DANIELA AGUAS MANDRUSSATO ESTEVES

A causa secreta de Machado de Assis e Sérgio Bianchi: o lugar e o sentido da experimentação artística

unesp

1910001558

DANIELA AGUAS MANDRUSSATO ESTEVES

A causa secreta de Machado de Assis e Sérgio Bianchi: o lugar e o sentido da experimentação artística

T. 1558/06

BIBLIOTECA

Unesp - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP - S. J. Rio Preto

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Literaturas em Língua Portuguesa)

Orientador: Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva

São José do Rio Preto
2006

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tB869:791.43
E 79c
22/11/2006
Doação
Autor(a)

Esteves, Daniela Aguas Mandrussato.
A causa secreta de Machado de Assis e Sérgio Bianchi : o lugar e o sentido da experimentação artística / Daniela Aguas Mandrussato Esteves – São José do Rio Preto : [s.n.], 2006.
120 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Antonio Manoel dos Santos Silva
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura - Adaptações. 2. Cinema - Aspectos sociais - Brasil. 3. Cinema e literatura - Brasil. 4. Cinema experimental. 5. Assis, Machado de, 1839-1908 - A causa secreta - Memórias póstumas de Brás Cubas - Crítica e interpretação. 6. Bianchi, Sérgio, 1945- . I. Silva, Antonio Manoel dos Santos. II Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3(81):791.43

Ao meu pai José Carlos, que me ensinou a importância e o gosto pelo estudo;
à minha mãe Ana Maria, que sempre apoiou minhas escolhas;
ao meu marido Marcelo, que acompanhou de perto as muitas alegrias
e poucas angústias que este trabalho me proporcionou;
e ao meu filho Gabriel, que agüentou firme as muitas ausências minhas,
dedico.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, que me proporcionou tranqüilidade e segurança ao desenvolver este trabalho.

Ao meu orientador, prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva, pela atenção, dedicação e paciência dedicadas a mim e ao meu trabalho durante a trajetória acadêmica.

Aos professores Doutores Sérgio Vicente Motta e Alvaro Luiz Hattnher, pelas sugestões valiosas e pelos questionamentos levantados.

Ao amigo de todas as horas "acadêmicas", Artur Ribeiro Cruz, por me apoiar e me dar força sempre que precisei.

unesp

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....07

CAPÍTULO I: INSTRUMENTOS DE ANÁLISE E COMPARAÇÃO.....13

CAPÍTULO II: O CONTO "A CAUSA SECRETA".....33

CAPÍTULO III: O FILME *A CAUSA SECRETA*.....46

CAPÍTULO IV: A EXPERIMENTAÇÃO FORMAL DE MACHADO DE ASSIS E SÉRGIO BIANCHI.....75

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....107

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FÍLMICAS.....110

RESUMO

O presente trabalho visa ao estudo comparativo entre o filme *A Causa Secreta*, dirigido por Sérgio Bianchi e baseado em conto homônimo de Machado de Assis, e a experimentação literária do grande romancista. A pesquisa parte da seguinte hipótese: os experimentos formais do cineasta, estranhos quando se compara seu filme com o conto homônimo de Machado de Assis, parecem análogos a alguns experimentos que o romancista praticou em *Memórias Póstumas de Brás Cubas.* O trabalho busca, em primeiro lugar, demonstrar essas relações de encontro e de desencontro artísticos por meio da análise do conto e do filme e por meio da comparação do filme, com sua linguagem experimental, e do romance, com suas inovações nos níveis de enunciação e de enunciado. Em segundo lugar, a pesquisa, apoiando-se nessas análises feitas segundo métodos preocupados com a forma e a estrutura, pretende relacionar as experimentações de ambos os autores com a sociedade e a história. Quer-se descobrir que tipo de reflexo estético caracteriza os autores nas obras referidas, tomando-se o cuidado de, nas linhas sugeridas por Jameson e Goldmann, não confundir estrutura profunda e estrutura de superfície, consciência possível e consciência real: em suma, tentar-se-á delinear de que modo a forma interna das obras se enraiza na realidade histórica devidamente mediada pela consciência criadora dos dois autores.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Cinema brasileiro; Machado de Assis; Sérgio Bianchi; Experimentação; aspectos sociais.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ABSTRACT

The objective of this work is to compare the movie *A Causa Secreta* (*The Secret Cause*), directed by Sergio Bianchi and based on the short story of the same name by Machado de Assis, with the literary experimentations of the great novelist. It is assumed the hypothesis that the moviemaker's formal experimentations, which seem strange when the film is compared to the homonymous text by Machado de Assis, appear to be analogous to some literary experimentations made by the novelist in *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (*Posthumous Memories of Bras Cubas*). First place, this work aims to show points of artistic approaching and withdrawal by analyzing both the short story and the film, and through the comparison between the film, with its experimental language, and the novel, with its innovations at the enunciation and utterance level. Second place, based on these structure and form-concerned analyses, this research intends to link both authors' experimentations to society and history. Our objective here is to discover what kind of aesthetic reflex characterizes the authors in the above-mentioned works and, according to the theories by Jameson and Goldmann, being careful not to confuse deep structure with surface structure, possible with real conscience: in sum, it will be tried to delineate how the internal form of the works are intertwined with their historical context, properly mediated by the two authors' creative conscience.

Key words: Brazilian literature; Brazilian cinema; Machado de Assis; Sérgio Bianchi, Experimentation; social aspects.

unesp

INTRODUÇÃO

Este trabalho teve inicialmente como finalidade a análise e o cotejo do filme de Sérgio Bianchi, *A Causa Secreta*, e do conto homônimo de Machado de Assis. Como os aspectos formais do filme lembrassem experiências não existentes no conto, mas sim no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o estudo comparativo se ampliou de modo a incorporar esta outra obra.

Sérgio Bianchi, antes de dirigir *A causa secreta,* longa-metragem de 1994, já havia dirigido os curtas *Seja homo* (1971), *Omnibus* (1972), *A segunda besta* (1977), *Divina previdência* (1983) e *Entojo* (1985). Também dirigiu um media-metragem, *Mato eles?* de 1982, e alguns longas, como *Maldita coincidência* (1981), *Romance* (1988), *Cronicamente inviável* (1999) e *Quanto vale ou é por quilo?* (2005).

A Causa Secreta, de Sérgio Bianchi, causou reações desencontradas da crítica, desde sua primeira exibição no Festival de Gramado, podendo-se afirmar que não foi tratado, como filme, com a devida isenção. Além de razões externas, como a indiferença de Antonioni e a repulsa dos defensores dos animais de laboratório, e outras deslocadas, como a indefinição do gênero, pode-se apontar o afastamento técnico-estético em relação à fonte literária como uma das causas da pouca aceitação. A desconstrução cinematográfica que se observa na obra de Sérgio Bianchi está longe da estrutura do texto de Machado de Assis, ainda que essa mesma desconstrução possa ser lida como alegoria formal da desmontagem psicológica que o contista realiza em sua pequena obra prima.

Propomos, portanto, neste trabalho um estudo comparativo sobre o filme *A Causa Secreta,* o conto homônimo e o romance de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas.*

unesp

Primeiramente, faremos a comparação entre filme e conto e, em seguida, a comparação entre o filme e o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Esta última será feita com base na experimentação realizada pelo escritor no romance e a realizada pelo diretor no filme. A primeira hipótese de trabalho é que o filme explicita em seu nível técnico-cinematográfico uma metaforização ou alegorização do desvendamento psicológico que o autor do conto, por meio de um narrador heterodiegético, faz com as personagens. A segunda seria que os experimentos estéticos operados por Sérgio Bianchi no filme se assemelham a alguns procedimentos inovadores de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Essas hipóteses nos encaminham para aspectos de representação da sociedade no fim do século XIX e no fim do século XX. Desse modo, temos um problema de base a ser colocado: esses experimentos valem por si mesmos e se geram como uma superestrutura ideológica e autônoma ou, pelo contrário, são determinados, com a mediação da consciência estética, pelo dinamismo da vida social? Se a segunda alternativa for verdadeira, como explicá-los?

É interessante e importante percebermos o tecido de relações que as obras de arte estabelecem, mesmo sendo elas de códigos diferentes. Isso é recuperado ao compararmos as três obras: um conto de fins do século XIX dá origem a um filme de fins do século XX que, em vez de representar o conteúdo do conto, no sentido de sua diegese, concretiza esse conteúdo formalmente em experimentos que parecem reproduzir o desvendamento psicológico utilizado pelo autor do conto e que, ao fazer do conteúdo do conto a forma do filme, acaba recorrendo a experimentos observáveis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1881. Assim, a visão de mundo de dois autores diferentes, de duas épocas diferentes, com artes diferentes, acaba nos remetendo a essas diferenças de realidade e nos ajuda a entender a sociedade em determinada época de sua história.

Dito isto, temos como objetivo geral um estudo comparativo entre o filme *A causa secreta* e os textos de Machado de Assis "A causa secreta" e *Memórias Póstumas de Brás*

unesp

Cubas, tanto no que diz respeito ao seu plano fenomenológico quanto ao seu plano reico ou projetivo, visando a estabelecer o grau de autonomia do texto fílmico e a natureza e a função, tanto externa quanto interna, dos procedimentos estético-experimentais que o aproxima e o distancia dos textos literários.

Este objetivo maior implica um conjunto de tarefas, que começam com a de se realizar uma análise estrutural tanto do conto quanto do texto fílmico, para que seja possível detectar os graus de afastamento ou de aderência deste àquele e, num segundo momento, descobrir, pela comparação, os modos de transcodificação que se podem observar entre a obra de origem (conto) e a de chegada (filme). Esperamos que, com a descrição dos experimentos artísticos do filme, a serem revelados pela análise de sua estruturação, possamos verificar se tais procedimentos podem ser interpretados como operação alegórica dos conteúdos representados no conto machadiano.

Como os experimentos técnico-artísticos do filme lembram não o conto mas o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, nossa outra tarefa será a de observar se de fato eles repercutem no filme de Sérgio Bianchi ou lhe são apenas homólogos ou ainda se são resultantes dialéticos de estruturas dinâmicas da sociedade que se preservaram historicamente. Essas alternativas nos levam, de um lado, à necessidade de esclarecer a natureza das correspondências que se podem homologar entre o filme e as obras literárias, tanto nos aspectos de suas estruturas internas, quanto no aspecto específico das experimentações artísticas; de outro lado, induzem-nos a ensaiar uma explicação não mecanicista das experiências formais com base em abordagens sociológicas, especialmente as que são propostas pelo método estruturalista genético ou que deste podem derivar.

Para que isso seja possível, escolhemos três conjuntos teórico-críticos para nos apoiar, além de textos específicos sobre o romance machadiano que serão referidos e comentados nos momentos adequados. Esses conjuntos são expostos no capítulo I do presente trabalho. O

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

primeiro conjunto diz respeito à análise formal e estrutural, tanto cinematográfica, quanto literária. Utilizaremos as obras de Gerard Genette, *O discurso da narrativa* (1979) e de Claude Bremond, *Análise estrutural da narrativa* (1971), para o estudo das instâncias da narração e da narrativa como tempo, modo e voz, as personagens e a diegese (temporal e espacial), desenvolvimento da ação segundo as duas direções propostas por Bremond de melhoramento e degradação. Para a análise fílmica utilizaremos os conceitos de Marcel Martin (2003) principalmente, adicionando outros de Noel Burch (1992), Ismail Xavier (1977; 2001; 2003) e Jacques Aumont (1995). Todos esses teóricos partem do pressuposto do ilusionismo como potencialidade de representação fundamental do cinema. Estudaremos o filme por meio da análise do roteiro técnico e da montagem, dos componentes dramáticos amplos (décor ou cenário, iluminação, personagens), dos componentes da sintaxe fílmica (planos, seqüências, cenas, ligações, enquadramentos, angulação, movimentos de câmera), dos componentes estético-sonoros (diálogo, música e ruído), muito importantes no filme de Bianchi.

O segundo conjunto refere-se ao comparativismo estético e literário. Estaremos, enquanto conduta, nos apoiando, mais de perto, nas orientações dadas por Etienne Souriau (1965), e, mais à distância, em Yuri Lotman (1978). Estes autores nos auxiliam na verificação dos graus de aderência e de distanciamento entre as obras literárias e a cinematográfica, bem como na identificação de quais níveis, modalidades, processos e técnicas do plano fenomenológico de ambas as artes podem homologar-se, e como se transcodificam.

O terceiro conjunto está composto por obras de crítica sócio-histórica. Aproveitamos as teorias de Antonio Candido, em *Literatura e sociedade* (2000), Fredric Jameson, em *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio (2002) e principalmente Lucien Goldmann, em *Crítica e dogmatismo na cultura moderna* (1973) e em *Sociologia do romance*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

(1976). Esses autores vêem relações entre a arte e a sociedade e defendem que o reflexo social da literatura não é mecânico e sim dialético.

No capítulo dois, fazendo uma análise do conto de Machado de Assis, "A causa secreta", baseando-nos primeiro nos teóricos Gérard Genette e Claude Bremond, para verificarmos a base formal do texto, e depois partimos para uma análise social da obra em que pretendemos mostrar ao leitor a complexidade da visão machadiana ao tratar do assunto "prazer e dor", relativo ao conteúdo do conto, ao mesmo tempo em que faz uma análise social da relação familiar (ilustrada também no conteúdo, a partir da relação entre o casal Fortunato e Maria Luísa) e faz uma crítica à ética na pesquisa (lembrando que ele viveu numa época em que vigoravam as idéias do realismo-naturalismo).

No capítulo seguinte, o terceiro, fazendo uma análise detalhada do filme *A causa secreta* (1995) de Sérgio Bianchi, baseando-nos primeiramente na teoria de Marcel Martin para aspectos referentes especificamente à linguagem cinematográfica, e partimos também para uma análise relacionada ao contexto social da época que Bianchi retrata (a atual).

No capítulo quatro, tratamos da experimentação formal dos dois autores estudados, agora deixando um pouco de lado o conto-base para o filme e relacionando-o (em seu nível formal) ao romance de Machado de Assis *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). Neste capítulo, temos o intuito de deixar aparentes as relações estéticas entre filme e romance, discutindo a aproximação, que parece ter sido feita por Bianchi – talvez somente perceptível no nível da consciência possível –,entre a forma experimental do romance à época de sua publicação e essa mesma forma experimental encontrada no filme de Bianchi. Essa análise também demonstra que esse tipo de experimentação estética não parece ser alienada, e, apesar de ainda não podermos comprovar a hipótese de que Bianchi estiliza na forma de seu filme a sociedade em que vivemos da maneira que Roberto Schwarz (2000) pôde fazê-lo com a obra de Machado de Assis, acreditamos nessa possibilidade.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

O capítulo cinco são as considerações finais que pudemos fazer sobre todo o trabalho e aproveitamos esse espaço para fazermos uma aproximação formal e de conteúdo das três obras estudadas.

CAPÍTULO I

INSTRUMENTOS DE ANÁLISE E COMPARAÇÃO

Etienne Souriau (1965) propõe um sistema das artes distribuindo-as em artes de primeiro grau e artes de segundo grau. Tanto a arte do Cinema, baseada na projeção da imagem em movimento, quanto a Literatura, baseada no som articulado ou na palavra – nossos objetos de estudo – , estão classificadas por ele como artes de segundo grau.

Para Souriau, a *arte de segundo grau* é aquela que representa algo além da qualidade sensível (*qualia*) em que se manifesta. O Cinema representa a imagem em movimento, por meio da luz, sua qualidade sensível fundamental, e a Literatura se vale das palavras para representar algo que as palavras contêm em si (idéias) para nos representar o mundo.

Logo, se as duas artes que devemos comparar estão num mesmo nível de significação, segundo Souriau, não haveria, à primeira vista, maiores problemas na comparação: seria só analisarmos o que uma das artes tem e o que a outra acrescenta. Mas, se fizermos isso, descobriremos que a comparação não pode ser tão simples assim.

Souriau afirma que cada arte tem quatro planos de existência: *a existência física* (por exemplo, as páginas escritas da obra literária, que ocupam um lugar no espaço físico, ou as ondas sonoras que também ocupam um espaço físico); *a existência reica ou projetiva*, que significa o mundo da representação, isto é, os símbolos articulados uns com os outros para representar algo além deles mesmos; a *existência fenomenológica*, que significa o modo de organização dessa representação (no Cinema, por exemplo, a seqüência de imagens que pode aparecer somente uma vez ou várias vezes e na Literatura, a própria sintaxe); por último, a *existência transcendente*, que faz com que uma obra de arte se distinga de outras obras de arte com uma qualidade estética especial, isto é, aquilo que faz com que a obra de arte seja uma

unesp

obra-prima. Esta última qualidade transcende os elementos objetivamente explicados ou projetados.

O que nos interessa realmente para a comparação das duas artes não é tanto a existência física ou transcendente delas e, sim, as existências reica ou projetiva e a fenomenológica, isto é, estaremos preocupados em perceber como é a organização de uma em relação à organização da outra e que "mundo" é representado em uma e em outra. O que nos ocupa é o aspecto da forma, ou seja, como a organização do cinema se relaciona com a organização da Literatura.

As existências fenomenológica e reica são os elementos substanciais da arte; com outras palavras, são os componentes intelectualmente palpáveis da obra artística. O fenomenológico se refere ao discurso sensível e o reico (representação) se refere ao universo desse discurso.

Nossa preocupação consiste, pois, em ver como o elementos fenomenológico e reico da literatura se traduzem em imagens fílmicas. Para compreendermos melhor as transformações que se operam nessa tradução, temos que recorrer a Bremond e a Genette.

Claude Bremond, no ensaio "A lógica dos possíveis narrativos" (1971), apresenta sua abordagem sobre a Literatura a partir de uma leitura crítica da teoria de Propp. Em lugar das funções de Propp, Bremond cria um mapa das possibilidades lógicas narrativas, valendo-se de seqüências. Assim, ele trabalha com o universo das ações narrativas, ou seja, o nível narrativo da história – o que é contado.

O que diferencia, em primeira instância, Propp de Bremond, é que para o primeiro há sempre uma seqüência obrigatória de função para função, o que não acontece para o segundo, para o qual cada função abre uma alternativa, oferecendo ao narrador a possibilidade de fazê-la passar à ação ou mantê-la em estado de virtualidade.

unesp

Bremond trata de dois níveis gerais de narrativa: o de melhoramento e o de degradação. Os dois podem realizar-se segundo três tipos de modalidades: na primeira modalidade, a de **junções narrativas**, as fases de melhoramento e degradação vão se alternando; na segunda, a de **encaixe**: enquanto acontece ou um processo de melhoramento ou de degradação um outro deles se encaixa na narrativa, impossibilitando que o processo decorrente não tenha uma conclusão; e na última, a de **emparelhamento**, na qual os dois processos ocorrem simultaneamente mas em personagens distintos, isto é, a melhoria de um personagem consiste na degradação de outro.

Por isso, Bremond não considera os conceitos de herói e vilão, "cada agente é seu próprio herói. Seus parceiros se qualificam na sua perspectiva como aliados, adversários, etc." (BREMOND, 1971, p. 115). Assim sendo, do ponto de vista de uma análise da estrutura, abre-se a possibilidade da escolha arbitrária, pois se fica na dependência de se definir o agente, a partir do qual os outros serão observados. Num conto complexo ("A Causa Secreta", por exemplo) os processos têm natureza diferente conforme o personagem que escolhemos como agente.

No **Processo de Melhoramento** o narrador pode optar por um melhoramento circunstancial, no qual não há responsável pela busca da satisfação, sendo o herói, neste caso, o beneficiário passivo. Se o narrador opta por relacionar esses acontecimentos a outros, haverá diferentes tipos de melhoramento: aquele causado pela intervenção de um aliado que tem uma tarefa a cumprir pode ocasionar um processo de degradação, denominado problema a resolver, que pode acontecer de dois modos: as coisas se resolvem sozinhas ou alguém deve repará-las. A ajuda do aliado, sempre fruto de um pacto implícito ou de uma negociação) resulta em uma espécie de troca de serviços: associado solidário (interesses comuns); devedor e credor. A eliminação do adversário pode ser de duas formas: pacífica ou hostil (agressão).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Uma outra estratégia chama-se cilada: o agredido, em vez de se proteger, colabora com o agressor. A cilada transforma-se em trapaça, quando bem sucedida resulta em erro da vítima e assim o agente explora a vantagem adquirida sobre o agente desarmado. Há três tipos de trapaça: ausência de relacionamento real entre trapaceiro e vítima; simulação de intenções pacíficas; simulação de intenções agressivas.

Logo em seguida, ocorre a atividade retribuidora. Assim, o processo de melhoramento é conquistado e pode continuar até o fim da narrativa ou não. Se o narrador escolher prosseguir, instala-se um processo de degradação.

O **Processo de Degradação** pode ser causado por circunstâncias infelizes, ao acaso, ou por iniciativa de um agente responsável. Os principais tipos de degradação são por erro cometido, o agente se utiliza de meios opostos àqueles necessários para chegar ao resultado positivo. Para se proteger do erro há dois modos: advertência (que previne o erro) ou cinismo (que desfaz o erro). A narrativa pode chegar ao fim neste momento, mas se o narrador prosseguir, segue-se uma situação de melhoramento. O segundo modo de degradação é por pagamento de um aliado credor que, de qualquer modo, instaura a degradação do agente, que pode marcar o fim da narrativa. Mas se o narrador continuar a história, pode escolher, para o melhoramento do agente, a transformação por sacrifício meritório. Há também a degradação por agressão sofrida. O agredido pode se proteger fugindo, negociando ou replicando. Se a proteção não for eficaz, acarreta um estado de degradação e o narrador poderá acabar a narrativa, mas se resolver continuar pode criar uma fase de reparação de dano usando as modalidades de melhoramento ou, então, usando uma forma específica de reparação: a vingança ou o castigo. A degradação que resulta do castigo pode indicar o final da narrativa, caracterizada pela oposição Malfeito/Castigo. A reparação por penitência é um dos processos, entre outros já vistos, que o narrador pode escolher para continuar a narrativa.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Assim, conclui-se o circuito da narrativa: melhoramento – degradação – reparação; mas, segundo Bremond, há "possibilidades de degradações seguidas de reparações novas, segundo um ciclo que pode se repetir indefinidamente" (BREMOND, 1971, p. 133).

