbano surge, então, como peça fundamental no entendimento da relação entre as crônicas de *Pathé-Baby* e os filmes do *City Symphony*. As grandes cidades do início do século XX, objetos temáticos tanto dos filmes do *City Symphony* como das crônicas de

Pathé-Baby (1926), entre outras obras artísticas literárias e/ou cinematográficas da época, são caracterizadas, principalmente, pela aglomeração crescente e atordoante de pessoas, de diferentes códigos visuais e de inúmeras novas tecnologias, como os automóveis, as máquinas industriais e os aparatos de reprodução de som e imagem, dos quais se destacam o fonógrafo e o cinematógrafo.

A presença dessas tecnologias é a principal responsável pela transformação da paisagem urbana e, conseqüentemente, pela mudança do modo pelo qual ela é percebida. Em outras palavras, os aparatos tecnológicos que caracterizam a industrialização e a urbanização, principalmente, aqueles ligados ao transporte e à comunicação como, por exemplo, o trem de ferro, o automóvel e o aeroplano, e o jornal diário, os cartazes publicitários, os *outdoors*, o telefone e o cinema, alteraram o modo de visão das populações urbanas. Os novos ângulos e velocidades de observação da paisagem, proporcionados por tais aparatos, transformam a percepção humana daquele ambiente. Para Gunning (2004), a primeira imagem dessa experiência transformada seria a viagem pela estrada de ferro:

esse novo cenário, organizado segundo as necessidades de circulação, é emblemático das mudanças perceptivas e ambientais que definem a experiência da modernidade: um novo domínio sobre os pequenos incrementos de tempo; um desmoronamento das distâncias e uma nova experiência do corpo e da percepção do ser humano, moldada pela viagem a novas velocidades e por novos e atraentes potenciais de perigo. (p.34)

Em resumo, os processos de urbanização e de industrialização foram primordiais para a preparação de um público cinematográfico e o cinema foi, em certa medida, a síntese das novas qualidades perceptivas engendradas por aqueles processos. Para Charney e Schwartz (2004, p.17), “o cinema, tal como se desenvolveu no fim do século XIX, tornou-se a expressão e a combinação mais completa dos atributos da modernidade”.

Charney e Schwartz demonstram alguns elementos que associam o processo de modernização das cidades à criação de uma atmosfera própria ao desenvolvimento do cinema:

o surgimento de uma cultura urbana metropolitana que levou novas formas de entretenimento e atividade de lazer; a centralidade correspondente do

corpo como o local de visão, atenção e estimulação; o reconhecimento de um público, multidão ou audiência de massa que subordinou a resposta individual à coletividade; o impulso para definir, fixar e representar instantes isolados em face das distrações e sensações da modernidade, um anseio que perpassou o impressionismo e a fotografia e chegou até o cinema; a indistinção cada vez maior da linha entre a realidade e suas representações; e o salto havido na cultura comercial e nos desejos do consumidor que estimulou e produziu novas formas de diversão. (2004, p.19)

De acordo com os referidos estudiosos, a cultura moderna seria cinematográfica antes mesmo do advento do cinema, assim, a tecnologia cinematográfica, um dos aparatos tecnológicos da época, aparece tanto como um dos elementos causadores dessa transformação perceptiva definidora da experiência moderna quanto como um produto que sintetiza essas diversas novas formas perceptivas. É preciso ainda ressaltar que o cinema, como síntese desses estímulos perceptivos, foi em grande parte o responsável por intensificá-los e torná-los conscientes para uma massa de espectadores. Ou seja, muitas das transformações perceptivas oferecidas pela cidade moderna só se tornaram conhecidas de modo consciente e reflexivo por meio dos filmes que documentam poeticamente esses espaços urbanos. Cinema e urbanização encontram-se, desse modo, associados no contexto de desenvolvimento da modernidade ou de uma experiência moderna do mundo.

Dessa maneira, ao descrever o modo de vida, as personagens, a dinâmica social e a paisagem dessas diversas cidades europeias, Alcântara Machado usa uma linguagem telegráfica e imagética que iconiza a pluralidade de estímulos visuais, sonoros e táteis, a simultaneidade de eventos, a fugacidade temporal e a velocidade das cenas oferecidas pelas cidades por meio do incremento de aparatos tecnológicos, principalmente, os das áreas de comunicação e transporte. Essa tradução na prática escritural de Alcântara Machado em *Pathé-Baby* das transformações perceptivas produzidas pelo avanço tecnológico que caracterizava o processo de urbanização das cidades no início do século XX, aproxima o texto literário dos filmes realizados na época pelo procedimento de interação entre os sistemas semióticos que denominamos, neste trabalho, de *homologia* ou *similaridade*.

No entanto, em *Pathé-Baby*, a análise das relações entre gêneros torna-se ainda mais complexa uma vez que o diálogo entre a linguagem literária e o cinema está permeado e/ou intermediado pelo código jornalístico. A crônica, como explica Flora Süssekind (1987, p.45-46) ao estudar os textos para jornais de João do Rio, modificava-se em função da nova paisagem técnica que se desenvolvia nas grandes cidades brasileiras. Aproximando-se da qualidade documental do cinema, assim como a coluna do referido escritor carioca, a coluna de Alcântara Machado no *Jornal do Comércio* fazia referência direta ao universo cinematográfico ao trazer o nome da câmera de filmar associado à expressão “panoramas internacionais”. Neste caso, a qualidade documental do tipo de crônica escrita por Alcântara Machado aproxima-se da capacidade mimética sem antecedentes do cinematógrafo, especialmente, do documentário poético do russo Dziga Vertov – *Um homem com a câmera* (1929), embora seja improvável que Alcântara Machado tenha lido os manifestos de Dziga Vertov e assistido a algumas de suas realizações filmicas.

O importante, para nosso trabalho, é observar como alguns princípios defendidos pelo teórico russo são adotados na obra do escritor brasileiro. Os kinoks, grupo criado por Dziga Vertov, defendiam a filmagem sem atores e sem cenários artificiais. Os filmes do grupo, especialmente os de Vertov, são resultado de filmagens documentais pela cidade. Os transeuntes, os trabalhadores e os habitantes das cidades convertem-se em personagens de seus filmes que, ao invés de preservar a velocidade e o ponto de vista natural ou mais convencional ao olho humano, pretende deformá-los com intenção de apresentar uma linguagem que traduz uma nova e liberta visão do mundo. Esse também é o procedimento mais comum nos filmes do gênero *City Symphony*, embora alguns deles possam apresentar atores eventuais em sua composição.

Assim, na transposição dos fragmentos filmados para a obra filmica, são utilizados vários recursos de edição – como a aceleração ou a diminuição da velocidade, por exemplo –,

que apresentam os objetos, as coisas do mundo e do cotidiano citadino, o movimento das máquinas e da população de trabalhadores a partir de uma perspectiva inovadora. O procedimento de composição do cine-documento vertoviano é similar ao processo de criação de Alcântara Machado em *Pathé-Baby*, pois é a partir da observação das cidades, das suas rotinas cotidianas e de seus habitantes e turistas que os autores produzem seus textos. Mas, se a origem dos textos justifica seu lado jornalístico, a forma dada pelo autor a esses textos revela seu profundo valor artístico. *Pathé-Baby* não é simples reportagem porque é deformação, é exagero e recorte, é caricatura.

Entendemos, portanto, que a forma fragmentária das crônicas de *Pathé-Baby*, mesmo antes de sua edição para a versão em livro, emerge da necessidade de iconizar na forma linguística da obra o modo como a paisagem urbana se apresenta ao olho-câmera do narrador. Isso explica, em parte, a coincidência entre procedimentos construtivos comuns a obras de domínios artísticos diferentes na representação da cidade nas diversas vanguardas do início do século XX.

A tela *La Ville* (1919) (Figura 5), do citado Fernand Léger, na crônica de Florença, por Alcântara Machado, é apenas um exemplo de obra que sintetiza os procedimentos de associação de elementos díspares, de sobreposição de formas, sugerindo a multiplicidade dos elementos que compõem a paisagem urbana para configurar uma imagem simultânea. O mesmo pode ser percebido na ilustração (Figura 6) do mesmo pintor para o livro, pensado inicialmente para ser filme, *O fim do mundo filmado pelo anjo Notre-dame* (1918), de Blaise Cendrars.



Figura 5: Tela *La Ville* (1919), de Fernand Léger



Figura 6: Ilustração de Fernand Léger para *O fim do mundo filmado pelo anjo Notre-dame*

Desse modo, é possível concluirmos que, mesmo antes do processo de editoração que acentua a intenção de aproximação da montagem narrativa da linguagem cinematográfica, a temática da obra e seu desejo representativo impelem o autor a usar procedimentos que colocam a obra em franco diálogo estrutural com uma série de produtos artísticos da mesma época. Esses procedimentos encontram sua síntese ou sua tradução mais plena, como vimos

na opinião de Charney & Schwartz (2004) e Ismail Xavier (1978), na linguagem e na produção cinematográfica do período, justificando, dessa maneira, a classificação de tais procedimentos e, principalmente, da montagem de *Pathé-Baby*, como cinematográficos.

Considerações Finais

Em *Pathé-Baby* (1926), vontade de renovação ou de originalidade, desejo de comunicabilidade e motivação realista, possíveis causas da aproximação do texto literário às mídias em geral apontadas por Antônio Manoel dos Santos Silva em *Os bárbaros submetidos* (2006), parecem se acumular na justificativa do experimentalismo linguístico da obra. Se o desejo de renovação da linguagem literária estava no cerne da relação de *Pathé-Baby* com a linguagem cinematográfica, a motivação da aproximação formal da obra com o cinema se completa com uma intenção de conferir credibilidade a um ponto de vista inédito e, conseqüentemente, um efeito realista ao texto.

Desse modo, como analisado na primeira parte deste capítulo, a simulação de uma perspectiva objetiva por meio da predominância do *showing* e da cena, respectivamente, no modo e na velocidade narrativas, tanto atende à determinação de construir um panorama internacional com efeito documental, aspecto que revela o fascínio modernista pela civilização industrial de seu tempo, como ao projeto, também modernista, de afastamento do estilo retórico e acadêmico da literatura predecessora, muitas vezes, conseguido a partir da aproximação formal a outras linguagens artísticas. No caso da obra de estreia de Alcântara Machado na literatura, o cinema surge como o correlativo formal capaz de fornecer um modelo que atende tanto ao objetivo de experimentação narrativa quanto à necessidade de fundação e de legitimação de um novo enfoque ideológico a um velho tema.

Nesta explícita e obstinada proposta de renovação linguística e temática, o autor explora as potencialidades plásticas da linguagem verbal e acrescenta as gravuras de Antonio

Paim Vieira, estratégias discutidas e analisadas na segunda sessão do presente capítulo, conferindo à obra certa materialidade enquanto objeto de arte e uma característica espacial que transforma a relação do leitor com o livro. Ao manuseá-lo para a leitura, o leitor parece adentrar o espaço de exibição fílmica – o livro apresenta-se, portanto, como um simulacro dos teatros em que os filmes cinematográficos eram exibidos na época de produção do texto. As páginas do livro passam a representar a tela cinematográfica e o leitor torna-se uma espécie de espectador.

Portanto, o cinema e os elementos que envolvem o espetáculo cinematográfico da época não aparecem em *Pathé-Baby* apenas de modo analógico ou por meio de referências, mas constituem-se em formas fundadoras de uma nova dinâmica leitora – ao sugerir que o leitor compreenda trechos narrativos como blocos simultâneos – e como força motriz para a definição de uma sintaxe verbal predominantemente composta de períodos simples, elípticos e curtos.

A linguagem cinematográfica, levando em consideração as teorias e conceitos específicos ao modo e ao meio de expressão do cinema, aparecerá mais efetivamente na valorização do corte e dos espaços em branco entre as partes das crônicas como signo semântico, designando passagem de tempo, apontando mudança espacial ou marcando o ritmo da narrativa. O processo de organização da sequência narrativa de *Pathé-Baby* aproxima-se ainda mais da montagem cinematográfica teorizada por cineastas e estudiosos soviéticos – rítmica, tonal ou fragmentária – à medida que o próprio tema da obra coincide com a temática recorrente de uma série de filmes da época. Estes filmes, por sua vez, também fazem uso de uma montagem que explicita, com implicações semânticas, o corte.

Também é resultante de uma experiência com a linguagem cinematográfica o uso da variação das distâncias focais (ou planos) na expressão dos espaços para produzir ou sugerir sentidos não descritos verbalmente. O caso mais explícito desse uso é a, já descrita e

analisada, focalização em um plano mais aproximado de detalhes desimportantes diante de monumentos da antiguidade romana para designar a insignificância das referidas construções e ruínas.

Por fim, conclui-se que, seja por *homologia*, *interferência* ou *incorporação*, a linguagem cinematográfica e os elementos que compõem o espetáculo cinematográfico são fundamentais para a construção do foco narrativo, para a definição temática, para a conformação da sintaxe tanto da frase quanto da narrativa como um todo e, finalmente, para a configuração visual da obra. A presença decisiva e vastamente explorada do cinema em *Pathé-Baby* abre precedente para a leitura crítica de uma série de obras que denotam, em sua tessitura, de modo explícito ou não, a importância da aproximação do cinema para a construção e/ou renovação linguística da narrativa literária nacional.

A experiência cinematográfica nas tramas textuais de *Vidas Secas*

O livro *Vidas Secas* (1938)², de Graciliano Ramos, possui uma longa história crítica que, em sua maioria, concentrou os esforços de leitura da narrativa no interior de uma tradição literária que se definia, enfaticamente, pelo engajamento político e social. O denominado “romance regionalista”, que teve fecundo desenvolvimento nos anos de 1930, principalmente nas regiões não centrais do Brasil, caracterizando o que se convencionou a chamar de romance de 30, foi a baliza de inúmeros escritores e também de críticos de uma geração que estava envolvida, às vezes diretamente, na luta contra as injustiças sociais e políticas que se perpetuavam no país. Tanto o trabalho declarado de muitos escritores, que se empenhavam em colocar em pauta os inúmeros percalços sofridos pela classe de trabalhadores, como o exercício dos críticos, que se debruçaram sobre tais obras, colaboraram para que houvesse menos destaque da fatura do texto em razão da valorização da sua temática.

Considerado por uma grande parcela da crítica como obra-prima do romance regionalista, *Vidas Secas* sofreu ao longo do tempo, como aponta Luís Bueno em *Uma história do romance de 30* (2006), inúmeras tentativas de justificar suas estrutura e linguagem incomuns para o modelo de romance engajado. Características como a descontinuidade dos capítulos e a economia linguística alavancaram, respectivamente, discussões acerca do gênero textual a que *Vidas secas* pertenceria e críticas negativas ao texto literário, como o exemplo de Álvaro Lins (1947). No entanto, leituras mais contemporâneas da obra reconhecem o caráter superior do livro no amálgama entre o trabalho com a linguagem, que encerra uma relação madura com as vanguardas modernistas da fase heroica, e o desenvolvimento temático de cunho político, como o trabalho de Fredrick G. Williams (1973).

Dessa maneira, superadas as amarras interpretativas impostas por uma tradição crítico-literária que se negava a reconhecer as qualidades estéticas provenientes do trabalho

² Todas as referências e citações desta obra foram retiradas da 118ª edição, de 2012, da editora Record.

consciente com a linguagem, é possível flagrar, nas tramas textuais de *Vidas secas*, uma série de procedimentos que indicam, senão uma prática experimental da escrita, a presença de uma experiência com os mais diferentes meios artísticos. Experiência essa que ainda que não se traduza em experimentalismo, imprime, nos modos de concepção e expressão do texto literário, qualidades, efeitos e recursos específicos ou análogos a estruturas textuais de outros campos da arte.

Mesmo que Graciliano Ramos não possua em seu projeto estético uma manifesta intenção experimental com a linguagem do cinema, é possível localizarmos algumas alterações na maneira de conceber a diegese espacial, no modo de aproximação do narrador às suas personagens e na forma de organização do livro, que denunciam a presença do cinema na tessitura do texto literário. Nesse caso, referimo-nos a um tipo diferente de relação entre a literatura e a sétima arte, que é pautada, principalmente, pela experiência cinematográfica – ou seja, o contato do autor e do leitor, em certa altura, com o cinema (sua linguagem e seu espetáculo). O olhar educado pela arte cinematográfica³ modifica e imprime um modo diferente de expressão à linguagem verbal. É aos desdobramentos estéticos e artísticos dessa “educação cinematográfica do olhar” na configuração do texto literário *Vidas secas* que este capítulo se dedica.

Na primeira seção, a análise mostra que, mais do que apresentar e defender uma tese acerca do determinismo exercido pelo espaço sobre o homem, *Vidas secas* é uma obra que, por meio de várias modalidades discursivas, cria tipos diferentes de imagens para representar visões plurais do sertão em suas características físicas e subjetivas.

A seção seguinte destina-se a analisar os efeitos e as qualidades cinematográficas das

³ Em *Os bárbaros submetidos* (2006), Antônio Manuel dos Santos Silva explica que alguns modos de descrever de *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, são “mediados pelo olho-objetiva” e acrescenta: “Arriscamo-nos afirmar que o olhar que comanda a descrição está agora educado pela forma de olhar do cinema”. É a esse olhar que não prescinde da câmera cinematográfica para estabelecer cortes, seleções, movimentos na maneira de descrever as personagens, objetos e espaços diegéticos a que nos referimos neste capítulo.

imagens criadas pelo narrador no tratamento singular dado a seu discurso. A partir da manipulação da linguagem literária e de um ponto de vista externo, o narrador constrói com habilidade efeitos de movimento, de aproximação e de distanciamento na composição de imagens que se revelam perfeitos planos cinematográficos.

Na terceira e última seção deste capítulo, o foco da análise é a montagem. Com base nas qualidades internas aos capítulos e nos elementos componentes da linguagem da obra, a análise aponta para as aproximações entre a estrutura geral da narrativa e o procedimento de montagem do cinema.

1. Tramas discursivas e cruzamentos de pontos de vista: índices de uma experiência cinematográfica

O foco narrativo adotado por Graciliano Ramos em *Vidas secas* (1938) adquire importância fundamental na leitura crítica da obra uma vez que se constitui em uma ruptura aos modelos literários anteriormente consagrados pelo autor, pois é o único a se manifestar por meio de uma voz extradiegética – *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936) são todos romances em que a figura de uma personagem e a instância narradora coincidem. Diante de um texto que se insere no panorama temático perseguido pelo autor desde sua obra inaugural, que problemas ideológicos o teriam guiado a efetuar essa mudança nesta que é uma de suas últimas narrativas? Além disso, que modelos literários e/ou artísticos teriam pautado a opção por um narrador extradiegético?

A representação do outro na linguagem literária do romance e/ou na narrativa regionalista sempre constituiu um problema para esse tipo de texto que, para denunciar, problematizar e retratar questões sociais de uma classe desprivilegiada e explorada, tinha como método a exposição do homem trabalhador, muitas vezes iletrado e não educado formalmente. Como demonstra Bueno (2006), a aproximação do sertanejo por meio da sua

identificação com o narrador ou por meio de um narrador intelectual que observa e compartilha parte das ações das personagens leva a uma redução do outro, marcando-o pela submissão e dependência ao homem letrado. Seguindo esse raciocínio, conclui que:

Vidas Secas deve ser visto como uma tentativa de solucionar a difícil equação da figuração do outro – especialmente para um conjunto de obra que havia tratado diretamente da dificuldade que é enxergar, entender minimamente e, finalmente, representar o outro. [...] Para preservar o outro e ao mesmo tempo evitar a falsa simpatia, é preciso representá-lo como outro mesmo, distante como todo outro é em *Angustia*. O desafio seria construir um discurso em que as duas vozes ecoassem independentemente. E o caráter absolutamente único de *Vidas Secas* vem exatamente daí: em todos os seus níveis de organização, as duas vozes convivem, construindo uma substância única, mas na qual se pode identificar os dois elementos que a formam. (BUENO, 2006, p. 659-660)

Para conseguir o efeito máximo de verossimilhança e de realismo e não incorrer na redução do outro ou no seu esmagamento pelo discurso autoritário do narrador homodiegético, Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*, opta pela separação ou distanciamento máximo entre a instância narradora e a personagem. No entanto, não querendo calar completamente o outro e procurando mesmo dar a dimensão da subjetividade daquele homem sertanejo, o escritor cria um cruzamento de discursos em que aparecem os pensamentos e mesmo as falas dessas personagens imbricadas na superfície textual, por meio do discurso indireto e do discurso indireto livre:

Chegou. Pôs a cuia no chão, escorou-a com pedras, matou a sede da família. Em seguida acorrou-se, remexeu o aio, tirou o fuzil, acendeu as raízes de macambira, soprou-as, inchando as bochechas cavadas. Uma labareda tremeu, elevou-se, tingiu-lhe o rosto queimado, a barba ruiva, os olhos azuis. Minutos depois o preá torcia-se e chiava no espeto de alecrim. Eram todos felizes. Sinha Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de sinha Vitória remojaria, as nádegas bambas de sinha Vitória engrossariam, a roupa encarnada de sinha Vitória provocaria a inveja das outras caboclas. (RAMOS, 2012, p. 16)

Como se pode observar, no primeiro parágrafo do trecho citado, há, em *Vidas secas*, uma voz que narra os pormenores das ações e descreve secamente as características dos ambientes, objetos e personagens usando, predominantemente, o pretérito perfeito do indicativo nas formas verbais e um número reduzido de adjetivos. Essa modalidade discursiva

é a manifestação textual do enunciador 1, como o denomina Cintra (1993), e que não coincide necessariamente com o autor uma vez que, em reduzidos momentos, esse discurso estará munido de conteúdo ideológico e julgamentos críticos e políticos. O objetivo central dessa modalidade discursiva é a focalização externa do mundo em suas diversas características físicas.

A caracterização subjetiva das personagens aparece por meio do discurso indireto livre que se concretiza textualmente, em sua maior parte, pelo uso das formas verbais no futuro do pretérito. Ou seja, para descrever os sentimentos, pensamentos e sonhos das personagens, o enunciador 1 cede a voz ao enunciador 2, que pode ser qualquer membro da família e até a cadela Baleia. O segundo parágrafo do trecho acima citado é exemplo da passagem desse primeiro narrador que procura fixar sua visão dos sertanejos e do sertão para a expressão das expectativas cultivadas na interioridade da personagem Fabiano.

Como esclarece Cintra,

Graciliano Ramos opta por um narrador que empresta apenas a voz à sua personagem, mas não a visão. Esse narrador é dotado de onisciência suficiente para penetrar a interioridade de Fabiano, assim como de qualquer outro membro da família, inclusive da cachorra Baleia. Com isso, tem o instrumento para traduzir com a fidelidade possível o mundo ou a realidade tal como dramatizados na consciência do outro. É a focalização interna, que adere ao olhar da personagem. Vê com ela. Por isso, é chamada de visão com por Jean Pouillon. (CINTRA, 1993, p.94)

É interessante frisar que, mais do que imprimir à linguagem um objetivo argumentativo e concentrar a força expressiva na defesa ou na exposição de um determinado discurso político, as escolhas do narrador de *Vidas secas* enfatizam o espaço e as personagens descritos, oferecendo ao leitor, no lugar das impressões e opiniões de personagens e narrador acerca do mundo, imagens que revelam os diferentes universos objetivos e subjetivos constituintes e originários do/no sertão. Em outras palavras, em *Vidas secas*, há uma tentativa de plasmar textualmente diferentes visões do mundo social e físico tanto do ponto de vista das personagens como do narrador.

Ainda que, em certas passagens, Graciliano não se abstenha de emitir julgamento e revelar um conhecimento crítico da situação social e política do sertão e do sertanejo, por meio da voz do primeiro enunciador – como pode ser observado nas últimas frases da narrativa: “E o sertão continuaria a mandar gente para lá.” (p.128) –, a maior parte da narrativa é destinada a apresentar, expor e/ou mostrar o espaço do sertão e seus habitantes por uma ótica realista. O filtro realista do autor leva-o a despir a linguagem de recursos expressivos próprios da tradição realista do século XIX a fim de não dispersar a atenção do espaço e das personagens. A linguagem, dessa maneira, passa a ser fortemente icônica de modo que sua forma e estrutura diretas e enxutas representam com agudeza o universo descrito.

O que se imprime por meio dos discursos que compõem a tessitura de *Vidas secas* são as visões, os olhares do narrador – numa postura mais isenta e objetiva – e das personagens – em imagens contaminadas pelas emoções que emergem das situações vivenciadas no espaço do sertão nordestino. Em outras palavras, a narrativa é composta por pelo menos dois discursos que podem ser caracterizados como a lente objetiva do narrador onisciente e a câmera subjetiva das personagens. Sobre a relativa independência entre esses dois discursos, Cintra afirma:

O discurso indireto livre, empregado por Graciliano Ramos no processo de focalização interna de Fabiano, superficialmente calcado na unificação de vozes, como se fosse jogral, na verdade traz em seu bojo a duplicidade de enunciadores, constituindo uma modalidade de discurso polifônico.

Em se tratando de polifonia, a unanimidade perde a vez e cede lugar ao discurso polêmico, marcado pela dualidade, não apenas de sujeitos, mas de valores.

Repetindo: em *Vidas Secas* a esperança é de Fabiano e de sinhá Vitória, não do narrador. Muito menos de Graciliano Ramos. (CINTRA, 1993, p.97)

A dualidade discursiva não descreve ou discute os diferentes modos de conceber o mundo, mas os expõe. Esse pendor para a fixação no visual e no espacial a que viemos nos referindo até aqui está no predomínio de discursos que representam as ideias e as sensações em imagens metafóricas e sugestões visuais. Na modalidade discursiva do narrador

onisciente, a representação do espaço é documental – o enunciado procura dar o efeito da dimensão objetiva da aridez do solo, da rusticidade da vegetação, da escassez de fauna e de água e da agressividade do sol, concentrando o foco da linguagem no retrato justo e sintético da paisagem e do homem:

Chape-chape. As alpercatas batiam no chão rachado. O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco. (RAMOS, 2012, p. 19)

Foram descansar sob os garranchos de uma quixabeira, mastigavam punhados de farinha e pedaços de carne, beberam na cuia uns goles de água. Na testa de Fabiano o suor secava, misturando-se à poeira que enchia as rugas profundas, embebendo-se na correia do chapéu. (RAMOS, 2012, p.124)

Nas imagens criadas pelo narrador onisciente para expor a ideia da medida precisa do espaço, do clima e da vida das personagens neste ambiente, elementos da natureza fundem-se a características humanas, como no trecho acima citado em que a poeira se aloja nas marcas de expressão do homem. A passagem revela, portanto, por meio do filtro distanciado do narrador onisciente, em minúcias cinematográficas, a relação de proximidade entre as personagens e o sertão. As rugas profundas da personagem, relativamente jovem, passam a ter relação direta com características do semiárido sertanejo – a poeira é índice da seca, um dos motivos do sofrimento e do precoce envelhecimento humano na região.

O procedimento comum da narrativa para a denúncia das condições humanas no sertão – tanto relativas à severidade do espaço quanto no tocante às relações injustas de exploração social – é a exposição, que se dá por meio de imagens e/ou pequenos quadros narrativos. Esse procedimento fez com que parte da crítica considerasse *Vidas secas* um livro de contos e não um romance, ainda que encontrassem um “frágil” fio narrativo que ligasse todos esses panoramas. Embora a questão da sequência narrativa seja assunto para a terceira seção deste capítulo, fiquemos, no momento, com a ideia, desenvolvida por Antonio Candido em *Ficções e Confissões*, da narrativa como um políptico, o que confirma, de certo modo, a tendência ao efeito visual deste texto literário.

No entanto, para mostrar a complexidade e profundidade das relações humanas no sertão nordestino, apenas a visão que simula a reportagem documental, por meio de um narrador distanciado, não seria suficiente, motivo pelo qual Graciliano Ramos faz emergir o discurso subjetivo das personagens. Para Bueno (2006, p.641-642), esta operação deve-se ao fato de que “neste último romance de Graciliano, a problemática de um conflito entre um eu e um outro passa para o problema da representação que se pode fazer de um outro pela literatura – transfere-se de todo para a estrutura narrativa em si –, saindo completamente da esfera da tematização dos conflitos”.

Se, na narração do enunciador 1, para seguir a denominação de Cintra (1993), a inclinação para o visual se traduz em necessidade de documentar, reportar ou retratar a vida na região seca do nordeste, no discurso indireto livre, as emoções das personagens, enunciadores 2, borram a perspectiva, fazendo aflorar imagens em que se fundem a realidade física e social e o entendimento ou a limitação de entendimento da mesma. Essas imagens, diferentemente das criadas pelo discurso distanciado do narrador, são mais subjetivas e, portanto, mais carregadas de poeticidade e de natureza mais metafórica. As imagens do ambiente e das próprias personagens e dos objetos sofrem uma alteração pela interferência da visão, do ponto de vista, do conhecimento de mundo muitas vezes estreito do enunciador 2, isto é, da personagem que funciona como o filtro para o monólogo interior.

Esse procedimento pode ser observado na cena em que o menino mais novo admira o pai, tornando-o ou vendo-o como uma espécie de herói vaqueiro, ou na imagem da festa em que as duas crianças admiram a quantidade de objetos e a largueza do mundo desconhecida deles até então. Mas talvez a imagem, alterada pela emoção do enunciador em segundo grau, neste caso Fabiano, que mais explicita o procedimento de fusão a que viemos nos referindo é a que nomeia o décimo segundo capítulo: o mundo coberto de penas. À investigação do sentido de uma frase dita por sinhá Vitória, segue-se uma série de pensamentos, cogitações e

relações misturada à observação do espaço físico circundante, base para a constituição de uma nova imagem – a imagem do real contaminada pela íntima emoção por ela desencadeada.

Ele já andava meio desconfiado vendo as fontes minguaem. E olhava com desgosto a brancura das manhãs longas e a vermelhidão sinistra das tardes. Agora confirmavam-se as suspeitas.

– Miseráveis!

As bichas excomungadas eram a causa da seca. Se pudesse matá-las, a seca se extinguiria. Mexeu-se com violência, carregou a espingarda furiosamente. A mão grossa, cabeluda, cheia de manchas e descascada, tremia sacudindo a vareta.

– Pestes!

Impossível dar cabo daquela praga. Estirou os olhos pela campina, achou-se isolado. **Sozinho num mundo coberto de penas, de aves que iam comê-lo.** Pensou na mulher e suspirou. Coitada de sinha Vitória, novamente nos descampados, transportando baú de folha. Uma pessoa de tanto juízo marchar na terra queimada, esfolar os pés nos seixos, era duro. **As arribações matavam o gado.** (RAMOS, 2012, p.114, grifo nosso)

O excerto citado inicia-se com a constatação de que Fabiano já intuía que a seca estava próxima: as longas e brancas manhãs e as tardes vermelhas constituem-se índices da proximidade da estiagem para a personagem, no entanto, a confirmação só se dá por meio da presença incômoda das aves de arribação. Em seguida, o vaqueiro, afetado pela raiva desencadeada pela tomada de consciência de sua condição presente e a incerteza de seu futuro, transfere a causalidade da seca para o seu índice e as aves passam a ser responsáveis pela chegada do período de estiagem. O retirante, então, revolta-se contra o bando de pássaros numa atitude inútil de afastar o mal que se aproxima.

Diante da impossibilidade de afastar as aves e com elas as consequências da falta de chuva, Fabiano vê-se isolado na campina povoada de pássaros – a esse isolamento espacial soma-se a sensação de impotência de transformação da realidade que se aproximava e tornava a assombrá-lo. Nesse momento, o vaqueiro encontra-se “Sozinho num mundo coberto de penas, de aves que iam comê-lo” – a imagem, criada pela fusão da observação do espaço geográfico e da sensação de aniquilamento da personagem e expressa, textualmente, por meio do discurso indireto livre, contém um elevado grau de significação metafórica que completa e/ou intensifica a imagem criada pela fala de sinha Vitória que inicia o capítulo: as aves

“queriam matar o gado”. No fluxo entre a compreensão do sentido da sentença dita pela esposa e as emoções negativas que essa tomada de consciência origina, surge a imagem de aves comendo-o. As mesmas aves que devoram os corpos mortos dos animais no sertão são, agora, os algozes que anunciam o final da vida na fazenda e a proximidade do momento de retirada do local.

O mundo coberto de penas representa o espaço sertanejo povoado de elementos contrários à vida: as penas são as aves que indicam o fim da estação chuvosa; as penas também são os sentimentos pesarosos das personagens – a mágoa de sinhá Vitória por não conseguir a cama de couro, a tristeza do menino mais velho pelo castigo injusto desferido pela mãe; as penas representam ainda a punição e/ou penalidade imposta pelo soldado amarelo, representante do Estado, e sofrida de modo injurioso por Fabiano. Por extensão, as aves, catalisadoras metafóricas de todas as adversidades geográficas e sociais infligidas sobre a família, figuram-se como ameaças capazes de comer, engolir, corroer, destruir, consumir e (por que não?) secar a vida de Fabiano, seus filhos e esposa.

As metáforas ou imagens cheias de relações associativas produzidas pela visão das personagens em *Vidas secas* opõem-se às imagens do espaço geográfico, dos objetos e das personagens criadas a partir de um olhar de fora e distanciado do narrador onisciente. No entanto, essas duas visões complementam-se na tarefa literária de construção de um espaço ficcional que se dá a partir de uma realidade social e política. Para Sérgio Vicente Motta (1998), esses diferentes modos de representação do espaço têm uma profunda origem comum que é a *consciência do real* e, ao trabalhar o processo de afloramento dessa consciência, a narrativa de Graciliano Ramos afasta-se de relatos puramente miméticos e ganha qualidade literária que garante sua perenidade, superando as limitações de um discurso regionalista calcado apenas em dados do real superáveis e mutáveis com o passar do tempo. Na leitura do autor, a concepção das tramas discursivas de *Vidas secas* envolve técnicas impressionistas e

expressionistas o que, em suas palavras, “dá mais consistência à oposição levantada entre um tipo de imitação direta e um tipo de recriação ficcional do real, permitindo localizar os efeitos resultantes de uma resolução mais abstrata, com um tipo de realismo artístico sobrepondo-se a um mimetismo explícito” (MOTTA, 1998, p.580).

A análise desenvolvida por Motta reforça o caráter visual da narrativa e identifica, no processo de elaboração dos dois principais discursos, os movimentos de fora para dentro e de dentro para fora. O semioticista encontra, na alternância desses movimentos e discursos, indícios de técnicas impressionistas e expressionistas – alguns procedimentos próprios de outro campo artístico, no caso, a pintura. De fato, a construção ficcional de *Vidas secas*, diferenciando-se da maioria das obras regionalistas e, talvez por isso, sua mais alta realização no panorama nacional, conjuga, ao discurso político engajado, um exímio trabalho linguístico que revela, senão a intenção de experimentação artística do autor, uma sensibilidade criadora profundamente marcada pela experiência com múltiplas formas de arte.

Como afirma Calvino,

diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. (CALVINO, 1990, p.110)

Ainda que o foco do escritor, ao proferir essas palavras, recaia sobre o modo de origem das imagens literárias, principalmente, as fantásticas, na imaginação criadora, é possível depreendermos, no final da citação, que a interferência das diversas modalidades artísticas também se encontra em outro polo da produção – na passagem dessas imagens criativas para o plano da existência material em um texto. Nesse sentido, as diferentes linguagens constituem forças estéticas atuantes na representação verbal dessas imagens. Portanto, se o conteúdo das imagens surge da combinação, entre outras coisas, da fantasia e da observação do mundo real – podendo resultar em imagens que trafegam do realismo ao

fantástico com suas inúmeras variações e gradações –, o modo como essas imagens são plasmadas na linguagem verbal também é resultado de um processo de construção que alia o estilo – forma em que o autor faz escolhas mais conscientes – à experiência sensível das linguagens e produtos culturais disponíveis.