Genette, por seu turno, preocupa-se com o nível discursivo, o modo de contar. Em *Discurso da Narrativa* (1979), ele propõe que se faça uma análise a partir de três classes de determinações: tempo, modo e voz. Antes disso, Genette define o termo "narrativa" segundo três noções diferentes: a primeira "designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos" (GENETTE, 1979, p.23). A segunda noção:

> designa uma sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc. 'Análise da narrativa' significa, então, estudo de um conjunto de ações e de situações consideradas nelas mesmas, com abstração do *médium*, lingüístico ou outro, que dele nos dá conhecimento. (GENETTE, 1979, p.24).

A terceira e última noção apresenta a narrativa como o "ato de narrar em si mesmo" (GENETTE, 1979, p.24).

A análise do discurso narrativo tem como base o estudo do discurso do texto em relação aos acontecimentos narrados e ainda o estudo das relações entre o ato de produção desse discurso e ele mesmo. Assim, Genette denomina **história** o conteúdo narrativo, ou seja, "a narrativa propriamente dita, o significante, o enunciado, discurso narrativo em si, e narração, o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar" (GENETTE, 1979, p.25).

Sobre a narrativa, Genette comenta que "o discurso narrativo não pode sê-lo senão enquanto conta uma história, sem o que não seria narrativo, e porque é proferido por alguém, sem o que não seria, em si mesmo, um discurso" (GENETTE, 1979,p. 27). A partir dessas definições, Genette propõe as três classes de determinações: o tempo, o modo e a voz.

unesp

Sobre o **tempo** – "ordem temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese e a ordem pseudo-temporal da sua disposição narrativa" (GENETTE, 1979, p.33) –, Genette ressalta as duas possibilidades de anacronias (discordância entre a ordem da narrativa e a ordem da história) distintamente estabelecidas: a prolepse (antecipação de acontecimentos posteriores àquela etapa da narrativa) e a analepse – *flash-back* – (toda referência a um acontecimento já ocorrido antes daquele ponto da narrativa). Além dessas, há mais dois tipos de ocorrência: a elipse (supressão de um segmento diacrônico) e a paralipse (omite um dos elementos da situação num período coberto pela narrativa). Essas discordâncias devem ser observadas a partir do alcance (momento em que a narrativa se interrompe para dar lugar à anacronia) e da amplitude (duração da história que foi recoberta pela anacronia). No capítulo dois, o autor trata da duração de uma narrativa e da história que se conta. Neste contexto, aparece a isocronia (grau zero), isto é, a duração da história e a extensão da narrativa permanecem constantes.

Quanto ao movimento narrativo, percebemos quatro formas: sumário, uma abreviação temporal; cena, que cria a ilusão de igualdade de tempo entre narrativa e história; pausa, passagens descritivas onde não há tempo na história; e elipse, o tempo da história fica suprimido, isto é, uma parte da história é omitida na narrativa.

O último aspecto temporal, segundo Genette, a freqüência, constitui o conjunto de relações de repetição entre a narrativa e a diegese, caracterizando-se em quatro tipos: a freqüência singulativa, tipo mais comum, que conta uma vez aquilo que aconteceu uma vez, sendo a narrativa propriamente dita; a freqüência singulativa anafórica que conta várias vezes o que aconteceu várias vezes; a freqüência repetitiva que consiste em contar várias vezes aquilo que só aconteceu uma vez.; e, por último, a freqüência interativa que consiste em contar uma vez aquilo que aconteceu várias vezes.

Sobre o **modo**, que está exposto no quarto capítulo de *Discurso da narrativa*, há dois fatores de regulamento de informação da narrativa: distância e perspectiva.

Genette divide a distância em dois modos narrativos: a diegese, uma narrativa pura em que o poeta fala em seu nome, e a mimese, a imitação em que o poeta cria a ilusão de que não é ele e sim um personagem quem fala. Na mimese, a informação se apresenta em maior grau, sendo o narrador muito pouco aludido. Já na diegese, o narrador se torna o foco principal e a informação, mínima. Nesse item ele diferencia também a narrativa de falas da narrativa de acontecimentos: a primeira pode ser diferenciada em três possibilidades, o discurso narrativizado ou contado (narrador distante do personagem), discurso transposto (discurso indireto) e discurso relatado (o narrador finge passar a palavra ao personagem) ou discurso imediato (monólogo interior).

A perspectiva, outro modo de regular a informação narrativa, deriva da escolha ou não do ponto de vista. Genette fala em focalização e estabelece três tipos de perspectiva narrativa: a focalização zero, o narrador onisciente sabe mais que o personagem ou conta mais do que o personagem sabe; a focalização interna, o narrador conta o que o personagem sabe e tem a opção de adotar uma postura fixa (focalização por meio de um só personagem), variável (mudança de personagem focalizado) ou múltipla (o mesmo acontecimento é focalizado várias vezes por diferentes personagens); e a focalização externa, aquela em que o narrador conta menos do que o personagem sabe.

Genette trata também da **voz** narrativa ou do narrador. Genette afirma que essa instância narrativa não permanece a mesma ao longo da narrativa e sim, sofre modificações. São essas modificações que devem ser estudadas, levando em conta o tempo da narração, os níveis narrativos e a questão da pessoa. No tempo da narração podemos distinguir quatro tipos: ulterior, anterior, simultânea e intercalada (narração de várias instâncias).

Nos níveis narrativos ele distingue os níveis extradiegético, diegético ou intradiegético (personagens, tempo e ações que constituem a história), e metadiegético (personagem que desempenha papel de narrador de outra história).

Em seguida, trata do conceito de pessoa que é o narrador da história que só pode estar em sua narrativa em primeira pessoa assim como o sujeito da enunciação só pode estar no seu enunciado. O que importa é saber que o narrador tem ou não a possibilidade de usar a primeira pessoa para denominar um de seus personagens. A partir daí, existem três tipos de narrativa: a do narrador heterodiegético (que não participa da história que conta), a do narrador homodiegético (participa como personagem da história que conta mas desempenha função secundária) e a do narrador autodiegético (protagonista da história que conta).

Genette afirma ainda que o narrador tem mais outras quatro funções além daquela propriamente narrativa. A função de regência (organização interna do discurso), de comunicação (da situação narrativa e dos personagens e do narrador), de atestação ou testemunhal (relação que o narrador tem com a história que conta), e a função ideológica (narrador explica ou justifica alguns acontecimentos na história). Por último, ele define o narratário: personagem que se coloca no mesmo nível diegético do narrador, confundindo-se com o leitor. Assim, o leitor virtual pode se colocar entre o narrador e o leitor real, o que faz com que esse leitor fique distante (GENETTE, 1979,p.259).

Cabe notar que tanto Bremond quanto Genette buscam definir estruturas (relações discretas entre elementos), que se podem observar em quaisquer narrativas, independentemente da arte com que se manifestam e do gênero em que se pautam. Constituem, pois, abstrações que, no momento da análise de uma obra, têm a possibilidade de verificar-se, adequar-se ou adaptar-se, com maior (no caso de Bremond) ou menor grau de arbitrariedade. Como consistem de teorizações, ambas as propostas podem valer para as

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

narrativas cinematográficas. Aliás, em vários estudos sobre cinema, encontraremos conceitos e terminologia que se aproximam bastante dos destes dois autores.

Para o estudo do filme de Bianchi servimo-nos muito das idéias de Marcel Martin, presentes em *A Linguagem cinematográfica* (2003). Muitos dos conceitos técnicos que ele utiliza e que aqui comparecem são amplamente conhecidos; por exemplo, o **roteiro técnico,** fundamento do filme, isto é, o filme antes de ser filmado; e o **argumento,** a história narrada no filme, às vezes já com alguma indicação técnica.

Encontra-se, também, em Marcel Martin a distinção, hoje bastante divulgada, entre os chamados **filmes de autor** e **filmes de ator**, com a atribuição, muito discutida, de maior valor estético àqueles do que a estes, já que nestes o peso comercial se torna prevalente. Martin fala, ainda, do personagem fílmico como distinto, em termos de recepção, do encontrado na Literatura, principalmente porque no filme o personagem já está pronto, materializado por um ator, enquanto na Literatura o que se tem são descrições do personagem e cada leitor faz a sua própria imagem dele. Com outras palavras, a principal diferença entre personagem na Literatura e no Cinema é a de que o personagem fílmico não possibilita ao espectador uma criação, uma outra imagem senão aquela que já foi definida pelo diretor quando fez a escolha do ator.

Existem ainda os **elementos visuais** do filme. São eles os **planos**, as **cenas**, as **seqüências**, os **enquadramentos**, as **angulações**, os **movimentos de câmera**, a **iluminação** e o **décor** ou **cenário**. Marcel Martin não se interessa muito pela definição de cada um deles, senão na medida em que possam ser expressivos. Tecnicamente, ele passa ao largo dos diferentes tipos de planos de conjunto, planos médios e planos aproximados e suas diferentes denominações, importando-lhe deles apenas a sua função estética ou semântica.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

O **enquadramento** (distribuição ou disposição dos elementos no quadro fílmico), a **angulação** (perspectiva de nossa percepção visual (câmera), na apreensão dos componentes do quadro), os **movimentos de câmera** (*travelling*, *panorâmica* e *trajetória*), completam os elementos plástico-visuais do filme, e podem, juntamente com os **planos,** na linha de Marcel Martin, ser vistos como os constituintes morfológicos básicos da linguagem cinematográfica.

A **iluminação** constitui o segundo elemento criador da expressividade da imagem fílmica, depois do movimento de câmera, segundo Martin. Há dois tipos de iluminação: natural e artificial; tecnicamente, pode ser frontal, contra-luz, lateral. Vinculada à iluminação está a cor. Há dois tipos de filme em relação à cor: um filme simplesmente colorido e um filme com cor. A cor desempenha uma função estética, não fazendo parte, originalmente, da linguagem cinematográfica.

O **décor** ou **cenário** é todo o conjunto de elementos que forma o espaço onde se dá a ação; tem a função de ser realista (quando o filme o é) e sobretudo participar da ação contribuindo na atmosfera psicológica da narrativa. Há dois tipos de cenário: os naturais, ambiente aberto; e os artificiais, um cenário interno que é montado no estúdio, ou mesmo um espaço fechado aproveitando-se um ambiente já pronto.

Martin divide os **fenômenos sonoros** em duas grandes categorias: os **ruídos** e a **música**. Os ruídos podem ser classificados em ruídos naturais e ruídos humanos (mecânicos, palavras-ruído, música-ruído). Já a música está dividida por Marcel Martin em música-ambiência e música paráfrase.

No que se refere à **montagem,** Marcel Martin evita reduzi-la à montagem técnica, o arranjo material que tem íntima relação com o roteiro e de cuja perfeição depende a clareza das partes e a combinação dos planos para constituição das cenas, e das cenas, para a constituição da totalidade do filme. Marcel Martin prefere descrever e explicar outras modalidades de montagem e suas funções, a começar daquela que se confunde com o relato.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

A **montagem narrativa**, tem por função contar uma ação ou desenrolar uma sucessão de acontecimentos, onde serão distribuídos os eventos do tempo classifica-se em quatro tipos: **montagem** linear, invertida, paralela e alternada. **Linear**, a mais simples e comum, é a organização da narrativa numa ordem cronológica e lógica, a narrativa caminha sempre numa continuidade temporal; **invertida:** é a ordenação livre dos acontecimentos revirando a ordem cronológica, indo do passado ao presente, do presente ao passado, intercalando os fatos, transformando a temporalidade num modo subjetivo e dramático; **paralela**, montagem de caráter experimental, caracteriza-se pela indiferença ao tempo cronológico, aproximando acontecimentos muitos distantes no tempo e cuja simultaneidade estrita não é necessária para que a justaposição seja demonstrativa; **alternada**: é fundamentada na contemporaneidade estrita de duas ações que se justapõem, ou seja, aproxima acontecimentos que se dão ao mesmo tempo no filme e que, por causa de sua sucessividade significante, mostram-se em tempos distintos e, geralmente, acabam por se juntarem no final.

Outras modalidades de montagem descritas por Marcel Martin: a **montagem rítmica**, aquela que define o ritmo do filme; a **montagem ideológica**: a que tem, em primeiro lugar, o sentido de organização do filme para ressaltar um compromisso político e ideológico, e,em segundo lugar, pode ser entendida como aquela composição fílmica orientada para a explicitação de uma opinião, de um sentimento ou de uma idéia, por meio de metáforas, símbolos, figurações poéticas, antíteses; e, por último, a **montagem expressão:** montagem poética que faz com que o espectador *tropece* na convicção intelectual da imagem; chama a atenção para os planos, para a imagem em si, com uma ruptura na expectativa do espectador.

De certo modo, todas as contribuições teóricas vistas até aqui movem-se no interior dos signos constitutivos das obras de arte, com a preocupação de descrevê-las e explicá-las com base nas suas estruturas e nos procedimentos técnicos que as definem. E apesar de nenhuma delas defenderem que a tarefa da análise e da interpretação termine com o

unesp

desvendamento desses elementos estruturais e técnicos, sempre deixam no ar a idéia de que a obra se origina de um contexto individual ou histórico e cobra sentidos nesse contexto. Há estudos que buscam fazer essa passagem e dentre eles se destacam os da linha sociológica, os quais, por sua vez, são muito variados.

Servimo-nos neste estudo do pensamento de vários autores que seguem esta linha, autores já referidos na introdução do trabalho: Antonio Cândido, Fredric Jameson e principalmente Lucien Goldmann. São diferentes em muitos aspectos: na dimensão que atribuem ao aspecto histórico-sociológico diante do fenômeno estético, nos temas que abordam e na linguagem com que se exprimem. Dos três, o que mais nos auxiliou na organização de nosso pensamento foi Goldmann, cuja sistematização nos permitiu compreender melhor os modos marxistas não ortodoxos de compreensão e interpretação da literatura e da arte. Por isso vamo-nos deter um pouco em suas reflexões, pois elas servem também para nos situar diante das análises e teorias e textos críticos dos demais autores que seguem a linha sociológica.

Para começar seus estudos sobre uma sociologia do romance, Goldmann se baseia em Lukács (*La Théorie du Roman*) e Girard (*Mensonge romantique et verité romanesque*). A partir desses teóricos, ele formulou algumas hipóteses sociológicas que

> dizem respeito, por uma parte, à homologia entre a estrutura romanesca clássica e a estrutura da troca na economia liberal; e, por outra parte, à existência de certos paralelismos entre suas respectivas evoluções ulteriores (GOLDMANN, 1976, p.8).

Resumidamente, tanto Lukács como Girard acreditavam que o romance era a história de uma busca degradada, empreendida por um herói problemático, aos valores autênticos num mundo igualmente degradado. Os valores autênticos são definidos como "aqueles que, sem estarem manifestadamente presentes no romance, organizam, de modo implícito, o conjunto de seu universo" (GOLDMANN, 1976, p.9).

unesp

Goldmann propõe nesse estudo que se faça uma análise comparativa entre estrutura do texto literário (não se preocupando com o conteúdo, apenas com a forma) e a estrutura do meio social onde ele foi desenvolvido. Isso implica numa homologia entre a forma do romance e a relação dos homens com os bens (valor de uso) e com outros homens numa sociedade que produz para o mercado (valor de troca). Ele acredita que o valor de uso das coisas – importante antes da implantação do capitalismo – ficou implícito nesta sociedade cujo valor predominante é o de troca e faz uma relação entre esse valor implícito e o caráter implícito dos valores autênticos na obra romanesca.

Goldmann afirma que, para essa estrutura social se refletir na obra literária, deve estar embutida não num único indivíduo que produza uma obra e sim na "consciência possível" do grupo social do qual esse autor faz parte. Assim, Goldmann coloca duas nomenclaturas – que não são definidas em *A sociologia do romance*, mas que ele define depois num ensaio publicado em *Crítica e dogmatismo na cultura moderna* – **consciência possível** e **consciência real**. Para defini-las, ele reflete primeiro sobre o significado de consciência, que é caracterizado, em primeira instância, "como um certo aspecto de todo comportamento humano implicando a divisão do trabalho" (GOLDMANN, 1973, p.100). A partir daí, ele discorre sobre esse conceito, dizendo que esse aspecto implica em um "elemento cognitivo" que supõe sempre "em todo fato de consciência a existência de um sujeito que conhece e de um objeto sobre o qual se fundamenta o conhecimento". Esse sujeito que conhece não pode ser um indivíduo isolado nem mesmo um grupo, mas entra aí o conceito de uma estrutura em que exista tanto o indivíduo e o grupo quanto um certo número de grupos (GOLDMANN, 1973, p.100). Devemos nos preocupar, ao estudar um fato de consciência, com seu "grau de adequação ao objeto" (que nunca é total). Assim, ele define que

> a) Todo fato social é por alguns de seus aspectos essenciais um fato de consciência, e b) toda consciência é antes de tudo uma representação *mais ou menos* adequada de um certo setor da realidade, uma *sociologia diferencial* do conhecimento centrada sobre o grau de adequação se torna o fundamento

> indispensável de toda sociologia que se diz realmente operativa (GOLDMANN, 1973, p.101)

Só depois de termos compreendido essas exposições podemos tratar de uma definição das consciências real e possível a que se refere Goldmann. A primeira pode ser definida como a consciência de fato de um determinado grupo social, aquilo que faz parte da natureza deste grupo, sem o qual ele não seria considerado um grupo. Já a consciência possível é definida como "o máximo de adequação ao qual poderia chegar o grupo sem entretanto mudar sua natureza (GOLDMANN, 1976, p.103)".

Assim Goldmann ressalta que na sociologia literária tradicional não havia esse conceito de estruturas homólogas que ele defende; acreditavam apenas numa consciência coletiva relacionada às obras literárias. Desse modo, define que a sociologia de caráter marxista inovou na visão da sociologia tradicional ao desenvolver quatro idéias: a) a consciência possível é o conceito fundamental que permite a compreensão de uma consciência coletiva "real"; b) a homologia das estruturas entre o pensamento coletivo e as grandes criações (literárias, filosóficas, etc.); c) a obra tem caráter social pois foi elaborada pela consciência de um grupo do qual o seu autor faz parte; d) a consciência coletiva está implícita no comportamento do indivíduo.

Um dado que conta muito para as análises das estruturas sociais do mundo moderno é a teoria de Marx sobre o fetichismo da mercadoria e da coisificação. Nas sociedades predominantemente produtoras para o mercado (atividade econômica), a consciência coletiva perde seu significado e tende a transformar-se num reflexo da vida econômica até desaparecer. Nessa análise de Marx, há uma "modificação radical do estatuto da consciência individual e coletiva, e, implicitamente, das relações entre infra-estrutura e superestrutura (GOLDMANN, 1976, p.21)". Assim, a análise da coisificação é confirmada "numa análise sociológica de certa forma romanesca (GOLDMANN, 1976, p.21)".

unesp

A partir desses fundamentos, Goldmann reflete sobre a ligação entre as manifestações literárias e as estruturas econômicas numa sociedade cuja ligação se faz fora do consciente coletivo. O primeiro fator a abordar é o de uma categoria da mediação, que passa a ser a forma fundamental do pensar, na qual o dinheiro é o fim e não um meio para se conquistar outros valores. Logo em seguida, percebe-se a presença do indivíduo problemático, cujo comportamento é dominado pelos valores qualitativos numa sociedade que se importa apenas com os quantitativos. O próximo fator é o nascimento do romance como sendo o "descontentamento afetivo *não conceptualizado*" de certas camadas da sociedade (principalmente a média, de onde vinham muitos dos romancistas). E por último, percebe-se os valores do individualismo liberal ligados à existência do mercado concorrente nas sociedades produtoras para o mercado. Assim, desenvolveu-se a categoria da **biografia individual**, a partir do momento em que a forma do indivíduo problemático passa a ser elemento constitutivo do romance.

Esse esquema se confirma quando o individualismo desaparece devido à transformação da vida econômica (fins do século XIX). Essa transformação consiste na substituição da economia de livre concorrência por aquela de cartéis e monopólios. Devido a isso, a forma romanesca se transforma e o herói problemático (personagem individual, herói) se dissolve.

Por fim, Goldmann afirma que esse tipo de forma romanesca é de resistência à sociedade burguesa que se desenvolvia na mesma época do romance e define o romance de herói problemático "como uma forma literária ligada, sem dúvida, à história e ao desenvolvimento da burguesia, mas que não é a expressão da consciência real ou possível dessa classe (GOLDMANN, 1976, p.25)".

unesp

Para Goldmann, o método estruturalista genético é o único válido para se fazer análises em ciências humanas; aqui ele reflete também sobre questões como a analogia e a oposição entre os pensamentos marxistas e psicanalíticos.

A hipótese encontrada pelo método é a

> de que *todo* o comportamento humano é uma tentativa para dar uma *resposta significativa* a uma situação particular e tende, por isso mesmo, a criar um equilíbrio entre o sujeito da ação e o objeto sobre o qual ela se exerce, o mundo ambiente (GOLDMANN, 1976, p.204).