Além daquelas técnicas construtivas que revelam uma experiência pictórica, analisadas por Motta, a característica predominantemente visual da narrativa abre precedente para uma leitura que encontra indícios de uma experiência cinematográfica na expressão, principalmente, do ponto de vista do narrador onisciente. Por apresentar uma visão que simula o documental, esse olhar de fora poderia ser identificado unicamente com a tradição naturalista, mas, ao combinar esse discurso mais objetivo e realista com o monólogo interior, a elipse e as estruturas sintáticas sintéticas, o texto revela um refinamento formal que só poderia surgir em um panorama de múltiplas interferências estéticas. Adorno, no texto “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2003), explica que a pintura e a literatura que procuravam representar a aparência visível do mundo disputam sua função com a fotografia e o cinema, respectivamente, de modo que aqueles domínios artísticos tiveram que desenvolver novos meios de representar os objetos em sua essência – o monólogo interior na literatura é um desses artificios. Nem por isso, o teórico deixa de reconhecer as proximidades entre o romance e o cinema na condução e na alternância de pontos de vista e/ou na variação do que chama de distância estética entre narrador e leitor. Para Adorno (2003,61), “ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas”.

É exatamente nessa variação da *distância estética*, observada na alternância entre uma visão mais distanciada do objeto e outra completamente borrada pela subjetividade das personagens, que podemos encontrar índices de uma experiência cinematográfica em *Vidas secas*. Como afirma Benjamin (1975), o escritor e o espectador/leitor modernos não

prescindem das experiências com as mídias e os modos de produção e reprodução tecnológicos nem na fruição do objeto artístico nem em sua criação. Avellar assim coloca a questão:

Escrever é como fazer uma adaptação literária de um filme que o escritor, espectador privilegiado, viu antes de qualquer outro? Que só ele viu? Ou apenas um leitor condicionado pelo cinema, como Nelson [Pereira dos Santos], lê um livro como se ele fosse a transcrição de um filme em estado latente, como sugestão de um filme feito (ou sonhado)?

Para Nelson o livro de Graciliano “é tão rico em imagens, os detalhes são tão surpreendentes, que já é uma espécie de roteiro”. Na verdade, exatamente porque é apenas “uma espécie de” e não exatamente um roteiro (texto de natureza particular, escrito não para ser lido mas para desaparecer no filme que ajuda a imaginar), porque é expressão completa, independente, autônoma, é que *Vidas secas* pode ser lido como se o autor estivesse contando um filme que viu [...].(AVELLAR, 2007, p.47)

A experiência com a arte cinematográfica estaria incrustada na construção do texto literário ao lado de outras formas de expressão tradicionais e de vanguarda da própria literatura. Ou seja, ainda que alguns críticos encontrem em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, resquícios de uma tradição do Naturalismo ou mesmo do Realismo do século XIX, a visão totalizante e completa do mundo visível, característica desses movimentos, é relativizada pelas inúmeras formas artísticas de vanguarda do início do século XX e contaminada pelas técnicas realistas, agora, do cinema. O próprio escritor, em crônica, elogia o filme *Descobrimento do Brasil* (1936), de Humberto Mauro, valendo-se, nas palavras de Thiago Mio Salla (2011, p.5), “da mesma perspectiva crítica utilizada para analisar obras literárias: valoriza, principalmente, o apuro técnico e a verossimilhança artística dos textos, ou seja, a suposta correspondência entre o mundo concreto e a realidade plasmada na narrativa”.

De acordo com Silva (2006, p.170), o desejo de criar a ilusão de realidade é uma das motivações do contato da literatura com outros códigos técnico-comunicacionais artísticos ou não, de modo que a necessidade de representar o outro em sua complexidade faz os autores modernos lançarem mão de recursos múltiplos, constituídos e apreendidos tanto no âmbito da tradição da literatura quanto na esfera das outras artes.

As técnicas realistas de *Vidas secas* pouco têm a ver com aquele discurso mimético direto do jornalismo e da História. Elas são resultados de uma experiência complexa com diferentes tipos de artes e tecnologias que aparece no cruzamento de procedimentos construtivos característicos de outros campos artísticos, com o objetivo de recriar ficcionalmente o real em suas múltiplas interfaces. Dessa maneira, o autor de *Vidas secas*, ao optar por um narrador onisciente, rompendo com os modelos estabelecidos por seus romances anteriores, explicita a compreensão da dificuldade de representação do outro por meio de uma linguagem uniforme. Por isso, transita, em uma estrutura polifônica, entre um discurso pautado por modelos realistas antigos e contemporâneos (tanto da literatura como de outros campos artísticos) e discursos calcados na subjetividade e expressividade do monólogo interior, procedimento propriamente literário. A experiência da vanguarda literária dos anos 1920 e a experiência cinematográfica são indissociáveis no processo de confecção do texto literário em *Vidas Secas*.

Essa experiência cinematográfica, que se revela apenas como indício, na escolha do narrador e na construção das diferentes tramas discursivas, torna-se mais incisiva na expressão da espacialidade diegética, explicitando um olhar educado pelo cinema, no que concerne a enquadramentos, planos, angulações e movimentos – elementos próprios da linguagem cinematográfica. É à análise desses elementos que a próxima seção deste trabalho dedica-se.

2. O olhar para o sertão: a expressão cinematográfica da diegese espacial

Em *Vidas secas*, a escolha de um narrador onisciente está pautada, no plano ideológico, por uma necessidade de representação que preserve o sertanejo em sua integridade psicológica, sem a intervenção direta do intelectual. No plano formal, essa opção é motivada por modelos artísticos realistas, que permitem a assunção do outro em sua diferença sem que

haja total identificação, inverossímil para parte da crítica, entre narrador letrado e personagem iletrada. O resultado dessa operação é uma construção de linguagem polifônica, em que a subjetividade da personagem eclode, por meio do discurso indireto livre, na fala distanciada e, pretensamente, objetiva do narrador. Para Bueno, o impasse que norteia a representação do outro no último romance de Graciliano Ramos pode ser assim explicada:

Em grande medida, o impasse acontece porque, para a intelectualidade brasileira daquele momento, o pobre, a despeito de aparecer idealizado em certos aspectos, ainda é visto como um ser humano meio de segunda categoria, simples demais, incapaz de ter pensamentos demasiadamente complexos – lembre-se de que a crítica achou inverossímil que Paulo Honório fosse o sofisticado narrador de *S. Bernardo*. O que *Vidas Secas* faz é, com um pretenso não envolvimento da voz que controla a narrativa, dar conta de uma riqueza humana de que essas pessoas seriam plenamente capazes. A solução genial de Graciliano Ramos é, portanto, a de não negar a incompatibilidade entre o intelectual e o proletário, mas trabalhar com ela e distanciar-se ao máximo para poder aproximar-se. Assumir o outro como outro para entendê-lo. Assumir o outro em sua diferença. (BUENO, 2006, p.24)

A solução formal que se apresenta em *Vidas secas* poderia ser, facilmente, identificada com as estéticas do Realismo e do Naturalismo do século XIX, se nos pautarmos apenas pelas preferências literárias do autor⁴ e descartarmos suas experiências tanto no que diz respeito ao contexto artístico em que se insere quanto às suas próprias produções anteriores. É inegável, como aponta Bernucci (1989), que Graciliano Ramos nutria profunda admiração pela poética realista, mas identificar as soluções formais de seu último romance exclusivamente com as técnicas realistas das escolas do final do século XIX é, no mínimo, uma atitude crítica simplista uma vez que seus primeiros romances apontam para um rompimento com o postulado básico do naturalismo – a neutralidade e distância do narrador – pela opção por um narrador personagem. O próprio Bernucci reconhece a superação do naturalismo como modelo único:

Este procedimento tem muito a ver com as técnicas romanescas já empregadas pelos narradores oniscientes do naturalismo, se bem que em

⁴ Clara Ramos recupera uma entrevista de 1910 em que o jovem Graciliano afirma que sua obra literária preferida é *Casa de Pensão*, de Aluísio de Azevedo, e caracteriza a escola realista como “a mais sincera, mais simples e mais verdadeira”.

Graciliano esta maneira de contar ganha aqui níveis de sofisticação extraordinariamente elaborados: o *stream-of-consciousness* e o discurso indireto livre. Refinam-se ainda em *Vidas secas* o processo de narração e a visão crítica que o narrador tem do 'outro' no romance naturalista, tornando-se esta aqui menos sóbria, visionária e envolvendo, por vezes, narrador e personagem na mesma desgraça. (BERNUCCI, 1989, p.9)

O retorno a um distanciamento do narrador em relação à personagem, operado por Graciliano Ramos em *Vidas secas*, a serviço da representação integral do outro, como já dissemos, aparece contaminado pelas formas contemporâneas de criação de ilusão de realidade, dentre as quais se destaca o cinema. O modo de representar o mundo, depois do surgimento do cinematógrafo, encontra-se marcado, como explica Silva (2006, p.95), pela experiência cinematográfica, que imprime uma descrição mediada pelo “olho-objetiva”.

Nas crônicas da década de 1920 dedicadas ao cinema, Graciliano se concentra mais no descompasso entre a avançada tecnologia do aparato e o comportamento pouco civilizado dos espectadores e a estrutura incipiente dos teatros em que eram projetados os filmes do que na leitura crítica das qualidades técnicas das obras cinematográficas. No entanto, no início da década de 1930, o escritor, ao lado de intelectuais e escritores como Diegues Júnior, Aurélio Buarque de Holanda e Jorge de Lima, colaborou com o trabalho do cineasta Edson Chagas, figura chave do surto cinematográfico do Recife, que chegara à capital das Alagoas, em novembro de 1930, com o propósito de fazer filmes de enredo. O autor de *Vidas secas*, portanto, não apenas foi um espectador do cinema da época como um colaborador atuante na idealização de projetos cinematográficos que procuravam constituir-se em uma reação crítica à imitação do cinema estrangeiro, como explica José Umberto Dias (1980).

Desse modo, ainda que a escrita de *Vidas secas* não se constitua em um projeto sistemático de identificação, de aproximação ou de apropriação da linguagem cinematográfica, a expressão da diegese encontra-se contaminada pelo aprendizado do olhar do autor com sua experiência como espectador de cinema. É nesse sentido que se pode dizer que o cinema e suas técnicas representacionais encontram-se disseminadas na linguagem de

Vidas secas. O caráter cinematográfico da obra foi apontado pelo seu leitor privilegiado, Nelson Pereira dos Santos⁵, que viu no texto de Graciliano uma espécie de roteiro crivado de imagens. Também algumas leituras de Lucia Miguel Pereira e Antonio Candido explicitam a forte tendência imagética do último romance do escritor alagoano.

É, principalmente, na descrição do espaço que a experiência cinematográfica aparece embutida na linguagem literária ao definir e/ou sugerir enquadramentos, planos e angulações, ao mesmo tempo em que cria efeitos de movimento. Em cada capítulo do livro há, pelo menos, um exemplo da interferência da linguagem do cinema na expressão do espaço e, às vezes, das posições e movimentações das personagens. Em “Mudança”, por exemplo, é perceptível o predomínio da caracterização visual do espaço em que a história se desenvolverá, especialmente, por se tratar do primeiro capítulo de uma obra regionalista em que a espacialidade geográfica faz parte da própria filiação literária e definição genérica do texto. Seguindo, no entanto, uma perspectiva que pretende apresentar o espaço juntamente com a condição retirante das personagens, ou seja, conjugar a extensão e intensidade da aridez sertaneja ao deslocamento forçoso e à situação trágica da família, a descrição da paisagem sugere a transição de um plano de grande conjunto para planos menores, aliando movimento à representação dos elementos espaciais:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos, ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. **A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala.** (RAMOS, 2006, p.9, grifo nosso)

O verbo “alargar”, utilizado no pretérito imperfeito do indicativo, aponta para a existência de um movimento de aproximação do observador – narrador onisciente que acompanha os retirantes – em relação a essas plantas. Desse modo, parte-se de uma focalização que designa certo distanciamento do observador em relação à paisagem mostrada

⁵ Em entrevista a SCHILD, 1984.

e que apresenta a vasta dimensão desse espaço, no trecho “Na planície avermelhada”. Em seguida, o movimento de aproximação em direção aos juazeiros produz o efeito de que esses aumentam, as árvores parecem maiores porque passam a ocupar um espaço maior do campo de visão ou do quadro filmico.

Em linguagem cinematográfica, ocorre a passagem, em *travelling* horizontal, de um plano geral (PG) para um plano mais aproximado, que diminui o espaço focalizado e aumenta a proporção dos juazeiros no campo de visão. Na sentença final do excerto citado, os juazeiros tornam a ocupar um espaço no campo de visão do narrador – e das personagens – através da vegetação ressequida da caatinga. Mais uma vez, é um verbo (nesse caso, “aparecer”), no pretérito perfeito do indicativo, que designa movimento, o qual não pode ser entendido de outro modo senão o movimento de aproximação da lente que focaliza essa paisagem. Lente que é, ao mesmo tempo, os olhos das personagens, que perseguem as árvores de copa mais larga, e a visão do narrador que os acompanha.

Em sua adaptação cinematográfica do romance de Graciliano Ramos, *Vidas Secas* (1963), Nelson Pereira dos Santos opta por uma cena que se inicia por um plano geral (PG), mas, ao invés de utilizar o movimento da câmera acompanhando a evolução das personagens, coloca o deslocamento nos pés dos retirantes que se aproximam da câmera, mudando, assim, o tipo de plano para conjunto (PC). Ainda que utilize uma perspectiva diferente do narrador de Ramos, o cineasta e também roteirista deste projeto de adaptação conserva a alternância entre um plano mais distanciado e um mais aproximado, sugerido pelo literato em seu romance.

No início da segunda sequência do filme, Nelson utiliza uma câmera que acompanha a caminhada da família, ora focalizando a paisagem que os retirantes avistam – câmera subjetiva – ora focalizando-os em um movimento de *travelling* para trás, distâncias focais e movimentos que combinam com aqueles predominantes no capítulo de abertura do romance

de Graciliano.

Observemos que, ainda no capítulo “Mudança”, a sentença “Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se” aparece na descrição da paisagem, explicitando, novamente, uma perspectiva que, ao acompanhar a caminhada das personagens, capta as árvores a uma distância mais próxima, seguida de uma distância maior, até que não consegue mais focalizá-las, provavelmente, devido à movimentação dos retirantes pela geografia irregular da caatinga. O foco narrativo persegue, portanto, a visão das personagens, na descrição do espaço sertanejo, sem registrar, no entanto, a interferência de suas emoções – é um olhar que acompanha o movimento e o campo de visão das personagens, mas sem identificar-se com elas. Esse recurso de a focalização acompanhar o olhar das personagens e, às vezes, sugerir que o observador encontra-se atrás delas é bastante comum no cinema – é uma técnica, senão específica da linguagem cinematográfica, difundida e popularizada pelo cinema. Santos utiliza-se desse recurso, já sugerido pelo texto literário, em sua adaptação, como expresso na figura 10.



Figura 7: Plano Geral (PG): focaliza a planície em sua extensão.



Figura 8: Plano de Conjunto (PC): representa uma diminuição da distância do observador.



Figura 9: Plano de Conjunto (PC) em movimento de *travelling* para trás, acompanhando a caminhada das personagens e focalizando-as.



Figura 10: Plano de Conjunto (PC) em movimento de *travelling* para frente, acompanhando a caminhada das personagens e focalizando a paisagem que percorrem

Embora Nelson Pereira dos Santos reestruture a ordem narrativa, o cineasta mantém as alternâncias de planos e os tipos de movimentos indicados pelo texto literário de Graciliano Ramos, pelo menos nessas primeiras sequências, que correspondem ao capítulo de abertura do romance. Lembremos que o próprio diretor afirma ter encontrado, depois de muito estudo, um verdadeiro roteiro cinematográfico na obra literária *Vidas secas*. Torna-se possível afirmar, portanto, que a experiência cinematográfica incrustada na escrita literária de Graciliano Ramos em seu último romance foi lida pelo experiente cineasta, Nelson Pereira dos Santos, e aproveitada na adaptação da obra para o cinema em conjunção com outros procedimentos, que explicitam a liberdade criativa do artista.

Em “Fabiano”, capítulo composto, predominantemente, pelo discurso indireto livre, a ocorrência de dispositivos cinematográficos torna-se menor devido ao predomínio da focalização interna, embora seja possível vislumbrar alguma técnica do cinema na descrição dos movimentos e ações da personagem no trecho a seguir:

Alcançou o pátio, enxergou a casa baixa e escura, de telhas pretas, deixou atrás os juazeiros, as pedras onde se jogavam cobras mortas, o carro de bois. As alpercatas dos pequenos batiam no chão branco e liso. A cachorra baleia trotava arquejando, a boca aberta. (RAMOS, 2012, p.25)

O excerto citado constrói-se a partir de uma intensa variação na posição da qual o narrador focaliza as personagens, seus movimentos e os ambientes da cena. Como podemos

observar, na oração de abertura do trecho, o narrador focaliza, com certo distanciamento, o movimento final do percurso de Fabiano ao chegar aos arredores da casa. Na oração seguinte, muda o foco e faz coincidir a imagem que descreve com a que a personagem avista – “enxergou a casa baixa e escura, de telhas pretas”. Este artifício, que conjuga a imagem descrita ou mostrada pelo narrador à paisagem vista pela personagem, cria o efeito de uma câmera subjetiva para o leitor, principalmente, para aquele cujo olhar e o ver estão contaminados e instruídos pela linguagem do cinema. Na oração final do mesmo período, o narrador volta a distanciar-se, descola sua visão da personagem e coloca sob o foco de sua descrição o ambiente que o vaqueiro deixa atrás de si.

O período seguinte pode indicar um plano aproximado, em que o narrador se detém nos movimentos dos pés das crianças a andar pelo pátio da casa, ou um movimento que estaria fora do quadro e que poderia ser identificado pelo barulho feito pelas alparcatas, isto porque, no lugar de focalizar as crianças e seus passos pelo chão, o narrador, em um processo metonímico, topicaliza os calçados e o barulho produzido por eles. Em seguida, baleia aparece movimentando-se de boca aberta e arquejada, ocupando o quadro fílmico.

Se, como afirma Avellar (2006, p.55), o narrador de *Vidas secas* parece uma câmera que olha para dentro das personagens, esse procedimento não é utilizado apenas quando é preciso mostrar a subjetividade e os difíceis pensamentos das mesmas mas também em momentos em que as visões de narrador e personagens conjugam-se no registro da paisagem. As frequentes mudanças da posição e da distância de que se focalizam elementos do espaço narrativo, construindo, por meio de diversos fragmentos da realidade, uma representação completa da diegese, denotam um aprendizado com as modernas técnicas de reprodução de imagens, nas quais se verificam as mesmas rápidas alternâncias. Motivado por um texto literário em que as mudanças das distâncias focais são frequentes, Nelson Pereira dos Santos explora em abundância do mesmo recurso na construção de sua obra cinematográfica.

No campo dos estudos literários, o conceito de *distância* é definido como o “específico posicionamento do sujeito da enunciação em relação à história” (REIS, C. & LOPES, A.C.M., 2002, p.239), ou seja, é um dispositivo que se relaciona ao tempo, à perspectiva e à voz narrativas, na medida em que estas se definem a partir da posição do narrador. Ainda que Reis & Lopes advirtam, apoiados na obra *A retórica da ficção* (1980), de Wayne Booth, que, “em termos narratológicos, a *distância* não deve ser entendida de forma literal”, isto é, não deve ser reduzida à “pura distância física entre narrador e a história” (2002, p.241), aludindo, portanto, aos inúmeros desdobramentos formais e semânticos que o posicionamento do narrador acarreta. Com a popularização da arte cinematográfica, no entanto, é observável o incremento de efeitos e significados que a distância física do narrador adquire no texto literário pós-cinema, seja por uma ação intencional do autor, seja pela experiência do escritor e do leitor como espectadores.

Em outras palavras, a distância física do narrador em relação às personagens e ao espaço diegético adquire um significado estético que se imprime para além das modalidades narrativas do *showing* e do *telling*, identificando movimentos de aproximação e de distanciamento do narrador tal qual uma câmera nos filmes. Alguns procedimentos construtivos próprios das narrativas literárias de vanguarda do século XX já foram identificados com técnicas de reprodução fotográficas por teóricos como Adorno (2003), Friedman (2002) e Hauser (1972). O que nossa leitura propõe, no entanto, é uma aproximação da variação dinâmica das distâncias focais, observadas em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, com os recursos de movimentação da câmera cinematográfica na construção de e na transição entre diferentes planos, enquadramentos e angulações.

Se, por um lado, os artifícios narrativos destacados da urdidura textual de *Vidas secas* denunciam certa contaminação da linguagem literária pelos recursos da linguagem cinematográfica – seja no polo da leitura como no da produção –, por outro, o conceito de

distância, embora sofra uma transformação no que se refere à ênfase dada à proximidade ou afastamento físico do narrador em relação a personagens e demais elementos do espaço narrativo, não se altera em termos teóricos, uma vez que esta interpretação mais literal do termo já estava inclusa em sua definição. A constante variação das distâncias focais usadas por Graciliano em *Vidas secas* torna-se perceptível à medida que é acompanhada de verbos ou expressões que indicam movimento e percurso, como *alcançar* e *deixar para trás*, ou tempos verbais que expressam duração e continuidade, como o pretérito imperfeito, em *batiam* e *trotava*, todos exemplos do último excerto citado da obra. No texto literário, o efeito de movimento atua como o elemento delator da posição variável do narrador da mesma maneira que, em uma produção cinematográfica, a presença da câmera é denunciada (ou torna-se perceptível) pelo movimento de transição entre os diferentes componentes plásticos do filme.

Graciliano Ramos constrói o terceiro capítulo de *Vidas secas*, “Cadeia”, por meio de um procedimento que alterna a focalização interna e a externa, mostrando as ações e falas de Fabiano e seus pensamentos e sonhos intercalados, enquanto a personagem encontra-se presa na cadeia da cidade. Esse processo, que, de certo modo sintetiza toda a estrutura narrativa da obra, mostra-se próximo à linguagem cinematográfica à medida que favorece a predomínio do modo narrativo *showing*, que, como já afirmado no primeiro capítulo deste trabalho, diminui a presença do narrador enquanto comentador e coloca em foco os elementos diegéticos como se eles estivessem expostos diante do leitor-espectador.

Neste sentido, o narrador, comportando-se também como um diretor de câmera, que registra as reações ao invés de opinar sobre as injúrias e punições sofridas pelo vaqueiro, opta por expor, pelo discurso indireto livre, as sensações e frustrações da personagem e mostrar os fatos, presentificando-os:

Havia muitas coisas. Ele não podia explicá-las, mas havia. Fossem perguntar a seu Tomás da bolandeira, que lia livros e sabia onde tinha ventas. Seu Tomás da bolandeira contaria aquela história. Ele, Fabiano, um bruto, não contava nada. Só queria voltar para junto de sinhá Vitória, deitar-se na cama

de varas. Por que vinham bulir com um homem que só queria descansar?
Deviam bulir com outros.

– An!

Estava tudo errado.

– An!

Tinham lá coragem? **Imaginou** o soldado amarelo atirando-se a um cangaceiro na catinga. Tinha graça. Não dava caldo. (RAMOS, 2012, p.33-34, grifo nosso)

No trecho citado, observam-se o predomínio do discurso indireto livre, dando fluência aos pensamentos da personagem, e a ausência de verbos introdutórios da escassa, mas significativa, reação de fala do vaqueiro. Entre a imaginação da personagem e seu grunhido de indignação ou, em outras palavras, entre o discurso indireto livre e o discurso direto não se interpõe o discurso do narrador para separá-los. Este último aparece apenas em *imaginou*, denunciando a presença do narrador onisciente, que simula aqui câmera de filmar que se limita a registrar a situação sem interferir com julgamentos.

É interessante observar que, ao invés de recorrer a um verbo *dicendi* para introduzir uma fala da personagem ou reportá-la, o narrador utiliza o verbo *imaginar* que introduz o pensamento e julgamento da personagem por meio de uma imagem. Esse recurso se repetirá ao longo na narrativa, privilegiando a expressão visual de sentimentos e julgamentos dessas personagens quase que desprovidas completamente da habilidade de fala.

No trecho a seguir, a rapidez e a síntese – alguns dos efeitos mais cinematográficos da literatura modernista das duas primeiras décadas do século XX – são originadas a partir de um artifício bastante comum também no texto de Alcântara Machado: frases curtas separadas por pontos e vírgulas. O produto estético que se obtém por esta operação é a simultaneidade:

Repetia que era natural quando alguém lhe deu um empurrão, atirou-o contra o jatobá. A feira se desmanchava; escurecia; o homem da iluminação, trepando numa escada, acendia lâmpadas. A estrela papa-ceia branqueou por cima da igreja; o doutor juiz de direito veio brilhar na porta da farmácia; o cobrador da prefeitura passou coxeando, com talões de recibos debaixo do braço; a carroça de lixo rolou na praça recolhendo cascas de frutas; seu vigário saiu de casa e abriu o guarda-chuva por causa do sereno; sinha Rita louceira retirou-se. (RAMOS, 2012, p.30)

O excerto citado corresponde, em linguagem cinematográfica, há uma rápida

panorâmica ou a um conjunto de planos em flashes rápidos dos arredores do lugar em que Fabiano se encontra – todas essas situações ocorrem entre o primeiro e o segundo empurrão que o soldado amarelo desfere contra o vaqueiro sem que este tenha tempo de reagir ou mesmo compreender o que se passava. O predomínio do pretérito perfeito determina a curta duração das atividades das personagens, contribuindo para a produção do efeito de simultaneidade da cena, potencializado pela fluidez entre os períodos que são separados por ponto e vírgula no lugar de ponto final.

Esses recursos, usados de modo exaustivo em *Pathé-Baby* (1926), de Alcântara Machado, expressam a velocidade acelerada e o espaço movimentado do cotidiano urbano em contraste com a vida lenta e pacata na zona rural do sertão. Ainda que em *Vidas secas* a cidade retratada não seja uma metrópole, como as das crônicas do escritor paulistano, a paisagem urbana é sempre um registro de aglomeração de pessoas, de produtos e de diferentes atividades nesta narrativa de Graciliano, como no exemplo do capítulo “Festa”.

No oitavo capítulo, porém, a paisagem urbana é focalizada pela lente subjetiva das personagens, imprimindo na tessitura narrativa muito mais a impressão deslumbrada e assustada dos retirantes sobre a geografia caótica da cidade do que um registro documental ou objetivo desta:

Os meninos também se espantavam. No mundo, subitamente alargado, viam Fabiano e sinha Vitória muito reduzidos, menores que as figuras dos altares. Não conheciam altares, mas presumiam que aqueles objetos deviam ser preciosos. As luzes e os contos extasiavam-nos. (RAMOS, 2012, p.74)

Observamos que, quando a lente que focaliza a cidade é a subjetiva, ou seja, é o olhar de uma das personagens, o modo narrativo é mais próximo do *telling* e os efeitos de simultaneidade, rapidez e síntese se perdem. É nesse sentido que afirmamos que o resultado cinematográfico da linguagem literária se instala, preponderantemente, na fala do narrador, enquanto observador distanciado a focalizar externamente personagens e espaço. O revezamento constante de uma focalização externa para uma focalização interna, no todo da

narrativa, e a intensa variação das distâncias focais, na fala do narrador ao registrar externamente os elementos da diegese narrativa, criam um ritmo cadenciado, pautado pela uniformidade da paisagem sertaneja e marcado pela fluidez e continuidade entre as cenas – característica do permanente deslocamento das personagens.

Em outras palavras, diferentemente, do ritmo frenético das metrópoles, traduzido, na linguagem literária de *Pathé-Baby* (1926), em cortes frequentes no interior dos episódios, a transição entre as diversas distâncias focais e as variadas lentes focalizadoras não é marcada pelo corte brusco e fragmentário em *Vidas secas*, mas por um movimento fluido que mimetiza o ritmo da caminhada dos retirantes pela geografia monótona do sertão. Desse modo, o espaço se impõe como categoria fundamental na definição da qualidade rítmica e visual originada a partir do tecido textual. O espaço e o modo de percorrê-lo são os responsáveis por motivar o tipo de efeito de passagem entre uma forma de focalização e outra, entre uma posição e outra, ou seja, o tipo de montagem das diversas cenas.

Além dos verbos que indicam movimento, como nos exemplos já demonstrados, Graciliano Ramos recorre, constantemente, a verbos que designam a visão: estes verbos introduzem a paisagem vista pelas personagens e fazem coincidir o universo flagrado pelo olhar das personagens e aquele descrito pelo narrador, criando, dessa forma, um forte efeito visual, que se traduz em mudança de plano e de posição do narrador. No trecho a seguir do capítulo “Sinha Vitória”, é possível observarmos a presença dos dois tipos de verbos atuando juntos para conferir um efeito cinematográfico ao texto literário:

Avizinhou-se da janela baixa da cozinha, **viu** os meninos entretidos no barreiro, sujos de lama, fabricando bois de barro, que secavam ao sol, sob o pé de turco, e não encontrou motivo para repreendê-los. (RAMOS, 2012, p.40, grifo nosso)

O primeiro termo destacado indica o movimento de aproximação de sinhá Vitória da janela da casa, designando um determinado distanciamento do narrador que a focaliza externamente, no entanto, a partir da segunda palavra grifada, a posição do narrador muda de

maneira que seu ponto de vista, o local de onde observa, está tão próximo da personagem que o olho do narrador coincide com o olho da retirante. Em termos cinematográficos, a cena se inicia com um plano médio longo (PML) frontal de sinhá Vitória e passa para um plano de conjunto (PC), que capta a imagem dos meninos a partir da mesma posição ocupada pela mãe das crianças. Mais uma vez é a variação da distância estética do narrador que produz o efeito cinematográfico da narrativa.

A constituição dos planos não é definitiva, uma vez que a diferença entre um plano médio e um primeiro plano é bastante tênue e não poderia ser definida em termos literários sem minuciosas descrições. No trecho acima citado, a escolha do plano médio longo (PML) para representar o primeiro período dá-se por aproximação, pois uma janela em altura convencional, normalmente, corta o corpo da pessoa próximo à cintura, emoldurando-a em um plano médio (PM), no entanto, o narrador cuidadosamente indica que a janela da cozinha era baixa, fazendo-nos inferir que a moldura passa a ser um pouco abaixo da cintura. Nelson Pereira dos Santos, na adaptação do romance para o cinema, usa um plano médio longo (PML) que focaliza a personagem sinhá Vitória de perfil a olhar para a paisagem fora da janela, mas não mostra o que a mesma vê através da abertura (Figura 11).



Figura 11: Plano médio longo (PML) de sinhá Vitória enquanto lamenta o fato de não ter cama e de Fabiano ter gasto o dinheiro em bebida e jogo.

Concluímos, portanto, que os exemplos filmicos são argumentos apenas na definição de planos e movimentos, mas tornam-se pouco contundentes quando aplicados a sequências mais longas, pois o filme faz uma montagem diversa da presente no romance. No filme, enquanto sinhá Vitória lamenta o fato de não ter uma cama no interior da casa, no pátio, encontra-se o menino mais velho acompanhado de baleia exasperado pelo cascudo desferido pela mãe em sua cabeça – episódio que é narrado apenas um capítulo depois no romance.

“Menino mais novo”, capítulo subsequente, fornece-nos um dos melhores exemplos de mudança de angulação presente no romance de Graciliano Ramos. Utilizando, mais uma vez, verbos de percepção visual, o narrador indica a inclinação do olhar da personagem para descrever paisagens que se encontram acima delas. Isto é, o narrador não descreve o céu ou os elementos que se encontram no alto a partir de uma postura onisciente, mas o faz a partir da posição do olho da personagem. Como afirma Logger (1957, p.71), a angulação é um artifício que colabora para a construção do conteúdo emocional da cena e é definida pela posição da câmera em relação ao objeto. No romance de Graciliano, além da distância e do movimento, como demonstramos nos exemplos analisados, também a posição de inclinação dos olhos das personagens, que atuam como a janela pela qual narrador e leitor observam o mundo, conferem efeitos cinematográficos e sentido ao texto literário.

Diferentemente dos outros componentes visuais pertencentes ao cinema, identificados, predominantemente, no discurso do narrador com focalização externa, a angulação torna-se mais perceptível em trechos narrativos em que o narrador, aproveitando a posição de uma personagem, descreve uma paisagem, objeto do seu olhar, permitindo que sua subjetividade irrompa na superfície textual. Um exemplo é a passagem em que o menino mais novo observa do chão o céu:

Ergueu-se, afastou-se, quase livre da tentação, viu um bando de periquitos que voavam sobre as cantingueiras. Desejou possuir um deles, amarrá-lo com uma embira, dar-lhe comida. Sumiram-se todos chiando, e o

pequeno ficou triste, espiando o céu cheio de nuvens. Algumas eram carneirinhos, mas desmanchavam-se e tornavam-se bichos diferentes. Duas grandes se juntaram – e tinha a figura da égua alazã, a outra representava Fabiano.

Baixou os olhos encandeados, esfregou-os, aproximou-se novamente da ribanceira, distinguiu a massa confusa do rebanho, ouviu as pancadas dos chifres. (RAMOS, 2012, p.50-51, grifo nosso)

O trecho inicia-se com a descrição, em focalização externa, das posições do garoto que se levanta e se distancia do bebedouro dos animais. Em seguida, o narrador, por meio do verbo *ver*, introduz uma descrição do céu, a partir da lente-olho da personagem, que logo evoluirá para a percepção visual que o menino tem do céu. Em “viu um bando de periquitos [...]” a focalização é externa, mas vale-se da posição e dos olhos da personagem para descrever o que está presente no céu – é como se o olhar do narrador se guiasse pelo olhar da personagem – interessa descrever da paisagem somente aquilo que a criança observa.

A focalização interna aparece em “Algumas eram carneirinhos [...]”, uma vez que são a imaginação e a subjetividade do membro mais novo da família de retirantes que permitem que as nuvens tomem as variadas formas. No entanto, a angulação, embora sugerida pela coincidência entre o olhar do narrador e da criança pequena, que só poderia ver o céu inclinando sua cabeça ou seus olhos para o alto, é designada, em termos linguísticos, no início do segundo parágrafo, em que o narrador indica, com o verbo *baixar*, que o olhar da personagem estava inclinado para cima. Ainda neste último período, a personagem aproxima-se novamente da ribanceira e olha, de cima, o rebanho.

Graciliano Ramos, por meio da indicação da posição do olhar da personagem e da coincidência entre este e o ponto de vista do narrador, ou seja, por meio do mecanismo que em linguagem de cinema denomina-se angulação, cria dois efeitos de sentido que são fundamentais no capítulo em questão. O primeiro é o da pequenez do menino diante do mundo – o menino mais novo, ao observar o pai, ao contemplar o céu, sempre o faz de uma posição baixa, o que ressalta sua pequenez e a grandeza do espaço que o cerca. Desse ponto

de vista, a criança sente admiração, respeito e medo. O segundo efeito de sentido é designado pela posição alta – do alto da ribanceira, munido dos bons agouros dos pássaros que avistara no céu, o menino sente-se encorajado a enfrentar o bode. O universo, observado dali, não oferece os mesmos perigos. Do alto da ribanceira ele era Fabiano:

Trepado na ribanceira, o coração aos baques, o menino mais novo esperava que o bode chegasse ao bebedouro. Certamente aquilo era arriscado, mas parecia-lhe que ali em cima tinha crescido e podia virar Fabiano. (RAMOS, 2012, p.50)

Do chão, depois de cair do animal, o menino volta experimentar a humilhação de ser pequeno em um mundo exageradamente grande:

Ficou ali estatelado, quietinho, um zum-zum nos ouvidos, percebendo vagamente que escapara sem honra da aventura. Viu as nuvens se desmancharem no céu azul, embirou com elas. Interessou-se pelos urubus. (RAMOS, 2012, p.51-52)

Novamente, utilizando os verbos de percepção visual combinados com termos que indicam movimento e posição, Graciliano Ramos faz um intenso efeito cinematográfico emergir do texto literário. Os recursos utilizados assemelham-se às técnicas de construção de uma obra fílmica. Ainda que não possamos afirmar, categoricamente, que o autor regionalista, mais preocupado, na visão de alguns críticos, em compor uma denúncia, um manifesto contra a real situação social dos habitantes do nordeste árido, aproxime-se, conscientemente, da linguagem cinematográfica, é possível observarmos que a linguagem literária que utiliza na busca dessa representação realista do espaço e das personagens está contaminada pelo modo de fotografar e registrar do cinema.

É a partir da presença marcante das modernas técnicas de registro e de reprodução no cotidiano do cidadão da mais recôndita região do país – como na pequena cidade natal do escritor alagoano – que se podem flagrar resquícios, indícios e vestígios de uma experiência e de um aprendizado com a linguagem cinematográfica na expressão artística. Para Graciliano Ramos, como para grande parte dos escritores seus contemporâneos, a experiência com o cinema se resume a duas atividades: a primeira, como cronista do jornal que tratava em seus

textos, entre outros temas, das fitas e dos ambientes de exibição cinematográficos; a segunda, e talvez a mais profícua em termos de um aprendizado da linguagem e de uma mudança de percepção do real, como espectador.

Em suas memórias, Graciliano Ramos destaca uma atividade de rememoração de fitas de cinema como forma de evasão da realidade carcerária que comprova, por sua vez, o conhecimento e a assiduidade do autor a este espetáculo:

Ociosos e ausentes do mundo, precisávamos fazer esforços para não nos deixarmos vencer por doidos pensamentos. Causavam-me espanto os devaneios dos outros, às vezes me sentia resvalar numa credulidade quase infantil, e era doloroso notar os escorregos do espírito. Nise ficava uma hora a matutar nos programas de cinema, exigia a minha opinião, grave. Entrávamos a escolher fitas, enfim nos decidíamos:

– Vamos ao Metro.

Esse exercício estava sempre a repetir-se, e nem sei se era apenas brincadeira, se não chegávamos a admitir a possibilidade maluca de atravessar paredes e grades, sair à rua, tomar o ônibus, entrar nas lojas, nos cafês, nas livrarias e nos cinemas. (RAMOS, 1965, p.234)

Também, em *O velho Graça – uma biografia de Graciliano Ramos* (2012), Dênis de Moraes aponta as preferências cinematográficas de Ramos, que inclui o filme *Fantasia* (1940), de Walt Disney e artistas como Katherine Hepburn e Charles Chaplin, reforçando o papel de Graciliano Ramos como espectador de cinema. O importante, no entanto, é entender que essa experiência com o cinema, seja ela de que qualidade for – como cronista, idealizador e coparticipante, ou espectador –, afeta a percepção humana e, por conseguinte, transforma os modos de expressão artística.

Em seus estudos teóricos, Walter Benjamin explica que o advento da fotografia e do cinema desenvolve o *inconsciente ótico* que consiste em uma otimização da percepção visual. Em outras palavras, o repertório das experiências vividas, os desejos e os sonhos são agregados a uma ótica ou ponto de vista na formulação, na expressão e na interpretação de uma representação do real. Dessa maneira, o modo como observamos e representamos o mundo está completamente contaminado pelas técnicas cinematográficas – planos, movimentos, angulações, montagem:

Benjamin se vai apoiar para nos fazer compreender que no cinema, à semelhança da apercepção, a forma como o conhecimento é apreendido através dos sentidos e neste caso pela visão, além da acústica, ganha uma dimensão e uma amplitude tal, que de uma forma insuspeita e inconsciente vem alterar a nossa noção de real. A câmara de filmar à semelhança do inconsciente capta toda uma série de informações que anteriormente se mantinham despercebidas. Esta percepção, diz Benjamin, é radicalmente diferente da que era captada pelo olho humano, e diferente porque em vez de ser recebida de forma consciente, é agora recebida de forma inconsciente. Esta nova forma de percepção e compreensão no cinema são facilmente identificados na apresentação de pormenores, nas aproximações, afastamentos, isolamentos, alongamentos, acelerações, ampliações, reduções e acima de tudo vem *explodir* o real, com a noção e com a nossa relação com o real. (PALMA: 2003, p.1)

Enfim, em *Vidas secas*, a interferência cinematográfica na forma de expressão artística manifesta-se nos efeitos de movimento, de mudança constante de ponto de vista, da posição de onde esse ponto de vista é captado e, ainda, na ênfase em aspectos visuais do espaço. Efeitos que, se por um lado são produzidos a partir da exímia manipulação da linguagem verbal – utilização insistente de verbos de percepção visual e de movimento, variação de ponto de vista, indicação de distâncias focais – em favor de uma representação realista, por outro, são desencadeados por uma visão de real e de realidade que está profundamente afetada pelas lentes das câmeras de filmar. Se a percepção do mundo transforma-se com a experiência com a linguagem cinematográfica, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, demonstra que a expressão artística dessa nova percepção também está contaminada pelos recursos e efeitos do cinema.

3. Mobilidade espacial e (des)continuidade narrativa: precedentes para uma montagem cinematográfica

Em *Vidas secas*, o tema e o conceito de montagem surgem já nas primeiras críticas ao livro, quando sua própria identidade como romance foi colocada em questão: fundamentada pela publicação individual de alguns capítulos antes do lançamento do livro e pela relativa independência entre eles, parte da crítica considerou que se tratava de uma coleção de contos ou, a exemplo das primeiras leituras de Antonio Candido, houve quem o considerasse um

gênero ambíguo entre uma coleção e um romance. Embora rejeitando a palavra *montagem*, esses textos de crítica, apesar de divergirem entre si, ou pela tentativa de demonstrar a continuidade e/ou a unicidade dos capítulos na construção do gênero romanesco, como Fernando Cristóvão (1998), ou pela dedicação em explorar as características fragmentárias da obra, Ruben Braga (1938) e Leticia Malard (1972), colaboraram, juntos, para uma compreensão da estrutura do romance, que se aproxima daquele procedimento transnarrativo popularizado pelo cinema.

As diferentes inclinações das primeiras análises revelam a preocupação crítica em compreender a obra dentro de um sistema pouco flexível, que definia uma obra regionalista mais por seu engajamento social do que pelo trabalho com a linguagem artística, o que levou ao equívoco de que o conteúdo político de uma obra era suficiente para caracterizá-la como arte. Além disso, as características como a fragmentação e a montagem estavam demasiadamente vinculadas a uma produção literária de vanguarda do início do século, da qual os escritores regionalistas tentavam se distanciar ao máximo. Bueno (2006), no entanto, encontra em *Vidas secas* o exemplar mais elevado de romance regionalista, justamente, por conjugar a temática proletária a um rigoroso trabalho com a linguagem, procedimento, diga-se aqui, comum em toda a obra de Graciliano Ramos:

Com *Vidas Secas*, Graciliano Ramos deu um xeque-mate no romance proletário, deixando a nu as limitações, ao mesmo tempo que o elevou a um grau de realização que jamais seria alcançado de novo. Sem deixar de ser romance engajado, o livro é demonstração cabal de que a fatura artística pode servir para impulsionar o conteúdo político de uma obra, mas o contrário é muito difícil de acontecer. Dentro do horizonte ideológico de toda essa geração de escritores, ninguém conseguiria dar uma resposta tão completa ao problema da arte que se quer fator atuante no seu tempo. Ninguém figuraria o outro como outro, com toda sua complexidade e com suas razões, e assim, nessa inteireza, interessar-se por ele. Precisariamos de uma visão sobre o homem brasileiro construída noutra horizonte mental para que surgisse, com Guimarães Rosa, outra **solução estética** eficaz para a figuração do outro dentro da ficção brasileira. (BUENO: 2006, p. 664, grifo nosso)

A leitura do autor de *Uma história do romance de 30* inova ao considerar, a partir dos

textos críticos estudados, *Vidas secas* como uma obra cuja estrutura não é tão fragmentária a ponto de constituir-se uma coleção de contos e nem tão contínua como um romance tradicional. De certo modo, a concentração crítica em torno dos eixos da *continuidade* e da *fragmentaridade* abre precedente para que estudemos a estrutura narrativa de *Vidas secas* pela ótica da montagem cinematográfica, uma vez que, como explica Aumont:

a função principal da montagem [...] é a sua *função narrativa*. Dessa forma, todas as descrições clássicas da montagem consideram, mais ou menos explicitamente, essa função como a *função normal* da montagem; desse ponto de vista, a montagem é, portanto, o que garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação que, globalmente, é uma relação de causalidade e/ou temporalidade diegéticas: trata-se sempre, dessa perspectiva, de fazer com que o “drama” seja mais bem percebido e compreendido com correção pelo espectador. (AUMONT, 1995, p.64)

No presente estudo, embasados pela teoria do cinema, consideramos que, ainda que cada capítulo tenha sido produzido de modo independente, como o próprio Graciliano admite, a montagem feita pelo autor garante a continuidade necessária para se constituir em uma única narrativa. A partir da compreensão do teórico francês acerca da montagem, esta operação nos capítulos de *Vidas secas* confere uma unidade à obra, permitindo que cada parte seja lida, como um elemento componente de uma totalidade maior, o que, por sua vez, faz com que novos sentidos e novas relações – de causalidade e/ou de temporalidade, nas palavras de Aumont – sejam percebidos entre eles. Esse é um recurso bastante comum na arte cinematográfica e que não coloca a integridade da obra em xeque. Em *Vidas secas*, o que ocorre não é uma colagem dadaísta de capítulos desconexos do ponto de vista da linguagem e dos procedimentos construtivos; ao contrário, é possível observar, além de constantes referências a personagens de um capítulo em outro, uma homogeneidade linguística entre as diversas partes da obra.

É preciso ressaltar, no entanto, que a relação narrativa construída pela montagem descrita por Aumont nem sempre se dá de modo linear, ou seja, de modo que a posição do capítulo/sequência na estrutura global do livro/filme designe sua posição na sequência

temporal da narrativa: em *Vidas secas*, a relação temporal não é sequencial, não é possível traçar um percurso claro, que se inicia no primeiro capítulo e segue linearmente até o último – esse foi um dos motivos pelo qual Antonio Candido denominou *Vidas secas* como “romance em rosácea” (CANDIDO, 1992, p.104).

A conformação temporal desta narrativa de Graciliano Ramos foi um dos aspectos sobre o qual grande parte da crítica se debateu para argumentar o afastamento ou a aproximação da obra de procedimentos característicos da estética do romance moderno. Ao ler os primeiros textos críticos sobre a obra, fica patente a tentativa de negar a estrutura fragmentária em defesa de uma concepção do romance regionalista como uma narrativa simples e sem requintes construtivos e, por outro lado, a necessidade de exaltação do descontínuo como aspecto modernizante da obra.

No entanto, ainda que a montagem seja um dos principais recursos das artes de vanguarda do final do século XIX e início do XX, para Benjamin, como explica Sheila Cabo Geraldo (2010, p.98), as técnicas de montagem constituídas a partir de uma relação com a “tradição narrativa perdida” estão mais próximas de uma reconstrução ou recriação de narrativas de experiência do que aquelas modernistas, que simulam este resgate de modo caleidoscópico, por meio do registro de vivências isoladas. A estrutura de *Vidas secas* origina-se de um processo de tensão entre os modos tradicionais de narrar e os procedimentos modernistas de narração – Graciliano Ramos, mesmo em relação à sua própria bibliografia anterior, rompe, em *Vidas secas*, com alguns recursos linguísticos e estilísticos já cristalizados pela tradição do romance regional, mas nunca perde esta tradição de vista e não deixa que a representação do real se perca em experimentalismos estéticos gratuitos.

Dessa maneira, se, por um lado, essa ruptura demonstra o aspecto moderno e, em certo sentido, até modernista da obra, por outro, as características da montagem e da fragmentação em *Vidas secas* não se distanciam, em momento algum, da representação em profundidade do

“outro” – representação essa que não se dá como simples registro jornalístico, mas como recriação do real a partir da memória individual do narrador/autor.

De fato, a solução estética encontrada por Graciliano Ramos para representar o sertanejo com profundo realismo foi compor um panorama fotográfico que mostra, muito mais de que um período de vida da família, sua condição de experiências, memórias e diálogos cindidos pelas intempéries climáticas e geográficas e pela falta de habilidade linguística. O caráter fragmentário da obra não é artificial, mas emerge da própria realidade representada, da própria qualidade das experiências narradas, de modo que a estrutura da obra não se afasta do realismo,

Por el contrario, nos ofrece lo que puede denominarse «trozos de vida» — tratándose de gentes «primitivas», la línea del relato no podía ser compleja, aun cuando el drama de sus vidas sea profundo—, que no están unidos de modo artificial, sino más bien por esas cosas que unen y dan sentido y continuidad a la vida humana en todas partes: los recuerdos, los pensamientos, las asociaciones de ideas, las reflexiones, imágenes, intuiciones, repeticiones, costumbres, experiencias y temas recurrentes, los objetos familiares y demás. Nada, sea lo que fuere, falta en este tipo de estructura que es el paralelo más estrecho de la realidad. (WILLIAMS, 1973, p.74)⁶

Para Williams, *Vidas secas* é uma narrativa única que, inegavelmente, possui uma estrutura fragmentária, o que, em última instância, não significa que seja desconexa e desmontável. De fato, em *Vidas secas*, só é possível falar em fragmento quando pensamos na estrutura geral do romance e na relação entre os capítulos, pois, no interior deles, ainda que exista uma frequente variação das distâncias focais e dos tipos de focalização, a transição entre os diferentes tipos de planos e enquadramentos é feita de modo mais realista, nos termos do teórico do cinema André Bazin (1991). Ou seja, a montagem, no interior dos capítulos, na transição entre os diferentes modos de focalização, procura se aproximar de uma

⁶ Pelo contrário, oferece-nos o que pode ser denominado de "fatias de vida" – tratando-se de pessoas "primitivas", a linha da história não poderia ser complexa, ainda que profundo o drama de suas vidas – não estão ligadas artificialmente, mas sim por aquelas coisas que unem e dão sentido e continuidade para a vida humana em todos os lugares: memórias, pensamentos, associações de ideias, reflexões, imagens, intuições, repetições, costumes, experiências e temas recorrentes, os objetos familiares. Nada, seja o que for, falta neste tipo de estrutura, que faz o paralelo mais estreito com a realidade.

representação integral e contínua do espaço – nesse sentido, os verbos que designam deslocamento são essenciais no texto literário para a produção do efeito de movimento, ligando as cenas em um fluxo contínuo.

A questão da mobilidade, é preciso frisar, não se traduz no caráter desmontável conferido à obra de Graciliano Ramos por Rubem Braga, mas em um fluxo criado entre diferentes capítulos da obra, estabelecendo novos efeitos de sentido. O trabalho de Williams procura demonstrar que *Vidas secas* é uma obra que incorpora o ciclo da seca à sua estrutura, mobilizando, a partir dos capítulos “Mudança”, “Inverno” e “Fuga”, relações entre os segundo e décimo segundo, terceiro e décimo primeiro, quarto e décimo, quinto e nono, e sexto e oitavo capítulos em um movimento circular. Para o crítico norte-americano, a sazonalidade das secas e das chuvas está impressa na própria estrutura narrativa da obra.

Mas, neste trabalho, importa entender de que maneira a experiência cinematográfica se inscreve no modo de estruturação dos capítulos e da narrativa integral em *Vidas secas*. Como já afirmamos, é observável que o espaço tensional entre o modelo tradicional do romance regionalista e a busca de modernas alternativas de recursos representacionais, em que *Vidas secas* se originou, criou um ambiente propício para que a crítica se concentrasse muitas vezes na oposição entre *continuidade* e *fragmentaridade* como características inconciliáveis. No entanto, essa concepção de oposição pode ser, facilmente, superada por meio das realizações e das teorizações da montagem no campo da cinematografia e, em última análise, dos estudos narratológicos em geral.

Como explica Aumont (1965, p.54), em seu caráter original, o processo de montagem, que consiste nas operações de “seleção, agrupamento e junção”, tem como finalidade “obter, a partir de elementos a princípio separados, uma totalidade”. Para Reis & Lopes (2002), no campo da narratologia, a montagem remete à sintaxe narrativa e identifica-se, no âmbito da linguagem literária, com procedimentos como a alternância, encadeamento e encaixe – nos

exemplos, os estudiosos contemplam passagens em que as ações de diversas personagens se desenrolam em um mesmo momento em espaços diferentes. O instantâneo temporal funciona como a baliza indicativa do tipo exemplificado de montagem, pois esta só se realiza com a onisciência do narrador, que não poderia presenciar todas as ações narradas a um só tempo em lugares afastados.

Inútil é a tentativa de procurar índices de simultaneidade entre os capítulos de *Vidas secas*. Se há certa complementaridade entre as diversas partes da narrativa, ela se define, como aponta o referido estudo de Williams, em complementos semânticos e não em simultâneos temporais. Desse modo, não é a simultaneidade, como em outras grandes obras da literatura universal, a base temporal sobre a qual a estrutura narrativa de *Vidas secas* se funda, mas é a imutabilidade do tempo que impulsiona a focalização e a mobilização constantes do espaço e, portanto, a configuração geral da obra. Nas palavras de Motta (1998, p.590), o destaque que recai sobre o espaço, em *Vidas secas*, apagando as marcas de uma temporalidade explícita, denuncia a presença implícita e decisiva de um tempo “que junta o passado e o futuro no efeito de um presente sempre trágico”.

Esta obra de Graciliano Ramos, portanto, não se constrói a partir do tempo fugaz, acelerado e sempre transformado, que confere ao espaço uma volubilidade célere e atordoante, como, por exemplo, em *Pathé-Baby*; pelo contrário, o que perturba em *Vidas secas* é a inexorabilidade do tempo: “Entrava dia e saía dia. As noites cobriam a terra de chofre. A tampa anilada baixava, escurecia, quebrada apenas pela vermelhidão do poente.” (RAMOS, 2012, p.13).

Para Motta, a mobilização do espaço é consequência de uma temporalidade imutável:

a transitoriedade da espacialidade é fruto de uma temporalidade imutável, perpetuada pelo giro trágico de seu retorno. Trata-se do giro funesto de uma mesma engrenagem: a temporalidade tirânica da natureza condenando as personagens a uma vida errante no palco de uma mesma paisagem, formada por uma “planície avermelhada” e as “manchas verdes” dos juazeiros. [...]. Com a sobreposição do deslocamento espacial apagando as marcas do

desenvolvimento do tempo, o autor dilui a temporalidade mimética, datada e fragmentada, para resgatar uma temporalidade mítica, conforme a sua circularidade prefigurou a perfeição de um enredo narrativo. (MOTTA, 1998, p.590)

Também para Deleuze (2005), a mudança temporal não pode ser captada senão pelas mudanças nas coisas e nos objetos. Em *Vidas secas*, paradoxalmente, ao constante movimento das personagens, e da existência de um capítulo denominado “Mudança”, nem as personagens e nem a paisagem sofrem transformações drásticas, tudo é representado num trágico presente perpetuado. Por meio dessa operação, Graciliano Ramos não nega a importância do elemento temporal para a narrativa literária moderna, mas manipula-o, de modo que exista um equilíbrio entre o espaço e o tempo como categorias privilegiadas de representação, respectivamente, dos aspectos sociais e das características psicológicas das personagens. A estrutura narrativa de *Vidas secas*, portanto, se desenvolve a partir da sólida relação entre uma temporalidade imutável e implícita e uma espacialidade destacada, que é estabelecida pela presença constante do movimento – como deslocamento da família, no plano temático, e como efeito estético, no plano formal. Tempo e espaço aparecem costurados na estrutura narrativa de *Vidas secas* por meio do efeito de movimento – que implica deslocamento no espaço em um intervalo de tempo.

Nas metáforas da rosácea e do políptico, de Antonio Candido, além da ideia de continuidade destacada pelo crítico, em que os diferentes quadros e/ou pétalas estão subordinados e ligados a um tema ou constituem parte de um todo orgânico, há também a presença da mobilidade – o desenho de uma rosácea, por exemplo, permite entrever, nas intrincadas linhas e na circularidade de sua estrutura arquitetônica, o efeito de movimento. O políptico, espécie de composição pictórica de vários quadros, também pode ser móvel –mas não intercambiável –, permitindo diferentes ângulos entre os painéis que formam o retábulo. O movimento também está presente na leitura de Fredrick G. Williams, que encontra, na estrutura narrativa de *Vidas secas* e nas correspondências entre os capítulos, um esquema do

ciclo natural de alternância entre o período de seca e de chuva, originado pelo movimento terrestre em órbita do sol.

Além da circularidade, visualidade e mobilidade expressas pelos desenhos da construção narrativa de *Vidas secas*, compostos pelas mais importantes leituras críticas da obra, os dispositivos formais utilizados pelo autor, – como o procedimento de iniciar e terminar a obra com capítulos que flagram momentos de deslocamento das personagens, completando e reiniciando um ciclo; a profusa utilização de verbos de percepção visual e a fixação nos elementos espaciais que colaboram para o efeito realista e fotográfico na representação do sertão nordestino; a intensa variação de ponto de vista e das distâncias focais, acompanhada do constante deslocamento das personagens e/ou da paisagem, que instaura uma fluidez e um ritmo entre os diversos capítulos da obra –, corroboram a natureza visual e móvel do texto literário de Graciliano.

Para Avellar, *imagem em movimento* é o que define, muito mais do que um mecanismo particular de produção artística, o que denomina de pensamento cinematográfico:

Como o pensamento cinematográfico pode se expressar também através de outras formas de composição, talvez seja possível dizer que o cinema começou a existir antes mesmo do primeiro filme. E dizer que a invenção do cinematógrafo veio atender ao desejo de mostrar um movimento em pleno movimento, o tempo passando, desejo anterior à invenção do mecanismo que tornou possível a realização de filmes. Este desejo estimulou a invenção de desenhos, pinturas, textos e músicas (digamos) cinematográficas, cinema antes mesmo do primeiro filme. Não foi a invenção do cinematógrafo que tornou possível o cinema, mas, ao contrário, a vontade de fazer cinema é que tornou possível a invenção do cinematógrafo. O cinema talvez se encontre presente, latente, como estrutura comum aos muitos modos de ver e sonhar o mundo. (AVELLAR, 2007, p.56-57)

De acordo com o crítico, o pensamento cinematográfico traduz-se em esforço de representar uma imagem ou uma ação em pleno desenvolvimento. A estrutura narrativa de *Vidas secas* é uma tentativa bem-sucedida de criar o efeito de movimento, que emerge nas tramas linguísticas pela variação do ponto de vista e das distâncias focais a partir do constante deslocamento das personagens, para vincular as diversas ações e experiências frustradas e

cindidas em um todo orgânico e único. Esses artifícios somados ao pendor realista da narrativa de Graciliano na composição e representação do espaço e das personagens vinculam o texto ao que Deleuze chama de cinema de transição entre o realismo tradicional e o neorrealismo.

O deslocamento dos retirantes é a ação principal que encadeia os diversos capítulos – quadros das experiências interrompidas ou incompletas, marcadas pelos cortes e pela fragmentação – e fornece uma representação direta do tempo imutável. Graciliano Ramos procede de modo similar a um cinema de transição da imagem-movimento, própria do realismo clássico, à imagem-tempo, mais afeita às produções neorrealistas. Para Deleuze, nas palavras de Roberto Machado,

o cinema clássico, cinema da imagem-movimento, se define pela montagem, que dá uma imagem indireta do tempo ao encadear os diversos tipos de imagem em função da ação.

O cinema clássico é um cinema de ação porque expõe um encadeamento sensório-motor. Isso significa que, nele, as imagens agem e reagem umas sobre as outras, construindo uma unidade orgânica, uma conexão lógica ou, mais precisamente, encadeando a percepção e a ação por meio da afecção, que são as três variedades da imagem-movimento. Assim, a imagem-movimento do cinema clássico apresenta uma imagem indireta do tempo a partir da composição, da conexão, do agenciamento de imagens-percepção, imagens-ação e imagens-afecção. (MACHADO, 2010, p.201-202)

Em *Vidas secas*, no entanto, o choque entre diferentes ações não impulsiona as personagens para novas tarefas e novas empreitadas. Ao contrário, a frustração constante dos seus planos, como no caso da conversa de Fabiano com o dono da fazenda, apenas reforça a necessidade da única ação possível de ser levada a cabo – a retirada. A permanente busca e fuga das personagens não é apenas marcada na estrutura geral da narrativa mas também no interior de cada capítulo, no plano formal, pelos abundantes verbos de movimento e deslocamento, e, no plano temático, pela obstinada procura de respostas e de realização de seus sonhos – por exemplo, a perseguição do menino mais velho pelo significado da palavra “inferno” e a fixação de sinha Vitória pela cama.

Se, por um lado, é o movimento constante que liga, inicialmente, a representação

literária em *Vidas secas* à linguagem cinematográfica, por outro, a força expressiva das imagens criadas pelo autor produz um afrouxamento dos vínculos sensório-motores em direção a uma representação imagética pura. Desse modo, como descreve Deleuze (2005, p.13) a respeito do cinema neorrealista, a ação é reduzida a uma perambulação e os acontecimentos são cotidianos, frágeis e banais, é possível afirmar que “a ação flutua na situação, mais do que a arremata ou encerra”.

A representação em *Vidas secas* parece equilibrar-se nesta passagem entre a imagem-movimento, que subordinam o tempo, produzindo uma imagem indireta dele, e a imagem ótica pura, que subordina o movimento, produzindo uma imagem direta do tempo – a imagem-tempo. Assim, o tempo que antes podia ser flagrado em transformação pela mudança das situações, dos objetos e das coisas, passa a ser um tempo imutável à medida que se torna pleno, “forma inalterável preenchida pela mudança” (DELEUZE, 2005, p.28).

Se, como Avellar afirma, há um *pensamento cinematográfico*, esse pensamento é impulsionado e potencializado, na realização das mais diversas artes representativas, pela exposição e pela experiência cinematográfica do autor/produtor e do leitor/receptor. Nesse caso, o encadeamento sensório-motor da narrativa de Graciliano Ramos, a exemplo do próprio cinema clássico, é produzido como efeito perceptivo a partir de uma operação de montagem. É a conexão de situações por meio de uma mesma e permanente ação – o deslocamento – que une os capítulos de *Vidas secas* a um todo orgânico e é a experiência do autor e do receptor com o cinema que a faz ser percebida como montagem cinematográfica. Como diz Merleau-Ponty (1983, p.115), “é mediante a percepção que podemos compreender a significação do cinema: um filme não é pensado e, sim, percebido” – o que vale, nesse caso, para o efeito cinematográfico da narrativa literária.

Neste ponto, equilibram-se, no conceito de *pensamento cinematográfico*, de Avellar, e na tese de *percepção filmica*, de Merleau-Ponty, respectivamente, os polos da produção e da

recepção dos aspectos cinematográficos em *Vidas Secas*. De um lado, um modo de conceber e representar o mundo permeado por efeitos apreendidos com a arte cinematográfica, embora criados por artifícios da linguagem literária. De outro, elementos, arranjados de tal modo, que se revelam cinematográficos, à sensibilidade do leitor educado pelo cinema.

No entanto, embora o deslocamento seja o liame atenuador do corte existente entre os diversos capítulos de *Vidas secas*, a cisão existe e não apenas como demarcação de mudança espacial e/ou temporal mas como uma devastadora ruptura que marca a experiência das personagens, como Williams (1976) já havia notado. Desse modo, se no cinema clássico a ação é fundamental para o encadeamento sensório-motor, em *Vidas secas*, apenas uma ação tem seu desenvolvimento pleno. O próprio conceito de montagem do cinema clássico desenvolvido por Deleuze prevê a narrativa em que as ações frustram-se, como nos mostra Machado em suas explicações:

Se o cinema clássico é um cinema de ação é porque no encadeamento sensório-motor a ação é o fundamental. O encadeamento das imagens existe em função da ação. As forças do meio agem sobre um personagem criando uma situação na qual ele é tomado, o personagem reage, respondendo com uma ação a essa situação, e o resultado é uma nova situação, uma situação modificada. Produz-se, assim, uma representação orgânica, um liame, um encadeamento sensório-motor. E isso pode se dar pela passagem de uma situação global a uma situação transformada por intermédio de uma ação, no sentido de que a situação impregna o personagem, e o personagem impregnado detona uma ação que modifica a situação. **Mas isso também pode se dar pela passagem da ação à situação e daí a uma nova ação. A ação, que avança às cegas, desvela parcialmente uma situação, e esta leva a uma nova ação.** (MACHADO, 2010, p.202-203, grifo nosso)

Ao enfatizar a impotência das ações sensório-motoras na transformação da realidade por meio do corte e da incompletude dos planos das personagens, Graciliano Ramos não constrói uma narrativa de ação prototípica em que, por meio da montagem das situações, obtém-se uma representação de um tempo cronológico identificável e contínuo, mas produz uma narrativa que, a partir da montagem baseada no movimento originado de uma única e possível ação – a errância –, revela a imagem de uma temporalidade mítica, reiterante e imutável. Em *Vidas secas*, o autor alagoano, assim como o neorrealismo italiano faria no

panorama do cinema, aponta para a crise da narrativa de ação como modo eficiente de representação integral do outro e, porque tem consciência disso, opta por um modelo intermediário entre a narrativa tradicional de experiência benjaminiana e a narrativa fragmentária e caótica das vanguardas do início do século XX.

O texto demonstra um equilíbrio entre uma atitude vanguardista, expressa na fragmentação dos capítulos ao longo da sequência narrativa, e uma postura menos experimental pela opção do encadeamento mais naturalista na passagem de uma cena a outra, no interior dos capítulos. Desse modo, o vanguardismo literário, em termos de representação, encontra-se contrabalanceado por uma técnica mais naturalista, própria do cinema realista tradicional.

A montagem realizada por Graciliano Ramos, com acuidade e consciência criadora, revela-se cinematográfica na conexão das qualidades visual e móvel da narrativa, que emergem dos procedimentos formais que lhe dão forma. Os efeitos de visualidade e de mobilidade unidos em uma estrutura narrativa flexível vinculam-se, tanto no polo da recepção quanto no da produção, com a experiência com a linguagem cinematográfica ou, em última instância, com o pensamento cinematográfico.

Considerações finais

Em *Vidas secas* (1938), o desejo de representação integral do outro e a motivação realista no retrato da paisagem sertaneja e da vida social e psicológica das personagens leva Graciliano Ramos a optar por procedimentos estilísticos que produzem efeitos cinematográficos na narrativa literária. Os aspectos da linguagem cinematográfica não se encontram no cerne da composição de *Vidas secas*, não é o modelo representacional cujos efeitos o autor procura recriar nas tramas do texto, mas encontra-se em forma latente na configuração visual e móvel do universo representado.

Dessa maneira, como demonstrado na primeira seção deste capítulo, a urdidura discursiva, composta por um olhar de fora (discurso indireto) e olhares de dentro (discurso indireto livre), revela uma constante variação da distância focal e a alternância entre diferentes perspectivas, constituídas pelos pontos de vista do narrador e das diversas personagens, utilizadas como filtros narrativos. Essa narração prismática, além de favorecer a representação realista do outro, motivação clara na opção pelo narrador extradiegético em *Vidas secas*, também contribui para a aproximação do texto aos recursos formais do cinema, pois é, por meio da *variação da distância estética do narrador*, como conceituado por Adorno (2003), que a interferência das técnicas de reprodução do cinema será confrontada ou imitada pelo texto literário.

É preciso observar o percurso empreendido pela obra no que se refere à intensificação de um olhar para o Sertão, transfigurado pela lente da subjetividade das personagens, a partir do capítulo “Inverno”. Em outras palavras, há um significativo adensamento das imagens subjetivas do espaço e das situações enfrentadas pelas personagens na segunda parte da narrativa. Motta (1998) identifica o predomínio da representação impressionista do espaço nos seis primeiros capítulos e a prevalência de imagens expressionistas, criadas a partir da emoção das personagens, nos últimos capítulos. Em nossa leitura, guiada pelos procedimentos e características da linguagem e espetáculo cinematográficos, é possível identificar tais técnicas, respectivamente, com a câmera objetiva, com intenções mais documentais, e com a câmera subjetiva, de contornos mais poéticos. A imagem do *mundo coberto de penas* é um exemplo dessas imagens em que o espaço é transfigurado pela subjetividade da personagem.

Em *Vidas secas*, manifesta-se um processo de interiorização do espaço sertanejo: à medida que o narrador, cada vez mais, focaliza o espaço pela lente das personagens, tentando dar a justa dimensão das dificuldades de compreensão e as visões esperançosas e/ou ressentidas do mundo das mesmas, o sertão geográfico e documental do discurso objetivo do

enunciador 1 vai cedendo lugar a um espaço mítico, imaginário, crivado das crenças, sonhos e superstições dos retirantes. No entanto, a dualidade discursiva e de visão de mundo se mantém até o final, criando um efeito irônico em toda a narrativa – à esperança e à ignorância dos retirantes contrapõem-se o conhecimento social e a desesperança de um narrador, que se aproxima, mas não se identifica com suas personagens, como nos mostra Bosi (1988).

É porque essas diferentes visões são confrontadas, por meio de imagens e não por um discurso descritivo, que o efeito, de sua recepção, é cinematográfico. Como demonstrado na segunda seção deste capítulo, a linguagem cinematográfica está presente no modo de expressão da diegese, em suas características mais específicas – a conformação de planos, angulações e movimentos. Há, na representação do espaço e das personagens, a manifestação de um olhar que aprendeu a ver com o cinema, nas palavras de Silva (2006). Esse recurso é observável tanto por meio da análise dos diferentes planos, conformados pela linguagem da obra, como pela preferência por verbos de *percepção visual* na descrição da visão objetiva e também dos sentimentos e dos pensamentos das personagens.

O domínio da visualidade, na representação do mundo, tanto o observado pelo narrador extradiegético como o visto pelas personagens, é um artifício que mostra, ao mesmo tempo, a impossibilidade de fala dos retirantes, pela inabilidade com a linguagem, e a impotência da palavra do narrador para a mudança efetiva da situação social do sertanejo nordestino. Diante da ineficácia do discurso político, o autor opta pelo potencial de sensibilização do texto artístico; prefere mostrar, por meio das possibilidades expressivas da linguagem, ao invés de descrever, de modo jornalístico, a realidade social do sertão.

Porque não abandona o sentido sociológico e ideológico de sua escrita, Graciliano Ramos procura manter o efeito realista e documental do texto por meio de uma montagem que se assemelha com a do cinema realista e neorrealista – a passagem entre diferentes cenas no interior de cada capítulo dá-se de modo contínuo, motivada pelo trânsito constante das

personagens –, embora utilize uma montagem fragmentária na estrutura geral da obra, ou seja, na ligação entre os capítulos. Em *Vidas secas*, porém, nada é desperdício: se a montagem clássica das cenas é resultado do deslocamento incessante dos sertanejos e recurso realista da narrativa, o corte brusco entre os capítulos, característica experimental e vanguardista do texto, representa a própria cisão e incompletude das experiências das personagens.

O elemento cinematográfico, portanto, invade a tessitura da obra via memória e experiência de um autor cuja sensibilidade foi forjada pelo contato com diversas artes, especialmente, pelo cinema. Como já mencionamos, a memória ou experiência não é constituída somente pelos fatos concretos e situações vividas mas também por variados dados emocionais e sensoriais, impressos e apreendidos através do caminho perceptivo por que esses fatos chegam à inteligência humana. Nesse sentido, passam, indistintamente, a fazer parte da memória do narrador (e do leitor) tanto sua experiência com a vida no sertão nordestino quanto suas vivências com as linguagens artísticas, inclusive o cinema.

É, portanto, por meio de um *pensamento cinematográfico* (esse modo de ver o mundo intermediado pelas imagens e pelo modo de captação da câmera do cinema) que a linguagem do cinema se inscreve na escrita de *Vidas secas*. Porque essa aproximação entre literatura e cinema se dá, nessa obra, pela via da experiência de espectador do autor e do leitor que entendemos que o processo é melhor designado em termos de *interferência*.

O cinema na proposta literária e artística de Guimarães Rosa

Se, em *Vidas Secas* (1938), há a convivência de dois pontos de vista sobre o sertão nordestino, como visto no capítulo anterior: um externo e um interno, em “Cara-de-Bronze” (1956)⁷, de Guimarães Rosa, a espacialidade sertaneja mineira e seu universo cultural são completamente interiorizados pelo narrador. Nas narrativas rosianas, há a adesão do narrador ao olhar de suas personagens ou, em outras palavras, o sertão localizável geograficamente cede lugar a um espaço mítico, em que se fundem a visão do sertanejo e a experiência cultural do narrador.