Mas esse equilíbrio não é perfeito, tende a ter um caráter provisório e falível, uma vez que o equilíbrio entre o mundo exterior e as estruturas mentais do sujeito converte-se numa situação na qual o comportamento dos homens transformará o mundo acarretando um novo desequilíbrio naquele estabilizado anteriormente, o que faz com que se procure um novo equilíbrio, que novamente será superado. Trata-se da "desestruturação das estruturações antigas e estruturação de novas totalidades" que estão sempre prontas para criar equilíbrios de acordo com a necessidade dos grupos sociais que as elaboram.

Dito isto, é preciso então, em primeiro lugar, averiguar o que é o "sujeito do pensamento e da ação". No caso das acepções empiristas, racionalistas e fenomenológicas, esse sujeito é representado pelo **indivíduo**; no caso do pensamento romântico, o sujeito é reduzido a um "epifenômeno", deixando para a coletividade "o único sujeito real e autêntico"; e, no último caso, a visão do pensamento dialético, hegeliano e marxista que vê na coletividade o sujeito real sem esquecer que ela é uma rede complexa de "relações interindividuais". Além disso, é sempre preciso especificar a natureza dessa rede e o lugar que nela ocupam os indivíduos, denominados sujeitos.

Goldmann coloca uma pergunta de muita importância: por que associar a obra ao grupo social primeiramente e não ao indivíduo que a escreveu? Para ele, a resposta é simples: quando se associa a obra diretamente ao seu autor, para estudá-la para a compreensão do que

unesp

ela tem de especificamente cultural, "dá-se conta, no *melhor dos casos*, de sua unidade interna e da relação entre o todo e suas partes", mas não seria possível estabelecer, de uma maneira que poderia transcender o texto, "uma relação *do mesmo tipo* entre essa obra e o homem que a criou (GOLDMANN, 1976, p.205)". Assim, ele deixa claro que os estudos psicológicos não são suficientes para explicar a complexidade dessas relações sociais e continua dizendo que as relações entre o grupo social (que é o verdadeiro sujeito da criação por meio do autor da obra) e a obra realmente importante "são da mesma ordem que as relações entre os elementos da obra e o seu todo (GOLDMANN, 1976, p.207)". Essas relações apresentadas têm o caráter de ser compreensivas e explicativas ao mesmo tempo – e essa é a base do método estruturalista genético.

Até aqui, Goldmann defende que essas tentativas de ver como sujeitos criadores os grupos sociais que são relacionados às obras culturais parecem muito mais coerentes do que "considerar o indivíduo como verdadeiro sujeito da criação (GOLDMANN, 1976, p.207)" A partir disso, devem-se levantar e discutir dois problemas: a) determinar a ordem de relações entre a obra e o grupo e; b) saber com quais obras e grupos podemos estabelecer relações desse tipo.

O primeiro fato a estudar é que o aparecimento do estruturalismo genético (e a obra de Lukács) representa uma evolução no estudo da sociologia da literatura uma vez que defende como principal meta estudar os fenômenos formais da obra e não somente o seu conteúdo relacionado à consciência coletiva. Assim, a partir dessa inovação, "a hipótese fundamental" desse método é "a de que o caráter coletivo da criação literária provém do fato de as *estruturas* do universo da obra serem homólogas às das *estruturas mentais* de certos grupos sociais, ou estarem em relação inteligível com elas (GOLDMANN, 1976, p.208)", sendo que no plano do conteúdo o escritor tem total liberdade para criar.

unesp

O grupo criador da obra forma um processo de estruturação que elabora as tendências afetivas, práticas e intelectuais na consciência de seus membros, de modo que exista uma "resposta coerente aos problemas que suas relações com a natureza e suas relações inter-humanas formulam (GOLDMANN, 1976, p.208)". Apesar disso, essas tendências não são perfeitamente coerentes uma vez que cada indivíduo tem infiltrada na sua consciência real outras consciências dependendo da maneira como foram educados e do meio em que vivem, ou seja, eles sempre sofrem influência de vários outros grupos. Há também a visão de mundo (categorias mentais) de cada indivíduo, que o grupo não cria mas da qual "elabora os elementos constitutivos e a energia que permite reuni-los" (GOLDMANN, 1976, p.208-9).

Para Goldmann, o valor da obra de arte sempre depende de quanto a sua estrutura se aproxima ou se distancia da estrutura social, ou da "coerência rigorosa". Assim, ele afirma que os estudos feitos a partir do conteúdo das obras – sociologia dos conteúdos – mostram-se eficazes ao estudar as obras de nível médio, ao passo que a sociologia das estruturas dá conta melhor das chamadas obras-primas, que conseguem revelar as homologias entre essas estruturas.

Somente alguns grupos sociais são especificamente favorecedores da criação de cultura e é preciso defini-los: os únicos grupos que oferecem essa estruturação para a obra são aqueles que têm a consciência voltada para uma visão global do homem.

Enfim, chega-se ao problema da esquematização do objeto. Não há maneira de se começar a estudar a obra sem termos, ao menos, uma hipótese elaborada sobre sua estrutura e não podemos começar a estudar as estruturas sem termos delimitados "o conjunto de dados empíricos imediatos que as compõem (GOLDMANN, 1976, p.210)". Na prática, este problema se dissolve facilmente:

> parte-se da hipótese de que se pode reunir certo número de fatos numa unidade estrutural, tenta-se estabelecer entre esses fatos o máximo de relações compreensivas e explicativas, procurando-se englobar também outros fatos que parecem estranhos à estrutura que se está destrinçando; chega-se, assim, à eliminação de alguns dos fatos de que se partiu, à admissão de outros e à

unesp

> modificação da hipótese inicial; repete-se essa operação por sucessivas aproximações até ao momento em que se chega (é o ideal mais ou menos atingido, segundo o caso) a uma hipótese estrutural que pode explicar um conjunto perfeitamente coerente de fatos (GOLDMANN, 1976, p.211).

O ideal desse estudo seria fazer uma análise completa de todas as obras de um autor, a fim de conseguir anotações de vários agrupamentos sociais da época, formando, assim, "um conjunto de relações inteligíveis" ou as homologias.

Para se avançar num estudo como esse é preciso sempre proceder ao processo de compreensão do texto e logo depois o de explicação, como "delimitar os grupos de dados empíricos que constituem estruturas, as totalidades relativas" e também as inserir "como elementos de estruturas mais vastas mas da mesma natureza, e assim sucessivamente" (GOLDMANN, 1976, p.212). Assim, a compreensão e a explicação fazem parte de um mesmo processo e não podem ser separados.

O último problema que Goldmann aborda é o da função individual e coletiva do imaginário "em relação às estruturas significativas humanas que apresentam todos os caracteres comuns próprios das relações dinâmicas entre um sujeito e um meio ambiente" (GOLDMANN, 1976, p.216-7). Como o problema é complexo, ele só formula uma hipótese "vaga e provisória". No plano do psicológico, as ações do indivíduo levam-no sempre a desejos, aspirações cuja satisfação total a realidade impede. Freud, no plano individual, mostra-nos que os desejos, mesmo modificados pela dificuldade e obstáculos originados pelo objeto, não aceitam a satisfação parcial nem a repressão. Assim, surge a satisfação imaginária, que vem para substituir a satisfação real que não pode ser completa.

Desse modo, Goldmann afirma que a função da cultura é análoga a esse processo (apesar de não acreditar na inconsciência coletiva). Ao mesmo tempo em que o grupo humano age racionalmente sobre a realidade se depara com obstáculos impostos por essa ação e também deve adaptar-se às satisfações parciais e frustrações que encontra pelo caminho. Assim, essa ação racional sobre a realidade só pode acontecer se for acompanhada por

unesp

"satisfações integrais no plano da criação conceptual ou imaginária" (GOLDMANN, 1976, p.217).

Goldmann acrescenta ainda que, no plano individual, os instintos estão sempre no inconsciente e tendem para uma satisfação simbólica – a posse do objeto -, no plano das tendências coletivas, que podem ser implícitas, mas não inconscientes (já que Goldmann não acredita que exista um inconsciente coletivo), pretendem sempre a realização em vez da "*posse de uma coerência*" (GOLDMANN, 1976, p.217).

A teoria de Goldmann apresenta-se extremamente complexa e, nas palavras de Antonio Cândido, repleta de luxo especulativo (*Literatura e Sociedade*, 2002. p. 14). O que pretendemos com essa teoria não é trabalharmos com ela e todo esse "luxo", mas apenas compreendermos sua essência ao nos conduzirmos nas análises literária e cinematográfica. Sabemos que o conto não tem, segundo as bases da teoria, a forma romanesca exigida. Isso não se apresenta como problema a partir do momento em que, para a análise do conto não nos preocuparemos com o **herói problemático,** elemento principal do romance, mas sim com a base de homologias entre as estruturas de um "grande" texto, que é "A Causa Secreta", de Machado de Assis, e a estrutura social da época em que ele foi escrito. Este estruturalismo genético, embora não seja insistentemente invocado com sua terminologia sofisticada, permeará boa parte das nossas observações e do nosso processo de compreensão e explicação do conto, do romance e do filme.

unesp

CAPÍTULO II

O CONTO "A CAUSA SECRETA"

O conto de Machado de Assis, "A causa secreta" (*Várias Histórias*) explora, dentre vários temas, o tema da perversidade humana e de seu poder dissolvente e avassalador; noutros termos mais simples, o conto mostra os modos pelos quais um homem sente prazer diante do sofrimento alheio. Antes de mais nada, devemos lembrar, como coloca Faoro (2001), que o conto retrata também a busca dos motivos obscuros que justifiquem a "ação generosa".

A narração começa *in medias res*, modo que se caracteriza, na nomenclatura de Genette, por anacronia ou *flash-back* – o que ocorre no texto todo, já que os personagens, no presente simulado da narração, "estão agora mortos e enterrados" – , justamente quando uma das cenas mais dramáticas do conto, a da revelação da perversidade, acabava de acontecer. O texto começa da seguinte maneira:

> Garcia, em pé, mirava e estalava as unhas; Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o tecto; Maria Luísa, perto da janela, concluía um trabalho de agulha. Havia já cinco minutos que nenhum deles dizia nada. Tinham falado do dia, que estivera excelente – de Catumbi, onde morava o casal Fortunato, e de uma casa de saúde, que adiante se explicará. Como os três personagens aqui presentes estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história sem rebuço.
>
> Tinham falado também de outra cousa, além daquelas três, cousa tão feia e grave, que não lhes deixou muito gosto para tratar do dia, do bairro e da casa de saúde. Toda a conversação a esse respeito foi constrangida. Agora mesmo, os dedos de Maria Luísa parecem ainda trêmulos, ao passo que há no rosto de Garcia uma expressão de severidade, que lhe não é habitual. Em verdade, o que se passou foi de tal maneira, que para fazê-lo entender, é preciso remontar a origem da situação (ASSIS, 1994, p. 511)

O narrador, que presentifica o relato ("agora mesmo") nos mostra um silêncio constrangedor entre três personagens, causado por um fato não esclarecido ainda para o

unesp

leitor, mas do conhecimento de quem narra e dos personagens silenciosos. O desvendamento desse fato constituirá a matéria narrativa.

O texto todo está em analepse. Mas podemos perceber a analepse dentro da analepse. O texto, desde seu início até o momento que retoma a cena inicial citada acima pode ser considerado como uma analepse de alcance de dois anos, já que a história cronológica inicia-se no ano de 1860 enquanto o texto refere-se a uma data a partir de 1862. Essa analepse, qualifica-se como analepse externa, pois o acontecimento a que se refere é exterior à narrativa primeira; assim que se retoma a cena inicial, a narração continua em analepse referente ao tempo do narrador que conta a história, isto é, depois de "mortos e enterrados" os personagens. De acordo com a narrativa propriamente dita, essa analepse, considerada a do narrador, não é analepse dentro da história contada, uma vez que ela dá continuidade à narrativa depois do incidente retomado no início da narração.

Quanto à duração o discurso narrativo, percebemos que no conto os movimentos narrativos aparecem das diferentes formas citadas por Genette: na situação de sumário, por exemplo, podemos encontrar alguns trechos: "tê-la-ia esquecido, se não fosse o segundo encontro, poucos dias depois."; "Uma noite, estando nas cadeiras, apareceu ali Fortunato...". A freqüência singulativa predomina no texto; mas há também a presença da freqüência repetitiva, no caso, o episódio inicial.

Por esses exemplos – amenizando alguns como o sumário, que acontece em praticamente todas as narrativas – percebemos a forma discursiva do conto: por não ter um tempo objetivo (cronológico) na ordem da narrativa, o conto se apresenta ao leitor de forma fragmentada. Esta é a chave do que o narrador pretende nos mostrar; da mesma forma que o narrador fragmenta a história para contá-la ao seu leitor – que fica desde o primeiro parágrafo muito mais estimulado à leitura, porque o narrador adiantou o conflito e deixou-o em aberto – o personagem sádico (Fortunato) fragmenta, no clímax da diegese, o corpo de um rato vivo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Da mesma maneira, ele trata os sentimentos de sua mulher, Maria Luísa, fazendo-a sofrer aos poucos, até que desfaleça. A atitude de Fortunato diante do rato é a mesma que o narrador tem perante a sua história. Essa situação de fragmentação é um dos aspectos bem desenvolvidos no filme de Bianchi também.

Além da questão acima, encontramos no texto de Machado, em relação ao nível narrativo, a presença da metalepse, ou seja, há a intrusão do narrador extradiegético no universo diegético, mais uma prova de que o narrador manipula abertamente (porque sabemos que essa manipulação do narrador existe por menos que ele deseje isso em sua expressão) o que ele deseja que seu leitor saiba e entenda da narração que faz. Além disso, a metalepse aparece como um elemento para dar maior veracidade à narrativa, uma vez que o autor faz parte da corrente realista vigente em sua época e tem intenção de fazer o leitor perceber, nas situações que narra, a presença forte dos costumes e das pessoas de uma época característica.

O narrador extradiegético varia de perpectivas, ainda que domine o procedimento de narrar seguindo os passos do personagem Garcia e, algumas vezes, os movimentos de sua interioridade:

> (...) A sensação que o estudante recebia era de repulsa ao mesmo tempo que de curiosidade; não podia negar que estava assistindo a um ato de rara dedicação, e se era desinteressado como parecia não havia mais que aceitar o coração humano como um poço de mistérios. (ASSIS, 1994, p.513)

> O pobre-diabo saiu de lá mortificado, humilhado, mastigando a custo o desdém, forcejando por esquecê-lo, explicá-lo ou perdoá-lo, para que no coração só ficasse a memória do benefício; mas o esforço era vão. O ressentimento, hóspede novo e exclusivo, entrou e pôs fora o benefício, de tal modo que o desgraçado não teve mais que trepar a cabeça e refugiar-se ali como uma simples idéia. Foi assim que o próprio benfeitor insinuou a este homem o sentimento de ingratidão.
>
> Tudo isso assombrou o Garcia. Esse moço possuía, em gérmen, a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres, tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo. (ASSIS, 1994, p. 512-13)

> Garcia começou a sentir que alguma cousa o agitava, quando ela [Maria Luísa] aparecia, quando falava, quando trabalhava, calada, ao canto da

unesp

> janela, ou tocava ao piano umas músicas tristes. Manso e manso, entrou-lhe o amor no coração. Quando deu por ele, quis expeli-lo para que entre ele e Fortunato não houvesse outro laço senão o da amizade; mas não pôde. (ASSIS, 1994, p. 515)

Para entendermos um pouco a função ideológica do narrador deste conto, vejamos estes exemplos:

> (...) Tinham falado do dia, que estivera excelente – de Catumbi, onde morava o casal Fortunato, e de uma casa de saúde, que adiante se explicará. Como os três personagens aqui presentes estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história sem rebuço. (ASSIS, 1994, p. 511)

> Ela tossia, tossia, e não se passou muito tempo que a moléstia não tirasse a máscara. Era a tísica, velha dama incansável, que chupa a vida toda, até deixar um bagaço de ossos. (ASSIS, 1994, p. 518)

O narrador se apresenta nesse primeiro trecho como alguém que vai desvendar um segredo: "contar a história sem rebuço". Apesar de afirmar isso logo no início, este narrador faz algumas dissimulações em seu discurso, como a fragmentação, para aguçar ainda mais a curiosidade do leitor e também para confundir o leitor despreparado ou desatento. A função ideológica também permite que o narrador comente suas opiniões sobre todos os fatos que narra, e o narrador deste conto não perde a oportunidade de fazer isso diversas vezes, como no caso da descrição da doença de Maria Luísa, para dramatizar ainda mais as atitudes sádicas de Fortunato.

Entretanto, antes de avançarmos, convém que relembremos o argumento do conto. Já sabemos que o relato se abre como se fôra a apresentação de um primeiro ato de um drama. Três personagens estão há cinco minutos em constrangedor silêncio: Garcia, um jovem médico, Fortunato,um capitalista rico, e Maria Luísa, mulher deste. Machado de Assis os mostra por meio da composição de um quadro em que a disposição das figuras tanto descreve

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

a ocupação do espaço – provavelmente uma sala de estar – e a direção dos olhares, quanto sugere aqui a timidez e a ansiedade (Garcia), ali a indiferença e a superioridade (Fortunato), e, acolá, a distração, ou quem sabe, o desejo de fuga (Maria Luísa). Esta cena será retomada mais a frente, depois da retrospectiva realizada pelo narrador.

A história começa dois anos antes, quando Garcia, estudante de Medicina se encontra casualmente com Fortunato, num teatro. Garcia, reparando nas atitudes de Fortunato, intui estar diante de uma personalidade estranha ou, pelo menos curiosa, já que Fortunato acompanhava avidamente os lances dolorosos do dramalhão, saindo do teatro logo que começou uma farsa. Garcia decidiu segui-lo, interessado em saber como o outro se comportava: viu-o maltratando um cachorro na rua. Dias depois, Gouveia, vizinho de Garcia foi ferido por alguns bandidos: Fortunato levou-o para casa, ajudou nos curativos e desapareceu quando Gouveia já estava curado. Recuperado, Gouveia foi agradecer a ajuda; Fortunato, indiferente à gratidão, humilha Gouveia. Garcia, surpreso com a atitude de Fortunato, pensa em ir falar com ele, mas desiste. Tempos depois, Garcia encontra Fortunato numa gôndola e este, contando que havia se casado, o convida para um jantar em sua casa. Garcia vai ao jantar e, a partir deste dia, começa a visitar o casal. Percebe que a bela esposa de Fortunato, Maria Luísa, por quem se apaixona sem ser correspondido, era extremamente submissa ao marido e lhe tinha medo. Numa das visitas, sugere a Fortunato, inadvertidamente e por brincadeira, abrirem uma casa de saúde. Fortunato aceita a idéia e ambos a concretizam. Maria Luisa, apesar de não gostar do empreendimento, não se manifesta. Garcia se impressiona com a dedicação de Fortunato aos doentes e, depois, aos estudos de anatomia e de fisiologia, em cujos intervalos, se ocupava em "rasgar e envenenar gatos e cães". Fortunato muda o laboratório para casa; os guinchos dos animais, que antes perturbavam os doentes, passaram a afetar Maria Luisa, a qual, não suportando mais, pede a Garcia que interfira no

unesp

sentido de demover Fortunato a continuar as experiências. Fortunato atende a Garcia. É quando este percebe que Maria Luísa está com alguma doença grave.

Chega então o dia em que se deu a primeira cena. Fortunato, que conseguira apanhar um rato, submete-o a uma tortura meticulosa e demorada, presenciada, primeiro por Maria Luísa e, em seguida, por Garcia, o qual descobre o segredo da personalidade de Fortunato: a necessidade de sentir prazer com a dor alheia. Quando descobre que a mulher está com tuberculose, faz de tudo para curá-la, pois "amava deveras a mulher". Entretanto, à medida que o mal avançava, Fortunato foi sendo subjugado pelo senso de prazer com a dor do outro, no caso, Maria Luísa. Somente quando esta morre, Fortunato fica aturdido. Garcia vai ao velório. Em determinado momento, a conselho de Garcia, Fortunato retira-se para descansar e dormir. Ao despertar, volta para a sala e vê Garcia a contemplar o cadáver e a beijar-lhe a testa, e a rebentar-se em soluços. Fortunato sente um vasto prazer com o sofrimento do amigo.

Nesse resumo da história, podemos perceber que não há processo de melhoramento, a menos que consideremos a busca do prazer por meio da dor alheia como o valor autêntico de Fortunato. Fortunato, seria, segundo a teoria de Goldmann um personagem problemático que, além de ir se degradando cada vez mais ao longo da história, leva à degradação por agressão sofrida Maria Luísa e, num teor menor, Garcia, além de, logo no começo, ter causado a degradação de Gouveia. Podemos dizer até que há uma tentativa de reparação de Maria Luísa, ao pedir a ajuda de Garcia, mas essa tentativa é mal sucedida e acarreta a morte da mulher.

Percebemos que as ações de Fortunato vão-se revelando aos poucos: primeiro acompanha com avidez os lances dolorosos do dramalhão representado num teatro de São Januário, depois dá bengalada em todo cão que encontra na rua; em seguida, depois de aparente ação generosa, humilha Gouveia, depois tortura um rato por prazer, sacia-se com "a decomposição lenta e dolorosa da vida" de Maria Luísa e, finalmente, se delicia com a "explosão de dor moral", do amigo Garcia. Terminado o conto, podem-se rever todos os atos

unesp

generosos de Fortunato como instrumentos para que ele alcance sua meta, seu prazer com a dor; cuida de Gouveia enquanto este pode sofrer, monta um hospital porque este lhe permite sentir o sofrimento dos hospitalizados ou assistidos; faz experimentos de anatomia e fisiologia, porque pode envenenar e rasgar gatos e cães.