Essa interiorização do universo representado permite, ao autor, ao mesmo tempo, registrar, de modo realista, a vida e as relações sociais no sertão mineiro e expor, em chave metafórica ou alegórica, concepções filosóficas, religiosas, artísticas e estéticas que extrapolam o alcance temático do regionalismo. Desse modo, o texto rosiano encerra uma intrincada rede de relações que faz o espaço regional do sertão mineiro transcender para o universal. Ao falar sobre o processo de universalização do elemento regional e do trabalho inventivo a que o real é submetido na prosa rosiana, Candido (1964, p. 122) afirma que “o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo”.

A apropriação da cultura sertaneja permite que o narrador culto das obras de Rosa exprima uma visão muito próxima à do homem simples do Sertão ao mesmo tempo em que sugere conteúdos próprios da cultura acadêmica, que escapam ao conhecimento de mundo deste. Com frequência, a fusão de elementos da cultura erudita a aspectos da cultura arcaico-popular confere às narrativas do autor uma característica metalinguística, tornando possível, ao leitor, acessar não só significados humanos mas também significados teórico-críticos.

A ambivalência discursiva das narrativas rosianas por si só já revela uma complexa teia enunciativa que pode ser, muitas vezes, intensificada com a recorrência do autor a

⁷ Todas as referências e citações desta obra foram retiradas da 7ª edição, de 1984, da editora Nova Fronteira.

estruturas linguísticas próprias de outros domínios artísticos – como acontece com “Cara-de-Bronze”.

Neste texto de *Corpo de baile* (1956), a pluralidade de gêneros e tipos discursivos ou de artifícios linguísticos de campos culturais distintos, na composição da narrativa, instaura mais de um significado ao texto, atribuindo-lhe uma natureza dupla que transita entre o discurso literário e/ou artístico e o discurso crítico. Dentre as linguagens utilizadas pelo autor nesta obra, destaca-se a estrutura de um roteiro cinematográfico como forma que dá continuidade ao enredo da narrativa.

A incorporação da estrutura de um roteiro cinematográfico à tessitura da narrativa sugere, em interação com as demais linguagens componentes da obra e com a própria viagem de busca da personagem Grivo, modos de compreensão da arte e do artístico que revelam a proposta poética do autor.

Para investigar os sentidos e os modos de interação entre “Cara-de-Bronze” e o cinema, a primeira parte deste capítulo dedica-se a explorar os dispositivos construtivos do narrador. A pluralidade de enunciadores e a consequente variação das distâncias focais são o foco da análise e da leitura aproximativa com a linguagem cinematográfica. A relação de complementaridade entre elementos, aparentemente, contrários e/ou opostos e a oscilação no grau de realismo, empreendidas pelo e no texto, dão embasamento para a leitura interpretativa da obra.

Na segunda parte deste capítulo, o foco consiste em examinar, explicitar e compreender os modos de incorporação da linguagem cinematográfica na composição visual da obra, seja na configuração material do signo linguístico, seja na expressão mediada pelo olhar-câmera do espaço, dos elementos do *décor* e das próprias personagens. Tal análise revela diversos efeitos e motivações estéticos da incorporação de dispositivos do cinema.

Para finalizar, na última parte, encontram-se as considerações analíticas e críticas a

respeito da montagem narrativa em “Cara-de-Bronze”. Ao reunir diferentes gêneros narrativos, o texto rosiano em análise lança mão de diferentes recursos de montagem que ora atenuam ora intensificam o corte e a ruptura entre partes do texto, remontando a técnicas da arte cinematográfica.

1. A face câmera diante das múltiplas faces de um narrador

A apropriação poética da cultura e espaço sertanejos, operada no texto de Rosa, implica uma fusão de vozes em uma unidade complexa, em que se verificam elementos de uma cultura primitiva, submetidos a um elaborado trabalho inventivo, que, por sua vez, revela o domínio linguístico e o refinamento cultural do narrador e/ou autor. Desse modo, estão plasmadas, na linguagem da obra, a visão de mundo do sertanejo e a visão do erudito. Essas duas visões de mundo, porém, não se opõem ou se chocam, como em *Vidas Secas*, mas completam-se na composição de uma representação total do universo, em que, muitas vezes, o real e o fantástico coexistem (CANDIDO, 1964, p.125).

Segundo Bosi (1988, p.22), para separar o narrador de Graciliano Ramos e sua personagem, interpõe-se, entre eles, a ideologia determinista enquanto, na prosa de Guimarães Rosa, a religiosidade popular opera como um filtro que aproxima as visões do narrador e da personagem. É esse amálgama cultural e linguístico que permite que, ao lado do conhecimento científico e filosófico, a religiosidade e o imaginário populares atuem na configuração semântica do texto rosiano.

Além do cruzamento entre culturas erudita e popular, comum à obra de Guimarães Rosa, a tessitura de “Cara-de-Bronze”, é composta, como já dissemos, por várias estruturas próprias de outros gêneros artísticos, a saber: do teatro, da novela de cavalaria, da ladainha, da literatura oral, da literatura moderna, do discurso científico, do discurso filosófico e do cinema. Esse procedimento de empréstimo de estruturas diferentes deixa entrever, na

passagem de um tipo de construção para outro, um narrador que ora se assemelha a uma câmera de filmar, ora se parece com o narrador intruso da literatura contemporânea e ora se comporta como o próprio autor. Portanto, é possível afirmar, logo de início, que a heterogeneidade dos dispositivos construtivos da obra também se verifica, de certa maneira, nas várias faces do narrador e/ou enunciador da narrativa.

Logo no início do texto, revela-se um enunciador 1, que focaliza o espaço em que a narrativa se desenvolverá – no sertão mineiro, no Urubuquaquá, uma fazenda com casa abastada. Esse enunciador 1, com aspecto de um narrador onisciente, mantém sua atenção nos elementos que caracterizam a espacialidade rural, ou seja, desenvolve, nesta primeira parte da narrativa, um papel predominantemente descritivo, em que se pode observar algumas características cinematográficas, principalmente, nos movimentos de distanciamento e de aproximação dos objetos que qualificam o lugar.

Após a minuciosa e detalhada focalização do espaço, o narrador introduz a personagem do fazendeiro, denominado Cara-de-Bronze, e contextualiza o tempo da narrativa com o pretérito imperfeito do verbo ser, à maneira das histórias maravilhosas: “Eram dias de dezembro, em meia-manhã, com chuva em nuvens, dependurada no ar para cair”. Além da abertura da frase, que se assemelha ou remete à expressão *Era uma vez*, dos contos de fadas, o pretérito imperfeito, como tempo verbal predominante, na introdução do texto, confere à obra uma atmosfera maravilhosa.

Se os aspectos referidos apontam para o parentesco de “Cara-de-Bronze” com uma matriz narrativa, como o conto maravilhoso, a trajetória da personagem Grivo, submetido aos rituais de escolha e eleito para cumprir um percurso de busca, acentua a semelhança com a novela de cavalaria. A presença desses modelos primitivos de narrativas reforça o caráter duplo do texto ao articular elementos arcaicos e modernos e revela, em conjunção com outros aspectos formais, o exercício teórico-crítico do autor intrincado ao discurso poético.

Antes, no entanto, de nos aprofundarmos nas implicações semânticas da experimentação narrativa de Guimarães Rosa, em “Cara-de-Bronze”, é preciso verificar, com mais afinco, o comportamento do narrador ao longo da narrativa.

A multiplicidade de enunciadores explícitos começa a ser introduzida na obra, pelo narrador onisciente, logo após a contextualização espacial e temporal da narrativa, por meio da inserção dos versos de um cantador. A canção, interposta em letra itálico, ao longo de todo o texto, apresenta o cantador ou o violeiro como o enunciador 2 e funciona como uma espécie de narrativa concomitante que repete e, em algumas passagens, antecipa a fábula da obra. É um exemplo de antecipação a primeira quadra do violeiro, introduzida quando a personagem Grivo e o tema da viagem ainda não haviam sido explicitados pelo enunciador 1:

*Buriti – minha palmeira?
Já chegou um viajor...
Não encontra o céu sereno...
Já chegou o viajor...* (ROSA, 1984, p.80, itálico do original)

Escrita em redondilha maior, em quadras e com esquema de rima XBXB, o discurso do enunciador 2 aproxima-se das trovas medievais e, novamente, produz uma duplicação de valores, que reúne a expressão das cantigas dos séculos XV e XVI, usadas inclusive por Camões, à manifestação musical popular regional. Segundo Larissa Thomaz Corá,

Ao flagrar a nítida relação entre as cantigas medievais e as populares, já que estas se configuram como uma espécie de eco das primeiras, um jogo é instaurado com as características similares de tais manifestações e perpassa toda a obra. Enquanto, por exemplo, as trovas medievais eram acompanhadas da música, a trama de “Cara-de-Bronze” é “acompanhada”, ou pontuada pelas músicas do Cantador. (CORÁ, 2011, p.62)

Na leitura de Corá, o substrato medieval, que acompanha toda esta narrativa de Guimarães Rosa, é responsável por instaurar um processo de metalinguagem na obra, em que a busca do sagrado na tradicional narrativa de cavalaria é transcodificada na busca pelo fazer artístico no texto experimental do autor. Desse modo, os amálgamas entre arcaico e moderno e entre erudito e popular, já descritos na presente análise, encontram-se não só na forma de configuração das vozes e dos discursos mas também nas formas narrativas e/ou expressivas

utilizadas pelo escritor.

Portanto, se, na linguagem neológica própria do estilo rosiano, se encontram fundidas expressões linguísticas características da cultura sertaneja mineira ao profundo conhecimento de línguas antigas e modernas do autor, o mesmo procedimento pode ser verificado na fusão de estruturas primitivas a estruturas modernas na composição formal do texto. Ou seja, convivem em relação de complementaridade não só vozes culturalmente distintas mas também tipos de manifestações artísticas de campos diferentes.

Para confirmar a relação complementar e não contraditória que existe entre as diversas formas expressivas componentes da tessitura de “Cara-de-Bronze”, basta verificar que entre os discursos dos enunciadores 1 e 2 não existe conflito. Ambas narrativas concomitantes utilizam artifícios próprios dos gêneros épico e lírico, respectivamente, para narrar a história de Grivo e Cara-de-Bronze.

No entanto, esses enunciadores não são os únicos constituintes da diversidade narrativa de “Cara-de-Bronze”. Ainda no início do texto, logo após inserir algumas conversas entre os vaqueiros por meio do discurso direto entre parênteses e em nota de rodapé, o narrador utiliza-se, deliberadamente, do discurso dramático para transcrever os diálogos entre as personagens. Tal estrutura é caracterizada pela ausência do narrador – as falas das personagens são introduzidas após seu nome, destacado em negrito e seguido de dois pontos. Como convencionado no gênero dramático, algumas indicações de movimento, posição ou direcionamento das personagens aparecem entre parênteses, as chamadas didascálias ou rubricas.

A introdução do discurso dramático produz um efeito de presentificação dos fatos narrados no texto, alterando a suspensão temporal, desencadeada pelo uso do passado imperfeito. A atmosfera maravilhosa é substituída, portanto, por uma sensação de factualidade, produzida, principalmente, pela mudança do tempo verbal para o presente do

indicativo:

É preciso lidar com a diligência, mesmo durante o toró da achuva: outra boiada está para vir entrar. No Urubuquaquá, nestes dias, não se pagodeia – o Cara-de-Bronze, lá de seu quarto de achacado, e que ninguém quase vê, dá ordens. (ROSA, 1984, p.82, grifo do original)

Entram os vaqueiros TADEU e SÃOS, seguidos dos vaqueiros ZAZO, JOSÉ UÉUA, RAYMUNDO PIO e FIDÉLIS. (ROSA, 1984, p.85, grifo do original)

A narrativa, ao reduzir ao máximo os comentários do narrador ou as indicações do dramaturgo, cede espaço para a fala das personagens e privilegia o *showing* no modo de exposição dos fatos. Como apontado no primeiro capítulo, este modo narrativo destaca os elementos diegéticos e intensifica o efeito de realismo, porque simula a transposição, sem grandes intervenções de seleção e organização, de uma porção de vida tal qual ela aconteceu diante de um “*médium* de registro”.

As formas verbais “está”, “dá” e “entram” quebram imediatamente com a sensação fantástica ou maravilhosa da narrativa, que a colocava em um plano espacial e temporal distante, e instala a dimensão teatral do aqui e agora. Desse modo, a inserção da narrativa em outra temporalidade, por meio da utilização do discurso dramático, causa a impressão de que os fatos, as conversas acontecem simultaneamente ao ato de leitura, ou seja, os eventos desenrolam-se diante do espectador-leitor. Benedito Nunes assim define a relação temporal e mimética em “Cara-de-Bronze”:

É que nesse conto, a princípio denominado poema, o motivo da viagem, sob várias formas presente, de *Sagarana* a *Primeiras Estórias*, converte-se em tema direto da narrativa, a ela impondo uma estrutura polimórfica, com elementos líricos e dramáticos, em função das quais variam o tempo interno da estória e a amplitude da mimese. **O tempo varia do passado ao presente e se fixa na intemporalidade própria dos mitos. A mimese ora se circunscreve a uma porção da vida comum, do cotidiano, ora está em contato com os largos domínios do maravilhoso.** (NUNES, 1969, p.181-182, grifo nosso)

Na passagem para a estrutura dramática, o narrador onisciente, que concentrava os esforços na descrição e caracterização de um espaço e de um tempo míticos, distancia-se

ainda mais da matéria narrada e transforma-se em uma instância, a princípio, extratextual – o dramaturgo. Essa metamorfose do narrador em dramaturgo – a voz que dá indicações narrativas no texto – traz, para o tecido narrativo, um enunciador 3 na figura do produtor, do criador. Ainda que esse enunciador caracterize-se pela concentração da atenção nos elementos que compõem a cena, ele se inscreve no texto pelas palavras destacadas em negrito, em itálico em maiúsculas ou entre parênteses.

Em “Cara-de-Bronze”, a entidade do autor está representada em mais de um campo de conhecimento – ele é o criador do drama, ele é o escritor de roteiro, ele é também o produtor científico e o editor, ambos representados nas notas de rodapé. Em uma dessas notas, aliás, há um anagrama de Guimarães Rosa, como esclarece Santiago:

A função do autor como mediador entre a cultura regional e a letrada fica muito clara numa outra aparição “hitchcockiana” de Rosa dentro de sua obra; numa das notas de rodapé, que – num tom explícito de pastiche de texto acadêmico – refere-se a uma variação da canção executada no primeiro plano por João Quantidades, um tal de Soares Guiamar é citado como tendo catalogado outras variantes dessa mesma canção. Soares Guiamar é um anagrama de Guimarães Rosa, o que significa que, nas duas vezes em que aparece no texto, o autor é aquele que tenta apreender a realidade regional a partir do ponto de vista da cultura letrada. (SANTIAGO, 2012, p.56)

Para o crítico, existe uma contradição entre o universo representado e as formas de representação que expressam a própria contradição da sociedade brasileira na década de 1950, que passava por uma modernização, mas não deixava para trás sua condição patriarcal própria das oligarquias rurais. No entanto, na história brasileira, como mostra Hollanda (1995, p.74), as oligarquias rurais foram as responsáveis pela introdução de práticas e valores da modernidade burguesa e, portanto, fizeram conviver em relação complementar o patriarcalismo e a urbanização.

É interessante, porém, que Santiago utilize uma expressão cinematográfica para descrever o comportamento do narrador em “Cara-de-Bronze”, uma vez que não é apenas por meio do recurso da aparição metafórica, na tessitura da obra, que a instância criadora se manifesta no texto. Como mencionado anteriormente, a entidade do demiurgo aparece na

estrutura heterogênea da obra, confundindo e entrelaçando, muitas vezes, as funções e as figuras do narrador, das diferentes categorias autorais e do editor.

Após a estrutura dramática, aos moldes do teatro, os diálogos entre os vaqueiros segue o modelo de uma ladainha religiosa, anunciada com o nome do gênero em maiúscula seguido de dois pontos. Esse procedimento acentua ainda mais o apagamento do narrador e/ou autor porque exclui até os nomes das personagens – apenas as falas dos empregados, introduzidas por travessões tomam o lugar da narrativa.

O discurso litânico, forma comum nas manifestações religiosas populares, aproxima-se da cantata, gênero da música religiosa, à medida que se constitui em uma composição para mais de uma voz, cujo conteúdo lírico presta-se a descrição física e psicológica de uma personagem – no caso, o Cara-de-Bronze. Nesta altura do texto, os enunciadores multiplicam-se, pois cada um dos travessões indica, provavelmente, mais de um enunciator das características da personagem dona da fazenda.

A presentificação dos fatos ou, nos termos de Nunes (1969), a amplificação do efeito mimético por meio do tempo presente completa-se com a incorporação do roteiro cinematográfico. O roteiro contém, além da exposição presentificada e resumida das ações das personagens, a indicação espacial da localização dos elementos, que compõem o *décor*, e das próprias personagens, a fala direta destas e, finalmente, as definições das características formais dessas imagens. Nesta altura, a característica visual da narrativa é intensificada metafórica e formalmente.

Em termos formais, o roteiro parece metaforizar a própria qualidade estética do texto “Cara-de-Bronze”, pois possui momentos narrativos, trechos dramáticos e indicações construtivas, que deixam entrever, em sua própria estrutura, as técnicas da feitura do texto. O valor metafórico da incorporação dessa estrutura textual ganha força ao analisarmos o próprio nome do gênero, que remete tanto ao percurso de viagem empreendido pela personagem

principal da narrativa como ao próprio percurso do texto na busca de um modo de expressão completo, total.

Desse modo, por meio da imitação não fiel da estrutura de um roteiro cinematográfico – texto que serve de guia técnico para a realização de um filme –, Guimarães Rosa cria um dispositivo metafórico que retoma as características formais de “Cara-de-Bronze” e dá indícios de que o próprio texto pode constituir uma espécie de roteiro, guia técnico do trabalho poético e/ou artístico.

Em relação à voz narrativa, se a estrutura cinematográfica introduz ao tecido textual mais uma voz, esta seria a do roteirista, que aparece, principalmente, nas indicações técnicas dos planos e dos movimentos a serem utilizados na filmagem da obra. Ou seja, entrelaçam-se, no texto, instâncias ficcionais, como a figura do narrador e das personagens, e entidades reais, como a do roteirista.

Emoldurando as estruturas dramáticas que compõem a tessitura de “Cara-de-Bronze”, encontra-se o discurso narrativo, em modo *telling*, que abriu a obra. No entanto, à aparente onisciência daquele narrador, há um trecho de intrusão em que, novamente, confundem-se a instância ficcional e a pessoa autoral:

Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar, quereriam chegar depressa a um final. Mas – também a gente vive sempre somente espreitando e querendo que chegue ao termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, e é melhor, dar volta para trás. **Esta estória se segue é olhando mais de longe. Mais de longe do que o fim; mais perto.** Quem já esteve um dia no Urubuquaquá? A Casa – (uma casa envelhece tão depressa) – que cheirava a escuro, num relento de recantos, de velhos couros. As grades ou paliçadas dos currais. Os arredores, chovidos. O tempo do mundo. Quem lá esteve? **Estória custosa, que não tem nome; dessarte, destarte. Será que nem o bicho larvim, que já está comendo da fruta, e perfura a fruta indo para seu centro. Mas, como na adivinha – só se pode entrar no mato é até o meio dele. Assim, esta estória.** Aquele era o dia de uma vida inteira. (ROSA, 1984, p.103, grifo nosso)

A intrusão caracteriza-se por dois procedimentos principais: o primeiro é a

manifestação de uma voz subjetiva de um narrador que até então mantinha uma focalização distanciada da matéria narrada; o segundo, é o voltar do discurso para a própria narrativa, como é perceptível nas partes destacadas do trecho.

No excerto citado, o uso da primeira pessoa do singular, no pronome e nas formas verbais, e as reflexões sobre a passagem do tempo, o comportamento do leitor e do homem nos percursos de leitura e de vida expressam a subjetividade do narrador/autor. Essa fusão entre instância ficcional e a pessoa do autor acentua-se com os questionamentos, dirigidos ao leitor, sobre quem teria presenciado e conhecido o lugar que é descrito, narrado – o Urubuquaquá. Ao conhecer a história de expedições ao interior mineiro de Guimarães Rosa, o leitor pode supor que ele – o autor – conheceu e teve acesso ao espaço e às personagens da narrativa.

Dessa maneira, além de vincular e, em certo sentido, confundir narrador e autor, o discurso intrusivo estabelece também um efeito mimético intensificado. É como se, ao reivindicar as experiências reais do autor, a narrativa ganhasse contornos documentais. Novamente, portanto, há uma conciliação complementar de forças contrárias.

Por um lado, a intrusão do narrador/autor explicita a característica ficcional ou a natureza discursiva da narrativa. Para isso, somam-se ao comportamento do enunciador – na mudança de uma postura distanciada que privilegiava a cena em detrimento da manifestação da sua subjetividade –, a utilização da palavra “estória” para referir-se ao texto. Em oposição a todo o efeito simultâneo e realista produzido pelas estruturas dramáticas da narrativa, esta irrupção da subjetividade do narrador e suas considerações acerca do ato de narrar, de contar esta “estória” quebram a ilusão de acontecimento pouco mediado e instauram a ideia de construção de linguagem. O recurso da intrusão, largamente utilizado por obras modernas e contemporâneas, confere um grau de materialidade ao texto uma vez que o narrador/autor utiliza o dêitico “aqui” para referir-se a um local da obra.

Em contraste a essa explicitação da ficcionalidade, as questões dirigidas ao leitor, como “Quem esteve um dia no Urubuquaquá?” ou “Quem lá já esteve?”, insinuam que apenas o narrador ou autor possui conhecimento de causa para descrever o lugar e contar o que por lá houve de fato. O narrador, portanto, ao mesmo tempo em que valoriza o seu saber a respeito dos eventos e das personagens, conferindo a eles contornos documentais, esclarece que, mais importante do que chegar ao desfecho da história, é percorrer a narrativa. Ou seja, reforça a importância do seu relato, do modo como constrói a narrativa.

O último trecho analisado confirma o que foi dito até aqui em termos do comportamento da voz e de sua implicação no conteúdo semântico de “Cara-de-Bronze”: ou seja, o texto entrelaça, de modo a tornar complementares, discursos, vozes dissonantes, a princípio. De um lado, o efeito extremamente mimético e realista das estruturas dramáticas e de outro a exposição da ficcionalidade do texto por meio da interferência do narrador, que se confunde ou metamorfoseia-se, ao longo da obra, em diversas instâncias produtoras – escritor, roteirista, dramaturgo, cientista, editor.

Neste sentido, “Cara-de-Bronze” pode ser entendido como uma espécie de roteiro da poética rosiana, em que se encontram manifestos não só os temas, personagens e espaço mais comuns da obra do autor, como os procedimentos inventivos que plasam, na síntese do diverso e do contrário, o real ao imaginário, o filosófico-científico ao subjetivo, o popular ao erudito, uma unidade absoluta. A viagem ficcional e metafísica de Grivo em busca do “quem das coisas” é acompanhada pelo percurso de exposição da concepção e/ou proposta teórico-crítica de Rosa sobre a arte. Nesta concepção totalizante do objeto artístico, complementam-se linguagens, culturas e conhecimentos de mundo diversos e, às vezes, antagônicos, como nos casos das formas medieval e cinematográfica, dos pensamentos científico, filosófico e religioso e das culturas popular e erudita.

O texto, portanto, constitui uma descrição, exposição escrita dos pontos essenciais da

concepção teórico-crítica do autor sobre a poesia, a literatura e, em uma leitura mais abrangente, da arte. A natureza metafórica de “Cara-de-Bronze”, vislumbrada na intrusão do narrador/autor e na procura de Grivo pelo “quem das coisas”, recobre toda a narrativa, uma vez que o percurso construtivo, empreendido por Rosa, nesta obra, configura-se em uma espécie de guia ou roteiro teórico-crítico da criação poética ou artística, em geral. Dessa maneira, significados ficcionais fundem-se a conteúdos críticos, configurando mais uma conciliação complementar de contrários.

Ao incorporar diferentes estruturas de diversos gêneros artísticos, religioso e científico e, por meio delas, trazer, para dentro do texto, instâncias pilares da produção intelectual e/ou cultural, Guimarães Rosa discute ou expõe os caminhos e as técnicas de criação poética e/ou artística e/ou estética. A figura do autor reveste-se de um sentido demiúrgico ao combinar o conhecimento (e suas formas de expressão) científico, religioso e subjetivo na criação artística.

Este texto de Rosa empreende a busca da expressão poética como totalidade, em que os conhecimentos e as formas, aparentemente díspares ou contrárias, da cultura se associam em uma unidade absoluta. A procura pelo absoluto e, portanto, pela expressão totalizante das concepções estéticas de arte está expressa no texto na descrição da mulher trazida pelo vaqueiro viajante – “a mais branca de todas as cores”. A Poesia constitui-se, para Guimarães Rosa, em uma síntese, por meio da linguagem eficaz – do cinema, do teatro, da ladainha, do texto científico, literário e filosófico, da verdade do mundo e da subjetividade do homem.

A face cinematográfica do narrador multifacetado de “Cara-de-Bronze” manifesta-se com nitidez nas estruturas dramáticas. Ao privilegiar a cena e, portanto, sugerir a simultaneidade entre o ato narrativo e os eventos narrados, o texto também confere um efeito realista a essa matéria, seja por meio da ilusória ausência de mediação, seja pelo registro do falar do vaqueiro do sertão mineiro. O artifício de simulação de distanciamento ou de

apagamento do narrador torna-se bastante cinematográfico pelas qualidades visuais, implícitas e explícitas, do texto e podem ser assim lidas pela importância que o trecho do roteiro adquire diante da conformação semântica da obra.

O dispositivo cinematográfico observado na postura câmera do narrador, como mencionado, um dos artifícios responsáveis por criar o efeito de realismo no texto, não se manifesta apenas em uma leitura homológica ou aproximativa. A linguagem do cinema, introduzida de modo explícito na obra por meio da estrutura do roteiro, adquire importância destacada junto às demais linguagens componentes da tessitura narrativa, ao metaforizar a própria natureza formal e semântica de “Cara-de-Bronze”. A incorporação, intencional e motivada, de técnicas e recursos cinematográficos na escrita literária de Rosa fica mais explícita na análise dos aspectos visuais instaurados no e pelo texto.

2. O elemento cinematográfico na materialidade visual do signo linguístico e na composição de imagens

Em “Cara-de-Bronze”, a incorporação de elementos da sintaxe, da linguagem e/ou do espetáculo cinematográficos é movida por uma força experimental que faz parte do estilo e da concepção artística de Guimarães Rosa. Nas obras do autor, pode-se suspeitar de que nenhum recurso estabeleça uma relação de similitude por coincidência – os elementos formais e temáticos dos textos de Rosa entrelaçam-se em uma linguagem que procura o máximo de eficácia, ao mesmo tempo, para a expressão da subjetividade humana e para a representação realista do mundo.

Como afirma o autor de *Os bárbaros submetidos*,

Foi no meio tempo das tentativas de José Geraldo Vieira de revolucionar o romance brasileiro, que surgiu “*Cara-de-bronze*”, conto de João Guimarães Rosa [...]. Lendo-se “o conto”, que experimenta os códigos da encenação teatral, das citações em rodapé, da moda de viola, da narrativa medieval e mítica, não se tem dúvidas de que o cinema foi aproveitado de maneira deliberada e de um modo artisticamente motivado. (SILVA, 2006, p. 29)

Com “Cara-de-Bronze”, a narrativa literária brasileira atinge um alto grau de experimentação formal, ajustada à conformação semântica da obra. Se, nos domínios da narrativa literária brasileira, a experimentação com o código do cinema, entre outros, ainda não havia se consolidado de modo eficaz em um projeto que unia os planos sintático e semântico, neste texto de Guimarães Rosa, podemos encontrar uma experiência bem sucedida, depois de *Pathé-Baby* (1926), nesta empreitada de deixar a superfície e mergulhar nos planos profundos da significação textual por meio de elementos e dispositivos expressivos do campo cinematográfico.

Com uma apropriação consciente de recursos do cinema (e de outras artes), “Cara-de-bronze” possui um forte caráter visual que se manifesta tanto na conformação espacial e formal dos signos na folha de papel quanto no modo de expressar os elementos espaciais da diegese narrativa. Alguns desses dispositivos de recorte visual do campo cinematográfico estão indicados de modo explícito nas estruturas dramáticas do texto, mas outros são apreendidos na análise dos enquadramentos e das sugestões de movimentos e angulações nos trechos narrativos da obra.

A abertura de “Cara-de-Bronze”, por exemplo, explicita um recorte visual da espacialidade sertaneja que equivale ao plano utilizado na cena de abertura do roteiro – o plano geral (PG). Este é um tipo de plano de ambientação, em que o espaço torna-se o foco, o elemento primordial e a figura humana aparece em razão de sua posição geográfica, espacial, normalmente, em tamanho reduzido. Para conformar tal plano visual em termos linguísticos, a descrição oscila de elementos espaciais maiores a elementos menores:

No URUBUQUAQUÁ. Os campos do Urubuquaquá – urucuias monte, fundões e brejos. No Urubuquaquá, fazenda-de-gado: a maior – no meio – um estado de terra. A que fora lugar, lugares, de mato-grosso, a mata escura, que é do valor do chão. Tal agora se fizera pastagens, a vacaria. O gadame. Este mundo, que desmede os recantos. Mar a redor, fiam a fora, iam-se os Gerais, os Gerais do ô e do ao: mesas quebradas e mesas planas, das chapadas, onde há areia; para o verde sujo de más árvores, o grameal e o **agreste** – um capim rude, que boca de burro ou de boi não quer; e água e alegre relva arrozã, só nos transvais das **veredas**, cada qual, que refletem,

orlantes, o cheiroso sassafrás, a butitirana espinhosa, e os buritis, os ramilhetes dos buritizais, os buritizais, os *buritizais*, os buritis bebentes. Pelo andado do Chapadão, em ver o viajante é um cavaleiro pequenininho, pequenino, curvado sempre sobre o arção e o curto da crina do cavalo – o cavalinho alazão, sem nome, só chamado Quebra-Coco. Cavaleiro vai, manuseando miséria, escondidos seus olhos do à-frente, que é só o mesmo duma distanciação – e o céu uma poeira azul e papagaios no voo. Os Gerais do trovão, os Gerais do vento. (ROSA, 1984, p.79, grifo no original)

Como podemos notar, a focalização do ambiente transita de grandes componentes geográficos – como as chapadas, os montes, os conjuntos de vegetação – a partes menores, detalhes destes espaços – o gado, o capim, os tipos de buritis. A descrição da personagem, o viajante cavaleiro, dá-se de um ponto de vista distante e superior, como se todos os elementos espaciais e a figura humana fossem focalizadas de cima. Ou seja, além de demonstrar um recorte do espaço que corresponde a um plano geral, o trecho ainda dá indícios da angulação do olho-câmera ou da posição de onde esses elementos são focalizados. Em linguagem cinematográfica, trata-se de um plano geral em *plongée* ou câmera-alta.

No entanto, é necessário observar que não só no recorte e na perspectiva narrativa reside a qualidade imagética e/ou visual da narrativa. No parágrafo citado, em consonância, por exemplo, com experiências da poesia concreta, que surgia no Brasil na década de 1950, Guimarães Rosa utiliza-se de diferentes formas visuais dos signos linguísticos para sugerir significados e criar efeitos visuais. As palavras em negrito, “veredas” e “agreste”, por exemplo, representam a oposição fundamental entre o bem e o mal, tão comum à obra do autor. O agreste, com seu verde sujo e árvores más, é descrito como “capim rude, que boca de burro ou de boi não quer” em contraste às veredas, lugar agradável de “cheiroso sassafrás” e rico em variedades de buritis.

A frase inicial do excerto destacado antecipa, pela sua configuração formal, parte do conteúdo representado ao longo do parágrafo. A predominância espacial está inscrita no vocábulo “em”, que expressa uma relação de lugar, e a palavra “URUBUQUAQUÁ”, escrita assim em letras capitulares, indica a grandiosidade e a extensão do ambiente, descrito na

sequência. Também o espaçamento maior entre as letras de “b u r i t i z a i s” representa, na própria conformação da palavra, a extensão dos campos de buritis e a distância entre as plantas. O mesmo procedimento é utilizado em “B u r i t i d e I n á c i a V a z”, nome que, a mando de Cara-de-bronze, passa a designar a “Vereda-do-Sapal”.

Se o primeiro recurso visual – a configuração de um plano cinematográfico no que se refere ao recorte e angulação na descrição do ambiente – pode ser diretamente ligado às técnicas de filmagem do cinema, os dispositivos de marcação visual – seja em negrito, itálico, letra maiúscula e espaçamento diferente de letras e de palavras – podem remeter a uma série de manifestações artísticas, tais como literatura concreta, teatro, pintura e cinema. Essa “iconização” do signo linguístico é uma tendência da literatura moderna desde as experiências modernistas e, em “Cara-de-bronze”, aparece ligada ao cinema e ao teatro pelas indicações internas do texto.

A configuração de toda a obra revela, em termos visuais, as diferenças estruturais da mesma. A cada página novos espaçamentos entre parágrafos, diferentes tamanhos e tipos de fontes, são inseridos, formando uma verdadeira colcha de retalhos sob o ponto de vista da forma. Esse tecido torna-se ainda mais diversificado ao incorporar alguns dos aspectos estruturais do roteiro cinematográfico.

O modelo de roteiro que inspira a estrutura de “Cara-de-bronze” é composto por duas colunas que trazem, de um lado, as indicações cênicas e narrativas – espaço, personagens, ações – e, de outro, os componentes sonoros – ruídos, música, diálogos. Esse recurso, por si só, produz um efeito visual de ruptura em relação às estruturas anteriores. Cada sequência é numerada e contém indicação do plano e do local em que as cenas acontecem. A primeira, como já dissemos, contém a indicação G.P.G., que pode ser lida como grande plano geral.

Este plano geral, diferente do que motiva a descrição do ambiente na abertura de “Cara-de-bronze”, focaliza um grupo de pessoas cumprimentando-se em um espaço interno,

na porção coberta do curral, provavelmente. Ao lado das descrições do modo como os vaqueiros vestem-se e entram no quadro fílmico, aparecem as indicações dos sons – a mazurca do violeiro e o berro dos touros. Os sons indicados no roteiro denunciam a presença de elementos que se encontram fora do quadro fílmico – neste caso, o violeiro e os touros.

Igualmente, em outros trechos de “Cara-de-Bronze”, é possível identificarmos recursos que procuram representar vozes e sons de personagens que não são objeto da focalização direta do narrador. Se a música do violeiro é um desses elementos sonoros, que perpassam toda a narrativa sem constituir, na maior parte do tempo, o foco da narração, o diálogo entre vaqueiros, introduzido entre parênteses no sexto parágrafo do texto, também é um recurso de indicação sonora de personagens que parecem estar “fora do quadro”.

(– Eh , boi pra lá, eh boi pra cá!

O vaqueiro Cicica: Tais ouvindo, o que o homem está querendo relatar? Tão ouvindo?

O vaqueiro Adino: É do Grivo!

O vaqueiro Mainarte: Que será mais, que ele sabe?

– Eh, boi pra cá, eh boi pra lá!

– Eh, boi pra cá, eh boi pra lá!) (ROSA, 1984, p.80)

Ainda que os falantes sejam identificados com o nome em negrito, a narrativa está voltada para a descrição da vida dos vaqueiros e do ambiente, em que se encontram. Por isso o diálogo está transcrito entre parênteses. Esse recurso simula as vozes de personagens que, se não estão fora da cena focalizada pelo narrador, também não são destacados do conjunto das demais personagens que ocupam o cenário. Em seguida, após descrever as condições do trabalho dos vaqueiros, novamente o diálogo é retomado entre parênteses e os nomes das personagens desaparecem.

(– Cicica, você viu ele chegar? Era o Grivo?

– Ver, vi. Meio meio-de-longe, ele já estava quase entrado na porta. E o Grivo é; todo-o-mundo já sabe.) (ROSA, 1984, p.81)

Na mesma página, o olho-câmera do narrador volta-se para o comportamento do gado dentro do curral e descreve: “Trusos, compassavam-se, correndo, cumprindo, trambecando,

sob os golpes e gritos dos homens;”. Tais gritos, que são fundo sonoro da cena, são transcritos em nota de rodapé. Vemos, portanto, que o recurso de dispor alguns elementos sonoros separadamente dos elementos visuais das cenas é recorrente mesmo em estruturas que não fazem parte do roteiro cinematográfico. Este é mais um indício de que a tessitura completa da obra está contaminada pelo modo de ver, de focalizar do cinema.

Com base na estrutura geral de “Cara-de-bronze”, é possível considerar que aspectos do roteiro cinematográfico não estão presentes apenas no nível semântico da obra, como guia ou indicador das concepções teórico-críticas do autor em relação à literatura e à arte, mas também no nível formal, em que elementos sonoros e elementos visuais são dispostos, por vezes, de maneira separada. As vozes dos vaqueiros, por exemplo, passarão a ser foco da narração nas estruturas dramáticas do teatro e da ladainha, em que os elementos cênicos e as ações das personagens são suprimidos completamente ou reduzidos a pequenas indicações.

A segunda sequência do roteiro é iniciada com um plano americano (PA) do vaqueiro Mainarte que coloca o cigarro na orelha e faz menção de sair. O plano americano é um plano expressivo e/ou dramático que permite a captação dos sentimentos ou das sensações da personagem. Concomitante ao ato, na coluna ao lado, sugere-se que o vaqueiro, que traz no nome a palavra “arte” acompanhada do vocábulo *main*, cuja sonoridade em alemão designa o pronome *mein* que significa “minha ou meu”, cante uma cantiga “de fechar os olhos”.

O plano americano, em que a figura humana é enquadrada do joelho para cima, foi um plano muito utilizado nas narrativas filmicas de *Western*. Tal enquadramento permite que as expressões faciais da personagem sejam captadas com facilidade além de permitir a focalização da sua indumentária – de *cowboy* ou de vaqueiro, caso de “Cara-de-Bronze” – e de seu deslocamento pelo espaço cênico. A escolha de tal plano, no interior da estrutura do roteiro, indica mais uma relação intertextual na tessitura da obra.

Este plano também é encontrado, na macroestrutura de “Cara-de-bronze”, após a

introdução de tom épico, conferido pela focalização do espaço em plano geral, como demonstra Corá (2011, p.83), pela inserção da forma dramática. Nesta construção, além do diálogo, que por si só já caracteriza uma inclinação ao plano mais aproximado, as constantes indicações de posição e de movimentação das personagens indiciam uma focalização em plano americano.

O plano seguinte do “Roteiro” é uma panorâmica em carrinho para frente, descrita com a sigla P.E.M., em que se enquadram elementos do ambiente da fazenda em direção à varanda. Tais recursos sugerem que a câmera funde-se com o olhar de Mainarte que caminha para a varanda – além da menção de retirada da personagem e do deslocamento lento, a focalização da escada antes da varanda parece representar a movimentação do olho da personagem, que a utiliza para alcançar a área da casa. Desse modo, o narrador executa uma mudança na perspectiva narrativa pela utilização da câmera subjetiva.

Ao estudar os modos como o foco narrativo comporta-se nos filmes, François Jost (1983) cria o termo *ocularização*, para designar as diferentes posições de câmera que simulam o olhar de uma personagem ou de uma instância externa ao universo representado. Isto porque, no cinema, a imagem, muitas vezes, traz índices de que o que é visto na tela é captado a partir de uma posição real ou de uma situação narrativa. Os conceitos de Jost, claramente, ascendentes dos estudos narratológicos de Genette (1972), ajudam-nos a perceber como uma imagem reflete a visão de uma instância ficcional, do interior da diegese narrativa ou uma visão de uma instância que se localiza fora desta. Segundo André Gaudreault e François Jost (2009), o termo “focalização” continua a designar o ponto de vista cognitivo.

[...] existem três possíveis atitudes em relação à imagem cinematográfica: ou é considerada como vista por um olho, o que faz com que se remeta a um personagem; ou o estatuto ou posição da câmera vencem e passamos a atribuí-los a uma instância externa ao mundo representado, grande imagista de qualquer tipo; ou tentamos apagar até mesmo a existência desse eixo: é a famosa ilusão de transparência. (GAUDREULT & JOST, 2009, p.169)

O conceito de ocularização do domínio teórico cinematográfico ajuda-nos a entender de que maneira algumas imagens de textos literários possuem, como núcleo da perspectiva narrativa, personagens e/ou instâncias de diferentes níveis narrativos ou do nível extradiegético. No caso da segunda sequência da estrutura do roteiro em “Cara-de-bronze”, apesar de o foco narrativo se localizar fora da diegese, há a sugestão de uma imagem que possui como núcleo irradiador o olho-câmera da personagem.

No entanto, em “Cara-de-bronze”, esse procedimento não extrapola os limites da estrutura do roteiro cinematográfico e só encontrará um aproveitamento literário mais profícuo em *Maciste no inferno* (1992), de Valêncio Xavier, texto que incorpora fotogramas ao tecido da narrativa.

Os dois últimos planos do “Roteiro” explicitam o imbricado trabalho de relações intratextuais de “Cara-de-bronze” à medida que correspondem ao tipo de focalização possível em um palco de teatro, em que mais de um ator/personagem encontra-se em cena. A partir da “Ladainha”, o narrador indica que todos os vaqueiros encontram-se em cena e falam alternadamente. Desse modo, as rubricas que, na estrutura anterior, demonstrava um determinado corte na focalização das figuras humanas e também mudança de ambiente desaparecem.

Ao concentrar um grupo de personagens em um cenário relativamente grande – provavelmente a área coberta do curral –, ou seja, ao focalizar as personagens em um plano geral, como indicado na sequência do roteiro, o autor recorre a um tipo de construção bastante dramática, uma vez que este é o modo de visualização possível em um palco de teatro. Dependendo da distância do espectador e da abrangência do cenário, este plano também pode ser considerado um plano de conjunto.

Existe, portanto, uma profunda correspondência entre os planos indicados na estrutura do roteiro e o próprio modo de focalização e recorte das cenas da macroestrutura de “Cara-de-

bronze”. Este procedimento reforça a tese de que toda a narrativa constitui-se espécie de roteiro e, como tal, carrega, em sua forma de expressão, características cinematográficas. Ou seja, o texto como um todo revela, ao mesmo tempo, um aspecto de roteiro – no que consideramos, especialmente em termos semânticos, uma espécie de guia das concepções teórico-críticas do autor em relação à arte – e um caráter extremamente cinematográfico na maneira de conformar planos na construção das cenas que compõem a narrativa.

O texto posterior ao roteiro também mantém relações com esta estrutura – conserva-se a alternância entre momentos mais narrativos e outros predominantemente dramáticos – mas, verifica-se, sobretudo, uma correspondência temporal. A partir da intrusão do narrador-autor, os eventos narrados parecem configurar-se uma extensão do que havia sido exposto, como se o narrador resolvesse fazer uma revisão e contar aquilo que havia sido suprimido na primeira parte da narrativa. Desse modo, a tarde prolonga-se nas lidas dos vaqueiros com o gado, nas conversas sobre o ritual de escolha de Grivo por Cara-de-bronze e na própria narração do Grivo.

Apesar de a narrativa tornar-se mais lírica, mais centrada nas reflexões metalinguísticas do narrador intruso e nas descrições poéticas de Grivo da sua viagem, a qualidade visual da narrativa se mantém nos dois níveis demonstrados até aqui – ou seja, na plasticidade do signo linguístico e no modo de construção e descrição do espaço. No entanto, é preciso reconhecer que a utilização de planos na composição das imagens se arrefece e dá lugar a procedimentos mais ligados à poesia, como a fusão e a mesclagem.

Esses procedimentos podem ser observados nas imagens poéticas criadas por Grivo durante o ritual de escolha do vaqueiro que faria a viagem a mando de Cara-de-bronze. Tais falas são destacadas em negrito da conversa dos vaqueiros:

Sabiá na muda: ele escurece o gorjeio... Bentevi gritou, papinho dele de alegria de amarelo tanto quase não rebentava... Pássaro do mato em toda a parte voa torto – por causa de acostumado com as grades das

árvores...

[...]

– Passarim, todo o tempo, todo o tempo, se ri nas bochechas do vento; e minha alma está bem guardada; vento de todas as asas... (ROSA, 1984, p.108)

No primeiro parágrafo do excerto, voar torto é uma metáfora para a liberdade dos pássaros do mato que vivem livres das gaiolas, trazidas ao texto pela palavra “grades”, metáfora de galhos. Outras imagens poéticas são construídas pelas relações de choque como “escurece o gorjeio”, em que uma sensação visual funde-se com uma auditiva, e “alegria de amarelo”, em que um sentimento relaciona-se com a percepção visual da cor.

As imagens sinestésicas não aparecem apenas nas narrações de Grivo mas também nas falas dos vaqueiros. A personagem Abel, por exemplo, antes de introduzir mais uma fala de Grivo, afirma que “o Velho ouviu aquilo com todos os olhos” (ROSA, 1984, p.109) e Mainarte arrisca na comparação: “Ele queria uma ideia como o vento. Por espanto, como o vento... Uma virtudezinha espiritada, que traspassa o pensamento da gente – atravessa a ideia, como alma de assombração atravessa a parede” (ROSA, 1984, p.107).

As metáforas poéticas criadas por Grivo e pelos demais vaqueiros expressam um descompromisso com a palavra vinculada a um referente denotativo – os próprios vaqueiros admitem que, para cumprir a tarefa que Cara-de-bronze determinava para um de seus empregados, era preciso “não-entender, não-entender, até virar menino”. Ou seja, para a criação das imagens literárias é preciso desligar-se da representação realista do mundo, ver os fenômenos e os objetos como que pela primeira vez, do mesmo modo que na concepção de *estranhamento* de Chklovski.

Segundo o teórico russo, em *Resurrection du mot* (1985, p.146), a relação entre literatura e cinema pode ser pautada por dois caminhos principais. No primeiro, a literatura aproxima-se do cinema e tenta imitar seus procedimentos e efeitos. Em movimento inverso, na segunda alternativa, diante das possibilidades naturalistas aumentadas pelo cinema, a

literatura rebela-se contra o assunto e volta-se para o domínio da linguagem verbal e as imensas potencialidades expressivas da palavra.

As imagens poéticas que compõem a segunda parte de “Cara-de-bronze” podem, portanto, ser entendidas como respostas literárias à linguagem realista do cinema. Se na primeira parte da obra, as características cinematográficas estão ligadas aos efeitos de presentificação e de dramatização, que conferem realismo às cenas, a porção mais lírica do texto, se não constitui forma contrariamente ligada ao cinema, representa o oposto complementar deste. Ou seja, as imagens singularizadas da linguagem lírica ou poética opõem-se às imagens cinematográficas criadas no início da narrativa, que, conseqüentemente, na concepção de arte como totalidade de Guimarães Rosa, tornam-se complementares.

À linguagem poética, que possui trechos destacados em negrito e mantém as quadras da cantiga do violeiro intercaladas às partes dramáticas e narrativas do texto, opõem-se, em letras menores e no espaço do rodapé da página, citações científicas a respeito da vegetação e da fauna do sertão e também referências a poemas e a obras filosóficas, respectivamente, de Dante e Goethe e de Platão. Além da implicação semântica dessa operação, em que se observa que a linguagem poética é, de certa maneira, acompanhada pelo conhecimento da filosofia, da ciência e da tradição literária, há também um resultado visual, uma vez que quase todas as páginas são divididas em duas metades em que se alternam narrativas de valores diferentes sobre uma mesma realidade.

Esse procedimento de inserção de longas notas ao rodapé do texto obriga o leitor a seguir duas narrativas concomitantes ou, pelo menos, faz com que ele tenha de avançar lendo uma delas e, depois, retroceder para acompanhar a outra. Desde *A Túnica e os dados* (1947), de José Geraldo Vieira, a divisão da página em duas partes ou colunas tenta reproduzir o artifício cinematográfico da possibilidade de representação concomitante de duas histórias ou de dois pontos de vista diferentes sobre o mesmo evento.

No que convencionamos chamar de segunda parte em “Cara-de-Bronze”, porção de texto posterior ao roteiro, a divisão da página para longas inserções nos rodapés é um artifício literário ou textual que remete ao cinema à medida que cada nota expressa um ponto de vista ou uma perspectiva narrativa e/ou dramática diferente da focalizada na narrativa principal. Uma das notas, por exemplo, é destinada a mostrar as conversas dos vaqueiros sobre os incidentes durante a apartação, conversas que, para o texto principal, constituem foco secundário uma vez que as personagens destinam-se a contar como Grivo foi escolhido por Cara-de-bronze.

Mais adiante, uma nota, que se estende por cinco páginas, com nomes de elementos da vegetação do sertão é introduzida no rodapé em contraponto à qualidade extremamente lírica da narração do Grivo no “texto principal”. Este recurso marca visualmente a página do livro e, se à primeira vista vincula o texto com os tipos textuais da academia, também remete ao procedimento cinematográfico de divisão da tela para apresentação de pontos de vista conflitantes, opostos ou complementares ao mesmo tempo.

Como já dissemos, esse dispositivo remete diretamente à própria estrutura do roteiro no interior do texto, em que as indicações sonoras ocupam um espaço diferente das ações e das descrições do espaço e das personagens. O artifício das narrativas paralelas e concomitantes com ligação direta aos recursos de simultaneidade do cinema será aprofundado, no contexto da narrativa literária brasileira, com a obra de Valêncio Xavier, a ser analisada no próximo capítulo.

Em “Cara-de-bronze”, o aspecto visual da obra, assim como sua estrutura completa, liga-se tanto ao cinema – pela simultaneidade de perspectivas narrativas, pela iconização por meio das qualidades plásticas dos signos ou das palavras e pela conformação de planos na descrição de cenas – como a expressões de outros domínios artísticos e/ou culturais. O cinema emerge como linguagem privilegiada em nossa leitura pelo destaque que recebe na própria

tessitura do texto, por meio da inserção do roteiro.

Assim como, no final da narrativa, há a focalização do reflexo do fogo nos rostos dos vaqueiros que rodeiam uma fogueira, o cinema parece ser a linguagem que ilumina a obra de maneira a desvelar sua urdidura e orientar a busca crítica pela sua conformação semântica.

A respeito da qualidade visual desta narrativa de Rosa, é preciso destacar que o autor a constrói sempre a partir das potencialidades da linguagem verbal mesmo na conformação de imagens com efeitos de cinema. Diante dos inúmeros aparatos que compõem o espetáculo cinematográfico, elege o roteiro como o representante desta arte. Desse modo, mesmo quando procura reproduzir e aproximar-se do cinema, Guimarães Rosa volta-se, exclusivamente, para o domínio próprio da linguagem verbal, numa combinação surpreendente dos movimentos previstos por Chklóvski em seu “Littérature et cinématographe” (1985).

3. Recursos cinematográficos na montagem literária de “Cara-de-Bronze”

Para falar de montagem em “Cara-de-Bronze”, como procedemos na maior parte desta análise, partimos da estrutura interna do roteiro. Como construção deflagradora de nossa leitura, o roteiro de cinema inserido na tessitura da obra permite-nos entender de que maneira a montagem cinematográfica faz parte da construção desta narrativa literária.

Até aqui a montagem foi entendida como um artifício narrativo geral, que pode figurar tanto em textos narrativos literários como nos cinematográficos e um caso se aproxima do outro à medida que os artifícios gerais dos textos assemelham-se a estéticas de montagens cinematográficas de determinadas épocas. Dessa maneira, foi possível encontrar similaridades entre a montagem de cortes e a focalização sinedóquica das crônicas de *Pathé-Baby*, de Alcântara Machado, e a montagem de Diziga Vertov, em *O homem com a câmera*. Do mesmo modo, a montagem dos capítulos em *Vidas secas*, apesar da sua concepção isolada, ganha uma transição guiada pelo movimento contínuo, o que a aproxima do tipo de montagem

característica do cinema de transição do clássico tradicional para o neorrealismo, porque equilibra os elementos espaciais e temporais.

Em “Cara-de-Bronze”, a montagem como conceito cinematográfico ganha força na leitura da obra à medida que o roteiro que compõe a estrutura do texto aponta para determinados procedimentos de montagem próprios do cinema. Nesta estrutura discursiva, são perceptíveis, pelo menos, três recursos técnicos de montagem que têm sua reverberação na composição geral da narrativa.

A primeira técnica de montagem, explicitada pela própria estrutura do roteiro na página, é a montagem som-imagem. Como já descrito, em dupla coluna, o roteiro divide, no lado esquerdo, as descrições dos planos com expressões e gestos das personagens e, no lado direito, os sons – falas e músicas que acompanham a cena. Este *layout* do roteiro assemelha-se, de certo modo, à própria estrutura física do filme da época, que possuía uma banda específica para o som que corria ao lado dos fotogramas. Guimarães Rosa privilegia, portanto, um formato de roteiro que destaca, de modo icônico, a relação entre som e imagem no cinema. No entanto, ao expressar visualmente uma característica cinematográfica, o autor chama a atenção para a potencialidade visual também da linguagem literária, que passa a lançar mão de recursos de variados gêneros textuais e discursivos na construção de uma representação poética intensa e universal.

O importante, no entanto, é observar que o som, desde sua entrada no cinema no final da década de 1920, tem exercido uma função de montagem – pode interromper ou cortar o fluxo de uma cena, mas, também pode dar efeito de continuidade entre diversos planos e, dessa maneira, atenuar a transição de um plano para outro. Além disso, no filme sonoro, a inteligibilidade da narrativa depende não só da articulação e continuidade semântica entre os planos como também da ligação entre eles e o som – tanto o da fala quanto o da trilha. Desse modo, o som adquire importância enquanto agente da montagem e como elemento a ser

montado, dentro daquela acepção mais básica de montagem enquanto colagem de partes.

Em “Cara-de-Bronze”, o som tem destaque em toda a estrutura da narrativa. Representado pela música do violeiro, pelas falas das personagens e pelos sons dos animais e da natureza descritos ao longo da narrativa em estruturas, muitas vezes, destacadas do corpo do texto, o som revela-se a partir do roteiro como um elemento de ligação e de continuidade narrativa. Em outras palavras, as representações de som de “Cara-de-Bronze” exercem função de *raccords*⁸ na definição e na conformação narrativa do texto literário.

Na passagem de um plano para outro, no interior da estrutura do roteiro, há a indicação sistemática do som que acompanha esses elementos ou que indica seu final. Ao tomar os quatro primeiros planos como exemplo, podem-se perceber, na transição de um para o outro ou nas suas mudanças internas, os diversos papéis exercidos pelo som na montagem narrativa destes dispositivos formais.

Na entrada de Inhô Ti, no primeiro plano, o som atua na marcação da mudança: a mazurca que acompanhava a cena do cumprimento entre os vaqueiros cessa e, concomitante aos gestos de cumprimento da personagem, ouve-se os sons dos bois no curral. O corte, portanto, é percebido não só em termos visuais como em termos sonoros.

No segundo plano, o som atua na indicação da passagem de um plano americano com função dramática para um plano subjetivo: o vaqueiro Mainarte canta uma cantiga enquanto a câmera-texto focaliza o que seus olhos veem ao avançar em direção da casa. Nesse trecho, o som exerce um importante papel narrativo ao fornecer elementos para que as imagens descritas ou focalizadas adiante sejam compreendidas como representações da visão desta personagem.

Finalmente, de modo similar, o abandono do foco narrativo subjetivo, que tinha o

⁸ *Raccord* é um procedimento formal de qualidade visual, sonora ou de movimento que tem por função ligar dois planos, garantindo-lhes coerência e continuidade. O falso *raccord*, por sua vez, pode provocar ou explicitar a disjunção dos planos. Para ver mais: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico crítico do cinema*. Trad. Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda, 2008. p.216

vaqueiro Mainarte como núcleo, e a passagem para um plano descritivo, o plano geral, são demarcados também pelo som. No plano numerado como o terceiro pelo autor, Moimeichego canta uma canção que acompanhará as ações dos demais vaqueiros em ângulo de câmera aberto.

As funções que o som (ou a representação dele) – fala e música – exerce no roteiro que compõe a estrutura narrativa de “Cara-de-Bronze” são perfeitamente correspondentes ao papel da trilha sonora e aos diálogos no cinema. Ora o som corrobora a cisão entre um plano e outro, ora produz o efeito de continuidade entre os mesmos. Tal observação demonstra, em primeira instância, a familiaridade de Guimarães Rosa com a linguagem cinematográfica. No entanto, o refinamento apresentado na montagem sonora na estrutura do roteiro contrasta com os desvios na nomenclatura de planos e em sua própria formatação técnica.

Desse modo, se por um lado a técnica de montagem sonora explicitada no roteiro atesta um possível domínio da linguagem cinematográfica pelo autor, por outro, os nomes dos planos abalam tal suposição ou apontam para uma apropriação intencional e descompromissada com os termos específicos do universo cinematográfico. Apropriação, que como já vimos, não se concentra apenas no roteiro mas encontra-se disseminada em toda a narrativa.

Em relação à função de montagem do som (ou da representação sonora) em “Cara-de-Bronze”, é preciso destacar a atuação da cantiga do cantador – único gênero discursivo que atravessa, de modo explícito, todo o texto. Como já dissemos, a música atua como um sintetizador poético, uma vez que as estrofes resumem ou antecipam episódios da macronarrativa. Mas, mais do que isso, intercalada às demais estruturas discursivas do texto, a canção do cantador ou violeiro costura as diferentes formas discursivas em um todo contínuo. Trechos que, do ponto de vista formal, parecem díspares e contrários, são ligados ou colados pelas estrofes da música do violeiro. Estes versos recolhem, da pluralidade discursiva de

“Cara-de-Bronze”, os motivos que constituem o fio narrativo do texto.

No excerto a seguir, o canto do cantador exerce papel similar àquele conferido ao som na estrutura do roteiro – ele acompanha os cortes, funcionando como *raccord*:

A NARRAÇÃO DO GRIVO:

– Na hora de Deus, amém!

Sobrevim.

Saí de dezembro-janeiro-fevereiro, quando o coco do buriti madura em toda a parte. Assim em ínvios de inverno, os rios sobresseenchendo.

Na beira de um buriti – onde esbarrei – entristeci e quase morri...

CANTO:

*Meu boizin pinheiro branco
pernas compridas demais:
de ir beber água tão longe,
nas veredas dos Gerais...*

O cozinheiro-de-boiada Massaongo, vindo gritando: – Café, minha gente! Começou-se...

O cozinheiro-de-boiada Massaongo: ... Merenda, merenda. De café, com pãozinho-de-mandioca... Hoje é mais trabalho, é festa...

CANTO:

*Meu boi baio-fumaceiro
que custou conto-de-réis
quer uma dona de mãos finas
cada dedo três anéis...*

A NARRAÇÃO DO GRIVO

(Continuação):

Maranduba.

Narrará o Grivo só por metades? Tem ele de pôr a juro o segredo dos lugares, de certas coisas? Guardar consigo o segredo seu; tem. Carece. E é difícil de se letrear um rastro tão longo. Para o descobrir, não haverá possíveis indicações? Haja, talvez. Alguma árvore. Seguindo-se a graça dessa árvore:

Grivo: – ...Por aonde fui, o arrebenta-cavalos pegou a se chamar babá e bobó, depois teve o nome de João-ti, foi o que teve. Toda árvore, toda planta, demuda de nome quase que em cada palmo de légua, por aí... (ROSA, 1984, p.114-115)

O canto do cantador insere-se nos momentos de corte: no primeiro plano, o foco é Grivo, que começa a contar sua história; a seguir, com a entrada do cozinheiro anunciando a hora do café, o foco passa a ser Massaongo; no terceiro plano, a focalização volta-se

novamente a Grivo. Na passagem de um plano a outro, a cantiga do violeiro exerce a dupla função de indicar a mudança e de garantir a continuidade.

Para Vicent Amiel (2007, p.30), “fazer *raccord* é fazer com que o corte não seja sentido como uma ruptura definitiva e radical, mas como uma costura, que permite juntar pedaços diferentes com a maior discrição”. É exatamente esta a função das quadras do cantador no excerto citado. Se por um lado marcam o rompimento ou a mudança do ponto de convergência da narração – no caso, do Grivo para Massaongo –, por outro também atenuam essa ruptura porque exercem, ao longo de todo o texto, a função de ligação.

No entanto, para entender o canto do cantador como um *raccord*, é preciso considerar que, em certa medida, “Cara-de-bronze” assume a forma do roteiro cinematográfico como uma das estruturas subjacentes da composição poética. Isto porque, enquanto texto puramente literário, os versos do violeiro, ainda que sugiram som, constituem *falsos raccords* visuais – sua configuração visual, em itálico e centralizada na página, diferencia esta estrutura das demais.

Com vistas nesta passagem de “Cara-de-bronze”, é possível afirmar que Guimarães Rosa, além de utilizar o som ou a representação gráfica deste como *raccord* ou como elemento de marcação e/ou atenuação da passagem entre um plano e outro, lança mão de mais dois procedimentos característicos da montagem cinematográfica. O primeiro deles é a própria divisão da narrativa em trechos que designam planos cinematográficos – a esse recurso dá-se o nome de planificação. O segundo é a introdução de um elemento narrativo que se assemelha às narrações dos filmes de aventura.

Após a indicação de continuação da narração de Grivo, o narrador anuncia a história de viagem com a palavra “maranduba”. Do mesmo modo, o clima de aventura e de expectativa é criado por períodos similares à *narração em off* das séries cinematográficas de aventura: “Narrará o Grivo só por metades? Tem ele de pôr a juro o segredo dos lugares, de

certas coisas?” (ROSA, 1984, p.114). A tal recurso sucede-se, no entanto, construções poéticas próprias do gênero lírico a que esta parte do texto se aproxima gradativamente: “E é difícil de se letrear um rastro tão longo. Para o descobrir, não haverá possíveis indicações? Haja, talvez. Alguma árvore.” (ROSA, 1984, p.115)

No filme, a narração em *off* é também um elemento de montagem narrativa a medida que colabora para a manutenção ou para a criação da continuidade entre os diversos planos e sequências. Em “Cara-de-bronze”, texto composto por uma extensa estrutura dramática, uma voz narrativa, que se manifesta por meio de vários enunciadores, surge em alguns momentos como uma instância superior, organizadora e articuladora das diferentes formas expressivas e artísticas componentes da tessitura textual. A voz deste narrador – ora extremamente literário como já demonstrado – assemelha-se, em algumas passagens, ao narrador cinematográfico em *off*, a voz que organiza a narrativa, garantindo sua continuidade e, muitas vezes, sua coerência sem, no entanto, ser identificado com uma personagem interna à história.

Para citar mais um exemplo do modo de atuação desta voz como elemento de ligação na montagem narrativa, pode-se destacar a introdução da longa nota de rodapé da página 115. Ao comentário de Grivo de que toda planta muda de nome a cada espaço percorrido, o autor acrescenta uma nota de rodapé em que são dispostos muitos nomes e denominações de plantas. A voz que se manifesta na introdução desta nota, “– E que árvores, afora muitas, o Grivo pôde ver? Com que pessoas de árvores ele topou?”, distingue-se das vozes dos vaqueiros porque não se dirige diretamente à personagem. É a voz do *autor implicado* que emerge como forma de sutura entre a estrutura narrativa literária e o artifício explicativo da nota de rodapé.

A categoria de *autor implicado*, como esclarece Reis & Lopes (2002, p.18), é uma concepção teórica que visa equilibrar o biografismo que liga o texto à expressão direta da ideologia do autor e o formalismo imanentista que tende a negar a dimensão histórico-

ideológica do texto. Assim, o *autor implicado* é o responsável por “uma atitude de harmonização global da narrativa, exercendo sobre o leitor um efeito que é o de permitir a percepção intuitiva de um todo artístico completo”.

Neste caso, a voz do *autor implicado* exerce o papel de elemento de ligação entre duas estruturas discursivas distintas e não apenas entre trechos que explicitam mudanças de focalização. Desse modo, se, no caso da transição de planos, o artifício revela-se, profundamente, cinematográfico, na ligação entre diferentes construções textuais, o procedimento converte-se, ainda que ecoe a técnica do cinema, em recurso literário. Isto demonstra, mais uma vez, que “Cara-de-bronze” não é, puramente, um roteiro, assim como não é uma novela de cavalaria ou um compêndio filosófico ou uma peça de teatro puros, mas que se trata de um texto que se apropria de recursos desses gêneros discursivos em favor de um resultado artístico, literário e/ou poético.

O procedimento de *apropriação*, em “Cara-de-bronze”, não se restringe às experiências com a linguagem cinematográfica, muito menos com a montagem, mas se revela e multiplica nos variados dispositivos expressivos próprios dos tipos textuais já mencionados: do teatro, da novela de cavalaria, da litania ou ladainha, da literatura oral, da literatura moderna, do discurso científico e do discurso filosófico. O mesmo vale para a cantiga do cantador.

A aproximação da voz do autor implicado à narração em *off* do cinema é amparada pela explícita incorporação do roteiro e pelo persistente trabalho de planificação da narrativa. Não fossem a presença desses outros elementos cinematográficos, seria inútil a semelhança entre voz narrativa literária e a do narrador em *off* do cinema, uma vez que este é um empréstimo da literatura para solucionar um problema cinematográfico. Além dos outros recursos próprios da linguagem do cinema presentes em “Cara-de-bronze”, o que legitima a qualidade híbrida dos excertos citados é seu formato. Por exemplo, a inversão do verbo e do

sujeito, em “Narrará o Grivo só por metades?”, constitui-se uma forma semelhante àquela utilizada nos ganchos narrativos das séries filmicas de aventuras.

Embora não se configure em uma apropriação formal em que o uso dos recursos gráficos e verbais produz o efeito do dispositivo cinematográfico, Guimarães Rosa faz menção à fusão. A fusão lenta (ou rápida) também é um recurso de montagem que explicita, por meio da sobreposição de duas imagens, o corte e o obstáculo entre um plano e outro. É interessante, no entanto, observar que o autor cita este recurso, que torna o trabalho de montagem perceptível, na passagem de um tipo textual a outro.

Na maior parte das vezes, a *planificação*, artifício de montagem que divide um todo em planos, é o procedimento de continuidade utilizado pelo autor dentro dos grandes blocos narrativos formados por uma mesma estrutura discursiva. Ou seja, nos limites de uma estrutura textual determinada, Guimarães Rosa define planos que, antes de expressarem ruptura, produzem a fluidez narrativa. É o que acontece no roteiro e nos planos conformados ao longo da narrativa, como nos exemplos demonstrados na segunda parte deste capítulo.

Como explica Amiel (2007), a planificação é um tipo de montagem que baliza a ação ou a sequência narrativa por meio de escolhas de pontos de vista. Este tipo de montagem intervém na composição filmica antes de sua filmagem e constitui, portanto, elemento do roteiro técnico. Desse modo, em “Cara-de-bronze”, a divisão ou a conformação de algumas partes da narrativa em planos, que visa, antes de tudo, a progressão narrativa, coaduna com o processo de roteirização do cinema clássico realista, defendido por Bazin e desenvolvido por cineastas, como Orson Welles e Flaherty. Isto porque, para esses teóricos e cineastas, em cada porção ou fragmento do filme, é preciso que o espectador perceba e reporte-se a uma totalidade representativa.

Finalmente, é possível concluir que, nas passagens em que atuam os elementos de pontuação descritos, como a voz *off* e a trilha sonora – ou a narração do autor implicado e a

cantiga do cantador –, o tipo de montagem mais comum é a *montagem narrativa*, que tem como procedimento dominante a planificação.

A *montagem narrativa*, tal como definida por teóricos e praticada por cineastas, procura produzir um efeito de continuidade na relação entre os planos que se articulam por meio de *raccords* necessários. Tais elementos de junção assentam-se na continuidade da ação e na continuidade do olhar para representar um mundo evidente e cognoscível. Essa transparência ou esse mimetismo pode ser percebido, em “Cara-de-bronze”, pela verossimilhança no que se refere à organização social da fazenda, à relação entre os vaqueiros, aos modos de expressão dos mesmos, à representação das características naturais do espaço e ao percurso de deslocamento físico de Grivo, que dá mote à narrativa como um todo.

No entanto, pela própria característica híbrida de “Cara-de-bronze”, a *montagem narrativa* não é o único tipo de montagem presente no texto de Guimarães Rosa. Como sinalizado pela menção ao recurso da fusão lenta no final da estrutura do roteiro, entre as diferentes formas textuais, o autor, muitas vezes, lança mão de um princípio disjuntivo que aproxima o processo de encadeamento desses tipos textuais da *montagem discursiva* do cinema. Neste tipo de montagem, mais afeita à descontinuidade diegética e/ou formal por meio do *enxerto* de elementos, cuidadosamente, escolhidos para confrontarem-se, o objetivo é demonstrar e evidenciar relações e significados não óbvios do mundo. Portanto, a *montagem discursiva* ou *significante*, como prefere Christian Metz (1977), transforma o cinema (ou o texto artístico em geral) em um discurso sobre o mundo.

Esta é, claramente, no que se refere à forma e ao conteúdo, a opção de montagem dos cineastas russos e, por aproximação, de *Pathé-Baby*, de Alcântara Machado. Mas também pode ser vislumbrada na composição estrutural e discursiva de “Cara-de-bronze” à medida que, como já dissemos nesta análise, as diversas formas textuais e os diferentes gêneros

literários confrontam-se e completam-se, em uma relação dialética, para construir a expressão de uma concepção literária e/ou poética do autor.

Em outras palavras, a descontinuidade, assinalada, muitas vezes, por recursos gráficos como asteriscos, letras maiúsculas e em negrito, por nomeações de tipos textuais (Ladainha, roteiro, narração do Grivo) e por sinalizações de pausas entre as diferentes estruturas discursivas, revela o trabalho de montagem e de escolhas intelectuais na construção da narrativa. Essas escolhas explicitam, ao mesmo tempo, a qualidade da obra como realidade construída intencionalmente e sua característica metalinguística porque revela o labor artístico do autor.

Esses dois aspectos, observáveis na montagem entre os diferentes tipos textuais, em conjunção com o conteúdo narrativo da obra, funcionam como índices da significação geral de “Cara-de-bronze” como uma narrativa sobre a busca do fazer artístico, a concretização desta procura e a exposição da concepção teórico-crítica de arte do autor. Sem o trabalho disjuntivo e dialético, na articulação entre as diversas formas compositivas da obra, seria impossível apreender a concepção de arte de Rosa como uma totalidade em que os contrários complementam-se. Nesse caso, o texto sofreria uma redução à narrativa da viagem de Grivo em busca do “quem das coisas” ou, em uma leitura metafórica, pelo fazer artístico. No entanto, a percepção da relação complementar entre esses contrários em “Cara-de-bronze” e, portanto, o princípio da *montagem discursiva* ou *significante*, torna possível apreender o discurso do autor na urdidura do texto literário e flagrar o movimento performático do mesmo.

Novamente, recursos aparentemente contraditórios, a *montagem narrativa* e recursos da *montagem discursiva*, completam-se em “Cara-de-bronze” para expressar, em termos teóricos e práticos, a obra de arte como totalidade conciliadora de contrários. A tensão entre a continuidade – designada pela sequência narrativa da viagem de Grivo, desde sua escolha até

o seu retorno, com todos os saltos e inversões temporais – e a descontinuidade – expressa visualmente e formalmente nos diversos tipos textuais – traduzem, na estrutura superficial da obra, as inúmeras tensões que compõem o plano do conteúdo do texto.

Podemos concluir, deste modo, que é a presença de artifícios de um determinado tipo de montagem – a *montagem discursiva* –, que deixa entrever, nas suas operações de ligação, o próprio trabalho intelectual e prático de feitura do texto, que expõe a presença da metalinguagem em “Cara-de-bronze”. Ao incorporar diferentes estruturas discursivas e ao mesclar o gênero dramático ao épico e ao lírico, amparado pelos procedimentos de montagem cinematográfica – que ora acentuam e ora atenuam a cisão –, Guimarães Rosa opera uma profunda ruptura com os modelos normativos desses gêneros.