O narrador opta por nos deixar acreditar que Fortunato tenha uma complexidade maior no conto. Como já foi observado, o que ele faz o tempo todo na narrativa é procurar um modo de sentir prazer com o sofrimento alheio. Até mesmo na doença da mulher ele consegue esse feito. Como o próprio Garcia pensa numa passagem sobre Fortunato: "'castiga sem raiva', (...), 'pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar: é o segredo desse homem'". (ASSIS, 1994, p. 518). O narrador descreve Fortunato com olhos claros, "cor de chumbo," que "moviam-se devagar, e tinham expressão dura, seca e fria. Cara magra e pálida; uma tira estreita de barba por baixo do queixo e de uma têmpora a outra, curta, ruiva e rara. Teria quarenta anos." (ASSIS, 1994, p. 513). Talvez o que mais chame atenção na descrição de Fortunato seja mesmo o narrador: o modo que ele escolheu de revelar aos poucos o personagem para o leitor se espelha no modo como ele é revelado tanto para Maria Luísa quanto para o colega Garcia. Na realidade, no início da história (contada pelo narrador) o leitor não tem condição de saber o verdadeiro caráter de Fortunato, da maneira que o narrador já sabe. O mesmo acontece em sua relação com a mulher e o amigo: os dois vão conhecendo seu verdadeiro caráter aos poucos, e não gostam do que vêem. Além disso, Fortunato é um homem centrado em seu objetivo específico: sentir prazer na dor do outro. Mesmo que, às vezes, como no caso de Maria Luísa, essa atitude pareça ser inconsciente, ele se concentra neste objetivo e se esquece da família. Não consegue perceber que o seu "melhor" amigo apaixonou-se por sua mulher; mesmo que ela não se mostrasse aberta ao sentimento do amigo.

unesp

Maria Luísa é frágil, submissa ao marido, e, ao longo da narrativa, descobre o verdadeiro caráter sádico do marido, mas não consegue se desvencilhar dele (até porque a sociedade da época não permitia uma separação) e acaba por morrer de tanto sofrer ao lado dele. Fisicamente, o narrador descreve Maria Luísa como "esbelta, airosa, olhos meigos e submissos; tinha vinte e cinco anos mas parecia não passar de dezenove." (ASSIS, 1994, p. 514). A fragilidade de Maria Luísa, apresentada pelo narrador, se confirma com a morte dela. A submissão, já descrita também diretamente pelo narrador, mostra a incapacidade dela de se livrar do marido que a faz desfalecer. A crença desta personagem na família é aparente, pois ela acredita que com o marido formou uma família e não pode abandoná-la. Nem a paixão que ela sabe que Garcia tem por ela, a faz repensar em sua vida conjugal, que só a faz sofrer. Maria Luísa parece representar o ideal da família que mais adiante comentaremos.

Garcia está ali para auxiliar Maria Luísa e só continua perto do casal porque ama a mulher do colega. Mas também possibilita o desenvolvimento de um tema subjacente: o narrador o segue com preferência aos outros personagens, pois é ele o "moço que possuía, em gérmen, a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres, tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo" (ASSIS, 1994, p. 514) Ao longo do conto vai descobrindo Fortunato assim como o leitor e percebe que a doença de Maria Luísa é causada pelos excessos do marido. Tenta ajudá-la como pode, mas, na realidade, ele não poderia fazer muito por ela. Garcia ainda parece estar envolvido com o lado científico no conto, isso porque ele representa o setor de profissionais liberais da ciência, os médicos, mas um médico propenso a "decifrar os homens", "decompor os caracteres", um médico dotado do "amor da análise" "de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo". Torna-se claro, no conto, que este pendor para a pesquisa conduz o personagem a um pacto com Fortunato do qual se torna cúmplice involuntário e também vítima. De certo modo, Garcia

unesp

lembra um pouco a descrição que alguns críticos fazem do próprio Machado de Assis. Forçando a mão, podemos dizer que o conto também oferece várias camadas para a leitura, além desta proporcionada pelo papel desempenhado por Garcia.

Uma primeira leitura nos leva a entender que a causa secreta se encontra exatamente nas formas variadas, algumas incomuns, de sentir prazer que Fortunato procura a todo custo ao longo da narrativa: batendo em cachorros na rua, vendo o sofrimento de Gouveia e depois, humilhando-o, tratando dos doentes na casa de saúde, fazendo suas experiências com os animais, fazendo Maria Luísa sofrer com as atitudes que ele tem para com ela, vendo-a morrer aos poucos e, por último, saboreando a dor do colega Garcia ao vê-lo beijando o cadáver de sua mulher e explodindo em soluços.

Outra leitura, porém, nos permite chegar a outra causa secreta: Maria Luísa. Isso porque, indefesa diante do marido, ela representa toda a fragilidade: o marido Fortunato se aproveita das características dela para casar-se (acreditamos que isso seja inconsciente, já que ele parece amá-la) e fazer dela sua fonte de prazer. Garcia se apaixona por sua meiguice e fragilidade, dando a ele a sensação de que pode protegê-la das atitudes de Fortunato. Para Fortunato, ela é a causa secreta de que ele se sustenta, de que ele suga toda a energia até que ela morra. Para Garcia, ela é a causa secreta que faz com que ele continue a freqüentar a casa do casal mesmo depois de ele ter descoberto todo sadismo do colega, isso porque ele a ama. Ela também é a causa secreta dela mesma, isto é, ao mesmo tempo em que Fortunato a leva à morte ela também o faz, uma vez que não consegue reagir às crueldades de Fortunato e sacrifica-se continuando ao lado do marido sádico.

A partir dessas considerações, pudemos levantar alguns dados importantes para fazermos uma análise sociológica.

Como já havíamos percebido, o conto de Machado de Assis trata de, pelo menos, três temas: a família, o pendor para a pesquisa, e o prazer com a dor alheia. O primeiro se mostra

unesp

claramente, ao percebermos que a história se passa em ambientes fechados, quase sempre na casa do casal Fortunato. O ambiente científico vai se revelando a partir da figura de Garcia, um médico, que abre uma casa de saúde com o amigo. O prazer com a dor alheia se articula com o dos experimentos científicos, aqueles que se fazem à custa do sacrifício de animais.

Goldmann afirma algumas vezes em seu texto que é "quase impossível" separar a compreensão da explicação. Apesar disso, como Goldmann também afirma, tentaremos explicá-las e compreendê-las separadamente.

A primeira face, a familiar, se dá primeiramente entre Fortunato e Maria Luísa. Eles são casados, vemos que ela é bem mais jovem do que ele, o que representa um perfil dos casais daquela época. Logo depois, passa a fazer parte do convívio familiar Garcia, o amigo do casal, que passa a freqüentar diariamente o ambiente. Devemos evidenciar, pois, que o personagem Garcia é sempre o mediador, tanto dessa estrutura familiar quanto do sadismo, exatamente por causa de seu pendor para a pesquisa dos caracteres. Nessa primeira estrutura Garcia passa a presenciar a degradação da relação do casal. Em termos de conteúdo, podemos exemplificar com este trecho: "Maria Luísa cismava e tossia; o médico indagava de si mesmo se ela não estaria exposta a algum excesso na companhia de tal homem" (ASSIS,1994, p. 518). Essa característica de Maria Luísa nos leva a pensar no papel da mulher na sociedade da época. Mesmo que a relação do casal não fosse boa, a situação da mulher era a de submeter-se ao marido para levar a vida da melhor maneira possível, fechando os olhos para a realidade.

Portanto, no plano familiar, Maria Luísa se revela como um suporte necessário à família, que parecia ter uma estrutura frágil, e às relações familiares externas que consolidam a sociabilidade (amizades, ritos de visita e comensalidade, conversações, etc.). Em contraste, Fortunato se revela como aquele que não se preocupa com a família, que não pára para pensar sobre sua consistência, a não ser nas situações-limite das doenças graves e da morte.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Na segunda face, a mais complexa, observamos uma crítica à ética da verdade e da objetividade científica. Primeiramente, Machado nos coloca a par da objetividade da ciência ao colocar o médico Garcia como mediador. Machado nos mostra a medicina, o hospital onde se cruzam Garcia e Fortunato para atentarmos para esse fato. Logo no começo, percebemos uma descrição muito objetiva do personagem Fortunato, em cuja descrição se sugere a idéia dessa objetividade científica: "os olhos eram claros, cor chumbo, moviam-se devagar, e tinham a expressão dura, seca e fria. Cara magra e pálida; uma tira estreita de barba, por baixo do queixo, e de uma têmpora a outra, curta, ruiva e rara." (ASSIS, 1994, p. 513).

Convém lembrar que Garcia se aproxima de Fortunato por um interesse de médico propenso à pesquisa da intimidade; e que Fortunato estuda Anatomia e Fisiologia e realiza experimentos não em função das verdades que tais ciências possam revelar, mas em função do prazer pessoal que o sofrimento alheio possa proporcionar. Neste caso, se define um desvio entre a finalidade da ciência, ou da pretensa ciência, e os meios utilizados: ou seja a finalidade aparente é uma verdade, enquanto a profunda é um prazer pessoal.

Expõe-se, então, o problema sobre a ética da pesquisa. É preciso sempre que haja ética ao se tratar de pesquisar seres vivos principalmente, uma vez que os métodos para isso podem gerar, em vez de trabalho científico, objetivo, uma sensação de prazer e satisfação ao lidar com esses métodos.

Neste contexto podemos falar de degradação da ética científica. Fortunato, mais do que pesquisar somente, procura satisfação em dissecar animais e fazer seus estudos de anatomia e fisiologia. Essa satisfação, com o passar do tempo, transfere-se para sua mulher – um ser humano –, que, enfim, quando a situação chega ao seu ápice, adoece e morre. Não bastasse a morte da mulher, Fortunato consegue ainda mais uma gota de satisfação ao contemplar seu amigo aos prantos pela perda da mulher amada.

unesp

Garcia mostra-se mediador, pois, a partir dele, Fortunato tem acesso à casa de saúde e começa a fazer suas experiências. Do mesmo modo, ele media a degradação familiar ao passo que acompanha, mas sem muita coragem para interferir, a degradação de Maria Luísa provocada pela degradação do relacionamento entre ela e o marido. Além disso, Garcia é, no plano da ética, exatamente o contrário do colega: enquanto Fortunato se revela totalmente desprovido da ética, Garcia a tem em abundância: é por isso que não se dá ao direito de interferir na relação do casal e nem de extrapolar ao desvendar aos poucos a verdadeira face do colega.

Expostas as duas faces degradantes, podemos levantar as questões sobre a forma/estrutura do texto. O conto inicia-se *in medias res*, com analepse dentro da analepse, coisa difícil de se encontrar. As duas faces – a familiar e a científica - estão sobrepostas no texto todo – o que significa, no plano do conteúdo, percebermos que Fortunato substitui a ética da verdade pelo prazer da dor alheia e a transfere para sua vida familiar. No plano da forma, percebemos a transferência da perda da ética científica para a relação familiar por meio dessa construção *in medias res* e analéptica exposta antes. Fortunato confunde a objetividade da pesquisa com o prazer da tortura que ele acaba por transferir para sua mulher. Do mesmo modo, a relação de Garcia entre ética e família é oposta, o que revela, na estrutura do texto, a tomada da narrativa não mais em analepse da analepse (como chamamos o fenômeno), mas agora a narrativa volta à analepse de acordo com tempo do narrador, o que de fato não precisa ser caracterizado como analepse. Neste caso, a história passa a ser narrada linearmente, até a morte de Maria Luísa, onde ela se encerra. A explicação do que foi dito sobre essa estrutura voltar a ser linear e ter relação com o comportamento de Garcia mostra uma correspondência formal. Mesmo depois de saber do verdadeiro caráter do colega, ele não pode, por cumprimento de uma regra social (ética), se envolver na relação entre o casal.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Enfim, chegamos ao final com algumas considerações que precisam ser feitas. Machado de Assis foi considerado por muito tempo apenas um autor que dissecava o psicológico dos personagens ou o seu comportamento. A partir dos estudos de Roberto Schwarz, começou a ser visto como um autor que faz mais que isso. Esse "mais que isso" foi o nosso objetivo nesta análise: demonstrar que num texto Machado não retratava somente as características comportamentais do indivíduo como também podem ser percebidas algumas discussões sociais que fazem parte de um grupo específico do qual o autor faz parte naquele momento. Isso é bem explicado na teoria de Goldmann sobre a estrutura do texto ser homóloga à estrutura do grupo social a que o autor pertence. E, como já foi visto também, é uma atitude da qual o autor talvez não esteja consciente mas está presente na consciência possível dele e do grupo social a que ele pertence. Isso pode nos levar a pensar que toda a obra de um autor deva ter sempre a mesma estrutura; o que não acontece uma vez que, ao longo do tempo, esse escritor pode mudar seu pensamento e sua posição na sociedade, o que faz com que sua obra também mude.

Ao pensarmos no conto "A causa secreta", Machado de Assis representa o grupo dos profissionais liberais, mais especificamente os cientistas, médicos e pesquisadores, que discutem a ética na pesquisa. Assim, podemos concluir, depois dessa análise, que o narrador representa a voz desse grupo. Ao mesmo tempo, temos, intercalada nessa discussão, a representação das relações familiares desse grupo, ou seja, a classe média. Dessa maneira, podemos encontrar uma explicação por Machado de Assis ter se preocupado em fazer com que o narrador revelasse a verdadeira face de Fortunato aos poucos durante a narrativa: não apenas para demonstrar o psicológico e comportamental do ser humano, mas, mais do que isso, revelar essa preocupação sobre a ética da pesquisa científica que permeia a objetividade e o prazer de quem pesquisa por profissão ou não, juntamente com uma discussão que ele propõe sobre as relações familiares que pareciam estar se degradando.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

CAPÍTULO III

O FILME "A CAUSA SECRETA"

O filme de Sérgio Bianchi, *A causa secreta* (1994), foi considerado, à época de seu lançamento, mais um filme chato, feio e ruim. Podemos ler, em algumas críticas publicadas em jornais, que Michelangelo Antonioni deixou a sala de cinema na primeira meia hora de filme. A justificativa de Sérgio Bianchi é a de que *A causa secreta* é um filme falado, em que predominam os diálogos para seu entendimento completo e, no caso de Antonioni, ele assistia ao filme falado em português sem legendas. Outra crítica, de Marcelo Coelho, anunciava que era um filme mau, e não ruim. Para a nossa análise, levamos em conta a afirmativa de Coelho para buscarmos a fundo o que o filme pretendia.

Em poucas palavras, o filme conta a história de um diretor de teatro que pretende montar uma peça adaptada do conto de Machado de Assis. Os atores que participam do processo devem fazer uma investigação realista do que é a dor alheia e partem para as ruas em busca de material para apresentar nos ensaios. O fato é que essas pesquisas são cansativas e acabam por degradar a relação entre os atores e o próprio diretor da peça, que, apesar de todas as dificuldades, chega a ser encenada.

Neste resumo já percebemos um tipo de experiência feita pelo diretor do filme: o espectador não se sente confortável ao assisti-lo. A primeira coisa que o espectador comum espera de um filme é que ele seja, no mínimo, bem filmado segundo os padrões das obras de entretenimento produzidas nos Estados Unidos, que aliam alta tecnologia e histórias que divertem, emocionam ou enlevam; e aqui isto não acontece. O filme parece feio, cansativo e cruel. Exatamente como a relação que se instala entre os personagens-atores da peça de teatro e seu personagem-diretor. Antes de entrarmos numa discussão mais detalhada desses

unesp

personagens, importa entendermos primeiro o processo de criação do filme, onde reside a experimentação primeira.

Percebemos, então, quatro níveis de representação que fazem com que o filme seja experimental: o primeiro é o próprio conto de Machado de Assis; o segundo é a adaptação do conto para peça teatral; o terceiro é o processo de criação da peça teatral; e o quarto e último é a história do filme – a filmagem.

O primeiro nível só aparece no filme, no sentido literal, nas falas iniciais do personagem-diretor da peça, Zé Maurício, e em algumas cenas do ensaio da peça. Isso implica que o filme não é uma reprodução "fiel" do conto de Machado de Assis, ou seja, não quer contar a história do conto, no sentido do conteúdo que encontramos narrado. O segundo nível de representação, relativo ao processo de adaptação do conto para a peça, não nos é mostrado totalmente, mas sim em partes muito fragmentadas que acabamos por não reconstruir (se a relacionarmos com a diegese do conto); o próprio personagem-diretor, Zé Maurício, diz, no início do filme e do processo de criação da peça, que ele não tem um desfecho para ela, pretende encontrá-lo a partir das pesquisas que os personagens-atores estão realizando. Muitíssimo relacionado a esse segundo nível está o terceiro, onde reside o enredo do filme – o processo de criação da peça teatral – que reflete no quarto e último nível de representação: a história do filme, ou seja, a história do filme por trás das câmeras está refletida na história "em frente" das câmeras: o processo de criação teatral reflete o processo de criação cinematográfica, mais especificamente, a criação do próprio filme *A causa secreta*.

Depois de entendido isso, passamos a verificar então o que é representado no filme. Em relação ao conto "A causa secreta" – uma vez que nos créditos diz-se que o filme é inspirado nele, e, além disso, o próprio nome indica –, como já dissemos antes, muito pouco foi preservado, no sentido da diegese do conto, na diegese do filme. Verificamos, em primeiro lugar, uma relação entre o conteúdo do conto na forma do filme e o conteúdo do filme na

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

forma do conto, o que resulta numa obra singular. Vejamos primeiro como foi transcodificado o conteúdo do conto para a forma do filme.

Quando o espectador se depara com *A causa secreta*, pode ter a impressão de que o filme é ruim e muito cansativo. Essa impressão continua e, às vezes, se intensifica. Apesar de o filme ter apenas uma hora e meia, o espectador sente que passou uma eternidade em frente à tela assistindo àquele filme cansativo e cruel. Esse é o conteúdo do conto de Machado de Assis: uma história cruel. A sensação de cansaço que o espectador tem em relação ao filme está ligado à crueza de sua montagem: é um filme falado, com pouca movimentação (dos personagens e da câmera) e muita tensão (entre os personagens e as cenas, com auxilio dos ruídos). A duração do filme é um fator importante para sentirmos essa tensão: geralmente, um filme de uma hora e meia costuma acabar logo, e, dependendo do espectador, pode gerar até um sentimento de "frustração", não num sentido negativo, mas num sentido positivo de que o espectador queria que o filme continuasse. Isso não acontece com *A causa secreta*. Quando o filme acaba, sentimos um alívio quase inexplicável. Quase inexplicável porque depois passamos a entender que o que o filme fez conosco é exatamente o que fazemos inconscientemente todos os dias com as pessoas – e porque não com cada um de nós mesmos: deixamos de lado certos conceitos éticos para alcançarmos um objetivo próprio. O filme faz isso: ele ultrapassa o psicologicamente esperado de um filme; como comentou o crítico Amir Labaki numa crítica escrita ao jornal *Folha de S Paulo* em agosto de 1994, o filme foge do padrão de cinema "mauricinho" privilegiado pelo festival de Gramado – onde o filme foi exibido; e também, voltando a lembrar o crítico, do mesmo jornal, Marcelo Coelho, quando diz que a virtude do filme

> está justamente em não se apoiar em coisa alguma. Nem no padrão de referências dos clichês do cinema americano, nem no padrão de referência dos clichês do cinema ou da novela brasileiros. Há, talvez, um padrão de referência: o das reportagens tipo "Aqui Agora", com a explicitude das cenas em hospitais do Inamps, dos assassinados à luz do dia, do sangue e da violência. Mas, com isso, Sérgio Bianchi não fez um filme simplesmente paródico ("Aqui Agora" é de certo modo paródia de si mesmo) nem

> puramente ruim, no modelo clássico do filme nacional que quer ser ruim de propósito. Sérgio Bianchi não fez um filme ruim, fez um filme mau.(COELHO, ILUSTRADA, p.5-8, 1994)

A causa secreta não só nos faz pensar no que ele nos mostra, mas também nos faz sentir na pele o que ele nos mostra: esse é seu diferencial. No conto, Maria Luísa sofre até seu último suspiro de vida; da mesma maneira, o filme nos faz sofrer até o último segundo. Podemos exemplificar aqui o final do filme: enquanto passam os créditos, em vez de ouvirmos aquela música final (típica dos filmes), ouvimos uma narração em *off*, do próprio Sérgio Bianchi, chamando-nos mais ainda a atenção para tudo aquilo que ele nos quis fazer sentir. O texto é o seguinte:

> Cada vez mais a gente não se emociona pela dor anônima. Isso a gente está vendo no jornal, na tv, nos 'Aqui, agora', nos noticiários; em todos os lugares, debaixo dos viadutos... Se torna então tudo muito igual, não emociona mais. A etapa seguinte e a mais inteligente, um pouquinho mais inteligente, é a teatralização, o teatro. Você começa a fazer negócio ao redor da dor alheia. Vamos ter piedade, vamos ter caridade, vamos dar um quilo de cereais e de comidas não perecíveis para podermos ir à festa. Nos organizamos em torno de associações e organizações para o combate da dor, da miséria e da fome. Para sentir prazer na dor ainda dentro de um sistema estruturado. A dor do outro, do que está arrebentado, do que tá na rua. Então, a caridade. Mas isso é fugaz. E com esse aperfeiçoamento, quem sabe, vai começar a terceira etapa, a mais refinada. Quando a gente testemunha a dor e esse ato fica legítimo para todo mundo, estatalmente legitimado, se concebe um certo amor para as pessoas que estão sofrendo, um gozo, aí o aparecimento dos verdadeiros artistas, deliberadamente, sem gozar antes, sem a necessidade de ser uma coisa pessoal. Isso passa a ser gerenciado num sentido muito mais amplo pelo Estado, pelo Governo e pelas elites.