Além de mesclar diferentes formas textuais, linguísticas e culturais, Rosa amplifica a dissolução dos gêneros por meio da instauração de uma dimensão metalinguística, que plasma ao conteúdo literário de “Cara-de-bronze” um significado crítico. Desse modo, “a linguagem do ensaio e da especulação teórico-filosófica passa a integrar-se no poema, que se faz metalinguagem de sua própria linguagem-objeto” (CAMPOS, 1977, p.36).

Lembremos que, na primeira edição de “Cara-de-bronze”, como parte de *Corpo de baile* (1956), Guimarães Rosa nomeia o texto de poema. Seria este gênero mais associado à *práxis* poética, com sua linguagem levada à máxima potência de significação, o mais adequado para definir e abrigar uma composição tão singular, estruturada pela tessitura e mistura de gêneros e tipos discursivos? Por isso, pode-se dizer que, nesta escolha, o que transparece como justificativa é a própria intencionalidade do autor de dissolução ou de miscigenação de gêneros. Intenção e vontade críticas que se transformam em *práxis* estética, na tessitura de “Cara-de-bronze”.

A título de conclusão, a montagem em “Cara-de-bronze” revela-se não apenas como um artifício formal de encadeamento narrativo, pois também representa ambivalências,

contradições e concepções que compõem a significação da obra. Do mesmo modo que o autor trabalha, no plano da expressão, as relações dialéticas, por exemplo, entre cultura popular e cultura erudita, linguagem poética e linguagem científica, também articula a tensão entre a *montagem narrativa* e a *montagem discursiva* que resulta, no plano do conteúdo, na conciliação de contrários, princípio que, além de recorrente, parece ser básico na composição poética de Guimarães Rosa.

Considerações finais

Em “Cara-de-bronze”, a presença de aspectos da linguagem e do espetáculo cinematográficos é resultado de um consciente trabalho literário, que objetiva a construção artística fora das amarras e dos limites que, tradicionalmente, são conferidos aos vários gêneros e às diferentes formas e ramos da linguagem. A *incorporação* deliberada de recursos e procedimentos do domínio do cinema, ao lado de outras estruturas textuais e manifestações artísticas, revela um profundo desejo de ruptura com esses modelos clássicos, ao mesmo tempo em que lhes presta homenagem.

Se a linguagem literária de Guimarães Rosa sempre evidenciou a intenção de um aproveitamento poético das variedades linguísticas do sertanejo em fusão aos falares cultos de uma elite letrada e do próprio campo literário, em “Cara-de-bronze”, este procedimento de fusão ascende à estrutura formal do texto, pela montagem de diferentes estruturas textuais, representantes, por sua vez, de diversos ramos do saber e estratos culturais distintos. A ruptura que já estava assinalada e consolidada no nível linguístico – fonético, morfológico, lexical e sintático – com implicações semânticas e literárias, passa para o nível da estrutura textual. Desse modo, o autor extrapola os problemas literários do campo da língua – falada e escrita – para o modo de estruturação do pensamento em formas textuais originais de outros domínios do conhecimento e da arte.

Tal ampliação, no entanto, dá-se sempre pela palavra – núcleo irradiador da literatura e

do saber poético. Por isso, mesmo quando se aproxima de linguagens predominantemente visuais, é o aparato linguístico daquela arte que será o ponto fulcral de onde surgirá grande parte dos recursos e procedimentos incorporados. Em “Cara-de-bronze”, esta preferência pela palavra, pelo aspecto verbal das artes, está expressa na escolha dos dispositivos linguísticos tanto do cinema como do teatro. Ou seja, Guimarães Rosa privilegia o texto dramático e o roteiro cinematográfico em relação às estruturas e aos elementos não verbais que pertencem ao espetáculo e à *performance* do teatro e do cinema.

A característica visual que emerge do texto rosiano tem como centro propagador a palavra – é a palavra e os modos de manipulação, encadeamento e organização do elemento verbal que irradiam os efeitos de visualidade, tão marcantes do cinema e do teatro. Isto indica que o autor, ao incorporar estruturas e recursos dessas artes, está ampliando e focalizando as possibilidades expressivas da palavra poética.

Como analisado na primeira parte deste capítulo, abarcadas por uma instância que parece ser mais corretamente denominada de *autor implicado*, as várias vozes que compõem a tessitura da obra e que representam entidades intra e extradiegéticas, expressam a correspondência entre formas textuais e concepções de mundo. Em “Cara-de-bronze”, a reunião dessas diversas formas de representação procura a expressão de uma visão total do homem e do mundo. Dentro da perspectiva crítica do autor, tal objetivo é atingido pelo amálgama de pensamentos e manifestações distintas e até contrárias. Portanto, a procura por esta expressão artística totalizante do mundo só pode ser empreendida por meio da diversidade fônica ou da polifonia.

Mas a palavra não é apenas ponte, não é apenas instrumento passageiro de transmissão de um enunciado, de uma visão de mundo, mas é também, ela própria, um elemento do mundo, das diferentes formas artísticas e dos vários campos do conhecimento. É assim que, em consonância com os recursos e os efeitos cinematográficos, a palavra adquire o poder de

fazer surgir a imagem na descrição do espaço e/ou das personagens. Mais do que isso, a palavra é imagem, ícone na representação dos campos de buritizais ou na extensão espacial do lugar onde a narrativa se desenvolve, como visto na segunda parte deste capítulo.

Os procedimentos cinematográficos podem, portanto, ser encontrados tanto na estruturação de várias vozes por uma instância superior, que não se reconhece apenas na figura do narrador, como na presença marcante da visualidade. A estrutura polifônica de “Cara-de-bronze” remete ao cinema à medida que a voz que organiza os vários discursos ora confunde-se com a instância tradicional do narrador literário, ora desumaniza-se e distancia-se em uma atitude semelhante a uma câmera de filmar – gerando o efeito referido por Friedman (2002) de “um pedaço de vida transposto” ao tecido textual – ora embaraça-se com a do próprio autor. Três aspectos característicos da narrativa cinematográfica, que recorre a procedimentos narrativos literários, ao apagamento de uma instância narradora e à presença marcante de seu realizador – o diretor.

O aspecto visual da narrativa, por sua vez, é conferido tanto pela diferente estruturação formal dos vários tipos textuais incorporados como pelo trabalho de edição das fontes das letras, pela utilização de recursos, como por exemplo, espaçamentos, negrito, itálico, maiúsculas, de modo expressivo. Basta para isso recordar as palavras “agreste” e “veredas” destacadas em negrito, no início da obra, para representar a dualidade bem e mal. Mas o artifício visual da narrativa torna-se mais cinematográfico na conformação descritiva de planos cinematográficos. Os recortes descritivos de inúmeras passagens de “Cara-de-bronze” revelam-se, na leitura iluminada pelo roteiro incorporado à macroestrutura da obra, perfeitos planos cinematográficos. Para retomar um exemplo da segunda parte deste capítulo, o parágrafo de abertura da obra, que designa um grande plano geral, é suficiente para demonstrar a *apropriação* do recurso de planificação do cinema pelo texto literário.

Em “Cara-de-bronze”, é quase impossível falar em termos de contaminação ou

interferência, uma vez que toda a conformação da obra revela um trabalho artístico profundamente consciente. Neste sentido, a obra de Guimarães Rosa constitui-se ponto fundamental do percurso que investiga as formas de interação entre a literatura e a linguagem e espetáculo cinematográficos porque, em primeiro lugar, concentra uma variedade de possibilidades expressivas para os aspectos do cinema no texto literário e, depois, porque assinala um importante efeito e tendência da aproximação das duas linguagens: o hibridismo.

Diferentemente de *Vidas secas* (1938), na obra de Guimarães Rosa o cinema é parte de uma construção intencional e calculada do autor na apresentação prática e teórica da experimentação formal de linguagens, desencadeando uma nova forma de apresentação do texto literário. Para Rosa, o cinema é linguagem que, como outras linguagens artísticas, pode ser incorporada em proveito de uma expressão mais poética e efetiva do mundo.

Em *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* (1977), Haroldo de Campos destaca o papel de Guimarães Rosa com seu *Grande sertão: veredas* (1956) na ruptura dos limites entre poesia e prosa. Para o crítico, essa atitude pode ser descrita, em termos jakobsonianos, “como um voltar-se incessante do escritor para a materialidade mesma da linguagem, inclusive quando esteja, aparentemente, fazendo aquilo que, convencionalmente, se chamaria de ‘prosa’” (CAMPOS, 1977, p.33). A proposição crítica de Haroldo de Campos é confirmada e ampliada pelo trabalho de Rosa em “Cara-de-bronze”.

A primeira nomenclatura e o trabalho com a linguagem lírica da obra revelam o amálgama entre prosa e poesia. Mas Guimarães Rosa vai além dessa ruptura e propõe um trabalho de miscigenação linguística, o qual ascende do nível do léxico e da sintaxe frasal para a estruturação geral do texto. Ou seja, em “Cara-de-bronze”, o hibridismo, que já era perceptível como procedimento construtivo do autor no nível léxico, passa a fundamentar toda a conformação do texto, dissolvendo a ideia de gênero textual e literário.

Ainda na concepção de Campos (1977), “onde se dissolve a ideia de gênero como

categoria impositiva, se relativiza também, concomitantemente, a noção de uma linguagem que lhe será exclusiva, que lhe serviria de atributo distintivo”. Ora, na relação entre literatura e cinema esta é uma consequência natural, pois, ao mesclar ou hibridizar linguagens, estes textos rompem com a ideia e os modelos canônicos de gênero.

Em “Cara-de-bronze”, esse procedimento pode ser flagrado tanto na *práxis* literária do autor na superfície da obra, quanto em sua estrutura semântica, em que se entrevê o pensamento crítico sobre este processo histórico e gradual de miscigenação linguística, cultural e de gênero. A metalinguagem que aí se instala é também responsável pela hibridização da obra, uma vez que “a linguagem do ensaio e da especulação teórico-filosófica passa a integrar-se no poema, que se faz metalinguagem de sua própria linguagem-objeto” (CAMPOS, 1977, p.36).

Portanto, “Cara-de-bronze” apresenta o cinema, em termos literários e críticos, como uma linguagem alternativa a ser incorporada pela obra literária e/ou artística, a fim de atingir uma expressividade máxima, sem deixar-se limitar pelos modelos tradicionais ou canônicos de gêneros. Sem dúvidas, o procedimento que melhor define a aproximação da linguagem literária de “Cara-de-bronze” à linguagem cinematográfica é a *apropriação*.

A intersecção de cinema e literatura no texto híbrido de Valêncio Xavier

Maciste no inferno (1983)⁹, obra do escritor paulistano radicado em Curitiba, Valêncio Xavier, constitui uma obra híbrida que, diferentemente de “Cara-de-bronze”, de Guimarães Rosa, privilegia o elemento visual da arte cinematográfica. Seguindo a mesma linha de ruptura com os modelos tradicionais de gênero, Valêncio Xavier apresenta uma obra que leva aos extremos as possibilidades icônicas das palavras e a incorporação de imagens cinematográficas à tessitura da narrativa, procedimentos iniciados, em âmbito nacional, com *Pathé-Baby* (1926), de Alcântara Machado.

Nesse sentido, o texto lançado em livro autônomo em 1983 e editado para a coletânea *Mez da gripe e outros livros* em 1998, constitui uma obra progressiva no percurso que traçamos em busca dos modos de interação entre a literatura e a linguagem e espetáculo cinematográficos. *Maciste no inferno* é também a narrativa que permite atar as duas pontas deste percurso, uma vez que retoma, revisa e atualiza alguns procedimentos de *Pathé-Baby*, prestando-lhe homenagem. Desse modo, a curta narrativa valenciana representa a atualidade de *Pathé-Baby* ao mesmo tempo que concretiza e radicaliza a proposta rosiana de interação entre linguagens, rompendo com modelos pré-estabelecidos de gêneros.

Neste conto ou *raconto*, como o autor o denomina, há não só a *apropriação* de recursos da linguagem e do espetáculo cinematográficos como também a *incorporação* sistemática de elementos heteróclitos ao sistema literário – fotogramas de um filme italiano homônimo de 1926. Portanto, o livro de Xavier, por meio de uma intensificação do efeito imagético tanto da letra quanto da página e pelo enxerto¹⁰ de fotogramas de um filme já

⁹ Todas as citações textuais deste capítulo foram retiradas da segunda edição da obra no livro XAVIER, Valêncio. **O Mez da gripe e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Algumas imagens, ao longo do capítulo, são da primeira edição, como indicado na legenda que as segue.

¹⁰ Optamos aqui pelo termo *enxerto*, que traduz na botânica uma operação de criação de um organismo híbrido, ao termo *colagem*, que designa uma prática ligada ao cubismo de junção aleatória de elementos heteróclitos. No trabalho de montagem, como explica Amiel (2011, p.91), *enxerto* denomina a transformação das aproximações improváveis de elementos heteróclitos em fundamentos de uma visão, em confrontos que constituem uma

realizado, coloca inúmeras questões críticas no que se refere ao seu gênero textual, literário ou artístico e ao problema da autoria. Temas esses que tiveram grande importância na evolução das discussões críticas sobre obras híbridas e que se mantêm bastante atuais no que se refere à intersecção de linguagens no campo literário.

As incorporações de elementos e a utilização de procedimentos de outros campos artísticos e do conhecimento, como observado ao longo deste trabalho, possuem um extenso panorama de desenvolvimento, que envolve e envolveu diferentes posicionamentos críticos. A respeito da conjunção formal de recursos de códigos diferentes daqueles tradicionalmente convencionados como seus, a narrativa literária foi, muitas vezes, colocada sob suspeita de desaparecimento, de desconfiguração ou de dissolução. Para alguns teóricos, esse amálgama de elementos descaracterizaria a forma romanesca.

De fato, o romance, assim como outros gêneros literários, passou por algumas transformações que têm dificultado, por vezes, sua classificação e sua conceituação na contemporaneidade – experiências como as dos chamados *nouveaux romans* culminaram com as radicalizações dos textos híbridos, que amalgamam não só tipos textuais distintos ou procedimentos construtivos diversos mas também elementos heteróclitos como fotos, desenhos, partituras, fotogramas, papéis de embalagens, projetos arquitetônicos. O termo “híbrido”, aplicado às artes e ao domínio cultural, segundo Canclini (2003), define práticas e produtos originados pela intersecção de manifestações que existiam separadamente antes.

É, sem dúvida, sob a denominação de texto híbrido que a produção do brasileiro Valêncio Xavier pode se abrigar mais tranquilamente, uma vez que, nos seus *O mez da gripe e outros livros* (1998) e *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (2001), o autor incorpora elementos heteróclitos, provenientes do jornalismo, da publicidade, do cinema e da própria literatura – três áreas de atuação do escritor – e faz predominar técnicas e procedimentos

explicação do mundo. Ou seja, aquela sensação de inviabilidade das aproximações efetuadas por meio da colagem desaparece no trabalho de enxerto.

cinematográficos e midiáticos. Tais procedimentos conferem ao texto uma natureza anfíbia que o faz transitar em esferas artísticas e comunicacionais diferentes, como é o caso de *Mez da gripe e outros livros* que foi premiado na categoria de melhor produção editorial do Jabuti em 1999.

No que diz respeito exclusivamente ao cinema, *Maciste no inferno*, de Valêncio Xavier, assinala a tendência cada vez maior, na contemporaneidade, de uma aproximação deliberada do texto literário à linguagem e ao espetáculo cinematográficos. Inserindo-se em um panorama nacional e internacional de longo desenvolvimento histórico das relações entre texto e imagem, esta obra valenciana sintetiza e reúne diferentes modos de interação entre o texto literário e o cinema.

Esta interação, como vimos, foi condicionada tanto pela evolução das linguagens cinematográfica e literária como pela conquista da autonomia dessas manifestações artísticas. Se, em certo período de seu desenvolvimento, a teoria e a arte cinematográficas tentaram se afastar da literatura e dos conceitos literários, ao conquistar sua autonomia enquanto linguagem e arte, o cinema cada vez mais abastece-se dos enredos e das personagens do universo literário para a composição de suas narrativas audiovisuais. Do mesmo modo, em um momento de intensa liberdade criativa, a literatura libera-se dos modelos representativos clássicos e passa a incorporar elementos e recursos da arte cinematográfica.

A partir da época que Hauser (1997) chamou de *A era do filme*, as relações entre literatura e cinema acirram-se, culminado nas experiências radicais de *bricolage*, como a de Valêncio Xavier em *Maciste no inferno* (1983), que incorpora, à tessitura do texto, fotogramas do filme homônimo de Guido Brignone e alterna duas narrativas com fontes diferentes: uma que resume o enredo do filme a que os fotogramas pertencem e outra, em negrito, que narra, em primeira pessoa, as ações de um bolinador no cinema. Com essa configuração, o texto valenciano opera uma série de transformações na estrutura convencional

da narrativa literária, estabelecendo relações intertextuais além do código linguístico e, desse modo, altera o modo de relacionamento entre leitor e texto.

Seguindo a mesma organização dos capítulos anteriores, na primeira seção deste capítulo, analisam-se e discutem-se os desdobramentos formais e semânticos do narrador ou da voz narrativa na obra. Na segunda parte, os aspectos visuais do texto são o foco de nossa reflexão. E, por fim, na terceira seção, analisam-se as técnicas de montagem.

1. A questão da autoria: polifonia, narração e produção

Maciste no inferno (1983) possui um enredo simples: um homem entra em uma sala de cinema sem ser percebido pelos demais espectadores e, enquanto é exibido na tela o filme *Maciste all'inferno* (1926), de Guido Brignone, senta-se próximo a uma espectadora para boliná-la. Concomitante à projeção do filme, representada tanto pela sequência de fotogramas ao longo do livro quanto por uma narrativa paralela que descreve a ação cinematográfica, o homem narra seus movimentos, as reações da vítima e suas sensações durante a efetuação do seu ato.

As três narrativas – a “fílmica” ou imagética, a verbal homodiegética e a verbal heterodiegética – estão dispostas de modo paralelo e concomitante ao longo das páginas do livro, às vezes intercalam-se na mesma página, às vezes revezam-se em páginas subsequentes. As narrativas verbais são diferenciadas por um recurso visual na configuração das fontes – a homodiegética, em que a personagem narra suas ações, é escrita em negrito e a heterodiegética, em estilo de fonte normal.

No *raconto*, *Maciste no inferno*, esta configuração visual do formato das letras sinaliza e representa uma mudança de ponto de vista. O texto com letras em negrito, que consiste em uma narrativa homodiegética em que uma personagem masculina conta como aproxima-se de uma mulher para acariciá-la, apresenta uma linguagem escassa em sinais de pontuação e

salteada de termos e formas em um português do início do século XX.

A estrutura linguística da narrativa em negrito causa ambiguidades e parece representar a própria confusão de sentidos do narrador personagem: “**Negro como o inferno até acostumar a vista fico em pé as mãos na mureta de madeira que separa a grande fileira de cadeiras da grande porta com cortinas de velludo que separa a sala de exposições da sala de espera**” (XAVIER, 1998, p.95, grifo no original). A focalização dos diversos componentes da espacialidade da sala, revelando diferentes texturas e a escuridão, parece se ligar com a profusão de sensações representadas pelas cenas de *Pathé-Baby* (1926). Diferentemente, no entanto, do que nas estruturas sintáticas curtas e simples utilizadas por Alcântara Machado em seus textos rápidos e imagéticos, em *Maciste no inferno*, o foco recai mais sobre a subjetividade do narrador, que parece estar em processo de adaptação provocado pelo deslocamento de um espaço iluminado para o escuro do cinema e se vale do tato para a locomoção.

O narrador personagem, que conta com frieza detalhes do ato abusivo contra uma espectadora do filme na sala de cinema, expressa, pela linguagem que utiliza, um estado de confusão e perturbação de sentidos. A adoção de um estilo próximo ao telegráfico, que, pela ausência da pontuação, dificulta a leitura e não demarca limites entre as orações de um mesmo período, representa em termos formais a situação de atordoamento da personagem. No final da narrativa, este narrador personagem deixa transparecer em sua fala o efeito opressivo que a cidade, local de onde foge ao adentrar o espaço do cinema, exerce sobre si.

A narrativa em negrito, portanto, possui um tom disfórico, expresso pelos conteúdos narrados: o abuso sexual contra a espectadora e a opressão da cidade em crescimento sobre o narrador. Pela estrutura linguística e visual, o negrito representa também a obscuridade da narrativa. Na própria fala da personagem, o negro aparece como índice negativo: “Negro como o inferno” (XAVIER, 1998, p.95).

Alternando-se entre esta narrativa e imagens do filme *Maciste all'inferno* (1926), de Guido Brignone, a narrativa heterodiegética, em estilo de fonte normal, apresenta-se como intertítulo dos fotogramas. Em português também antigo, de acordo com os padrões das décadas de 1920 e 1930, provavelmente, data em que se desenvolve o enredo do conto, essa segunda narrativa apresenta uma configuração mais padronizada no que se refere à pontuação, embora não apresente pontos finais como a outra. A diferença que se observa tanto na apresentação gráfica do texto como na configuração formal da linguagem explicita a mudança de foco narrativo e a existência de diferentes vozes na composição do conto.

Portanto, a organização e a fluência da linguagem da narrativa em estilo de fonte normal, paralela e localizada abaixo do texto em negrito, contrastam com as características da primeira narrativa: “Este vendo Graziella seduzida por um conquistador sem escrúpulos percebe a intervenção de Barbadilha e, ousadamente, trava renhida luta com o demônio que o arrasta para o inferno” (XAVIER, 1998, p.95). A clareza, conferida ao texto pela estruturação sintática simples, também está em relação direta com o conteúdo narrado. Neste texto, são descritos os atos heroicos de Maciste, que desce ao inferno para socorrer a heroína indefesa. A descrição dos atos de valentia e coragem do herói cinematográfico dá ao texto um tom eufórico.

É importante destacar que, na construção de *Maciste no inferno*, estas duas narrativas paralelas não só constituem dois percursos narrativos distintos – com espacialidades, tempos, personagens e ações diferentes – como também são comandadas por vozes distintas. A primeira, marcada, visualmente, pela letra em negrito e, estruturalmente, pela linguagem ausente de pontuação, apresenta um narrador personagem, enquanto a segunda constitui-se em uma história mítica contada por um narrador observador que não compartilha a diegese narrativa com o herói.

Os fotogramas e as partituras também compõem a diversidade fônica de *Maciste no*

inferno uma vez que, ainda que nem sempre representem uma narrativa ou discurso autônomos ao longo do livro, evocam seus textos de origem e, portanto, os seus narradores ou autores primeiros. Desse modo, textos e imagens não apenas sugerem diferentes vozes na composição do conto como também travam diversos diálogos intertextuais: os fotogramas, recortados e reorganizados, dialogam com a narrativa visual de Guido Brignone; a narrativa heterodiegética dialoga com o roteiro e os próprios intertítulos produzidos por Riccardo Artuffo para o filme de 1926, que traziam tercetos de Dante na descrição do mundo subterrâneo visitado pelo herói, Maciste; a narrativa homodiegética dialoga com os fotogramas e com a narrativa em estilo de fonte normal à medida que se contrapõe a elas ou relaciona-se sincronicamente quando encontra similaridades entre os movimentos narrados pelo texto e as sensações expressas nas imagens.

A trama de diferentes estruturas textuais – imagem, partitura, narrativas verbais – traz à tessitura do conto também diferentes vozes – narrador personagem, narrador observador, câmera e diretor de imagem, compositor. Pela presença das imagens do filme – recortadas e captadas por um cinegrafista – e pela relação intertextual da narrativa heterodiegética com os intertítulos da realização cinematográfica, as vozes dos criadores ou autores de tais textos e imagens são evocadas na textura do livro de Valêncio Xavier.

Em uma ampliação do procedimento narrativo de “Cara-de-bronze”, em *Maciste no inferno*, uma pluralidade de vozes é recolhida por uma instância superior que as organiza, confere-lhes lugar na sequência narrativa, atribuindo-lhes sentidos. Mas, como observado, Valêncio Xavier tece tal estrutura polifônica pela reunião de vozes ficcionais, como a do narrador personagem, e vozes atribuídas a seres reais, como a do diretor de imagem, a do diretor geral e a do roteirista do filme de 1926. Desse modo, a figura ficcional do herói desajustado da narrativa em negrito equipara-se, por exemplo, às vozes do diretor de imagem do filme e do roteirista, que deram vida ao herói também imaginário, Maciste, por meio da

linguagem cinematográfica.

A operação do autor ao recolher e colar tais elementos em uma estrutura única assemelha-se ao trabalho do montador do cinema. De fato, toda a estrutura polifônica de *Maciste no inferno*, de Valêncio Xavier, incorpora a complexidade das construções coletivas, à maneira do cinema, de modo que se tornam autênticas questões como: quem é o narrador? Quem narra o quê? Qual é o papel do autor na construção desta(s) narrativa(s)? Seria possível afirmar, desse modo e levando em consideração as diversas operações de diagramação, de intertextualidade e, principalmente, de montagem, que o estatuto de narrador personifica-se na figura do escritor?

O problema da autoria e da voz narrativa é colocado pelo texto à medida que as instâncias ficcionais não são as únicas responsáveis pelos vários discursos que compõem a tessitura do livro. Diferentemente de “Cara-de-bronze”, em que as vozes narrativas ou eram manifestações de instâncias ficcionais – as diversas personagens – ou personificações do autor em instâncias que ganhavam materialidade ficcional interna ao texto – a figura do editor, por exemplo –, em *Maciste no inferno*, essa pluralidade é composta por instâncias internas e externas à diegese narrativa.

Portanto, a resposta para a questão a respeito da autoria e da narração não se oferece de maneira fácil e aparece indefinida. Antes de oferecer uma solução ao leitor, o texto parece problematizar esses conceitos, conformando sob os procedimentos da montagem, do enxerto e da intertextualidade uma forma enigmática. No entanto, em *Maciste no inferno*, levando-se em consideração a autonomia dos textos citado e reescrito, respectivamente, filme e intertexto, em conjunção com a narrativa em primeira pessoa e o trabalho de montagem de Valêncio Xavier, é possível afirmar que a autoria esteja também sob o signo do híbrido.

Se, mesmo tendo sido reestruturadas dentro de uma dinâmica diferente das suas obras originais, as vozes dos autores dos fotogramas e do intertexto são recuperadas ou resgatadas,

ou seja, se essas vozes não são apagadas na configuração da estrutura polifônica da narrativa, não seria de todo errado afirmar sua coautoria no processo de construção de *Maciste no inferno*. Dessa maneira, a obra não se mantém híbrida apenas nas diferentes conformações visuais dos textos e no amálgama de linguagem verbal e visual mas também se afirma construção híbrida no tocante à origem dos discursos e na permanência, mesmo que em forma de um palimpsesto, dos discursos de instâncias extradiegéticas como o diretor do filme, o diretor de imagem e o roteirista.

De certo modo, há um trabalho coletivo no que se refere à origem dos materiais incorporados por Valêncio Xavier na confecção de *Maciste no inferno*, mas também há uma elaboração que supera o exercício artesanal e que não se encontra apenas na criação da personagem narradora e da sua história, nem apenas na elaboração da narrativa que resume o enredo do filme. A atividade criadora de Xavier, e talvez isso justifique a condição de autoria da obra, consiste na apropriação e consequente intervenção de elementos heteróclitos ressignificando-os no interior da obra e da própria cultura.

Por esse ângulo, a montagem – como justaposição de elementos heteróclitos – aparece, aqui, como o procedimento que origina a narrativa polifônica e intertextual em que se pode reconhecer, ainda que com certa dificuldade, algumas marcas de autoria. Ao mesmo tempo em que o enxerto de elementos de textos de outras instâncias narrativas e de obras autônomas apagaria a noção de autoria, ela se afirmaria no próprio trabalho de recorte, enxerto e montagem. No entanto, a problemática não se resolve aí. O conceito de autoria é um dos problemas que o experimentalismo da linguagem de Valêncio Xavier, na esteira das práticas de composição que fazem interagir texto verbal e imagem na contemporaneidade, impõe à crítica e aos estudos de literatura e de arte.

É preciso destacar o contexto do entrelaçamento dessas narrativas em uma estrutura comum. Embora sejam paralelas e mantenham certa autonomia, as narrativas estão em

contínua interação e, em dados momentos, em intersecção, na construção de uma representação complexa de um momento na vida de uma personagem. Dessa maneira, a narrativa cinematográfica é trazida para a tessitura da obra porque a personagem da narrativa em negrito encontra-se em uma sala de cinema onde o filme é exibido. Na representação realista e presentificada – note-se que os verbos estão sempre no presente do indicativo – da ação do bolinador na sala do cinema, elementos do espaço da narrativa invadem a tessitura do livro e a página transforma-se em tela.

Portanto, na trama de discursos e de textos de *Maciste no inferno*, de Valêncio Xavier, todas as vozes – narrador personagem, narrador heterodiegético, câmera ou diretor de imagem, roteirista – aparecem tecidas pelo trabalho de montagem de uma instância que se afirma nos intervalos entre esses diferentes elementos. É nos espaços entre uma estrutura textual e outra, um discurso e outro, que a atividade criativa e artística do autor aparece na superfície da obra – as diferentes estruturas textuais são manipuladas e manejadas em razão do desejo de representação do escritor.

Uma instância superior à entidade ficcional do narrador já havia aparecido em “Cara-de-bronze”, de Guimarães Rosa, identificada, em chave metafórica no interior da obra, com o próprio escritor. Em *Maciste no inferno*, Valêncio Xavier não lança mão de metáforas para inscrever-se no tecido narrativo, mas o faz por meio da ausência ou do silêncio de uma voz, que seria a responsável por reunir aqueles diferentes discursos – o *autor implicado*.

No que se refere ao processo de organização das vozes narrativas, em *Maciste no inferno*, há uma semelhança muito acentuada entre o trabalho do escritor e do diretor cinematográfico, que procuram, como afirma Friedman (2002, p.179), transmitir pedaços de vida do modo como eles aconteceram diante de um *médium* de registro. Como em outras narrativas do *corpus* deste trabalho, o desejo de realismo motiva uma atitude câmera do autor-narrador. No entanto, diferentemente dessas obras, Valêncio Xavier assume, na tessitura do

texto, a ação interventiva do autor ou artista na configuração de um discurso a partir de elementos ficcionais e de produtos culturais já existentes.

Desse modo, impulso realista e atividade inventiva combinam-se de modo explícito na superfície do texto. Essa combinação, em muitos aspectos, proporcionada por recursos característicos da *montagem discursiva*, também colabora para a definição do processo cinematográfico de organização e de encadeamento dos elementos textuais e imagéticos na feitura da obra literária. Tais desdobramentos serão discutidos e analisados na última seção deste capítulo.

As questões sobre autoria levantadas pela obra de Valêncio Xavier, no final do século XX – não nos referimos aqui, exclusivamente, a *Maciste no inferno*, mas ao conjunto da produção literária do autor, que reúne elementos heteróclitos em sua configuração – são bastante comuns na realidade cultural e no pensamento crítico contemporâneos. A incorporação de vários e diferentes códigos em uma plataforma única, que, no caso da obra analisada, é o livro, confere ao escritor um papel de agenciador de relações e de possíveis significações a partir de uma fruição livre.

Como afirma Walter Benjamin (1996), a fusão de técnicas, procedimentos e elementos de domínios artísticos e comunicacionais diferentes encontra na palavra o centro intensificador e potencializador da função libertadora e revolucionária da transformação das formas e dos papéis sociais dos sujeitos envolvidos na produção artística. Na obra de Valêncio Xavier, os papéis dos narradores ficcionais, dos criadores do filme e do próprio escritor embarçam-se, solapando as relações hierárquicas entre essas diferentes instâncias. No labirinto narrativo em que consiste *Maciste no inferno*, o leitor também adquire um papel fundamental na produção da significação do texto, sendo convidado a movimentar habilidades e saberes que envolvem diferentes linguagens e gêneros artísticos.

Desse modo, em consonância com a definição de Benjamin, a noção de autoria

reveste-se da ideia de produção em que o escritor propicia condições de participação do leitor/fruidor da obra, ressignificando as funções dessas duas instâncias. Assim, ao manipular diferentes materiais, Valêncio Xavier divide a autoria de seu texto com o leitor e os criadores do filme de que se apropria para construir sua obra. Neste sentido, embora a condição de autoria do escritor seja arrefecida pela intervenção ativa do leitor e dos diretores do filme no processo de significação da obra, seu papel é revestido da função de produtor e passa a ser designado de modo mais eficiente pelo termo autor-produtor.

Para Benjamin (1996, p. 132-133), servindo-se dos exemplos do teatro de Brecht, o autor-produtor é aquele que consegue “transformar a relação funcional entre o palco e o público, o texto e a representação, o encenador e o ator.” Ainda nas palavras do filósofo alemão, o trabalho do autor-produtor “não visa nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, os meios de produção. Em outras palavras: seus produtos, lado a lado com seu caráter de obras, devem ter, antes de mais nada, uma função organizadora” que não se limita à propaganda, pelo contrário, é mais efetivo quando fornece um novo modelo do processo criativo.

É correto afirmar, portanto, que a natureza híbrida de *Maciste no inferno* rompe, definitivamente, com os modelos de gêneros literários canônicos e, mais que isso, colabora para uma transformação no modo de produção do texto literário, incluindo, no processo de criação e de significação da obra, respectivamente, outros autores e leitores. É neste sentido que o conceito tradicional de autoria é substituído por uma ideia de colaboração e o escritor passa a ser melhor denominado, como sugere Benjamin, de autor-produtor.

Ao olharmos para as trajetórias dos heróis, principalmente para a do bolinador, forma e conteúdo de *Maciste no inferno* combinam-se. Guardadas as diferenças, sobretudo a respeito do caráter dos heróis das narrativas, há algumas importantes similaridades na composição dos enredos. Na narrativa que se apresenta como intertítulo dos fotogramas, *Maciste*, o

personagem do cinema italiano inspirado em Hércules, desce ao inferno para proteger e/ou vingar sua irmã, seduzida por intervenção do vilão demoníaco Barbadilha. Na narrativa em primeira pessoa, é o protagonista que se apresenta como um vilão, ao contar, inescrupulosamente, o modo como se aproxima de uma mulher com intenção de boliná-la. Maciste aparece como um personagem no inferno enquanto o bolinador, como um personagem infernal. A sobreposição de conteúdos e personalidades está registrada de modo icônico na capa das duas edições do livro.



Figura 12: Capa de *Maciste no Inferno* (1998)

Mesmo tendo mostrado sua porção humana, ao ceder às investidas de Prosérpina, as ações de Maciste vão reforçando seu caráter justo, que atinge seu ápice quando o herói, preso no inferno por ter beijado a esposa de Plutão, protege seu aprisionador contra o plano de Barbadilha de lhe tomar o posto somente por seu caráter heroico e “lealdade instintiva”.

Por outro lado, o narrador personagem da narrativa em negrito mostra-se cada vez mais malvado ao narrar, sem censuras, o abuso que comete mesmo sob os protestos da vítima:

Acaricio o fino tecido e os dedos vão se aproximando vagarosamente Como os braços della estão bem postos para traz os dedos vão chegando a parte do lado de seu seio direito, logar onde o tecido também é solto – como nas mangas da blusa – e não encosta no seio pelo menos na parte lateral Olho a tella e nada vejo Poma macio dura vejo [...] No espasmo do gôzo nem sinto suas unhas vermelhas fincarem-se em minha carne: ‘Que é isso? Se o senhor não ficar quieto eu chamo o guarda!’ (XAVIER, 1998, p.115 e 121, grifo no original).

No entanto, ao sair da sala de exibição, o herói humaniza-se e declara sua solidão e sua angústia diante de um mundo que o ignora: **“Mesmo a luz das quatro horas da tarde me cega Já não escuto o piano quando todos começam a sair da sessão já estou escutando o barulho da cidade das casas das vozes dos automóveis dos ruídos Sou novamente parte da cidade e ninguém me vê”** (XAVIER, 1998, p.133, grifo no original). A personagem encontra na prática e na narração do ato de violência contra a espectadora um modo de inscrever sua existência diante de um cenário em constante transformação – a cidade crescente das décadas de 1920 e 1930 – e de profunda opressão da subjetividade do homem. A falta de pontuação do trecho dinamiza o texto, dando ideia de simultaneidade e da ampliação sonora que agride o sujeito e produz seu apagamento.

A configuração formal de *Maciste no inferno* reflete a pluralidade da vida urbana, com suas variadas formas textuais, objetos e ruídos, e a desorientação do homem diante das inúmeras possibilidades que esta lhe oferece. O motivo da perda da identidade e da individualidade também está afirmado tanto na forma composicional de *Maciste no inferno* como na trajetória do bolinador – personagem que se mostra infernal, mas que também se encontra num mundo hostil e opressor.

A hibridização do texto valenciano pode ser observada também na configuração plástica das fontes, das letras das narrativas verbais. Por meio das possibilidades de diagramação do texto com a evolução das tecnologias, Valêncio Xavier confere uma qualidade visual às letras, às palavras, fundindo características da linguagem imagética à linguagem verbal – transformando os signos verbais em elementos anfíbios, que se deslocam

entre os polos do universo da visualidade e do universo da codificação verbal.

2. Da ilustração ao hibridismo: a relação texto-imagem no texto valenciano

Valêncio Xavier inicia ou abre a narrativa *Maciste no inferno* com uma lista de nomes de filmes que preparam ou remetem o leitor a um contexto de filmes do cinema mudo do início do século XX, marcados por histórias e atmosferas românticas e/ou fantásticas e carregados de sensualismo e erotismo. Títulos como *Noite de amor*, *Bachanal*, *Três noites de D. Juan e Macho e Fêmea* antecipam não só o espaço onde se desenvolverá a narrativa mas também sua temática. Na folha seguinte, apresenta-se um fotograma, em branco e preto, com mulheres seminuas em posições sensuais, que olham para fora do quadro, em direção ao espectador/leitor.

Esse é o primeiro recurso valenciano que movimenta a estrutura interna da narrativa em direção a elementos externos, por meio de, pelo menos, dois procedimentos que alteram a organização convencional da relação texto-imagem na literatura. O primeiro caracteriza-se pela citação do filme do qual o fotograma foi recortado, configurando a intertextualidade ou intermedialidade, nos termos de Claus Clüver (2008). Para esse crítico, as relações entre imagem e linguagem verbal ultrapassam, na contemporaneidade, os limites do conceito de intertextualidade, alargando-o para uma relação entre mídias. Desse modo, a relação que se estabelece não é mais apenas entre textos, entre o filme e o conto, mas também entre as mídias, entre a tela e demais componentes do cinema e o livro. Em *Maciste no inferno*, como veremos adiante, a configuração das páginas lembra uma tela de cinema – a sequência de páginas do texto simula a sequência de tomadas ou de planos do cinema.

O segundo recurso, configurando uma apropriação da linguagem imagética, pode ser descrito em termos literários como um diálogo com o leitor. O olhar de personagens em direção à câmera, assim como o olhar de personagens para fora da tela em *Desjejum na relva*

(1863), de Édouard Manet, ou em *As meninas* (1653), de Diego Velásquez, por exemplo, corresponde, no cinema e na pintura, ao diálogo com o leitor encenado por certas narrativas.

O olhar das mulheres parece desafiar ou convidar o leitor a participar da narrativa, num movimento metalinguístico, em que o texto se mostra como representação destinada a um leitor/espectador. É o texto presentificando a figura de um leitor-modelo, para falar nos termos de Umberto Eco (2003), e transformando-o, senão em uma personagem, em um elemento interno e operador da narrativa. De fato, o modo de apresentação do conto e as relações não-convencionais entre textos e entre texto e imagem que Valêncio Xavier cria em *Maciste no inferno* exigem uma nova postura deste leitor-espectador ou espectador-leitor, uma vez que sua atuação é cada vez mais ativa e menos paciente.

Essa nova postura é em parte suscitada pela forma de apresentação do conto que, alternando imagens e narrativas com fontes distintas, utiliza-se apenas do anverso das páginas, deixando o verso em branco ou colorido de cinza. Esse recurso altera o procedimento comum de leitura em que a continuidade para o que está escrito em uma página é, normalmente, encontrada no verso da mesma. Valêncio Xavier faz com que o leitor, ao folhear as páginas, sempre se atenha apenas ao lado direito do livro, valorizando o movimento natural do olhar – uma vez que este é o lado que o olhar do leitor privilegia em um primeiro momento.

Ao valorizar o olhar, a narrativa exige operações híbridas de leitura, em que o leitor-espectador ou espectador-leitor terá de cruzar procedimentos de leitura de imagens e procedimentos de leitura da linguagem verbal para acessar os sentidos e significados desse texto. Não só o texto é um construto híbrido, como veremos, mas também ele suscita e prevê a existência de um leitor apto a lidar com essa nova textualidade, sendo, ao mesmo tempo, espectador das relações que o texto estabelece e leitor, no sentido mais crítico, ao participar do processo de atribuição de sentidos, livre para estabelecer suas próprias relações.

Para Borba (2005), o texto valenciano exige um leitor erudito à medida que, para acessar as múltiplas relações que sua obra estabelece com os diferentes códigos e variados produtos da cultura, esse leitor teria não só que movimentar habilidades plurais como também conhecer previamente as obras a que esses textos se referem. No entanto, as configurações internas operadas pelos textos valencianos apontam sempre para uma reflexão metalinguística em que essas próprias configurações passam a ser discutidas e problematizadas e, conseqüentemente, a ocupar a centralidade temática dessas obras.

A abertura e o apelo à participação do leitor, presentes na obra valenciana como um todo e especificamente em *Maciste no inferno*, levam-nos a entender, diferente de Borba, que mais do que um leitor erudito, o texto valenciano requer um leitor pesquisador. Ao cruzar linguagens e códigos diferentes, Xavier parece propor uma espécie de labirinto narrativo que se oferece como enigma para o leitor, que deve, da mesma maneira, utilizar-se de diversas fontes e estratégias de leitura para acessar seus sentidos e/ou tecer suas hipóteses interpretativas.

Além da relação entre leitor e texto, *Maciste no inferno* altera também os modos mais convencionais de relacionamento entre linguagem verbal e linguagem visual: a ilustração. Por meio do enxerto de fotogramas, a obra cita o texto fílmico, mas a citação do filme vai se configurar, ao longo da narrativa, como uma releitura ou revisão da obra de Guido Brignone, à medida que os cortes, a seleção e a montagem dos fotogramas efetuados pelo autor, em conjunto com os textos verbais, conferirão novos significados àquelas imagens, configurando um novo texto. Assim, diferentemente das relações mais convencionais entre imagem e texto, os fotogramas de *Maciste no inferno* não funcionam como simples ilustração de nenhum dos textos que se intercalam na sequência narrativa do conto, assim como nenhum dos textos funciona como uma legenda perfeita dessas imagens. Textos e imagens intercalam-se, reinterpretando e ressignificando um ao outro.

Embora a narrativa em estilo de fonte normal apresente-se inicialmente como uma espécie de intertítulo dos fotogramas, em alguns momentos da sequência, essas imagens parecem estar mais em sincronia com a narrativa em negrito, completando-a ou representando-a de forma metafórica. As imagens selecionadas por Xavier não ilustram de forma prototípica todos os episódios narrados pelo texto em estilo de fonte normal: em muitos casos, a imagem parece ter sido escolhida para metaforizar um fato explicitado pela narrativa em negrito, como acontece na sequência das páginas 99 e 105.

Na página 97, o narrador em primeira pessoa conta que, ao entrar na sala de exibição do cinema, fica escondido atrás de uma mureta à procura de uma mulher para sentar-se ao lado. A imagem exibida na página seguinte parece representar essa atitude:



Figura 13: Fotograma do livro *Maciste no inferno* (1998, p.99)

Na imagem do fotograma, o vilão cinematográfico Barbadilla observa Plutão em seu trono, planejando ocupar seu lugar. No livro, no entanto, o fotograma parece representar a figura do narrador personagem, que se oculta atrás de um pilar para que ninguém perceba sua presença e para escolher sua vítima.

Na página 103, o narrador homodiegético conta que se sentou ao lado da moça e que,

mesmo não tendo ainda tentado encostar seu braço ao dela, a mesma lança-lhe um olhar, mas ele desvia voltando-se para a tela de exibição. Neste momento, a imagem que é exibida na folha seguinte (Figura 14) representa não só o olhar da moça para o narrador mas também, como no recurso da câmera subjetiva do cinema, a imagem que o personagem-narrador avista ao olhar para a tela.



Figura 14: Fotograma do livro *Maciste no inferno*, (1998, p.105)

Durante toda sequência, a narrativa que se apresenta como intertítulo dos fotogramas está ausente. Em outras sequências, é possível observar uma independência da imagem em relação aos dois textos, comprovando a relativa autonomia narrativa desses fotogramas. Assim, as duas narrativas verbais e a sequência de fotogramas podem ser lidas isoladamente, mas não sem prejudicar o novo texto que se constrói a partir da relação entre as três estruturas. O que parece ser a característica básica de uma obra híbrida, pois, como afirma Canclini (2003, p. XIX), hibridismo é o resultado de “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

A visualidade da obra, porém, não se resume à presença dos fotogramas. Como exposto, os diferentes formatos de letras dos textos, a disposição destes apenas no anverso da

página e a coloração do verso da folha conferem importantes e significativas qualidades visuais à obra. O artifício do negrito, por exemplo, usado na narrativa homodiegética, não consiste apenas em um recurso de distinção entre os dois textos verbais mas é também um elemento expressivo à medida que simboliza ou iconiza a disforia da narrativa. A cor preta é identificada, na própria narrativa, como signo negativo ao ser associado ao inferno pelo narrador personagem. Neste texto, o “escurinho do cinema” é iconizado na plasticidade das letras e, em interação com o conteúdo narrado, é convertido em aspecto negativo. As escolhas gráficas mobilizam o claro e o escuro e representam iconicamente os espaços da tela e da plateia.

A lista de filmes, que estampa o início da obra, também é destacada por um efeito diferente na fonte – o itálico. Ainda que não consista em um sumário do livro, os nomes dos filmes parecem constituir a variedade de produções exibidas na sala de cinema que a personagem adentra. No final da narrativa, o leitor descobre que se tratava do programa do cinema:

Levanto o olhar saindo pelo outro lado das cadeiras Disfarço sair agora sem o filme acabar chamaria atenção; por isso dirijo-me ao banheiro Letreiros homens pintado num vidro que a luz vermelha alumia Uma pequena cortina vermelha antes da porta impede que abrindo a porta a meia luz do logar chegue na sala de projecção Evito olhar no espelho não há toalha limpo a mim e a calça como posso com o papel do programa que anuncia as próximas fitas Caminho da Perdição... As Trez Noites de D.Juan... Macho e Femea... Sodoma e Gomorra... (Xavier, 1998, p.125)

A lista de programação de *Maciste no inferno* remete ao índice, em forma de cartaz de programação, de *Pathé-Baby* (1926). Na verdade, uma série de elementos e recursos usados nesta obra sugere que Valêncio Xavier presta homenagem a ou, pelo menos, estabelece forte relação de intertextualidade com o livro de Alcântara Machado. Os fotogramas, que substituem as xilogravuras de *Pathé-Baby*, são dispostos no topo da página, representando a tela alta do cinema e deixando, embaixo, o espaço que, nos desenhos de Paim, é ocupado pela orquestra. Em *Maciste no inferno*, o fato de o fotograma não estar centralizado na página

indica a preocupação do escritor em representar a posição, geralmente, ocupada pela tela e a distância entre o observador e a superfície de projeção. O espaço em branco embaixo da imagem representa, portanto, o espaço ocupado pelas demais fileiras de cadeiras, uma vez que o personagem narrador encontra-se mais no fundo da sala.

Desse modo, assim como na obra da década de 1920, Valêncio Xavier transforma o livro em simulacro da sala de cinema, tanto por meio das descrições verbais e visuais, que dão detalhes do espaço do teatro onde o filme é exibido, como por meio da reprodução de qualidades básicas da tela de cinema na página do livro. A mais importante delas, talvez, como já mencionado nesta análise, é o movimento do olhar do leitor na leitura da obra. Como na tela do cinema, o leitor fixa seu olhar apenas em um lado da página – onde são projetados textos e imagens:

“columns, templo, bastilhas de papelão, cavalleiros da Idade Média, D’artagnans de fancaria, annuncios luminosos, projectores, lampadas, lettreiros, caretas, diálogos, versos, chronicas, commentarios, apreciações, taboletas nos bondes e nos automóveis; latagões de feira com estandarte e bandas de músicas; coxas nuas de girls macias, meninas cobras deitadas sobre areias, mulheres velludo em atitudes lascivas sobre leitos ou dentro de alcovas, mãos que agarram, lábios que procuram, fêmeas que se entregam, corpos em crispções, oscullos infinitos, desejos, ancias, frêmitos, espasmos...” (XAVIER, 1998, p.87)

No trecho acima, na terceira página do livro, a descrição rápida e sintética do ambiente funde elementos do espaço físico da sala de exibição – “columns”, “projectores”, “lettreiros” –, cenas e personagens de filmes – “cavalleiros da Idade Média, D’artagnans de fancaria” – a aspectos da cidade: “taboletas nos bondes e nos automóveis”. A linguagem enxuta e a temática da mistura caótica de elementos urbanos e cinematográficos remetem, novamente, a *Pathé-Baby* (1926). Mas, em *Maciste no inferno* (1983), o tema da cidade é revisto por uma ótica que substitui o tom irônico mas entusiasta de Alcântara Machado pela melancolia e desânimo do personagem-narrador, representação do homem que se sente oprimido pela transformação urbana, como veremos na última seção deste capítulo.

No que se refere ao simulacro do livro enquanto sala de exibição, a coloração de cinza

do anverso das folhas de papel também colabora para a aproximação da página à tela de cinema, uma vez que o lado ilustrado ou escrito da página parece ser iluminado pela projeção enquanto o restante, fora da amplitude da lente do cinematógrafo, permanece escura. A música, aqui representada pela presença de partituras, também é um aspecto da representação do ambiente e um elemento de aproximação entre as obras de Valêncio Xavier e Alcântara Machado.

A escolha de um filme de 1926, ano em que Alcântara Machado publicou *Pathé-Baby*, para compor a tessitura da obra também parece ser forte índice da homenagem de Valêncio Xavier à obra que considera a precursora da literatura visual no Brasil, como exposto pelo escritor em “Cinema escrito”, texto crítico de 2001. É possível afirmar, portanto, que *Maciste no inferno* constitui-se em uma obra do final do século XX que homenageia *Pathé-Baby* ao incorporar e atualizar algumas estratégias construtivas e alguns elementos temáticos da obra do início do século.

A aproximação ou a incorporação de elementos da obra de Alcântara Machado, no entanto, não se resume a *Pathé-Baby*. A situação do ato abusivo cometido por um homem contra uma mulher dentro de uma sala de cinema Valêncio Xavier extraiu de outra obra do escritor modernista brasileiro, o romance inacabado *Mana Maria* (1936). Em dado momento desta narrativa, roteiro da tradicional família do pequeno mundo da burguesia paulistana, a protagonista adentra uma sala de cinema para passar o tempo e, no escuro, é assediada por um homem, o qual lhe passa a mão à perna. Mana Maria, escandalizada, afasta-o com violência e deixa o local.

Valêncio Xavier, ao apropriar-se da simples e rápida cena do romance de Alcântara Machado, altera o foco narrativo e dá a palavra ao agressor. Essa transformação coloca o marginal no centro da narrativa, focalizando com crueza o lado obscuro da personagem masculina e conferindo, assim, destaque a um indivíduo que vive fora do âmbito moral da

sociedade burguesa. Combinam-se, portanto, na operação de construção da obra, aspectos formais de montagem, enxerto e edição a elementos temáticos que remetem a obra tanto à produção de Alcântara Machado como ao contexto social da população urbana da década de 1920.

Como havia previsto Xavier, ao nomear seu *Maciste no inferno* como raconto, o resultado dessas operações de citação, montagem e enxerto não pode ser facilmente classificado sob as denominações tradicionais de gênero. Os procedimentos de construção e de leitura e as matérias-primas de que o texto se utiliza são híbridos: cinema e literatura mesclam-se e resultam em um produto para ser lido e visto ao mesmo tempo. O autor procurou sob uma palavra antiga, assim como a linguagem utilizada na sua obra, cobrir os conceitos de escritura ou texto – palavras que, modernamente ou contemporaneamente, classificam melhor a obra resultante do seu experimentalismo.

É o experimentalismo, comum aos processos de construção do texto literário e responsável pela sua evolução ao longo da história da arte, que tem colocado a literariedade dessas obras e a própria Literatura sob o signo da dúvida. Para Silva (2006, p.152), esses textos oferecem oportunidades para que seja discutida uma gama de problemas concernentes à Literatura: valor estético, fronteiras dos gêneros, limites da experimentação, rumos da escrita literária. A problemática que se impõe de maneira mais contundente, certamente, é o da classificação desses textos. Sua forma profundamente não usual coloca em questionamento a própria estrutura romanesca. Embora os textos de Valêncio Xavier estejam sendo estudados sob a ótica e nos domínios dos estudos literários, Silva (2006) afirma que alguns deles, como é o caso de “*Minha mãe morrendo e o menino mentido*” (2001), poderiam até ser classificados como livro de arte.

Em *Maciste no inferno*, além da qualidade visual da obra, as diversas operações de montagem em sua construção movimentam procedimentos cinematográficos e revelam a

variedade semântica do texto. Essas operações tornam-se mais significativas quando as duas versões da obra são comparadas, uma de 1983 e sua reedição em 1998. Tais aspectos analisam-se na próxima seção deste capítulo.

3. Montagem, edição e hibridismo cultural em *Maciste no inferno*

Maciste no inferno, lançado em livro autônomo em 1983, ganhou, em 1998, uma nova versão, para *Mez da gripe e outros livros*, obra que reúne grande parte da produção literária de Valêncio Xavier, que efetuou e supervisionou algumas alterações nos textos e o projeto gráfico do livro. No caso específico de *Maciste no inferno*, o processo de edição da obra é bastante significativo à medida que revela o consciente trabalho de montagem do autor na sugestão e na produção de possíveis leituras do texto.

As mudanças da versão mais nova se dão, predominantemente, em relação às imagens selecionadas: há uma exclusão, duas substituições e duas inclusões. As operações de edição, efetuadas quinze anos depois do lançamento da obra e mediadas por recursos técnicos mais modernos, deixam mais explícito o trabalho de montagem do autor na produção do texto e conferem maior qualidade ao material gráfico. Ainda que possibilitados ou melhorados pela evolução tecnológica, os procedimentos de montagem, presentes na obra, continuam sendo cinematográficos.

Na edição de 1998, Valêncio Xavier exclui a segunda imagem de uma partitura, que estava posposta à narração da derrota e castigo do vilão cinematográfico, Barbadilla. A partitura, que não possuía a indicação do instrumento – piano – como a da primeira, estava interposta entre a narrativa verbal e o fotograma que mostra a rebelião contra o antagonista. Provavelmente, Valêncio Xavier optou por não interromper o fluxo entre a narrativa verbal e a visual com uma indicação sonora, uma vez que a presença das imagens, no geral, se faz em favor de uma representação visual do espaço ficcional.

A indicação sonora, portanto, aparece apenas no início da narrativa para que as demais imagens e textos adquiram um valor icônico ao longo do livro e percamos, aos poucos, a função provisória de apontar para referentes extratextuais. Com sua qualidade plástica e visual, as palavras, assim como as imagens, ganham valor de ícone, que, como explica Peirce (1977), representa seu objeto, principalmente, através de sua similaridade, criando para ele uma nova qualidade concreta, puramente plástica. Diante do predomínio icônico das imagens e das palavras em *Maciste no inferno*, a presença de um texto provisório, que se constitui apenas ponte para a realização artística, torna-se contraditória. A exclusão da partitura, portanto, intensifica essa característica visual e icônica da narrativa, consistindo em um procedimento de *montagem narrativa*, em que impera o princípio da continuidade.

No entanto, pela própria variedade do material de que se constrói, são muitos os recursos que denotam a *montagem discursiva*, em que duas realidades, a princípio sem medida comum, justapõem-se, obrigando “cada uma dessas duas realidades a assumir um sentido novo, a ser olhada de outra forma, a entrar em uma lógica de significação diferente”, como explica Amiel (2011, p.5). Neste tipo de montagem, que pode ser chamada também de *montagem significativa* (METZ, 1977), uma série de procedimentos combina-se para sugerir novas relações de sentido de modo que a narrativa – fílmica ou literária, como neste caso – deixa de ser puro e simples registro de uma realidade e passa a se configurar, manifestadamente, como discurso.

Nas palavras do teórico francês, em *Estética da montagem*:

Este é um ponto essencial, em termos estéticos – e portanto ideológicos – desta utilização da montagem como articulação discursiva: ela remete para uma representação consciente e manifesta, enquanto a montagem narrativa a maior parte do tempo se esforçava, precisamente, por apagar esta dimensão explícita da representação (AMIEL, 2011, p.81).

É nesse sentido que o trabalho de montagem, em *Maciste no inferno*, ao articular uma narrativa que exalta atos heroicos e outra que narra atos não admiráveis, sugere novos

sentidos para as duas narrativas e instaura novas possíveis relações significantes. A intencionalidade discursiva do escritor também pode ser observada, em termos semânticos, no procedimento de concessão de voz ao personagem marginal, destacando-o, de certa maneira, como alguém marginalizado pela modernização e crescimento urbanos.

Embora o livro exponha tal realidade sempre em confronto com a generosidade e o heroísmo de Maciste, até o herói cinematográfico envolve-se em grandes problemas por causa de uma mulher. Desse modo, ainda que em espacialidades, temporalidades e situações distintas, há uma similaridade entre as personagens das duas narrativas – a atração incontrolável pelas figuras femininas.

Isto pode ser observado tanto na relação entre os dois textos como na relação entre um texto e a imagem. No trecho das narrativas verbais a seguir, os dois heróis aproximam-se ao serem atraídos por uma mulher:

Ora o mortal que chega ao inferno sem ter morrido, pode voltar ao mundo se ao fim de trez dias não tiver cedido à tentação de alguma beldade d'aquelle antro

É bella e macia, estou com meus braços cruzados e as pontas dos meus dedos acariciam o fino tecido de sua blusa solta Ella não solta os olhos da tella cintilante nem sente a minha caricia na seda macia diferente do áspero velludo das vermelhas cortinas É um filme marron cennas de inferno é vermelho Um calor me sobe por todo meu corpo, frieza da seda

Ora, Proserpina, a esposa própria de Plutão tenta-o com encantos taes que Maciste ousa beijal-a: Estava decretada sua sentença às pennas etternaes (XAVIER, 1998, p.107, negrito no original)

Na montagem intercalada das duas narrativas, a aproximação do homem no cinema da personagem feminina corresponde à aproximação do herói do cinema de Prosérpina, esposa de Plutão. A similaridade narrativa produz certa semelhança entre as figuras masculinas.

É preciso acentuar, no entanto, que o discurso construído por Valêncio Xavier não é conclusivo e fechado mas, antes, abre espaço para a produção de sentidos pelo leitor. Como explica Eco (1991), a obra aberta é aquela que, não se fechando em si mesma, apresenta várias possibilidades interpretativas e apresenta em sua própria estrutura a abertura da vida.

Portanto, ao reelaborar, com novos recursos construtivos, a perspectiva criativa de *Pathé-Baby* (1926), *Maciste no inferno* (1983) também atualiza o modo de produção discursiva. Na obra do final do século XX, o discurso não está pronto como doutrina ou dependente do ponto de vista único do escritor. Pelo contrário, por meio da sua estrutura aberta, por assim dizer, fornece uma chave ao leitor, sob forma de adesão emotiva ou pesquisa crítica, convidando-o a colaborar com sua produção (ECO, 1991, p.33). É nesse sentido que o leitor de *Maciste no inferno* pode ser considerado em muitos aspectos, como exposto em termos críticos na seção anterior, como um leitor pesquisador.

A abertura da obra de Valêncio Xavier deve muito às operações de montagem, que se multiplicam em tipos de procedimentos e de efeitos tanto quanto as possíveis leituras do texto. Como dissemos, ao lado da *montagem narrativa*, que privilegia a continuidade e a sequência de ação, há a *montagem discursiva*, que expõe ou sugere significados por meio da similaridade, do contraste e do choque. No trecho analisado, a montagem paralela das trajetórias de Maciste, o herói cinematográfico, e da personagem narradora, o homem que abusa de uma espectadora, cria diferentes efeitos de sentidos – aproximação, no caso da atração pela figura feminina, e distanciamento, no que se refere à qualidade moral das ações das duas personagens.

Na edição de 1998, Valêncio Xavier operou uma substituição na imagem que antecede o trecho citado e um deslocamento, seguido de substituição, no fotograma que precede as narrativas intercaladas. Na primeira versão da obra, o fotograma que representa o olhar da mulher na sala de cinema para o homem que pretende buliná-la traz uma figura feminina com um olhar lânguido e provocativo (Figura 15). Tal fotograma foi substituído por uma imagem que retrata a figura feminina em atitude de reprovação, como demonstrado na segunda seção deste capítulo (Figura 14).



Figura 15: Fotograma de *Maciste no inferno*, primeira edição de 1983

Na primeira versão da obra, o fotograma entrava em confronto com o texto narrado em palavras: a atitude de reprovação da moça não se confirmava na imagem precedente. Com a alteração em 1998, é possível identificarmos uma similaridade entre a espectadora do filme e a atriz no fotograma.

Na página seguinte do trecho citado, vemos, no fotograma da primeira edição (Figura 16), a figura de Prosérpina em posição e figurino sensuais ao lado de um homem desfalecido. Tal imagem sugere a sedução exercida pela mulher sobre as personagens masculinas. Na versão de 1998, o escritor acentua esta postura na figura feminina do cinema colocando-a em posição de investida em direção de Maciste – a imagem desta última edição foi deslocada do final da obra para esta sequência.



Figura 16: Fotograma de *Maciste no inferno* (1983)



Figura 17: Fotograma de *Maciste no inferno* (1998)

O fotograma da primeira edição podia representar tanto a personagem da narrativa cinematográfica como a personagem da narrativa em primeira pessoa, como acontece em outras sequências. No entanto, ao substituir a imagem da figura 16 por um fotograma que acentua a atitude feminina de investida, Valêncio Xavier distancia as duas personagens. Neste caso, a atitude de Prosérpina, personagem da narrativa cinematográfica, é diferente e distante da atitude da personagem feminina da sala de cinema.

É interessante que a edição dos fotogramas gera um efeito de choque entre eles: o fotograma que antecede o trecho citado (Figura 15) pode representar tanto Prosérpina como a moça da sala de cinema, embora represente melhor a postura da segunda, enquanto o fotograma que precede o texto das narrativas intercaladas representa apenas a personagem da narrativa cinematográfica. Este tipo de montagem estabelece funções diferentes aos fotogramas e, desse modo, sugere diferentes sentidos para a inserção de cada um deles.

A dualidade *semelhança* e *diferença* percorre toda a narrativa ao lado do par dicotômico da *continuidade* e da *fragmentaridade*. Desse modo, é possível perceber que, quando há intenção de sugerir a semelhança entre as duas narrativas e suas personagens, o escritor ou montador utiliza-se da montagem narrativa, atenuando o corte de uma narrativa a outra, ou de um trecho narrativo qualquer e a imagem. São exemplos desse procedimento a montagem intercalada das duas narrativas verbais da página 107 e a montagem narrativa entre a narrativa verbal e o fotograma da sequência das páginas 103 a 105.

Por outro lado, essa sugestão de semelhança e de encontro entre os dois planos narrativos é questionada ou tencionada pela presença do fragmentário que, consequentemente, separa e distancia essas narrativas. O fotograma da página 109, da edição de 1998, entra em choque com o fotograma da página 105, pois, se no primeiro a imagem da mulher podia representar a moça na sala de cinema, no segundo, tal aproximação é impossível.

Na sequência das páginas 115 a 123, novas alterações na edição de 1998 explicitam o

trabalho de montagem do escritor e intensificam a tensão entre as narrativas e os fotogramas.

A sequência inicia-se com os seguintes textos verbais:

Entretanto Barbadilla, ardiloso e revoltoso, quer a todo transe desthronar Plutão, para tanto architeta uma revolução no inferno.

Somente por sua lealdade instintiva, Maciste põem sua força e destreza sem igual ao serviço de Plutão e consegue debellar a revolução e castigar o pérfido Barbadilla.

Acaricio o fino tecido e os dedos vão se aproximando vagarosamente Como os braços della estão bem postos para traz os dedos vão chegando a parte do lado de seu seio direito, logar onde o tecido também é solto – como nas mangas da blusa – e não encosta no seio pelo menos na parte lateral Olho a tella e nada vejo Poma macio dura vejo (XAVIER, 1998, p.115)

Seguem-se a este trecho, em páginas subsequentes, os fotogramas abaixo:



Figura 18: Fotograma *Maciste no inferno* (1998)



Figura 19: Fotograma de *Maciste no inferno* (1998)

Tais fotogramas, no filme *Maciste all'inferno*, estão em núcleos ou sequências narrativas diferentes e bastante afastadas. Por isso, ao formarem esta sequência, compõem mais uma operação de montagem que designa funções e confere efeitos distintos às duas imagens. O primeiro fotograma relaciona-se com o conteúdo narrado pelo texto em estilo de fonte normal – a sinopse ou intertítulo do filme. Vê-se, na página, a cena da revolução desencadeada por Maciste para defender Plutão dos planos de Barbadilla, em que se notam homens desferindo golpes sobre outros e mulheres suplicantes. Este fotograma também

consiste em um plano subjetivo, uma vez que representa a imagem que é projetada no momento em que o narrador do texto em negrito torna seu olhar para a tela.

O procedimento de *ocularização*, em *Maciste no inferno*, é utilizado em, pelo menos, três situações em que o narrador personagem afirma olhar diretamente a tela cinematográfica – nestes casos, a página do livro com o fotograma iconiza a tela de cinema e o filme que nela se desenrola. Isto, por sua vez, não impede que o fotograma relacione-se de outra maneira com a narrativa em negrito, mas, nas situações em que o narrador indica olhar para a tela, há sempre uma imagem que se relaciona de modo direto com a narrativa que reconstrói o texto fílmico. Ainda que não mantenha a ordem exata de aparecimento dos fotogramas no filme original, o escritor presentifica e reafirma a presença da narrativa cinematográfica por meio desses fotogramas.

Além do exemplo citado, o fotograma da página 113 (Figura 20) também designa uma imagem captada pelo olho do narrador-personagem ao voltar-se para a tela na sala de cinema. Este fotograma, deslocado da sequência fílmica original, representa, no livro de Valêncio Xavier, a transformação de Maciste por ter beijado Prosérpina. Neste fotograma, dando continuidade à imagem anterior (Figura 19), Maciste perde sua caracterização urbana e recebe novas feições e vestimentas.



Figura 20: Fotograma de *Maciste no inferno* (1998)

Retornando à análise da sequência de fotogramas, se a primeira imagem relaciona-se de duas maneiras com as narrativas da página que a antecede, interagindo de modo indicial com a narrativa heterodiegética, o segundo fotograma relaciona-se qualitativamente ou de modo icônico com a narrativa homodiegética. O contato físico entre as figuras humanas do fotograma é o elemento de união entre o conteúdo narrado pela personagem e esta imagem. Valêncio Xavier deslocou este fotograma do final da edição para iconizar o contato tátil entre o personagem-narrador e a espectadora do filme.

É interessante observar o processo de montagem do escritor neste trecho: primeiro, Xavier extrai o fotograma da narrativa fílmica, destituindo seu valor simbólico – na sequência fílmica, que procura apresentar-se como registro de um acontecimento, ainda que ficcional, os fotogramas adquirem um valor simbólico, assim como as demais linguagens artísticas voltadas para a mimese. Desse modo, o deslizamento do fotograma para um novo suporte e uma nova sequência narrativa altera a relação simbólica ou referencial do fotograma com a realidade representada, isto porque não é possível identificar uma relação direta entre os signos e os seus objetos.

Portanto, o fotograma não mais substitui a realidade representada, mas a incorpora em suas qualidades concretas. Nesta nova lógica, a atriz não mais representa Prosérpina e o ator não mais simboliza Maciste, estes são apenas um homem e uma mulher que se tocam. É neste sentido que podemos falar, em termos da teoria de Peirce (1977), de representação icônica, uma vez que, na relação entre texto e imagem, não se observa o predomínio da convencionalidade representativa; pelo contrário, o fotograma mantém uma relação qualitativa com o texto verbal, em que o que os ligam são os elementos sensíveis da imagem.

É por essa ressignificação da imagem cinematográfica no interior da narrativa literária e pela exploração das suas qualidades sensíveis e plásticas que podemos falar de uma montagem eisensteiniana em *Maciste no inferno*. Como utilizada e descrita em termos

teóricos pelo cineasta, a imagem heteróclita inserida no fluxo narrativo, por meio do choque ou do contraste, provoca, “na mente do espectador, chispas de pensamento resultantes da dialética de preceito e conceito, ideia e emoção” (STAM, 2003, p.57). Ou seja, o que Eisenstein defende, em seu conceito de *montagem intelectual ou discursiva*, é que as imagens forneçam, pela sua qualidade sensível, acesso a ideias e conceitos abstratos ou, em suas palavras, a montagem intelectual consiste em um “conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas” (EISENSTEIN, 2002, p.86). Desse modo, além de uma lógica formal e de uma coerência emocional estabelecem-se conotações discursivas.

As diferentes operações de montagem e de edição, explicitadas, descritas e analisadas neste capítulo, pertencem a diferentes tipos semânticos de montagem e produzem, por isso, efeitos variados e distintos. Assim, ao lado de técnicas que privilegiam o fluxo narrativo, convivem procedimentos e recursos que tendem à construção discursiva – mimese e desvelamento do processo construtivo caminham lado a lado na composição híbrida de *Maciste no inferno*.

O próprio processo de edição do texto, quinze anos após o primeiro lançamento, indica sua característica inerente de obra aberta e, portanto, suscetível a um processo contínuo de produção de sentidos. É interessante destacar que, em diferentes idiomas, inclusive em russo, a palavra *montagem* e *edição* são correspondentes. Desse modo, ao submeter sua obra a algumas alterações, Valêncio Xavier acentua o trabalho de montagem na criação do livro (ou dos livros).

Em relação aos tipos de montagem – narrativo e discursivo –, aos vários procedimentos de montagem – enxerto, justaposição, paralelismo – e aos diferentes efeitos por eles produzidos – choque, contraste, semelhança, continuidade –, é possível dizer que o hibridismo da obra, que é imagem e texto ao mesmo tempo, é confirmado e intensificado em sua estrutura construtiva. Este hibridismo também pode ser flagrado na obra em termos

semânticos à medida que o texto incorpora elementos de extratos culturais distintos e revela, entre as malhas de sua urdidura, um discurso histórico.

Até 1926, data de lançamento e estreia de *Maciste all'inferno* nos cinemas, haviam sido lançados 26 filmes com o personagem Maciste. Essa quantidade de episódios, produzidos e lançados desde os anos de 1910 até a década de 1970 na Itália, demonstra o grau de popularidade da série cinematográfica. Além do filme de Brignone, Bartolomeo Pagano representou o popular herói mais de vinte vezes, o que comprova que Maciste e seus filmes foram produtos rentáveis da cultura de massa italiana. O primeiro sinal de hibridismo cultural identificado na obra de Valêncio Xavier é, desse modo, a fusão de um elemento da cultura de massa à literatura – *a priori*, considerada como pertencente à cultura erudita. Essa confluência de elementos de diferentes esferas da cultura caracteriza-se como uma tônica do trabalho do autor.

Também não se pode ignorar que Maciste é um herói que representa a tradição italiana e alguns dos seus traços culturais mais marcantes, no que se refere à valorização do passado daquele povo. Esse herói, no entanto, funde-se, na obra de Xavier, à vida cotidiana em uma cidade brasileira. Ao ler *Maciste no inferno*, de Valêncio Xavier, é impossível nos esquecermos de que o conto, provavelmente, a exemplo de outras obras do autor, tem como referência a cidade de Curitiba, uma vez que essa cidade acolheu, no início do século XX, grande contingente de imigrantes italianos. A escolha, portanto, de um filme representante dessa cultura não se dá de modo aleatório. A confusão causada pelo crescimento da cidade, sua modernização e o consequente aumento da convivência entre diversas camadas da sociedade urbana pode ser visualizada na própria configuração do texto. Ou seja, essa reunião de elementos heteróclitos tanto no sentido formal quanto no cultural materializa a (con)fusão de identidades e culturas características da época em que se passa o enredo do texto.