Como sair do cinema com a sensação de que somos inocentes (no sentido jurídico do termo e não no pueril) ao ouvir, depois de tudo a que assistimos, um discurso como esse? Realmente esse filme é um "tapa na cara" do espectador; que acreditava estar bem protegido, dentro de uma sala de cinema, sentado confortavelmente em uma poltrona, com seu refrigerante de um lado, sua pipoca do outro, pronto para assistir a mais um filme. Mesmo que ele saiba a linha (crítica, de denúncia) à qual se dedica o diretor, não espera que ele próprio seja agredido. É isso o que acontece; o espectador toma o lugar de Maria Luísa (voltando ao

unesp

grande Machado de Assis), que sofre até a morte com um marido cruel, e o diretor do filme torna-se o marido cruel, Fortunato. Assim, o que media a relação entre "marido" e "mulher" é o próprio filme, sinônimo de crueldade.

Para concluirmos essa idéia primeira de que a estrutura do filme retoma o conteúdo do conto, é preciso dizer claramente que a montagem do filme é fundamental para isso. A montagem final (o filme pronto – produto) é sempre uma escolha. Sabemos que o diretor, antes das filmagens já havia feito o que chamamos de decupagem – uma seleção do que ele pretende filmar, da história, das cenas, das seqüências, etc, que estão no roteiro – e depois da filmagem o que ele deve fazer é uma outra decupagem, que resulta na montagem e no próprio filme.

Assim, Sérgio Bianchi optou (talvez não conscientemente) por trazer para seu filme em sua estrutura o conteúdo do conto, uma vez que ele já sabia que não pretendia filmar a história narrada por Machado de Assis. Bianchi faz isso de uma forma sutil para os nossos olhos e drástica para nossos sentidos. Cada cena, cada seqüência nos leva a sentir cada vez mais tudo aquilo que já explicamos anteriormente e, no decorrer do filme, esse sentimento aumenta. Para compreendermos bem essa questão da forma cruel do filme, vejamos um exemplo relevante. O filme se inicia com um plano geral do Viaduto Costa e Silva – o Minhocão; juntamente com essa imagem temos a narração em *off* de Gil Gomes, que introduz para o espectador – que já pôde assistir, ao menos uma vez, ao programa "Aqui, agora", ancorado por Gil Gomes e conhecido por seu jornalismo sensacionalista – uma situação de tensão, algo nos será revelado e já sabemos que não será notícia boa. A câmera se aproxima de uma rua, depois de um bar e a voz em *off* continua a narrar o acontecimento, que agora podemos ver na tela: houve um assassinato neste bar, sem razão aparente. O homem foi ferido caminhou para fora do bar, caiu e, ao que tudo indica, morreu no colo de um homem que passava na rua. É importante ressaltar que no momento em que o ferido está morrendo no colo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

do desconhecido, a cena se alonga e incomoda: vemos o ferido olhar fixamente para o homem, que também o olha, sem fazer nada, um pouco constrangido, até que ele morra. Há várias pessoas assistindo ao acontecimento, mas ninguém faz nada para ajudar o ferido. Além disso, ouvimos ao fundo vozes de pessoas gritando. O incômodo, primeiramente, vem do fato de não podermos desviar o olhar do ferido, como tendemos a fazer numa situação real. A câmera se fixa em plano médio nos dois personagens e o espectador é obrigado a assistir à morte do homem: e como ele não morre imediatamente, o incômodo se instala. Essa é a primeira seqüência detalhada do filme e já podemos perceber que o diretor não pretende apenas nos mostrar algo, ele ele faz com que nós – os espectadores – sintamos a crueldade dos nossos próprios atos, muitas vezes, inconscientes. Algumas cenas depois, há a primeira voz em *off* do filme: "o que fazer diante da dor alheia? O primeiro passo é não fazer nada.". Essa voz resume para nós o que o filme nos mostrou e nos fez sentir em sua seqüência inicial, preparando-nos para o que virá a seguir.

A seqüência seguinte começa com um plano de conjunto do palco do teatro onde o grupo se encontra pela primeira vez. O personagem-diretor da peça, Zé Maurício, explica a todos o que pretende: a adaptação de um conto do Machado de Assis, um espetáculo sobre a dor alheia e as violências pessoais. Ele ainda não tem o desfecho e pretende encontrá-lo a partir do trabalho que cada um levar para o palco. Para isso, eles precisam fazer uma pesquisa de campo para o trabalho de laboratório de teatro. Enquanto explica o enredo, sobre Maria Luísa e Fortunato, aponta para o lugar vazio do ator que interpretará este personagem. Em seguida, esse ator chega e descobrimos que ele é o homem em cujo colo o ferido da seqüência anterior havia morrido. Depois da brevíssima conversa entre o diretor e os atores, o homem que chegou atrasado foi se desculpar com Zé Maurício, que não aceita as desculpas do ator que fica muito constrangido. Essa é uma cena estranha e que parece não ter muito sentido, à primeira vista. Já na reunião do grupo, percebemos que os atores estão um pouco

unesp

constrangidos pelo silêncio geral entre eles que ninguém consegue quebrar antes que o diretor fale. Logo em seguida, vemos essas desculpas não aceitas pelo diretor da peça que, depois de muito assistirmos ao filme, nos parece ter alguma relação com a situação dos atores e do diretor do próprio filme. Isso é somente provável, uma vez que não tivemos acesso às filmagens e não podemos ter certeza do relacionamento entre eles por trás das câmeras; mas esse provável tem sentido pelo fato de acreditarmos que o que se passa na tela reflete o que pode ter acontecido por trás da lente (ainda falaremos detalhadamente sobre isso). Ainda podemos considerar que o constrangimento do ator se transporta para o espectador; sentimento que este terá por todo o filme. Só depois dessa segunda seqüência é que o nome do filme nos é mostrado na tela escura com ênfase na música de percussão. Entendemos então que tivemos naquelas duas seqüências uma introdução do que o filme pretende nos mostrar.

A forma dessa introdução do filme corresponde muito ao conteúdo do conto, no sentido da história narrada: o sofrimento que leva Maria Luisa à morte e o prazer que Fortunato tem ao proceder assim com a mulher.

O segundo elemento da nossa pesquisa, isto é, o fato de ser o conteúdo do filme uma representação da forma do conto, precisa ser também detalhado aqui. Já vimos que no conto não há experimentação formal alguma. Sabemos que ele se inicia *in media res*, o que não é, de forma alguma, experiência formal inusitada. Sabemos também que o conto nos traz uma crítica à objetividade científica da época – não nos esqueçamos que este conto foi publicado em 1896, no livro *Várias histórias*, e essa era uma época em que estava em vigor o próprio Realismo literário e mesmo o Naturalismo que tinha pretensões cientificistas. Foi exatamente isso que Machado de Assis optou por criticar neste conto (mas não só nele): até onde vai a objetividade da pesquisa científica? A ética que o profissional da pesquisa deve ter pode ser ultrapassada para se obter um resultado/objetivo? Como já foi mostrado no capítulo da análise do conto, Machado de Assis trabalha brilhantemente essa questão nos detalhes de sua

unesp

narração: ao descrever fisicamente Fortunato, ao mostrar o que Garcia pensava sobre o amigo e mesmo a descrição de Garcia feita pelo narrador, etc. Além dessa crítica, Machado de Assis faz outras, principalmente sobre o valor moral do indivíduo, que não deixa de estar relacionado com a ética na pesquisa, mas estendendo-se para outras situações.

No filme, a ética – parte da filosofia responsável pela investigação dos princípios que motivam, distorcem, disciplinam ou orientam o comportamento humano, refletindo especialmente a respeito da essência das normas, valores, prescrições e exortações presentes em qualquer realidade social (HOUAISS, 2001) – criticada está em todos os níveis: social, político, científico e pessoal; trata-se de uma crítica evidente e tão insistente que se torna impossível não notá-la, principalmente quando tem como objeto a política. Mas isso não é um defeito, e sim uma virtude do filme, pois em cada fala dita há uma ação que a contradiz. Vejamos dois exemplos claros disso: no início do filme, há várias cenas em que os atores estão se conhecendo, e uma delas se dá entre Luis e Carla. Eles estão sentados numa mesa de bar; Luis conta a Carla que vai precisar deixar seu emprego na cooperativa por causa da peça. Na cooperativa ele diz que faz trabalhos sociais e os considera muito bonitos. Mas enquanto diz isso, um garoto de rua chega perto dele e pede algo para comer. Luis pede ao garçom um salgado, mas ignora o garoto. Logo depois diz ao menino para não atrapalhar a conversa dele, e percebemos que seu discurso (o trabalho na cooperativa) não condiz com suas atitudes. Nesta cena, podemos perceber uma aproximação que Bianchi faz da ironia machadiana. A outra cena que deixa muito clara essa situação é uma discussão num hospital em que os atores estão fazendo a pesquisa de laboratório teatral: alguns deles estão à espera do médico que irá orientá-los e vêem um doente gemendo de dor no corredor. Começa uma discussão entre os atores, as enfermeiras e o médico para que mediquem o paciente. Eles percebem que a excessiva burocracia no sistema de saúde impede medicá-lo naquele

unesp

momento. Luis diz então que era melhor que saíssem da frente do doente pois não queria mais ver aquela cena.

Insinua-se também uma crítica à pesquisa (seja cientifica, seja acadêmica ou teatral): há uma cena muito significativa no filme em que Alba (a artista plástica) e Carlos (o contra-regra) vão a um laboratório ver um rato dissecado. O pesquisador explica a eles como funciona a dissecação e enquanto ele explica, Alba começa a perguntar o porquê daquilo tudo que ele diz. O pesquisador simplesmente responde que aquilo faz parte da pesquisa dele, ou seja, não tem uma explicação pragmática, parece não haver utilidade naquela pesquisa. Outra cena interessante que trata disso é Cláudio no hospital conversando com uma paciente: ela pergunta a ele o que ele está fazendo ali e ele diz que faz uma pesquisa. Ela responde: "Pesquisa? Já que você não está fazendo nada, vem cá, senta aí." Isto é, a pesquisa não serve para nada. Neste caso, temos dois caminhos: esse pensamento é típico do brasileiro ou do diretor do filme? Ao criticar a pesquisa dessa maneira, o que ele pretendia? O filme indica que essa crítica foi feita para alertar os brasileiros de que não sabemos lidar com as pesquisas de um modo que ela nos traga um resultado positivo. As pesquisas existem, mas não são bem aproveitadas para a melhoria da situação do país; e pensando também que a verdadeira pesquisa a que Cláudio se refere é o laboratório proposto pelo diretor da peça, encontramos uma crítica à ineficácia desse tipo de laboratório teatral (da década de 70 – "realistão", como denomina a artista plástica) nos dias atuais. As pesquisas e os métodos teatrais parecem ter avançado e Zé Maurício ainda insiste no "realistão".

Já adiantamos que o filme resultou numa experiência artística formal. Duas das provas deste fato já foram relatadas ao tratarmos das estruturas e dos conteúdos que se invertem. Passaremos agora a discutir mais a fundo essa experimentação.

unesp

O que encontramos no filme de Bianchi não é uma experimentação dos meios próprios do cinema e sim uma experimentação que relaciona diferentes sistemas de arte: a literatura, o teatro e o cinema. A intertextualidade faz parte dessa experiência: como já sabemos, uma adaptação de um texto literário para o teatro vem mostrada na obra. Aliás, literatura, teatro e cinema são as três artes que se confundem neste filme. Não há limite entre elas, não é possível para o espectador definir sempre o que vê ou ouve na tela. Muitas vezes, não sabemos se a voz em *off* que ouvimos é de um personagem ou do narrador, que normalmente seria câmera no cinema, já que não nos foi introduzido nenhum narrador-personagem para nos contar a história. Ouvimos essa voz algumas vezes ao longo do filme e também no final (como já foi dito). Instaura-se então uma ambigüidade: o espectador confunde os níveis de realidade de cada uma das artes. A voz em *off* citada nos ajuda a explicar isso melhor: se não temos condição de definir se a voz é de um narrador, de um personagem ou do próprio diretor do filme interferindo em sua narrativa também não podemos afirmar qual dos sistemas de arte está sendo representado no momento.

Essa ambigüidade está definida na estrutura especular que o filme apresenta: ao contar a dificuldade da montagem de uma peça de teatro, Bianchi quis revelar sutilmente a sua própria dificuldade ao montar o seu filme. Há uma cena em que essa estrutura especular se comprova: três atores conversam no camarim; estão discutindo problemas políticos e pessoais (Luis, o ator comportado e Carla) diante do espelho, que duplica a imagem deles. Entra em cena, através do espelho, o diretor Zé Maurício, que os chama para o ensaio. Essa é a cena-chave para entendermos toda a experimentação do filme: o diretor só aparece na cena por meio de seu reflexo no espelho, enquanto os personagens se duplicam para o espectador, mostrando que eles são os atores do filme que representam os personagens tanto no filme quanto na peça. Aqui vemos uma distinção entre o ator e o personagem. Como Zé Maurício só aparece no reflexo do espelho, ele representa o que há por trás daquilo que assistimos,

unesp

tanto na tela como no palco. Aqui podemos lembrar do dramaturgo Bertolt Brecht. Alguns dizem que não é possível falar em Sérgio Bianchi sem o aproximarmos de Brecht. E essa cena não deixa dúvida: a separação que Brecht defende entre ator e personagem - o ator não deve encarnar o personagem e sim emprestar sua voz a ele - está evidente neste exemplo. Outro aspecto defendido por Brecht e encontrado em Sérgio Bianchi: o estranhamento que o dramaturgo defendia entre espetáculo e espectador, muito claro quando assistimos ao filme.

Já que estamos tratando da forma, há um outro aspecto que não é possível deixar de lado e que diz respeito a esse espelhamento. No filme, há algumas seqüências em que o diretor Zé Mauricio sai em busca de verba que viabilize o seu projeto. Essas seqüências não estão no início do filme, como deveríamos esperar, já que no seu primeiro encontro com os atores ele mesmo diz que teve muita dificuldade para conseguir o dinheiro. Elas estão intercaladas no filme, entre as seqüências dos ensaios da peça, depois do final da pesquisa que os atores fazem nas ruas. Portanto, o filme tem três partes: a primeira em que os atores saem para a pesquisa de campo (na primeira parte do filme), a segunda em que os atores ensaiam a peça (intercalada no filme todo) e a terceira, em que Zé Maurício busca dinheiro para seu projeto, parte que faz referência à estrutura especular do filme (a menor e a menos visível). Percebemos, então, que as buscas de verba de Zé Maurício, que aparecem para o espectador somente depois que os atores já se prepararam para produzir a peça, são mais uma prova da estrutura especular do filme. Ao final da pesquisa de campo dos atores, o filme volta (reflete) às buscas incansáveis do diretor para a viabilização do projeto, tanto cinematográfico quanto teatral.

Nesta terceira parte do filme se encontra a sua ambigüidade. Quando tratamos dos quatro níveis de criação dentro do filme, nos referimos ao conto, à adaptação dele para o teatro, à montagem da peça e, por último, à montagem do filme. Em termos de montagem fílmica, o que Bianchi fez foi colocar primeiro a produção dos atores para a peça e só depois

unesp

nos mostrar que o filme vai começar, ou seja, depois que a peça está praticamente encaminhada, com os atores já preparados, o diretor do filme nos mostra que ele vai trabalhar com o filme agora e não mais com a peça, mesmo sem deixar de trabalhar com ela na diegese do filme. Fique claro que tudo isso está num plano metafórico. Na diegese do filme ele sempre tratará da peça, já que não há, insisto em afirmar, no plano diegético do filme, nenhuma referência ao cinema. Mas, por trás de tudo isso, no plano metafórico e, portanto, da enunciação, o filme trabalha, como já vimos, com a ambigüidade entre cinema, literatura e teatro, além de podermos verificar relações com a linguagem jornalística. Assim, para não ficar nenhuma dúvida quanto à montagem proposta por Bianchi, a referência de que há no plano da enunciação uma significação formal ao cinema se mostra a partir do momento em que vemos, sempre intercaladas, as seqüências da busca de verba de Zé Mauricio. A princípio, podemos considerar essas seqüências como um *flash-back* da diegese do filme; no entanto, quando analisamos mais atentamente esse significado, percebemos que o *flash-back* não está propriamente na diegese do filme e sim no próprio filme como um todo, em sua narração, em sua forma. Isso porque para considerarmos um *flash-back* da diegese é preciso que tenhamos elementos formais do cinema que nos remetam a ele. E isso não acontece neste filme. Em nenhum momento, vemos a imagem esfumaçada, ou com uma coloração diferente das demais entre outros efeitos, por exemplo, para nos indicar que aquela seqüência é um *flash-back* da diegese do filme, ou seja, da sua narrativa. Por isso não podemos considerá-lo assim e o consideramos então como um fenômeno extra-narrativo, da narração, ou se preferir, da enunciação. Relacionando ainda este trecho com a linguagem jornalística, podemos entender também que ele nos remete à linguagem de documentário no cinema (ou o que chamamos de jornalística), uma vez que "documenta", no nível estrutural, as próprias dificuldades encontradas na elaboração do filme. Essa interpretação tem base sólida também porque Sérgio

unesp

Bianchi nos mostrou que ele está ligado ao jornalismo quando optou pela narração de Gil Gomes no início de seu filme.

Além desse espelhamento das obras, Sérgio Bianchi põe em discussão o próprio entretenimento, baseando-se no conteúdo do conto de Machado de Assis. Ele aproveita uma referência do escritor, que leva seu personagem ao teatro – onde Garcia o vê e o considera uma figura curiosa – para um momento de catarse – e transforma o teatro do filme numa locação importantíssima, tanto para a estrutura especular já explicada acima quanto para essa discussão. Confirmamos isso no final do filme, quando o próprio Sergio Bianchi discute a situação de prazer na dor do outro, ao levarmos, por exemplo, um quilo de alimento para assistir a um espetáculo. A forma do filme não diverte; aliás, provoca a discussão.

Os elementos sonoros provam a contemporaneidade do filme. Isso porque até hoje, como nos mostra Marcel Martin (2003), eles são um capítulo à parte nos estudos de cinema e ainda não foram muito aprofundados. Já adiantamos alguns aspectos do diálogo, mas não é só ele que compõe a categoria dos elementos sonoros. Há também a música e o ruído, que no filme de Bianchi também têm função importantíssima.

A música não nos chama atenção à primeira vista, mas depois de várias sessões começamos a nos preocupar com ela. O seu papel é de acompanhamento da imagem, muitas vezes para confirmar o aspecto "pobre" e feio e realista do filme. Numa das seqüências iniciais, que introduz para o espectador os atores da peça conversando num bar, podemos ouvir uma música sentimental e piegas, na cena de Carlos e Alba, que flerta com ele o filme todo, não obtendo resultado positivo. No final da cena já mencionada de Luis, Carla e o menino de rua, ouve-se um som de órgão que nos lembra música de igreja – mas não é. Essa música finaliza a cena de Luis e faz a passagem para a próxima cena, de Paulo e Sueli, também no bar, e dois meninos de rua que Paulo chama para dar uma bala. Ele faz uma

unesp

brincadeira de mau gosto com as crianças e não dá a bala para nenhum dos meninos. Enquanto se passa a cena o órgão toca ao fundo e, quando os meninos são mandados embora por Paulo, começa a tocar "O Guarani". Parece que essas músicas têm uma função de reforçar a crueldade humana (ao tocar uma música que nos remete à igreja) e depois reforçar que é no Brasil que isso ocorre de maneira contraditória (quando toca "O Guarani") – o que Bianchi discute no filme todo: passamos a ter amor pelas pessoas "carentes", pois elas necessitam da nossa ajuda e essa necessidade nos faz sentir, ao mesmo tempo, importantes e bons.

Outra música que aparece duas vezes, como pano de fundo, e muito baixa, é *Pour Elise*, de Beethoven, também conhecida no Brasil como "a música do caminhão do gás". Aparece na primeira vez quando Paulo vai até a casa de Sueli e a ajuda num problema que está tendo com o inquilino que não quer pagar o aluguel. Quando Sueli abre a porta para ele entrar, a música toca muito baixa e rapidamente. Acontece a cena e no final, quando ele convence o homem que não quer pagar o aluguel a abrir a porta do quarto, Paulo primeiro fica surpreso por ter conseguido fazer com que o homem abrisse a porta e depois diz para Sueli entrar e resolver o problema, fingindo que aquilo "faz parte da pesquisa teatral". Logo depois da fala, ouvimos um vendedor de pamonhas que parece passar na rua: "pamonhas fresquinhas, de Piracicaba". Mais uma vez percebemos que as colocações são muito sutis e estão presentes no filme todo. Aqui, nada mais banal do que um vendedor de pamonhas e a música em que reconhecemos o caminhão do gás para mostrar ao espectador que essas situações de crueldade fazem parte da nossa rotina e não paramos para pensar nelas. A voz em *off* do vendedor de pamonha faz a passagem para a próxima cena, a da visita do grupo à casa de recuperação de doentes, em que se misturam a voz do vendedor, som dos pássaros da rua e depois o som do caminhão de gás, mais uma vez, que mostram novamente a banalidade. A música se faz bastante presente quando Alba aparece flertando com Carlos: é sempre no estilo sentimental e piegas (o popular "brega"), mostrando, talvez numa visão tradicionalista (não

unesp

necessariamente a do diretor, mas o que ele percebe da sociedade), a mulher mais velha que se interessa por um garoto.

Os ruídos também são parte muito importante no filme e aqui vamos aproveitar para analisar juntamente diálogo e ruído. Antes de qualquer imagem e créditos, ouvimos os ruídos do trânsito, barulhos de carros, que descobrimos em seguida ser do Minhocão, a primeira imagem do filme. A narração de Gil Gomes sobre o assassinato no bar já mencionado vem se sobrepor aos ruídos e nos introduz à primeira tensão do filme, isto é, os ruídos da rua que incomodam juntamente com a narração sensacionalista do assassinato.

Na primeira cena que vemos do ensaio da peça – cena em que estão Fortunato, Garcia e Maria Luisa na sala, logo depois da tortura sofrida pelo rato e assistida por todos – percebemos um ruído que parece ter também função de nos deixar tensos e mesmo constrangidos com o que vemos. No enquadramento está o palco; a câmera, às vezes, se aproxima dos atores e os vemos em primeiro plano. O ruído que se destaca aqui é o barulho que Cláudio (Fortunato) faz ao balançar o banco (grande, mas não terminado, dá a impressão de uma cadeira de balanço - ainda não está pronto o cenário da peça) em que ele senta. Esse ruído (tum, tum, tum), simula o som do coração, que pode ser o da personagem do filme Marisa, o da personagem da peça Maria Luisa e mesmo o do espectador. A cena constrange, principalmente porque Zé Maurício diz muitas vezes à Marisa que sua interpretação tem de ter constrangimento, uma vez que ela representa Maria Luisa logo depois de assistir à crueldade do marido com um rato. Percebemos que o ruído que ouvimos vem do banco de Cláudio no início da cena, num plano de conjunto do palco. Quando os planos passam a ser aproximados, vemos então Marisa e o palco alternadamente e ouvimos o ruído de Cláudio e os gritos de Zé Maurício que passam a perturbar à medida que Marisa tenta e não consegue fazer a cena do modo que pede o diretor. No final desta cena, além de todo o constrangimento por que passou, Marisa se espeta com a agulha que usa para fazer um bordado; é o fim do

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

ensaio. O constrangimento de Marisa, a atriz, se revela pelo modo como o diretor se dirige a ela, principalmente porque há outros atores vendo o tratamento dele para com ela. Zé Mauricio consegue fazer a atriz se sentir constrangida pela situação extra-texto teatral, portanto, esse constrangimento da atriz não é transposto para a personagem. Todos estão numa situação-limite, inclusive, possivelmente, o espectador que se alivia (pouco) com o fim da cena.

Outra cena em que há diálogo e ruído juntos com funções importantes é aquela em que Zé Mauricio está sentado num barzinho e vê um homem batendo num dos cães que estão cruzando. Ele bate no focinho do cachorro com um papelão, apenas para se divertir atrapalhando a cruza dos cães. Zé Maurício não se conforma e começa a falar muito alto e a reclamar da atitude do homem. Generaliza e trava uma discussão com uma professora da USP – que se chama Rute (provavelmente uma referência à primeira-dama da época da feitura do filme, Ruth Cardoso, que também foi professora da USP) – que está sentada numa mesa ao lado dele. Ele ofende a professora dizendo que os homens destróem para depois analisar o resultado da destruição:

> (...) nós estamos cometendo o quarto genocídio do século (...) matar índios. Quer dizer, nós matamos, nós trucidamos os índios e depois denunciamos bonitinho no jornal. E aí, pronto, o astral preservado. É isso que é preservar o astral? (...). É matar e depois denunciar? (...). A gente mata bem nessa [década], a gente trucida bem nessa, depois na outra a gente analisa, cataloga, procura as razões, as forças que atuaram (...). E a gente se exime de toda a culpa através da omissão e da denúncia.

Este trecho mostra uma parte do diálogo do diretor em que ele ofende a professora e faz críticas a vários setores da sociedade. Um deles é o educacional, ao dizer que a professora trabalha na USP, faculdade para rico não pagar; há aqui também uma crítica à pesquisa científica ao dizer que os pesquisadores catalogam tudo mas se eximem da culpa que também é deles, por ser de todos, na opinião do diretor.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Depois do discurso, a professora convida seus colegas de mesa a irem a outro lugar, convida enfaticamente Zé Maurício mas responde por ele: "nós vamos fazer uma coisa que você não sabe (...), nós vamos nos divertir". Zé Maurício fica constrangido, pela primeira vez no filme, e percebemos que ele muitas vezes quer se divertir, mas seu senso crítico não deixa isso acontecer. Aqui também percebemos claramente a função provável do personagem-diretor da peça no filme: ser o alter-ego do próprio diretor do filme; como já foi dito na ocasião da explicação da cena especular. Esse trecho da fala do personagem-diretor da peça é muito parecido com um trecho de uma entrevista do diretor do filme:

> (...) O cinismo, de uns três anos para cá, é um grande artefato. Agora as pessoas dão uma garfada no dinheiro do Estado, elas roubam e, no dia seguinte, fazem uma denúncia esbravejante contra a quantidade de roubo que está havendo no país. Aí, sai publicado, fica liberado e se torna assunto do passado." (NAGIB, 2003, p. 116)

Os ruídos dos pássaros também estão bastante presentes no filme e vêm sempre acompanhados de ruídos desagradáveis. Neste caso, como no caso de Hitchcock, em *Os pássaros* (1963), esses ruídos não nos trazem boas notícias. A primeira vez em que os pássaros apareceram (como ruídos) já foi mencionada, é a da casa de repouso dos doentes. Na seqüência em que Alba e Carlos vão a um laboratório tomar explicações sobre a dissecação de um rato podemos ouvir os pássaros, quando aparece a primeira cena dessa seqüência que nos mostra um casarão onde funciona o laboratório. Os ruídos dos pássaros se misturam com ruídos metálicos, parecidos com um alarme, que começam a incomodar. A cena seguinte é de Alba e Carlos já dentro do casarão: ela conversa com ele, tenta abraçá-lo e ele responde e tenta afastá-la. Enquanto Alba ainda não começa a assediá-lo, os ruídos são de pássaros, quando ela tenta abraçá-lo, passando a mão no pescoço e no ombro dele, os pássaros se misturam com o alarme. Logo depois, chega o pesquisador com um rato dissecado. Enquanto ele mostra insetos, Alba pergunta o por quê daquilo que ele explica e ele responde que está

unesp

fazendo a sua tese, sua pesquisa. Mais uma crítica à pesquisa que encontramos nesse diálogo. Quanto aos ruídos, quando o pesquisador começa a explicar a dissecação do rato (a imagem mostra um rato dissecado) o ruído do alarme aumenta e nos faz perceber o incômodo. Carlos não se sente bem e sai do casarão. Lá fora, ele vomita e o ruído de alarme continua e nos perturba também. Percebemos então a força que um ruído tem ao se sobrepor a uma imagem. O que Bianchi talvez pretenda e consiga é fazer um espectador sensível sofrer como sofrem os personagens da peça e, quem sabe, como sofreram os atores do filme e o próprio diretor.

O último aspecto importante do ruído se encontra no final do filme, nos créditos. São ruídos de pessoas que saem do teatro (pois a peça apresentada no filme havia terminado) e, ao mesmo tempo, podem ser ruídos de pessoas que saem do cinema. Essa é mais um símile em que percebemos o espelhamento principal do filme entre teatro e cinema.

Para falarmos de alguns pontos relevantes do diálogo, precisamos *rebobinar* o filme. Algumas seqüências (curtas) ficaram de lado ao falarmos do ruído dos pássaros. A primeira, importante para pensarmos no próprio resultado do filme de Bianchi, é a seqüência de um ensaio, quando os atores mostram ao diretor o que viram pelas ruas. Marisa traz um travesti que logo Zé Maurício repudia; ele faz a seguinte pergunta à atriz: "(...) é sensibilidade ou encheção de saco?" Pergunta semelhante o espectador poderia fazer-se, mesmo que inconscientemente. O que Bianchi queria com esse filme? *A causa secreta* é sensibilidade ou encheção de saco? Deixemos para a conclusão essa resposta. Os próximos a ensaiar são Luis (Gouveia), Cláudio (Fortunato) e Paulo (Garcia). Eles ensaiam a cena do conto em que Gouveia é levado ferido para seu quarto por Fortunato, no prédio onde Garcia mora. Luis exagera na interpretação do ferido; Paulo dá palpite na interpretação de Cláudio, que se sente incomodado. Luis critica a cena e diz a Zé Mauricio que falta mais humilhação ao Gouveia, ele precisa ser humilhado pelo fato de ser pobre. Há um silêncio logo depois que Luis termina

unesp

sua fala e, com a imagem que nos mostra um plano de meio conjunto de Cláudio, ouvimos uma voz em *off*: "castiga sem raiva, então." De onde vem essa voz? Ela é o pensamento de Cláudio, ou uma intervenção do diretor do filme? Ao que tudo indica, essa voz vem confirmar o que significa fazer sofrer o personagem Gouveia só pelo fato de ser pobre. Ele foi ferido, é pobre, não tem condição de pagar um médico, portanto, ou ele depende da caridade dos outros – Fortunato – ou depende do sistema público de saúde – que está falido e não tem condição de atender todos os que necessitam dele. Assim, o que Gouveia tem em mãos é a caridade de Fortunato, um sádico. Mesmo que seja inconsciente (mas nem sempre parece ser), Fortunato faz caridade para satisfazer a sua necessidade de ver o outro sofrer, de saber que há uma dependência do outro em relação a ele próprio, o que já constitui um desvio da virtude. É essa caridade que Bianchi questiona no filme todo, indiscriminadamente: ela não é mais de interesse de quem a faz do que de quem a recebe? Quem a faz não faz somente porque é uma boa pessoa, mas sim porque precisa saber que há alguém que depende de sua ajuda, o que faz com que a pessoa que faz a caridade se sinta mais forte, maior em relação àquela que precisa dela. É, como tudo, uma relação de poder, portanto uma farsa em relação à virtude cristã.

Relembrando a voz em *off* citada acima, percebemos que não temos certeza de onde vem essa voz, assim como também ficamos em dúvida quanto à primeira voz em *off* que aparece no filme e que já foi mencionada anteriormente. Acreditamos que seja interferência do diretor do filme, Sergio Bianchi. Aqui que podemos aproximar o filme do livro de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O narrador interfere na narrativa muitas vezes e nos chama a atenção para fatos que nos passariam desapercebidos.

A seqüência seguinte do filme nos coloca numa posição de observadores da caridade, no sentido citado acima, mas inconsciente e sob a forma de benevolência. Estão numa mesa de bar Carla, Luis e o ator comportado, além de outros figurantes. Eles conversam e bebem cerveja, menos Luis que, ao que tudo indica, não tem dinheiro para pagar. Carla diz ao colega

unesp

que peça uma cerveja, ela paga para ele. Ele não aceita, diz que o problema está além de apenas uma cerveja, o problema é do país, do governo, dos bancos que estão sempre dando "porrada na cara do pobre". No final, Carla diz novamente: "tudo bem, Luis, eu pago. Eu pago duas cervejas". Nitidamente, podemos perceber a natureza da benevolência pretendida por Carla e não aceita por Luis. Nesse jogo os personagens não tomam consciência de que há por trás dessa pequena discussão o discurso do poder (Carla) e o discurso do mais fraco (Luis). Apesar de Luís estar na posição do mais fraco, ele é o único personagem que percebe o jogo e não se submete aos caprichos do mais forte; por isso, acaba se mostrando mais forte do que as pessoas comuns que necessitam e quase sempre aceitam ajuda alheia, principalmente por não perceberem esse jogo de poder. Para confirmarmos ainda mais essa presença, vemos, em termos cinematográficos, algo incomum: quando aparece um diálogo, costuma-se usar um plano-contra-plano dos personagens que conversam (no caso, Luis e Carla); neste caso, porém, predomina a imagem de Carla e a voz em *off* de Luis; ou seja, o dominador é quem aparece enquanto que o dominado se reduz a uma voz, uma fraca imagem que não se mostra com freqüência.

A próxima seqüência a ser comentada já foi introduzida neste trabalho: a seqüência da pesquisa para laboratório teatral, no hospital. Os atores conversam e discutem com o médico e as enfermeiras para que alguém ajude um paciente que geme de dor no corredor do hospital. Depois de muita discussão, dizem que há muita burocracia para que eles possam simplesmente dar um remédio para cortar a dor do homem, o médico ainda diz aos atores que não são eles, os médicos do hospital, que fazem a política de saúde do país e, portanto, não há nada a fazer. Essa cena, filmada em *plongée*, nos sugere estarem eles numa situação de impotência diante daquele fato. Ninguém pode fazer nada para ajudar o doente, está acima de todos resolver esse problema. Logo depois, temos outra cena já citada, a da visita de Cláudio a uma enferma no hospital. Já adiantamos que há aqui também uma crítica à pesquisa, quando a

unesp

enferma diz para ele se sentar lá ao lado dela já que ele não faz nada, uma vez que ele diz a ela que está fazendo uma pesquisa. Quando Cláudio começa a conversar com ela, depois de já estar ao seu lado, a enferma diz que odeia "gente que gosta de gente doente" e os chama de urubus. Ela continua dizendo que prefere morrer a ficar exposta ao prazer alheio, à caridade. Esta cena confirma a visão enviesada da caridade como sendo mais benéfica para quem a faz do quem para quem a recebe. Além de mostrar o que a enferma entende por caridade: é uma situação de humilhação para aquele que está recebendo a "ajuda" e uma situação de poder para quem a oferece.

Há também uma fusão de vozes muito interessante e que reforça ainda mais essa questão: é uma cena do ensaio da peça, quando esta já está quase pronta. Estão ensaiando várias demonstrações do estado da saúde no Brasil e Carla diz numa de suas falas: "não sou eu que faço a política de saúde desse país; ou o paciente paga... ou morre na fila" e logo em seguida ouvimos vozes que se misturam dizendo: "sentir culpa" e somente a palavra "culpa" repetida muitas vezes.

A primeira vez em que temos contato com o suplício do rato no filme é somente em voz *off.* A seqüência é de tortura. A câmera está em Luis, que diz ter descoberto uma coisa no roteiro. Ele lê um trecho, que faz parte do conto, e a câmera alcança Cláudio, que está sentado na platéia do teatro, ele se levanta e caminha para fora da platéia e do palco. Nesse momento, a câmera o acompanha até que ele desça as escadas, enquanto trechos do conto de Machado são narrados juntamente com essa imagem. Logo depois da descida de Cláudio, a tela fica escura e só ouvimos a narração. O trecho todo é o seguinte:

> Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia um rato atado pela cauda. [Luis termina de ler aqui e agora entra o narrador] Na direita tinha uma tesoura. No momento em que o Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até a chama, rápido, para não matá-lo. E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia intima das sensações supremas, Fortunato cortou a terceira pata. O miserável estorcia-se,

unesp

> guinchando, ensangüentado, chamuscado, e não acabava de morrer. Faltava cortar a última pata; Fortunato cortou-a muito devagar, acompanhando a tesoura com os olhos; a pata caiu, e ele ficou olhando para o rato meio cadáver. Nem raiva, nem ódio; tão somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata, alguma coisa parecida com a pura sensação estética.

Logo depois dessa narração, vemos uma cena entre Cláudio e Carlos. Nessa altura, Carlos, que morava com Luis, está morando no teatro, num quartinho. Cláudio foi até lá, para poder sentir prazer e humilhar Carlos. É significativa a montagem do filme, fazendo com que essa cena venha logo depois da voz *off* narrando a morte do rato. Aqui, metaforicamente, há uma relação entre Cláudio e Fortunato, e Carlos e o rato, que foi "morto" pelo colega. Outra aproximação com o conto pode ser feita nesta cena: menos significativa do que a aproximação anterior, podemos entender também que Carlos representa, além do rato, Gouveia, ao ser humilhado por Fortunato na casa deste por agradecer-lhe a atenção enquanto o empregado do arsenal de guerra estava enfermo, com a diferença de que, no conto, quem vai até a casa do outro é Gouveia, e no filme, é Fortunato que se desloca à morada de Carlos. Acabada essa seqüência, entra novamente a voz *off*: "metade do mundo não consegue entender os prazeres da outra metade"; a imagem nos mostra o rosto de Cláudio. Essa narração explica tudo o que houve entre Cláudio e Carlos no quartinho (humilhação sexual de Carlos).

A última voz em *off* do filme está no final, depois da cena em que Zé Mauricio se desilude com o sucesso da peça, ainda no palco. O texto, já mencionado antes, resume o que Bianchi pretendeu nos transmitir com o filme todo, pois sintetiza seus depoimentos e entrevistas pessoais enquanto diretor. A caridade, entendida como beneficência aos outros, se reduz para ele a um valor degradado pela vontade e pelo exercício do poder ou pela ânsia de dominação, uma virtude que encobre a exploração da dor e do sofrimento alheio. Um exemplo é o teatro: levamos um quilo de alimento para assistirmos a uma peça e assim nos divertimos enquanto ajudamos o próximo. O mesmo ocorre com as associações para combater

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

a miséria; Bianchi afirma que neste caso sentimos prazer na dor ainda dentro de um sistema estruturado. O mesmo se observa com o cinema:

> Quando a gente testemunha a dor e esse ato fica legítimo para todo mundo, estatalmente legitimado, se concebe um certo amor para as pessoas que estão sofrendo, um gozo, aí o aparecimento dos verdadeiros artistas, deliberadamente, sem gozar antes, sem a necessidade de ser uma coisa pessoal. Isso passa a ser gerenciado num sentido muito mais amplo pelo Estado, pelo Governo e pelas elites.

Essa última etapa nós vemos no filme todo: a busca da dor para estudo e pesquisa na formação dos artistas que representará o sofrimento no palco. Esses artistas constituem no filme os atores da peça que se ensaia, no filme os personagens-atores.

Para tratarmos dos personagens fílmicos será preciso nos remeter sempre ao texto-base, "A causa secreta" de Machado de Assis. Não existem personagens principais na obra de Bianchi, como estamos acostumados a ver em filmes tradicionais. Podemos apontar um essencial, o diretor da peça, pois a história se inicia a partir dele, podendo ele ser interpretado como o alter-ego de Bianchi. Além da aproximação de aspectos ideológicos entre os diretores, a própria aparência física de Zé Mauricio nos induz a percebê-lo como espelho de Bianchi: os dois usam barba, tem o cabelo um pouco maior do que a maioria dos homens. Zé Maurício também pode ser comparado ao diretor de teatro Zé Celso, que faz um tipo rebelde e tem uma aparência muito semelhante à de Zé Maurício, sem contar também a semelhança entre os nomes. Outra aproximação que pode ser feita a Zé Mauricio – esta no domínio das obras de arte – é a de Fortunato. A sua relação com a atriz Marisa, que representa Maria Luísa, parece ser a mesma relação degradante entre Fortunato e sua mulher. Podemos verificar isso em qualquer passagem do ensaio da peça; a maneira com que o diretor se dirige à atriz deixa essa suspeita confirmada.

unesp

Cláudio faz o papel de Fortunato na peça de teatro. No início, uma pessoa comum que está ensaiando para uma peça teatral, tem que fazer uma pesquisa de campo muito difícil. Ao longo de sua pesquisa, vai se percebendo perverso, aos modos de Fortunato. Percebe-se bem sua transformação, quando analisamos a cena, logo no início do filme, em que o ferido cai sobre ele, que se sente muito incomodado com aquela situação. Logo depois, vai se desculpar com o diretor pelo atraso e fica mais uma vez muito incomodado quando o diretor o humilha dizendo que não aceita desculpas. A mudança já está clara quando o grupo vai visitar a casa de recuperação de doentes e Cláudio irrita o travesti que está conversando com eles. Mais adiante, Cláudio se sente muito bem em humilhar Carlos, o contra-regra, sempre que é possível. A confirmação de sua personalidade vem quando Carlos cai da passarela do urdimento no palco e acaba morrendo sem que ninguém faça nada para socorrê-lo e Cláudio saboreia a morte do contra-regra como faz Fortunato com Maria Luisa. Esta cena é significativa para comprovarmos a mudança de atitude de Cláudio: enquanto no início do filme ele se incomoda com o homem que cai em seu colo e agoniza, aqui ele faz questão de se aproximar de Carlos para não perder o espetáculo. Há também a questão da idade; Cláudio parece estar entre os quarenta e cinqüenta anos. O último comentário que vale a pena ser feito em relação a Cláudio é seu aparente bi ou homossexualismo, que percebemos em sua relação com Carlos. Em outra cena, ele consola Marisa que está aborrecida com Zé Maurício e seu método estranho de ensaio, mas, quando parece que vai haver um clima romântico, ele, cínica e secamente, pára de acariciar a cabeça dela que fica sem graça.