A personagem de origem ou ascendente de italianos está presente na cidade de

Valêncio Xavier, assim como estava na São Paulo de Antônio de Alcântara Machado. Seria esta uma coincidência ou mais um modo de o autor do final do século XX homenagear e incorporar aspectos da obra do escritor modernista que considerava o precursor da literatura visual no Brasil? Ato involuntário ou conscientemente planejado por Xavier, a composição híbrida da obra dá-nos possibilidade de encontrar mais este laço intertextual e atarmos, temática e formalmente, as duas pontas deste trabalho: do modernismo às últimas décadas do século XX, o cinema – como linguagem e como espetáculo, envolvendo os aparatos e espaços que o possibilitam – transforma-se em matéria construtiva e intensificadora, em alguns casos, da expressão literária brasileira.

Considerações finais

Em *Maciste no inferno*, motivação realista e desvelamento do processo de construção da representação combinam-se de modo a produzir o encontro inusitado, mas possível de conteúdos, elementos, narrativas, temporalidades, espacialidades e domínios culturais diversos. O encontro artístico e ideológico do diverso e do heteróclito torna-se possível no simulacro da sala de cinema nas páginas de um livro. Assim, a intersecção entre cinema e literatura apresenta-se como solução linguística para a superação das fronteiras expressivas da arte e para a delimitação dos papéis sociais.

Também são solapadas as qualidades prescritivas dos gêneros literários canônicos. O próprio autor indica esse processo logo na denominação do livro, em que consta, abaixo do título, a palavra *raconto*. Também as tradicionais funções das imagens na obra literária são ressignificadas no interior de uma obra que funde recursos de sistemas semióticos diferentes. Na trilha dessas transformações formais, os papéis do escritor e do leitor são modificados e ambos tornam-se colaboradores do processo de significação do texto.

A estrutura polifônica da obra, criada principalmente pela incorporação de elementos

heteróclitos, mas também pela criação de duas narrativas verbais com focos distintos é responsável por criar um emaranhado de vozes, que colocam em xeque o controle totalitário do escritor sobre a obra. Desse modo, por meio da *incorporação* de elementos de um produto cinematográfico autônomo, Valêncio Xavier expõe a fragilidade do conceito tradicional de autoria. O aspecto colaborativo da produção de filmes, em que constituem instancias autorais roteiristas, diretores, cinegrafistas e montadores, é também incorporado pelo livro *Maciste no inferno*.

O papel do leitor, no processo de interpretação e/ou significação da obra, também é alterado pela estrutura composicional do texto. As diferentes narrativas verbais e visuais e suas possíveis relações tornam-se desafio para o leitor e exigem dele postura diferente ante a obra. Assim como explicitado na segunda parte deste capítulo, as relações entre imagem e texto tornam-se instáveis e nada convencionais dentro do sistema literário, exigindo que o leitor movimente habilidades de espectador cinematográfico, de pesquisador e de leitor literário.

Todos os recursos e as transformações até aqui revisadas contribuem tanto para a representação mimética da confluência entre a situação na sala de cinema e o filme que é exibido concomitantemente, como para desvelar o processo de produção da obra. Mas é o trabalho minucioso de montagem que intensifica o sentido metalinguístico do texto, em que são revelados ou expostos os meios também heteróclitos de construção literária ou artística.

Em *Maciste no inferno*, talvez pela própria experiência artística do escritor, que além de produtor de televisão também foi diretor de cinema, a montagem cinematográfica se revela não apenas pelo viés da *homologia* mas aparece em toda a sua variedade e qualidade formal e semântica como elemento *incorporado* pelo artista multimídia. Assim, é possível identificar na relação de semelhança e continuidade, simbólica, indicial ou icônica, entre fragmentos verbais e visuais, o princípio da *montagem narrativa*. Dos recursos do choque e do contraste,

emergem conteúdos intelectuais ou ideias sugeridas pelas qualidades sensoriais dos signos. Dessa maneira, o negrito da narrativa homodiegética, por exemplo, passa a expressar, em termos concretos, a disforia da situação narrada. Esses artifícios configuram a *montagem discursiva*, para Amiel, *significante*, para Metz, e *intelectual*, para Eisenstein.

A intertextualidade de *Maciste no inferno*, de Valêncio Xavier, não se esgota, como vimos, na relação direta de citação do filme homônimo. Os recursos do panfleto com nomes de filmes, a simulação da tela de cinema na página do livro e a linguagem sintética e icônica tão própria do modernismo brasileiro, entre outros recursos mais gerais, ligam a obra do final do século XX a *Pathé-Baby*, de António de Alcântara Machado. Além dos recursos construtivos, Valêncio Xavier propõe uma revisão da relação homem-cidade e a abertura interpretativa da obra, qualidades literárias próprias do contexto fim de século.

As operações de montagem criam sugestões discursivas não conclusivas – é possível identificar os temas, mas eles não são expostos de maneira conclusiva e definitiva. É possível que o leitor encontre e estabeleça diferentes relações entre os fragmentos do livro. Por isso, ainda que possamos acessar alguns dos procedimentos e alguns dos sentidos de tais experimentações, mesmo recorrendo a outros ramos do conhecimento, obras como esta se apresentam demasiadamente abertas, tanto no tocante aos seus sentidos, quanto no que diz respeito aos conceitos e instâncias teóricas que movimentam.

Sobre *Maciste no inferno*, de Valêncio Xavier, é possível concluir apenas que, movimentando recursos do cinema e da literatura, o texto constitui-se em uma obra híbrida, em que os conceitos de autoria, de leitor, de ilustração são questionados, problematizados e conformados em uma configuração que melhor se denomina pela palavra *texto* ou *narrativa*. Faz-se necessário ainda acrescentar que, assim como outras obras suas contemporâneas, *Maciste no inferno* impõe ao crítico a exigência de um aparato teórico também híbrido, constituído de conceitos de diferentes áreas do saber para tentar definir, delimitar e classificar

suas experiências e seus procedimentos.

PANORÂMICA: Aspectos da linguagem e do espetáculo cinematográficos na narrativa literária brasileira do século XX

O percurso de investigação empreendido até aqui leva-nos a concluir, em primeira instância, que, se, em termos críticos, o cinema se apresentou como uma ameaça à sobrevivência da literatura, sobretudo para a narrativa literária, em termos práticos, desde seu advento, a linguagem e o espetáculo cinematográficos nunca foram empecilhos para a produção literária. Muito pelo contrário, movida pelo desejo de representação realista – que o cinema ampliava – ou em busca de revolucionar a forma literária, em vários exemplos concretos, a literatura aproximou-se do cinema, para apreender elementos, efeitos e procedimentos próprios ou popularizados por aquele domínio artístico. Alguns desses exemplos concretos, retirados do contexto da narrativa literária brasileira do século XX, figuram como *corpus* deste trabalho, exemplificando os modos como a literatura converte o cinema e seus aparatos em matéria para a criação literária.

No entanto, a aproximação entre esses dois sistemas semióticos não se manifesta sempre da mesma maneira porque também está relacionada tanto com as características de estilo individual de cada escritor como com o contexto – estético, literário, cinematográfico, artístico e político – do momento da produção da obra. A seleção das obras – *Pathé-Baby*, *Vidas Secas*, “Cara-de-bronze” e *Maciste no inferno* – analisadas neste trabalho procuram contemplar momentos importantes da história da literatura brasileira no século XX, a saber, o modernismo heroico, o regionalismo de 1930, a terceira fase modernista e uma produção das décadas finais do século. Dessa maneira, os diferentes contextos aliados às características literárias individuais dos escritores colocam em cena, nas obras citadas, uma variedade de elementos da linguagem e do espetáculo cinematográficos com efeitos estéticos e valores semânticos diferentes.

Os diferentes aspectos formais do cinema encontrados nas narrativas literárias brasileiras componentes do corpus deste trabalho podem, no entanto, ser agrupadas em três

modalidades: *homologia*, *interferência* e *incorporação*. Essas denominações traduzem, em conceito crítico, os movimentos gerais que estabelecem o relacionamento entre as duas artes: a relação horizontal das duas linguagens na produção de efeitos semelhantes; a transformação da sensibilidade criadora que transporta para o texto literário formas de expressão cinematográficas; e, por fim, um movimento consciente e intencional de apropriação de recursos do cinema pelo texto literário.

Em *Pathé-Baby* (1926), por exemplo, em conjunção com o contexto modernista de valorização da cultura nacional e de procura por formas expressivas renovadas, Alcântara Machado aproxima-se da linguagem e espetáculos cinematográficos ao criar efeitos que se assemelham aos produzidos pelo cinema seu contemporâneo. Dessa maneira, a velocidade produzida pela sintaxe curta e direta só pode ser interpretada como cinematográfica pela sua semelhança com a velocidade dos documentários soviéticos da época e, por isso, a relação entre literatura e cinema dá-se por *homologia*. O próprio uso da montagem, comumente descrita como cinematográfica, mesmo que revele uma série de procedimentos comuns com a *montagem discursiva*, *rítmica* e *tonal*, descritas por teóricos do cinema, não se constitui, em *Pathé-Baby*, em apropriação, uma vez que a maioria desses conceitos e sua própria aplicação nos filmes ainda estavam em desenvolvimento na época de produção da obra literária.

Diferentemente, no que se refere aos aparatos do espetáculo cinematográfico, há uma apropriação sistemática que transforma esses elementos em instrumentos de expressão literária. Dessa maneira, o cartaz de divulgação do programa e a própria arquitetura da sala de cinema, são incorporados à estrutura do texto, conferindo a ele intensa qualidade visual. Em *Pathé-Baby*, a *incorporação* também se revela no recurso da variação de distâncias focais na representação dos elementos da diegese. A configuração de imagens que se assemelham a planos cinematográficos é fruto, na obra de Alcântara Machado, da intenção manifesta de aproximação da linguagem do cinema.

Na obra modernista de Alcântara Machado, o cinema converte-se em correlato formal para a fundação de uma nova visão da Europa, desarticulada do peso que a tradição literária havia lhe atribuído. A arte cinematográfica apresenta-se, portanto, como solução estética para a construção de um ponto de vista e uma forma literária inovadoras, que não se limitavam pelos modelos formais e semânticos do cânone literário nacional. Procurando revolucionar a narrativa literária brasileira, Alcântara Machado manipula uma série de artifícios para produzir efeitos homólogos aos produzidos pelos dispositivos do cinema ou incorpora alguns dos aparatos que compõem o espetáculo cinematográfico.

Em *Vidas secas*, pelo contrário, é a *interferência* que define a relação entre cinema e literatura, no que diz respeito ao modo de expressão espacial. O recorte do espaço, conformando planos, angulações e movimentos cinematográficos, é resultado de um aprendizado com a câmera de filmar. Ou seja, é a experiência de ver através de uma câmera, adquirida pelo autor como espectador de filmes cinematográficos, que confere ao texto esta qualidade cinematográfica, pois não existe intencionalidade manifesta de aproximação do texto de Graciliano Ramos ao cinema. No entanto, é inegável que o narrador de *Vidas secas* manifeste um ponto de vista contaminado pelos procedimentos de enquadramento e recorte do cinema, uma vez que o próprio Nelson Pereira dos Santos afirmou reconhecer essas qualidades no texto de Ramos.

Por outro lado, o uso permanente de verbos de deslocamento equilibrados a uma constante tentativa de fixação imagética das situações aproxima o efeito da narrativa ao do cinema de transição entre o realismo tradicional e o neorrealismo. Esta relação dá-se por *homologia* uma vez que os mesmos efeitos podem ser atribuídos à própria transição da literatura realista-naturalista tradicional – pela qual Graciliano Ramos nutria especial admiração – para uma literatura de temporalidades e espacialidades fragmentadas. A relação com o cinema emerge, no entanto, do efeito de movimento conferido às imagens quase

independentes do espaço, das personagens e das situações narrativas.

A relativa independência de cada capítulo é promovida por uma espécie de espacialização do tempo porque, ao apagar as marcas temporais explícitas e oferecer um registro da singularidade de cada personagem, o narrador fornece um retrato que deve ser apreendido pelo leitor como uma imagem simultânea. Para Joseph Frank (1991), a espacialização do tempo dá-se exatamente neste momento em que um texto ou um trecho dele deve ser apreendido pelo leitor como um todo simultâneo significativo. Do mesmo modo, Northrop Frye (1973, p.81), encontra a qualidade imagética e simultânea da literatura no que chama de *dianóia* : “ouvimos o poema quando este se move do princípio ao fim, mas, tão logo o seu conjunto esteja em nossa mente, de pronto “vemos” o que significa. De maneira mais precisa: temos uma visão de sentido ou *diánoia* sempre que qualquer apreensão simultânea seja possível”. Mas, a esta simultaneidade da imagem de cada personagem, Graciliano Ramos, por meio da montagem dos capítulos, confere-lhes um movimento contínuo. Ou seja, ao princípio da *imagem-tempo*, de Deleuze, une-se a ideia de *imagem-movimento*, ainda que a única ação possível seja a errância das personagens.

Em “Cara-de-bronze”, a recorrência do escritor a vários gêneros e tipos discursivos na construção da narrativa leva a crer que a maioria dos elementos cinematográficos presentes na obra foi deliberadamente *apropriada*, na busca de uma expressão totalizante do mundo e do homem. A configuração formal do roteiro incorporado à sequência narrativa de “Cara-de-bronze” revela a liberdade criadora do autor ao manipular as nomenclaturas dos planos e o descompromisso em manter com fidelidade a integridade técnica do texto cinematográfico. Também o recorte do espaço por meio de planos cinematográficos e o processo de montagem são resultado de um movimento intencional de *incorporação* desses elementos do domínio cinematográfico. Por outro lado, a estrutura frasal de um narrador que irrompe no texto em algumas passagens só pode ser ligada ao recurso da *voz em off* do cinema por *homologia*, uma

vez que, como dissemos, no domínio cinematográfico, esta consiste em um empréstimo da literatura.

É preciso destacar que, na obra de Guimarães Rosa, o cinema é um entre vários sistemas e gêneros artísticos que contribuem para a intensificação da expressividade do texto literário assim como, em *Vidas secas*, também é possível encontrar similaridades e semelhanças com outras linguagens. No caso de *Pathé-Baby* e *Maciste no inferno*, ainda que recursos de outras artes e domínios técnico-comunicacionais possam ser encontrados nas tessituras das obras, esses dispositivos estão conformados para produzir um efeito cinematográfico. Nestas obras, o cinema constitui linguagem privilegiada na relação com a representação realista e de renovação do gênero narrativo literário.

Em Guimarães Rosa, a fragmentação do homem e do mundo só pode ser superada pela integração de vários discursos e formas discursivas, como é explicitado pela análise da tessitura em “Cara-de-bronze”. Porém, como aponta o modo de construção da voz narrativa, cuja variedade é composta pela disseminação do autor em diferentes figuras ou instâncias autorais, há sempre uma tentativa de resgate da dimensão demiúrgica do autor na produção literária. Em “O mundo misturado”, Davi Davi Arrigucci Jr. (1994, p.10), afirma, a respeito de *Grande sertão: veredas*, que “a construção dessa linguagem mesclada obedece a uma intenção explícita e paradoxal de pureza e de volta metafísica à origem do verbo, correspondendo a uma vontade criadora que se concebe homóloga à que teria presidido na criação divina”.

Em “Cara-de-bronze”, o cinema constitui-se fragmento a ser recolhido pela instância autoral para compor a representação total do mundo e do homem. Em *Maciste no inferno*, por sua vez, a estrutura fragmentária do mundo é assumida e representada na urdidura do texto por meios dos artifícios construtivos da linguagem cinematográfica, que é, em sua natureza, fragmentária.

O livro de Valêncio Xavier apropria-se não só de recursos cinematográficos como de elementos concretos de um filme para compor a representação simultânea de duas narrativas diferentes. Nas operações de interação entre linguagem literária e linguagem cinematográfica, em *Maciste no inferno*, predomina o princípio da *incorporação*, uma vez que cada uma dessas operações parece estar revestida de um alto grau de intencionalidade e de consciência criativa do escritor. É o que pode ser afirmado, pelo menos, a respeito da configuração da abertura da obra e percebido na relação intertextual de *Maciste no inferno* e *Pathé-Baby*.

A apropriação deliberada de fotogramas de um filme, com existência autônoma anterior, expõe tanto a fragilidade da instância autoral como o centro único de onde surgem os discursos componentes da obra literária como ampliam e alteram os papéis sociais dos autores e do leitor. No livro de Valêncio Xavier, leitor e escritor são colaboradores na produção da obra, principalmente, no que diz respeito ao significado ou sentidos do texto. A abertura da obra, no entanto, não altera apenas os papéis sociais de leitor e autor mas reflete-se, da mesma maneira, na tessitura formal do texto à medida que a relação hierárquica entre o elemento verbal e o visual também se transforma: a palavra literária reveste-se de uma qualidade icônica, exercendo a função de representação não apenas por meio de sua qualidade descritiva referencial, sua capacidade de legenda mas, principalmente, por meio da intensificação da sua característica imagética, do seu poder de expressividade plástica. Desse modo, palavra e imagem adquirem meios equivalentes de descrição e representação do mundo.

Em termos gerais, a tessitura de *Maciste no inferno* assume a fragmentação do homem e do mundo modernos por meio da aproximação com a arte cinematográfica, valendo-se tanto da incorporação de elementos concretos do cinema – o fotograma – quanto da apropriação de procedimentos e efeitos daquele domínio artístico. Valêncio Xavier opera os diferentes fragmentos textuais e fílmicos com grande liberdade, conjugando diferentes tipos de montagem na construção de efeitos diversos entre eles: choque, contraste, continuidade.

Mais do que encontrar os movimentos gerais que classificam as operações de aproximação das linguagens literária e cinematográfica em cada obra do *corpus*, no entanto, cabe, neste espaço, a reflexão sobre os significados que a aproximação com a linguagem e o espetáculo cinematográficos adquire no interior do sistema literário brasileiro e quais seriam as perspectivas criativas a partir desses sentidos.

Neste sentido, em linhas gerais, é possível afirmar que as aproximações dos dois sistemas semióticos no interior da narrativa literária brasileira do século XX dão-se, sobretudo, como alternativa ou matéria para a experimentação formal e a transformação do modelo de expressão literária vigente. O primeiro aspecto em que o desejo de mudança irá se manifestar de modo sistemático e gradativo é na conformação da voz ou do narrador dos textos.

Em *Pathé-Baby* (1926), a aproximação da voz narrativa com a câmera de filmar é a alternativa formal que o escritor encontra para distanciar sua figura pública do personagem-narrador do texto, que expõe, de modo direto, uma visão inovadora da Europa, ou pelo menos, desligada da admiração que marca a imagem europeia criada e consagrada na tradição literária nacional. Especialmente, por ser uma narrativa de viagem, a aproximação com o modo de narrar do cinema apresenta-se, na obra de Alcântara Machado, como alternativa de garantir a simulação de um valor documental ou realista do texto ao mesmo tempo em que permite a separação entre o sujeito empírico, o autor, e o sujeito do discurso, narrador. Até mesmo em *Vidas secas*, obra em que não há uma intencionalidade experimental manifesta, a opção por um narrador distanciado, semelhante a uma câmera de filmar, relaciona-se com a superação de um modelo narrativo, dentro do conjunto da obra do autor e no interior da própria tradição do romance de 1930, que, em grande parte, priorizou a narração em primeira pessoa como maneira de conferir qualidade documental ao texto e “caracterizar o caráter definitivo das derrotas” (BUENO, 2006, p.78-79).

Em *Vidas secas*, o que gera a similaridade do narrador com a câmera de filmar do cinema é o distanciamento do narrador das personagens e do espaço da narrativa, simulando o mínimo de intervenção do autor na expressão das situações. Por outro lado, esta mesma simulação de afastamento permite que as vozes das personagens apareçam, com efeito de realismo e verossimilhança, na tessitura da obra como um discurso do sertanejo preservado em sua essência. É preciso que o narrador simule o afastamento para que a voz do sertanejo seja trazida integralmente com efeito de realismo para o texto.

A fratura entre o narrador e as personagens na representação da complexidade do mundo e dos vários discursos é transportada para o texto de Guimarães Rosa por meio de sua estrutura híbrida, em que convivem os gêneros dramático, lírico e épico e diferentes formas discursivas. A consciência da fragmentação do mundo e do homem é representada na forma textual de “Cara-de-bronze” de modo que a linguagem cinematográfica apresenta-se como fragmento da totalidade perdida. A figura do autor – que aparece metaforizado em diferentes instâncias autorias no interior do texto – é o responsável, como o montador de cinema, de recolher e de estabelecer o momento em que cada voz, cada estrutura deve aparecer para compor o todo representativo. Desse modo, à possível pluralidade de narradores, sobrepõe-se a figura unívoca do autor (escritor, editor, diretor de cinema, roteirista, dramaturgo).

Ainda que Guimarães Rosa inscreva a fragmentaridade do mundo na estrutura da obra, a figura do autor – e não mais a do narrador – aparece como fundamental na reunião de variados discursos e variadas formas para a representação totalizante do mundo. Em “Cara-de-bronze”, os discursos da ciência, da religião, da filosofia são reunidos pelo autor na tessitura da obra de arte – as várias linguagens artísticas também complementam-se no interior da literatura.

Nessas obras, a configuração do narrador em relação com a linguagem cinematográfica dá-se de maneira homóloga porque também dizem respeito às várias

transformações sociais e culturais de que não apenas o cinema faz parte. Além da estrutura fragmentária e ambígua da composição da voz no cinema, o crescimento das cidades, os movimentos migratórios e as transformações nos modos de produção agrícola, por exemplo, configuram estímulos para a descrença na possibilidade de representação integral do homem e do mundo. Na obra de Guimarães Rosa, a palavra poética manipulada pelo autor apresenta-se como alternativa de superação desta condição de esfacelamento do homem e de suas experiências.

Em *Maciste no inferno*, esta condição é assumida na estrutura da obra e, em conjunção com as características fundamentais de produção colaborativa do cinema, a figura do autor perde importância enquanto única instância controladora da produtividade da obra. Nesse sentido, o texto de Valêncio Xavier apresenta uma radicalização do afastamento gradual da instância organizadora do discurso que foi observado nas obras anteriores. Nessa narrativa, portanto, a aproximação do modo de construção do distanciamento desta voz é uma apropriação do cinema para representar uma qualidade real do homem e do mundo e também da arte.

Outro aspecto da narrativa literária brasileira do século XX que se transforma em interação com a linguagem cinematográfica é a expressão do espaço: após a experiência cinematográfica – do escritor e do leitor – é quase impossível não encontrar similaridades entre o recorte descritivo de um espaço na literatura e a conformação de planos do cinema. Tal experiência justifica a identificação da interferência do cinema na expressão espacial de *Vidas secas* e seu consequente uso como roteiro pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos. Do mesmo modo, aproximando-se também da estrutura do roteiro, porque elege a palavra como centro fulcral da atividade criadora, “Cara-de-bronze” explicita a paisagem sertaneja por meio de um recorte cinematográfico em que se identificam as angulações e os enquadramentos característicos dos planos. Nesta obra de Guimarães Rosa, pode-se ver, inclusive, um

aproveitamento semântico desses planos em conjunção com seu uso na tradição filmica: como a utilização de um plano geral para a introdução do espaço e a focalização do vaqueiro na narrativa de viagem e aventura.

Em *Pathé-Baby*, esta aproximação dá-se pela constante variação das distâncias focais, configurando imagens que carregam em sua estrutura qualidades cinematográficas – como a síntese, a angulação e o corte – qualidades também presentes em *Maciste no inferno*. Nessas duas obras, no entanto, a expressão da espacialidade transcende a descrição verbal e a sugestão de imagens e ascende à técnica da iconização, nas páginas e na estrutura do livro, da sala de cinema. Ou seja, pela incorporação de aparatos como o cartaz e pela iconização de elementos que constituem o espaço de exibição dos filmes cinematográficos, como as cortinas e o fosso da orquestra, as obras ganham uma qualidade espacial diferente que permite que as páginas passem a ter valor formal de tela de cinema. Essa operação de ampliação do sentido da espacialidade configura característica fundamental da literatura visual.

Da qualidade do material espacial e do modo de expressão desses espaços, ou seja, o sertanejo e o urbano e a palavra descritiva e a palavra icônica, surgem duas tendências na interação da literatura com o cinema. A primeira é representada, em nosso trabalho, pela literatura que, concentrando na palavra e na sua capacidade descritiva o poder de criar imagens cinematográficas, elege o roteiro como o elemento cinematográfico privilegiado na relação com o texto literário. A segunda, ampliando as características expressivas das palavras pela sua configuração visual ou plástica, quebra com as relações hierárquicas entre texto e imagem e estabelece similaridades entre a imagem fílmica e a representação verbal.

No século XXI, a tendência composta, por *Pathé-Baby* e *Maciste no inferno*, irá desembocar nas relações entre cinema e literatura marcadas pelas construções imagéticas dos romances gráficos, como em *Transubstanciação* (1991), de Lourenço Mutarelli, que ganhou nova edição com espécie de *making of* em 2001, também com *Cachalote* (2010), de Daniel

Galera e Rafael Coutinho – produção colaborativa – e ainda com *Um dia Mastroianni* (2007), de João Paulo Cuenca. A tendência que aponta o roteiro como o lugar privilegiado de relações entre literatura e cinema parece ter produzido, a partir dos anos 2000, um conjunto de obras mais volumoso, do qual podemos destacar *O invasor* (2001), de Marçal Aquino, *Jesus Kid* (2004), de Lourenço Mutarelli, *Galileia* (2008), de Ronaldo Correia Brito e *De gados e homens* (2013), de Ana Paula Maia.

Essas obras literárias estabelecem relação com a linguagem e espetáculo cinematográficos em um contexto em que os lugares sociais e culturais das duas linguagens artísticas foram ressignificados por novas tecnologias, condições de produção e de consumo. Constituem, portanto, uma espécie de continuidade ao projeto de relacionamento da literatura com o cinema no interior da narrativa literária brasileira, apontando para novas perspectivas semânticas e novos artifícios formais.

A título de conclusão, as características que aproximam os sistemas literário e cinematográfico e/ou os efeitos que esta aproximação produz colaboram de modo indiscutível para a renovação da forma narrativa seja em relação à tradição literária do século XIX seja em relação a outras obras do contexto sincrônico dos textos estudados. Além das análises dos textos, corrobora esta afirmação o fato de a fortuna crítica de todas essas obras terem se ocupado da discussão a respeito do gênero a que pertenceriam tais textos. Algumas dessas discussões, como nos casos de “Cara-de-bronze” e *Maciste no inferno*, são colocadas pelos próprios autores a classificar seus textos de modo surpreendente – poema e raconto, respectivamente.

Em *Vidas secas*, a estrutura narrativa composta por uma montagem peculiar de capítulos concebidos independentemente, também abala as certezas de uma parte considerável da crítica quanto à pertença do texto ao gênero romanesco. Enquanto isso, outro grupo procura qualidades de continuidade para justificar sua classificação como romance. Para

descrever *Pathé-Baby*, Oswald de Andrade recorre a uma expressão sinestésica “Culpa sua ter exgottado litteratura viagens esse cinema com cheiro que é *Pathé-Baby*” (AM, 1982, p.12).

Desse modo, a revolução da forma narrativa e a dissolução das fronteiras dos gêneros, característica da literatura brasileira do século XX, passa pela experiência do e com o cinema. A aproximação formal e semântica da narrativa literária à linguagem e ao espetáculo cinematográficos contribui para a intensificação e para a concretização de formas expressivas híbridas, que conjugam diferentes gêneros textuais e literários e integram o verbal e o visual na composição de uma estrutura híbrida.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003. p.55-63

ALCÂNTARA MACHADO, António de. *Pathé-Baby*. Edição fac-similada. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2002.

_____. *Pathé-Baby*. Edição fac-similada. São Paulo: Imprensa Oficial: Arquivo do estado, 1982.

AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Trad. Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. Trad. Maria da Conceição Lopes da Silva. Lisboa: 10, 1989.

AUMONT, Jacques et al. *A montagem*. In: _____. *A estética do filme*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995. p.53-88

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

AZEVEDO, José Geraldo. *A túnica e os dados*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1947.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002.

BAZIN, Andre. *O cinema: ensaios*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____. *Textos escolhidos*. São Paulo, Abril cultural, 1975. p.165-196

BERNUCCI, Leopoldo. Euclides disseminado: *Vidas secas* de Graciliano Ramos. Luso-Brazilian Review, Vol. 26, No. 1, verão, 1989. p. 1-14

BORBA, M. S. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. 2005. 120f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – UFSC- Florianópolis, 2005.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

BROCA, Brito. Um viajante de bom humor. In: ALCÂNTARA MACHADO, António de. *Pathé-Baby*. Edição fac-similada. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2002. p.57-59

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora Unicamp, 2006.

_____. Antonio Candido leitor de Graciliano Ramos. *Revista Letras*, Curitiba, n. 74, Jan./Abr., 2008. p. 71-85

CALVINO, Italo. Visibilidade. In _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.97-114

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*, 9a ed. São Paulo: Globo, 1997. 107 p.

_____. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese*. São Paulo: Nacional, 1964.

_____. 50 Anos de Vidas Secas. In: *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, p. 103-108, 1992.

_____. CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: história e crítica*. Volume 2: Modernismo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CARONE, Modesto. Em busca de um conceito de montagem. In: *Revista Discurso*. 4 vol. São Paulo: USP, 1973. p.187-193

CAVALCANTE, Djalma. António escreveu, nós L/V emos. In: *Revista Cult Revista Brasileira de Literatura*, ano IV, nº 47, São Paulo, 2001. p.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHKLOVSKI, Victor. *Resurrection du mot et littérature et cinématographe*. Trad. Andrée Robel. Paris, Éditions Gérard Lebovici: 1985.

CINTRA, Ismael Angelo. Discurso polifônico em *Vidas Secas*. *Revista de Letras*, v.33, 1993. p.91-98

CLÜVER, Claus. Intermedialidade e estudos interartes. In: NITRINI, S. org. *Literaturas, artes, saberes*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: ABRALIC, 2008. 286p.

CORÁ, Larissa Thomaz. Arte-experimento: o bailado narrativo de “Cara-de-Bronze”. São José do Rio Preto: [s.n.], 2011. 106 f.

CRISTÓVÃO, Fernando. Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar. 4.ed. rev. pelo autor. Lisboa: Cosmos, 1998. 324 p.

DAFLON, Claudete. O percurso escrito da viagem modernista: experimentação em Alcântara Machado e Raul Bopp. In: *Revista Investigações*. Vol. 24, nº1, janeiro, 2011. p.25-53

DIAS, José Umberto. Nordeste, cinema e gente. Filme Cultura: Rio de Janeiro, ano XIII, n. 35/36, Jul/Ago/Set, 1980. p.23

ECO, Umberto. Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002a.

_____. O sentido do filme. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002b.

FRANK, Joseph. *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1991.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, nº53, março/maio 2002. p.166-182

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GAUDREAU, André. JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Trad. Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora UNB, 2009.

GENETTE, Gerard. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Veja Universidade, s/d.

GERALDO, Sheila Cabo. Apague as pegadas: o inconsciente ótico e a montagem. In: OLIVEIRA, Sérgio de; D'ANGELO, Martha (Orgs). *Walter Benjamin: arte e experiência*. Rio de Janeiro: Nau/ Niterói: EdUFF, 2009

GOMES, Renato Cordeiro. Dimensões do instante: mídia, narrativas híbridas e experiência urbana. *Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, vol.5, nº12, mar/2008. p.131-148

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.33-65

HAUSER, A. *Historia social da literatura e da arte*. Trad. De Walter H. Geenen. 2. ed. São Paulo: Mestre Jo, 1972.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Pathé-Baby. In: ALCÂNTARA MACHADO, António de. *Pathé-Baby*. Edição fac-similada. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2002. p.49-50

_____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JACKSON, K. David. Entre culturas: A Vanguarda entre o Brasil e a Europa. In: _____. X Colóquio de Outono do Centro de Estudos Humanísticos/ VI Congresso Nacional da APLC(Universidade do Minho, 6, 7, 8 de Novembro de 2008) *Diacrítica: dossier literatura comparada* 24.3 (2010): 157-179.

JOST, François. Narration(s): en deçà et au-delà. *Communications, Énonciation et cinéma*, n.38, 1983.

KOBS, V. D. A invasão silenciosa da visualidade. In: REICHMANN, B.T. *Scripta Uniandrade*: revista do programa de pós-graduação da UNIANDRADE. Curitiba, n 5, 2007. p.59-70

LARA, Cecília de. Da realidade contada à transposição no literário *Pathé-Baby*: correspondência e crônicas de viagem. In: _____. *Revista o Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 26, v.1, 1986

LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

LOGGER, Guido. *Elementos de cinestética*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1957.

MACHADO, António de Alcântara. Guaranis viajados. In: _____. *Obras*. vol. 1. Direção e colaboração de Francisco de Assis Barbosa; texto e organização de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 165-169

MALARD, Leticia. *Vidas Secas*: introdução a Graciliano Ramos. Belo Horizonte: UFMG, 1972.

MACHADO, R. C. M. “Deleuze e a crise do cinema clássico”. In: PESSOA, Fernando; BARBOSA, Ronaldo. (Org.). *Do abismo às montanhas*. Vitória: Fundação Vale, 2010, p. 200-209.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude de Bernardet. São Paulo : Perspectiva, 1977.

MORAES, Dênis de. *O velho Graça*: uma biografia de Graciliano Ramos. São Paulo: Editora Boitempo, 2012.

MOTTA, Sérgio Vicente. *Engenho & arte da narrativa: (invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real)*. Tese de doutorado. Universidade

Estadual Paulista: São José do Rio Preto, 1998. 725f

NUNES, Benedito. *O Dorso do tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Literatura esse cinema com cheiro*. São Paulo: Arte Ciência, 1998.

PALMA, Francisco. A Noção de Inconsciente Óptico tendo em vista a teoria de reprodução técnica proposto por Walter Benjamin. 2003. Disponível em: <http://franciscpalma.wordpress.com/textos/> Último acesso em 07/02/2014

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Crônica cinematográfica do cotidiano: Alcântara Machado e os impasses do modernismo. *VARIA HISTORIA*, Belo Horizonte, 2007, nº 24, Jan/01, p.190-209.

RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 31-32.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

REIS, C. & LOPES, A. C. M. *Dicionário de Teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2002.

RICUPERO, Rubens. Alcântara Machado: testemunha da imigração. In: _____. *Estudos Avançados*. 7(18), São Paulo, USP, 1993. p.139-162

ROSA, João Guimarães. “Cara-de-bronze”. In: _____. *No Urubuquaquá, no pinhém*. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SALLA, Thiago Mio. O cinema em quatro momentos da produção cronística de Graciliano Ramos. Rumores, edição 9, Jan./Jun. 2011. p.

SANTIAGO, Emmanuel. Como burro no areoso: as contradições da forma em “Cara-de-Bronze” de Guimarães Rosa. In: _____. *Magma*. Número 10, Vol. 1, São Paulo, 2007-2012. p.50-57

SCHILD, Susana. A arte de recriar. *Revista IBM*, n.18, setembro de 1984.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *Os bárbaros submetidos: interferências midiáticas na literatura brasileira*. São Paulo, Arte & Ciência, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo, Companhia de letras: 1987.

WILLIAMS, Frederick G. *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Aspectos de Uma Obra Maestra dei Realismo. *Revista de Cultura Brasileira*, dez 1973, nº 36. p.72-99

XAVIER, Ismail. Modernismo e cinema. In: _____. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo:

Perspectiva, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. p.141-166

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

XAVIER, Valêncio. *Maciste no inferno*. In: *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Cinema escrito. In: *Revista Cult Revista Brasileira de Literatura*, ano IV, nº 47, São Paulo, 2001. p.