Paulo, que representa Garcia, sendo todavia o inverso deste no caráter, pertence à mesma faixa etária de Cláudio; é um personagem perverso desde o início do filme e do processo de pesquisa do grupo. Contrasta com Cláudio que vai adquirindo a perversidade aos poucos. Apesar disso, mantém amizade com Sueli, que aparentemente é autêntica.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Marisa, a personagem mais ingênua do filme, espelha Maria Luísa que ela representa na peça. Não muda de comportamento ao longo do filme, nem aceita que o sucesso da peça possa ser somente o de se chegar ao fim da montagem como sugere uma vez Cláudio. Contrariamente, Carla, outra personagem plana, mais nova que os anteriores até dez anos, não resiste até o final dos ensaios da peça, que ela acredita sejam transformados por Zé Maurício em sessões de tortura. Desiste de participar, pois percebe que o ambiente não condizia com um convívio humanamente decente. A sua desistência indica que, mesmo não parecendo, ela foi a mais fraca do grupo (ou a mais ética), por não suportar a situação-limite a que todos estavam expostos.

Sueli, personagem secundária tanto no filme quanto na peça encarna um clichê: negra, não consegue outro papel que não seja o de empregada doméstica. Na peça em que está agora, a de Zé Maurício, se sente vitoriosa por não desempenhar o papel costumeiro e por ter algumas falas significativas. Tal situação melhora quando Carla abandona a peça, possibilitando-lhe a substituição. Muito ligada a Paulo, parece ser um pouco submissa a ele.

O ator comportado, aparentemente de mesma idade que Carla, está sempre em conflito com Luís. Representa o politicamente correto. Também é mais um acréscimo em relação ao conto, se não considerarmos que parte de sua personalidade (fragmento) pode ser aproximada de Garcia – exatamente por ser politicamente correto (ético). Sua antítese, Luís, constitui uma caricatura do revoltado com seu discurso pronto contra o governo, a política, a burocracia. Apesar da sua exaltação comportamental, Luís é consciente de sua posição de "fraco", mas não se deixa enganar pelos supostos "poderosos", que vêem num ato como o da caridade algo que satisfaça a eles mesmos – "os poderosos" –, mais do que ajuda o outro. Esse tipo de situação ocorre na cena em que estão Luís e Carla numa mesa de bar e ela se oferece para pagar cerveja a ele. Em outras situações, Luís de mostra mais próximo das características de Fortunato, como na primeira cena entre ele e Carla no bar, em que maltrata um menino de rua

unesp

ironicamente, e depois, podemos aproximá-lo também de Maria Luísa, ao se mostrar fraco diante de uma situação constrangedora (como a cena em que os atores-personagens estão no hospital para a pesquisa de campo).

Carlos, o contra-regra, o "capacho", é humilhado por todos desde o começo do filme. Pode ser que seja homossexual, mas não é possível confirmar essa hipótese. É fraco, não consegue impor sua opinião. Na única vez que desabafa, os outros o tornam mais ridículo do que ele já aparentava ser. Figura ser um jovem de aproximadamente vinte a vinte cinco anos. Apesar de ser um acréscimo no filme em relação à narrativa de Machado, sua personalidade parece muito com a de Maria Luísa, e sua relação com Cláudio, que é interessado em sua vida particular mas nunca o ajuda, parece a relação entre Maria Luísa e Fortunato no conto, tão degradante que no final tanto Maria Luísa quanto Carlos morrem e Fortunato e Cláudio saboreiam os últimos minutos de vida deles. Além de parecer Maria Luísa, podemos aproximá-lo de Garcia, uma vez que sua vontade é ser ator, mas não consegue alcançar seu objetivo (o mesmo ocorre com Garcia em relação ao amor que sente por Maria Luisa). Ainda podemos aproximá-lo do rato que Fortunato tortura, com já foi demonstrado na cena em que Cláudio o humilha sexualmente. Embora tenhamos dito que Carlos é fraco, ele é a chave do filme: o personagem que representa a dor e que mais a sofre. É fundamental para que o filme se componha e se transforme numa obra autônoma. Carlos é o personagem poliédrico, pelo fato de representar mais de um personagem dos que encontramos no conto.

Alba, a artista plástica, se configura como um tipo. Quarentona e solteira, mulher independente mas carente, procura abrigo nos braços de Carlos, que não cede em nenhum momento. Tem uma virtude: ao longo do filme todo, apesar de suas revoltas por não conseguir a atenção de Carlos e por ele não a ajudar no trabalho como deveria, ela é a única que pede desculpas. Isso indica que Alba ainda tem integridade, ela não foi corrompida como os outros. Critica o modo de fazer teatro de Zé Mauricio, acha-o "realistão" e "patético".

unesp

Esses são elementos importantes para relacionarmos com o modo de montagem do filme: Alba alerta o espectador para o que ele está vendo: uma montagem realista e patética.

Por essa apresentação podemos entender o que Bianchi fez com os personagens do conto: ele os fragmentou e "espalhou" características dos quatro, Fortunato, Maria Luísa, Garcia e o rato, entre os vários personagens do filme. Em teor menor, ele fragmenta também seus personagens com características de Gouveia e até do narrador. Percebemos então que Bianchi fez aqui também experimentação formal. Para compreendermos melhor essa experiência, vejamos a tabela seguinte:

TABELA DE ESPELHAMENTO DOS PERSONAGENS

CONTO	**FILME**	**EM RELAÇÃO A**
Maria Luísa	Marisa	Cláudio e Zé Maurício
	Carlos	Alba e Cláudio (tentativa de relação amorosa)
	Sueli	Paulo (submissão)
Fortunato	Cláudio	Marisa, Carlos e pacientes da casa de repouso e hospital
	Zé Maurício	Personagens-atores e secretária e patrocinadores
	Paulo	Meninos de rua e Sueli (submissão)
	Luís	Meninos de rua
	Patrocinadores da peça	Zé Maurício (humilhação)
	Sérgio Bianchi (extra-filme)	Espectador (extra-filme)
Garcia	Carlos	Desejo de se tornar ator não alcançado (relação com amor de Garcia por Maria Luísa)
	Alba (ética)	Carlos (relação amorosa não alcançada)

	Paulo Ator Comportado	Sueli (amizade) Outros atores da peça
Rato	Carlos Marisa Carla Meninos de rua Doentes (hospital e casa de repouso) Zé Maurício Patrocinadores da peça Espectador do filme (extra-filme)	Outros atores da peça Cláudio e Zé Maurício (tortura longa e constante) Zé Maurício (desistência) Cláudio e Paulo Atores da peça Patrocinadores da peça Zé Maurício Sérgio Bianchi (extra-filme)
Gouveia	Carlos Luís Zé Maurício	Cláudio (humilhação sexual) Carla intenção de humilhação não alcançada) Rute – professora da USP (humilhação moral)

Depois de analisados esses aspectos do filme, percebemos como a crueldade e a perversidade estão presentes num ato que sempre acreditamos que fosse bom: a caridade. A visão que nos expõe Bianchi nos parece, ao mesmo tempo, irreal e distorcida, mas com tanta força de realidade que pode afugentar alguns espectadores no curso da exibição do filme, devido à identificação inconsciente com os personagens (fizemos duas sessões deste filme no campus do Ibilce – onde este trabalho foi produzido –, com estudantes dos diversos cursos oferecidos pela unidade – ressaltando que esses estudantes não estavam preocupados em ver a estrutura experimental do filme – e pudemos perceber esse tipo de comportamento em alguns dos espectadores. Não foram maioria, mas não podemos classificá-los como nulos.). Alba tem razão quando nos alerta de que o drama (e o filme) é patético.

unesp

Chama atenção o texto que o próprio Sérgio Bianchi diz no final do filme sobre as três etapas do prazer na dor alheia. A primeira é a que vemos na televisão e nos jornais, com ela já nos acostumamos e vemos "de fora", não nos atinge, não podemos fazer nada por ela. A segunda é, como nos diz Bianchi, um pouco mais inteligente, mas não deixa de ser perversa também: vamos ao teatro, ao cinema, ou ao show e levamos um quilo de alimento; fazemos o "bem" e ainda nos divertimos. Não nos conscientizamos de ser esse "bem" mais nosso do que do próximo, não só porque quem tem direito à diversão é quem pode ajudar e não o necessitado, mas também porque quem pode dar essa ajuda se sente mais poderoso, em termos sociais, do que o necessitado, que não tem nem condição de se divertir.

A última, como já mencionamos também, é uma situação um pouco mais complicada e talvez até perigosa: além de não estarmos fazendo o "bem" e acreditarmos que o fazemos, essa atitude não se contenta em ficar entre as pequenas organizações, e passa a ser gerenciada pelo Estado.

Discute-se, portanto, o sistema dessa caridade que acreditamos eficaz e que recebe vários nomes (solidariedade, generosidade, compaixão, dedicação voluntária, filantropia), mas que parece ocultar, segundo a visão pessimista de Bianchi, o impasse permanente que impregna a relação entre dominantes e dominados, ricos e pobres. Bianchi não dá (nem pode dar) uma solução para o caso, mas alerta para algo que não está visível para todos. O filme parece, pois, que transfere ao espectador a responsabilidade por tudo o que vê e por tudo o que sente, sem chegar a uma solução plausível. Isto talvez seja o que mais incomoda: saber que nossa certeza da prática do bem não é senão mais uma atitude egoísta do ser humano.

CAPÍTULO IV

A EXPERIMENTAÇÃO FORMAL DE MACHADO DE ASSIS E SÉRGIO BIANCHI

Roberto Schwarz escreveu, em *Um mestre na periferia do capitalismo* (2000), que a prosa de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* "é uma prosa como que escrita diante do espelho (p. 22)". Se a cena-chave do filme é, em seu plano fenomenológico, aquela em que há um espelho que duplica a imagem dos atores que estão diante dele e só nos mostra em seu reflexo a imagem do diretor (o que nos faz perceber a experimentação do filme, que reflete teatro, literatura e "mundo real"); e se, no caso do romance, esse espelhamento se faz a partir do momento em que Schwarz entende que essa obra toda de Machado reflete, em homologia, a estrutura profunda do país na época em que foi escrita – nas palavras dele, "o dispositivo literário capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra da escrita" (p. 11) – , podemos apontar essa característica como a principal que aproxima essas duas experiências. Este espelhamento parece demonstrar que Bianchi, assim como fez Machado no romance, procedeu a uma visão crítica da estrutura social brasileira. Para que isso fique mais claro, é preciso desvendar algumas características do filme e do romance. Há dois textos de crítica que nos ajudam nesta tarefa.

Primeiramente, vamos nos ocupar com a análise feita por Antonio Manoel dos Santos Silva, em seu artigo "Figuração, leituras e formatividade em *Memórias póstumas de Brás Cubas*", que, como diz o próprio autor, se limita ao experimentalismo formal da obra. Silva considera como textos experimentais aqueles que "incorporam e dinamizam outros códigos comunicativos e artísticos, que dialogam com outros textos e outras formas específicas de vários gêneros literários e mais os que derivam da potencialização interna dos elementos propriamente narrativos" (p.86-87). Assim, o que percebemos de experimento no filme de Bianchi são as relações que ele faz entre cinema, literatura e teatro: o diretor trabalha com

unesp

quatro níveis de criação dentro do filme: o conto, a adaptação deste para o teatro, a montagem da peça e, por último, a montagem do filme. O diálogo que se dá entre esses níveis de arte se constitui na experimentação de outros códigos utilizados na obra cinematográfica. Mas, além dessas três artes, Bianchi ainda faz um diálogo com a linguagem jornalística ou documental, ao tratar (como já foi analisado antes) de contar a busca de patrocínio que o diretor da peça enfrenta no filme, que reflete a busca de Sérgio Bianchi para a verba que o permitiria realizar o próprio filme. Mas essa relação só pode ser estabelecida depois de uma análise cuidadosa do filme. O elemento que primeiro nos introduz ao universo jornalístico aparece logo no início do filme: a narração sensacionalista de Gil Gomes (apresentador de um programa jornalístico já extinto). No aspecto jornalístico, ainda podemos aproximar o filme do romance, uma vez que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi um romance de folhetim, que se apropriou da linguagem da crônica (emprestada de Laurence Sterne), que segundo Silva se entende pela "estratégia de narração e interlocução com o leitor virtual" e pelas "mobilizações tipográficas" (p.86). Essa aproximação não tem pretensão de ser um estudo aprofundado, uma vez que o jornalismo de Bianchi no filme é bem diferente daquele desenvolvido por Machado em seu romance.

Apesar de a linguagem jornalística em Bianchi ser de origem diferente da de Machado de Assis, percebemos que nela (sem comparação entre os autores) também reside uma experimentação formal cinematográfica. Bianchi se apropria, num filme de ficção, da linguagem documental para relatar os próprios passos como diretor cinematográfico, tanto em busca da verba (onde fica mais evidente essa experiência), quanto ao longo do filme todo mostra, metalingüisticamente, o desenvolvimento da adaptação de uma obra literária para o teatro.

Assim como já dissemos que no conto "A causa secreta" há uma crítica formal à objetividade científica da época de Machado de Assis, Silva nos afirma também que em

unesp

Memórias Póstumas de Brás Cubas essa crítica fica subentendida na experiência formal. Como nos mostra o autor do artigo, o acaso, que parece sempre estar presente na vida de Brás e na escrita de Machado, não é exatamente um acaso; tem uma função interna dentro da narrativa (aqui Silva nos dá como um dos exemplos o acaso de Brás ter escrito o nome de Virgílio a partir de um verso da Eneida e isso ter resultado no nome da moça a quem ele poderia desposar, Virgília):

> o acaso que parece presidir, na diegese narrativa, a repetição e a dispersão na frase no "pedaço de papel", constitui necessidade (discutida também na diegese e que, no confronto com o acaso, serve para relativizar as certezas do cientificismo do século XIX) da construção da obra, ou seja, da consciência operante e estética do autor Machado de Assis. (p. 89-90)

Esse tipo de crítica aparece também, como já vimos, no filme de Bianchi, no nível diegético (ao tratar da crítica à pesquisa) e também no nível formal, ao entrelaçar vários códigos artísticos para defender uma posição crítica: quando o filme se mostra para o espectador como uma metáfora da própria realização do filme, ele está discutindo o fazer cinematográfico e no que ele implica, isto é, nas discussões teóricas sobre o cinema representar uma ficção ou ser um meio objetivo de mostrar a "realidade" do mundo; ou ainda, uma maneira de querer, como entendemos ser o objetivo de Dziga Vertov (*Um homem com uma câmera*, 1929) e seu cine-olho, mostrar ao espectador a realidade do cinema (que o discute em seu nível fenomenológico), que é muito diferente da realidade do mundo.

Silva ainda fala em seu artigo da questão da fragmentação no romance de Machado. Essa fragmentação é percebida pelos capítulos curtos e curtíssimos, em que há trechos de tamanho pequeno e irregular que "ora se encadeiam ora se justapõem, ora cortam o andamento da narrativa ora o retomam" (p. 92). Enquanto isso ocorre no texto literário de maneira clara, no fílmico, esses encadeamentos e interrupções não são tão perceptíveis. Além de a narrativa do filme ser fragmentada em três níveis (como já foi estudado), os próprios personagens também se fragmentam nos três personagens do conto. Há aqui uma inter-relação

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

profunda entre conto, filme e romance. Ao tratar dos capítulos curtos e curtíssimos e desta fragmentação, Silva nos dá o exemplo do capítulo CXXXVIII, "A um crítico":

> Meu caro crítico,
> Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha cinqüenta anos, acrescentei: "Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias". Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo-se o meu atual estado; mas eu chamo a tua atenção para a subtileza daquele pensamento. O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! É preciso explicar tudo. (p.627)

Dentre as descrições que faz a respeito deste trecho, Silva, aponta uma característica (baseado em Pareyson[1]) que serve tanto para o romance quanto para o filme: a de que se está, tanto aqui neste trecho quanto no filme todo, diante de um "discurso performativo, um discurso que explica o modo de se elaborar a obra no mesmo momento em que esta obra se faz, explicitando a operação analítica e judicativa sobre este fazer e sobre sua fruição" (p.94). Exatamente o que ocorre no filme, como já foi visto antes também.

Silva parte para uma discussão sobre o leitor de Machado de Assis, que o próprio romancista indica em seu livro. Eles são de três tipos: o leitor como ser movente ou participativo, como ser aperfeiçoável e como ser de resistência (p. 97). Ao tratarmos do filme, o leitor passa a ser espectador e podemos considerar que diante do filme o espectador se apresenta ou como ser de resistência ou como ser participativo ou movente. Passando agora a estudar brevemente a recepção do filme, podemos nos embasar na explicação dada por Silva sobre esses três leitores e discutirmos esses espectadores: o primeiro, como o leitor, é o ser de resistência. Pode ser considerado como a maioria dos espectadores, que tomam o cinema como somente entretenimento (não que ele não o possa ser também, uma vez que foi dessa maneira que ele começou); que toma o cinema como "escape" da própria vida, pretendendo ter momentos (falsos) de felicidade "plena". Ao mesmo tempo, esse espectador muitas vezes é aquele "crítico enfatuado, que mede o valor da obra pela obediência às normas estabelecidas ou já consolidadas para o gênero" (p. 97). Esse tipo de crítico é muito comum e faz das obras

[1] PAREYSON, Luigi. *Conversazioni di Estética*. Milano: U. Mursia & C,, 1966.

unesp

que crítica um juízo muitas vezes incoerente para aqueles que se preocupam com o cinema além do entretenimento. Diferentemente de Machado, Bianchi, ao que parece, não prevê esses espectadores tão insistentemente como o romancista, mas podemos percebê-los ao fazermos uma sessão cinematográfica e uma discussão sobre o filme, além de observarmos o comportamento dos espectadores enquanto o assistem. Além disso, o próprio filme, no final, na cena já discutida da apresentação da peça e do agradecimento dos atores e do diretor Zé Maurício, podemos perceber que o diretor da peça, reflexo do diretor do filme, entende que seu espectador (da peça e, consequentemente, do filme), não entendeu a mensagem perfeitamente. Ao que parece, os espectadores da peça aplaudem e gostam dela, isso já não ocorre tão frequentemente com o filme. Não podemos dar uma explicação rigorosa sobre isso, simplesmente porque não sabemos o conteúdo e mesmo a estrutura da peça completa. Mas Zé Maurício reflete Sérgio Bianchi, quando seu sorriso se apaga e vemos que o diretor entendeu que, apesar dos aplausos, as pessoas ou não entenderam o filme ou, se o entenderam (principalmente no nível da crítica social), vão sair dali e continuar com as mesmas atitudes; e uma delas, que Bianchi narra após a cena final, é ir a espetáculos e levar um quilo de alimentos para os carentes enquanto os não-carentes se divertem às custas deles. Aqui, também como o narrador de Machado, Bianchi ou Zé Maurício capitula diante do espectador.

Muito diferente do narrador do romance, o filme não pretende um espectador aperfeiçoável, fato que ocorre em outros filmes de Bianchi, como *Cronicamente inviável* (1999) e *Quanto vale ou é por quilo*?(2005). *A causa secreta* pode até tentar levar ao espectador uma missão, a de mudar o sentido da caridade, mas o próprio filme capitula diante desse objetivo com a inversão expressiva de Zé Maurício na última cena; além de encontrarmos a experimentação da linguagem que discute o próprio código, tratando de maneira cética o próprio conteúdo do filme.

unesp

O outro espectador que se aproxima do leitor de Machado é o ser movente ou participativo. Há um espectador desse tipo, mas não nos mesmos moldes do leitor compreendido por Silva. Enquanto o leitor participativo vai e volta aos capítulos e a textos citados pelo narrador e também tem a virtualidade de ser um leitor do futuro, do presente e mesmo do passado do narrador, no filme o que acontece com o espectador é que ele só será participativo se aceitar as regras do jogo propostas por Bianchi e souber separar os níveis de criação entre literatura, teatro e cinema. Ao fazer isso, o espectador entra no jogo e passa a entender o filme de uma outra maneira, assim como faz o leitor que aceita esse jogo do narrador.

Ao final de seu artigo, Silva afirma que

> Machado de Assis, executa sua experimentação enquanto experimentação estética e, portanto, de maneira oposta ao experimentalismo naturalista, o qual tenta reproduzir o experimentalismo científico como experiência ficcional sem atingir o cerne do estatuto literário que é a sua forma formante (p.104)

De maneira semelhante, Bianchi pretende fazer de seu filme uma crítica à falta de apoio e consideração (tanto do governo como da iniciativa privada) da produção da arte no país ao mesmo tempo em que busca discutir a própria organização formal de uma obra de arte como a cinematográfica, como já mencionamos antes, na linha seguida por Brecht no teatro e, acreditamos, por Dziga Vertov no cinema.

Depois de discutida e comparada a análise feita por Silva do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* com o filme de Bianchi, voltamos então à comparação entre filme e romance na esteira de Roberto Schwarz e seu *Um mestre na periferia do capitalismo* (2000).

Dissemos no início que o principal elemento que aproxima os dois textos (literário e fílmico) é a estilização formal que há entre a estrutura das obras e a estrutura das sociedades. Isso está muito bem provado quanto se trata de Machado de Assis, no livro já citado de Schwarz. Mas, quando pensamos em Sérgio Bianchi e sua obra, fica difícil afirmar que isso

unesp

possa existir com certeza. O principal motivo dessa dúvida, que não poderá ser confirmada ainda, é a falta de distanciamento histórico que temos da obra fílmica (lançada há dez anos). Schwarz, quando lançou o livro, tinha mais de cem anos de distanciamento para poder compreender a fundo a estrutura social fundamentada na época de Machado de Assis, além de vários estudos históricos e sociológicos sobre a mesma época. Nós, por termos apenas dez anos de distanciamento, não poderemos afirmar que a estrutura do filme de Bianchi representa o mesmo para a sociedade de nossa época (pois a estrutura não tende a mudar em somente dez anos – isso significa que possivelmente ainda estamos vivendo este tempo retratado por Bianchi); mas poderemos fazer alguns levantamentos e comparações entre a obra de Machado e a de Bianchi que caminham para uma solução, ou seja, hipoteticamente, podemos levantar essa questão e encaminharmos a análise para um resultado (do qual só nos certificaremos – se ainda houver tempo para isso – daqui a uns sessenta anos).

O primeiro elemento que nos apresenta Schwarz sobre Machado é a sua persistência na afronta (p.17): característica de Machado em muitos de seus textos, e que se apresenta de forma insistente e como requisito técnico nas *Memórias*. No caso do romance essa persistência se dá como as várias intromissões do narrador na história, perturbando o "curso do romance". Schwarz a toma como forma literária e a explica dividindo-a em duas funções: "a) como regra de composição da narrativa, e b) como estilização de uma conduta própria à classe dominante brasileira" (p.18).

Sérgio Bianchi também afronta o espectador em seu filme com a crueldade que mostra na tela o tempo todo. Mas não faz isso de maneira disfarçada, como Brás Cubas, e opta em fazê-lo da maneira mais fria e descarada possível. Podemos pensar que no filme as funções dessa afronta são semelhantes às do romance. Isso porque essa afronta ao espectador (fazer com que ele se sinta mal por saber que age da mesma maneira que os personagens) é a regra da composição da narrativa que Bianchi se propõe a fazer e, como é nossa hipótese, isso se

unesp

revela (ou se revelará quando o tempo deixar) como estilização da conduta da classe dominante brasileira principalmente, mas não só dela.

Para Schwarz, essa persistência na afronta é uma característica fundamental do narrador do romance, e, com ela, pretende chamar a atenção do leitor para si mesmo enquanto que, de pano de fundo, temos uma composição que nos revela a estrutura social. O exemplo que ele nos dá para explicar isso é o capítulo I "Óbito do autor". Neste capítulo, Brás já se mostra um "narrador voluntariamente inoportuno e sem credibilidade (...) exibe o figurino do *gentleman* moderno, para desmerecê-lo em seguida, e voltar a adotá-lo configurando uma inconseqüência que o curso do romance vai normalizar". (p.19). Assim, o narrador se coloca em situação de superioridade aos ainda "vivos", ou seja, seus leitores e mesmo os outros personagens, ao mesmo tempo em que satiriza sua própria narração.

A comparação feita da forma mais simples e curta possível, de que seu texto se diferencia do *Pentateuco* apenas porque ele decidiu contar sua história a partir de sua morte, enquanto Moisés a faz de seu nascimento, já nos denuncia um narrador que passa da conta, abusa do poder de ser narrador e demonstra que está disposto a tudo. Como assinala Schwarz, Brás Cubas não é o mesmo a cada palavra que escreve. Ele se modifica com a mesma facilidade em que trata das mais absurdas comparações ou situações. Schwarz denomina essa característica como volubilidade, o princípio formal do livro.

Aqui está a diferença fundamental entre o narrador do romance e o suposto narrador do filme. Enquanto o primeiro deseja ser inoportuno e sem graça, satírico e sem credibilidade, o narrador do filme pretende ser levado a sério. Ele acredita que aquilo que denuncia deveria ser mais bem pensado pelas pessoas que o assistem, e essas deveriam tomar uma atitude quanto à situação que se denuncia. Apesar de o personagem do filme Zé Maurício se desiludir com essa expectativa (que tanto ele quanto o narrador do filme tinham) eles ainda pretendem ser levados a sério, e não serem considerados como seres sem credibilidade.

unesp

A experiência mais concreta que percebemos no filme também se encontra no romance. O fato de Bianchi ter construído o filme com o objetivo de fazer o espectador sentir na pele a crueldade humana não foi uma experiência alienada. Machado de Assis pretende isso também com a narrativa das *Memórias.* Schwarz afirma que a "dimensão exibicionista e manipulativa" de Brás Cubas "constrange, induzindo uma leitura animada de reservas e má vontade. Essas serão resgatadas e manipuladas por sua vez (...), fazendo com que o leitor experimente na própria pele o relacionamento que o livro estuda" (p.22-23). Isso ocorre também, como já foi verificado, na assistência do filme; não que o narrador do filme seja exibicionista – não acreditamos nessa hipótese – mas a sua construção constrange o espectador, que muitas vezes não se interessa em assisti-lo.

A experiência que Machado executa no romance está relacionada ao narrador. É ele quem experimenta várias "caras" e também diversos códigos que podem ser incorporados à literatura. No caso do filme, o suposto narrador (voz *off*) também parece ser uma experiência, mas não a principal. O que Bianchi discute, no nível fenomenológico, é a relação entre as artes ou códigos que ele explora no conteúdo do filme. No romance a situação narrativa é "troça notória (...), o que baralha as coordenadas da realidade ficcional" (p. 23), o que parece ocorrer também no filme, não tanto relativo à troça, mas à realidade ficcional, que, no filme, não está claramente desenvolvida. A relação que Bianchi estabelece entre cinema, teatro, literatura e jornalismo faz com que o espectador "perca o chão" da realidade ficcional, e se sinta desconfortável até que encontre o eixo para compreender essa experiência. Muitas vezes o espectador não consegue encontrá-lo, ficando dessa maneira com uma sensação de que não entendeu bem o filme, ou de que o filme é demasiado fastidioso.

Sobre o romance, Schwarz afirma que "a objetividade é uma aparência de que Brás ocasionalmente gosta de se valer" (p.24). O que ele pretende é manipular as aparências. O leitor começa a desconfiar do narrador, por isso ele fica sem credibilidade. Schwarz diz ainda

unesp

que "a desconfiança diante da figuração – cuja inocência está posta em dúvida – não abole a realidade, mas a desloca para o próprio ato de representar, que se torna seu fundamento último, sempre interessado" (p.23). Esse conceito pode ser tratado também no filme de Bianchi. Lá o que acontece é a representação da representação da representação, ou seja, a literatura é a base, que se transpõe em teatro e assim em cinema. Os níveis de ficção acabam por se confundir, e o espectador não entende bem, a princípio, qual é o objetivo desse espelhamento. Além da confusão entre esses níveis de ficção, há o nível da realidade, seja do próprio cinema ou da literatura, seja da "realidade" do mundo em que vivemos. Parece que o espelhamento entre as obras de arte quer nos dizer que há algo mais a ser levado em conta: a própria realidade de ser fazer cinema (que é a experiência de Bianchi neste filme). Assim como no romance, confundimos no filme os níveis de ficção e realidade, principalmente quando analisamos atentamente as duas obras.

Para Brás Cubas, o recurso realista que algumas vezes usa para narrar suas memórias é apenas "um registro literário que serve à [sua] inconstância discricionária" (p.25). Esse recurso é também utilizado no filme de Bianchi, mas com objetivo diferente. Enquanto no romance ele confirma a volubilidade do narrador, no filme esse recurso põe em discussão a "realidade" cinematográfica, bem como fez Dziga Vertov (*Um homem com uma câmera*, 1929). Além dessa experiência entre os códigos, bem como encontramos no livro, há um fundo de crítica social espelhado nessa discussão, do qual voltaremos a falar mais detalhadamente. Ainda neste nível, Schwarz afirma que, apesar de tudo, o recurso é muitas vezes a "*respiração* do texto, da alternância de crispação e distensão" (p.25). Depois da agressão ao leitor, vem a indiferença. No filme, há agressão ao espectador e juntamente com ela a indiferença, que se dá no plano diegético, com os personagens do filme, que não tomam atitudes. O narrador nos dá essa pista ao narrar, em voz *off*: " O que fazer diante da dor

unesp

alheia? O primeiro passo é não fazer nada". Para o espectador, o que resta é só agressão, não há indiferença posta entre filme/narrador/diretor e público.

Em seguida, Schwarz propõe dois temas ligados, a partir da observação dessas características já identificadas do romance: a volubilidade do narrador e o constante desrespeito de alguma norma (p.29). O primeiro tema já foi mencionado e diz respeito, entre outras coisas, às diversas vozes encontradas no texto – as várias personalidades de Brás Cubas. Ele troca de personalidade a todo o momento porque sempre lhe convém e faz isso com a maior naturalidade possível. Já foi aproximada aqui a idéia de que a experiência da volubilidade no romance é representada no filme pela relação que Bianchi faz entre as artes ou os códigos literários, cinematográficos, teatrais e também jornalísticos.

Uma característica muito acentuada na volubilidade de Brás Cubas é o humor, quando não a sátira dele mesmo. A princípio, parece não haver humor no filme, uma vez que tudo é demonstrado muito explícita, fria e cruelmente. Justamente por ser cruel, o humor aparece, como humor negro. Na cena que já analisamos da conversa entre Luis e Carla no bar, logo no início do filme, quando Luis explica à colega que faz um trabalho bonito na periferia, ajudando a quem precisa, e ao mesmo tempo ignora o menino de rua que pede a ele algo para comer, há um caso de humor negro. Apesar de haver humor aqui, não há sátira, no máximo ironia. Esse tipo de situação não é recorrente no filme, muito diferente do romance, que é totalmente baseado nela. Bianchi até pode ter tentado levar para seu filme o humor tão bem aproveitado de Machado, mas não obteve muitos resultados, principalmente porque o narrador do romance se coloca em situação superior a tudo que narra, ao mesmo tempo em que satiriza com ele mesmo, mas o narrador do filme (voz *off*) não participa tanto a ponto de podermos dizer que ele se parece com o narrador do romance. No filme, ele não satiriza suas próprias narrações mas se mostra lúcido o bastante para levantar uma crítica social e comportamental e

unesp

direcioná-la ao seu espectador (temos que nos lembrar também que isso pode acontecer com um certo ceticismo metafórico, devido à experiência feita no filme).

O constante desrespeito com a norma, outra característica muito aparente nas *Memórias*, pode ser encontrado no filme quando pensamos em sua estrutura que faz o espectador sentir-se mal. Ao contrário do romance, que rompe essa norma de variadas formas – "a narrativa passa do trivial ao metafísico,(...) do estrito ao digressivo, da palavra ao sinal, da progressão cronológica à marcha à ré no tempo, do comercial ao bíblico, do épico ao intimista, do científico à charada, do neoclássico ao naturalista e ao chavão surrado, etc" (p.31) – no filme a principal delas é o fazer sentir na pele o sofrimento representado na tela, que é uma experiência que desrespeita de certa maneira o espectador que não espera por aquilo. Há também o uso de códigos diferentes do cinematográfico, como vimos até agora, uma experiência que pode também ser considerada como um desrespeito criativo às normas usuais do cinema ou da narrativa.

No capítulo três, denominado "A matriz prática", Schwarz nos revela que a "volubilidade do narrador ou a série dos abusos implicados retêm a feição específica (...) de um movimento que a circunstância histórica impunha – ou facultava (...) – à camada dominante brasileira" (p.35). Mais uma vez, entramos na questão social na obra de Machado. Schwarz comenta que é impossível provar essa teoria por a + b e por isso mesmo faz uma análise sociológica do período de Machado. Como dissemos antes, Schwarz teve um distanciamento histórico para fazer esse tipo de reflexão. Nós, com cerca de dez anos de distanciamento, não poderemos afirmar semelhante idéia quanto ao filme de Bianchi, mas acreditamos, sem que o possamos provar cabalmente, que ele siga essa mesma linha de composição.

Depois da exposição sobre a análise de Roberto Schwarz, seria preciso analisar também o filme de Bianchi nas mesmas perspectivas. Em primeiro lugar, é preciso retratar

unesp

sinteticamente a sociedade atual com a precaução da dúvida, já que, inseridos no mundo de hoje, não temos o distanciamento necessário. Por isso vamo-nos valer dos pensamentos do crítico literário Fredric Jameson, retirados de *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (2002). Este crítico não destoa, em aspectos fundamentais, de Lucien Goldmann e tem o mérito de não se recusar a assumir posições polêmicas sobre o comportamento da sociedade contemporânea.

Tanto para Jameson, quanto para outros como Boaventura de Sousa Santos (1997), o mundo passa atualmente por um período de transição, período que vários teóricos denominam de pós-modernismo ou pós-modernidade, nomenclaturas que vários pensadores dizem não serem as mais adequadas.

Atualmente o conceito sobre o mundo tem sido marcado pelo discurso do fim disto ou daquilo, por exemplo, o fim da arte, da ideologia, das classes sociais, etc. Mas, para Jameson, isso se configura num conceito muito em voga, o chamado pós-modernismo. O argumento que afirma essa idéia é o de ruptura, ou "quebra radical", originário nos anos 50 e 60. Ruptura dos ideais modernos, em vigência até a época citada. Da mesma maneira que outros pensadores, Jameson também afirma que essa expressão de ruptura se encontra mais nitidamente no plano da arquitetura. Isso porque a arquitetura moderna, com seu conceito de alto modernismo, pretendia uma arte que fosse ao mesmo tempo uma escultura virtual, o que acabava com a "teia urbana da cidade tradicional e sua antiga cultura da vizinhança" (p. 28). Dessa maneira, o pós-modernismo em arquitetura passa a se apresentar, em primeiro lugar, como uma espécie de populismo estético. Um de seus objetivos era o apagamento da fronteira entre a alta cultura e a cultura de massas, sabidamente dividida no período da modernidade.

Outra questão sobre a qual Jameson quer deixar esclarecimentos é a questão da periodização do pós-modernismo. Este conceito de periodização, para ele, tem sempre uma conotação de homogeneidade, o que nem sempre é real. Por isso, ele prefere considerar o pós-

modernismo não como um estilo, mas sim como uma dominante cultural: "uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes" (p. 29).

As artes hoje são cada vez mais cruas e realistas e isso não escandaliza mais a ponto de ter sido já inserida na cultura oficial da sociedade ocidental. Isso porque a "produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral" (p. 30).

Por trás dessa situação, há uma outra muito mais severa, que Jameson aponta:

> "a nova cultura pós-moderna global, ainda que americana, é expressão interna e superestrutural de uma nova era de dominação, militar e econômica, dos Estados Unidos sobre o resto do mundo: neste sentido, como durante toda a história de classes, o avesso da cultura é sangue, tortura, morte e terror" (JAMESON, 2002, p. 31).

É importante salientar que, o capitalismo tardio do qual trata Jameson é o mesmo capitalismo desorganizado visto segundo outras abordagens. Ele afirma que um argumento em favor da periodização é o de que

> "mesmo se todos os elementos constitutivos do pós-modernismo fossem idênticos e contínuos aos do modernismo (...) os dois fenômenos ainda continuariam radicalmente distintos em seu significado e função social, devido ao posicionamento muito diferente do pós-modernismo no sistema econômico do capitalismo tardio e, mais ainda, devido à transformação da própria esfera da cultura na sociedade contemporânea" (JAMESON, 2002, p. 31).

Jameson nos mostra também, logo no início do capítulo, quais elementos constitutivos do pós-moderno ele vai discutir:

> (...) uma nova falta de profundidade, que se vê prolongada tanto na "teoria" contemporânea quanto em toda essa cultura da imagem e do simulacro; um conseqüente enfraquecimento da historicidade tanto em nossas relações com a história pública quanto em nossas novas formas de temporalidade privada, cuja estrutura "esquizofrênica" (seguindo Lacan) vai determinar novos tipos de sintaxe e de relação sintagmática nas formas temporais de arte; um novo tipo de matiz emocional básico – a que denominarei de "intensidades" –, que pode ser mais bem entendido se nos voltarmos para as teorias mais antigas do sublime; a profunda relação constitutiva de tudo isso com a nova tecnologia, que é uma das figuras de um novo sistema econômico mundial; e, após um breve relato das mutações pós-modernas na experiência vivenciada no espaço das construções, algumas reflexões sobre a missão da arte política no novo e

unesp

> desconcertante espaço mundial do capitalismo tardio ou multinacional. (JAMESON, 2002, p. 32)

Para começar, Jameson faz duas análises de um quadro do pintor moderno Vincent Van Gogh, *Um par de botas* e depois compara-as com uma análise feita de uma fotografia do artista muito bem conceituado na contemporaneidade Andy Warhol, *Diamond dust shoes*. Sobre o primeiro, Jameson considera que se possa fazer, a partir do que é observado na tela, uma reconstrução histórica da época em que a tela foi pintada e sua sugestão é a de que há expresso no quadro uma compensação utópica da vida de um camponês; que na realidade é dura e sofrida e no quadro se expressa por cores marcantes. A segunda leitura sobre a tela segue no sentido de que "a obra de arte emerge na fratura entre a Terra e o Mundo, ou entre o que prefiro traduzir como a ausência de sentido na materialidade do corpo e da natureza e a doação de sentido na história e no social" (p. 34), isto é, a tela representa não só as botas mas todo o contexto exterior à pintura: a solidão dos camponeses, a força da camponesa, os instrumentos de trabalho deles, etc.. Essas duas análises são consideradas por Jameson hermenêuticas, no sentido de que se pode fazer uma relação entre a obra de arte e o contexto em que ela foi produzida. Jameson, no segundo caso, considera que não é possível fazer uma análise hermenêutica da fotografia de Warhol. Ela é "centrada em torno da mercantilização" (p. 35) mas não parece haver nela nem nas propagandas vistas nos *outdoors* nenhuma crítica política. E é justamente para esta falta de crítica política e do fetichismo mercadológico nas artes que os teóricos contemporâneos tentam encontrar uma explicação; e, além disso, se é possível existir este tipo de arte no período em que nos encontramos. Jameson considera também que haja uma falta de profundidade nas obras de arte contemporâneas, algo que não consiga passar do superficial (que ele diz comentar mais adiante em seu livro). O resultado da comparação entre as obras que ele chega é importantíssimo para a nossa análise do filme de Bianchi: a obra contemporânea parece ser o negativo da fotografia, sem cor, sem vida, exatamente o inverso da utopia em Van Gogh, e aqui vale uma citação:

unesp

> (...) na primeira obra o mundo ferido é transformado, por um *fiat* nietzschiano, ou por um ato de vontade, na estridência de um colorido utópico. Aqui, ao contrário, é como se a superfície externa colorida das coisas – aviltada e previamente contaminada por sua assimilação ao falso brilho das imagens da propaganda – fosse retirada para revelar o substrato mortal branco e preto do negativo fotográfico, que as subtende [*sic*]. (...) não se trata mais de uma questão de conteúdo, mas de uma mutação mais fundamental, tanto no próprio mundo dos objetos – agora transformados em um conjunto de textos ou de simulacros – quanto na disposição do sujeito. (JAMESON, 2002, p. 37)

Logo depois dessa comparação, Jameson passa a desenvolver uma outra idéia: a do esmaecimento do afeto na cultura pós-moderna, ou seja, o fim do ego burguês e das psicopatologias deste ego. Um exemplo que ele dá sobre isso é o das fotos de Marilyn Monroe feitas também por Warhol, que se transformaram em mercadoria, juntamente com a "pessoa" Marilyn Monroe. O quadro *O grito*, de Edvard Munch, é outro exemplo desse tipo de afeto. Além disso, ele é lido por Jameson como "uma desconstrução virtual da própria estética da expressão" (p.38). Essa estética da expressão foi a dominante no chamado alto modernismo e desapareceu na época contemporânea. No alto modernismo, a questão da expressão era dividida sempre no de fora e no de dentro. Hoje em dia isso já é contestado, não se acredita mais neste modelo hermenêutico do fora e do dentro. Como sugere Jameson,

> a crítica pós-estruturalista da hermenêutica, daquilo a que vou chamar mais adiante de modelo da profundidade, nos é útil como sintoma bastante significativo da cultura pós-moderna (p. 40). Além do modelo da hermenêutica, mais quatro modelos de profundidade têm sido refutados pela teoria contemporânea: a) o dialético, da essência e da aparência; b) o modelo freudiano do latente e do manifesto; c)o modelo existencialista da autenticidade e da inautenticidade e d) a grande oposição semiótica do significante e significado. Ao invés desses modelos de profundidade, o que temos atualmente é, de modo geral, "uma concepção de práticas, discursos e jogos textuais (...); também aqui a profundidade é substituída pela superfície, ou por superfícies múltiplas (o que se denomina frequentemente de intertextualidade não é mais, nesse sentido, uma questão de profundidade). (JAMESON, 2002, p. 40).

unesp

Dessa maneira, a alienação e a ansiedade passadas a nós pelo quadro *O grito*, de Munch, parece não ser mais experienciada hoje. Em vez da alienação do sujeito, há a fragmentação deste. Assim, para Jameson, o que vivemos agora é um "*descentramento* do sujeito" (p. 42) que antes era centrado.

A idéia de que houve já o fim do ego burguês, da subjetividade individual que se isola do mundo, traz também, por exemplo, o fim do estilo único e pessoal (simbolizado pela reprodução mecânica). Traz também o aparente fim dos sentimentos, uma vez que o sujeito não é mais centrado e não há mais um ego que se encarregue de sentir, e consegue, por isso, liberar suas ansiedades. Entramos numa questão profunda que Jameson promete discutir mais tarde; não significa, essa falta de sentimentos, que hoje não haja mais nenhum sentimento (ou "intensidades", segundo Lyotard), mas sim que eles são "agora auto-sustentados e impessoais, e costumam ser dominados por um tipo peculiar de euforia" (p. 43). Para concluir essa idéia, Jameson acredita que o esmaecimento dos afetos pode ser considerado como "o esmaecimento da grande temática do alto modernismo do tempo e da temporalidade, os mistérios elegíacos da *durée* e da memória" (p. 43). Agora nossa vida, pensamentos e linguagem são dominados pela categoria do espaço e não mais a do tempo.

Na segunda parte do capítulo, Jameson começa a falar sobre o pastiche, que é uma prática dita comum nos nossos dias devido ao desaparecimento do sujeito individual, que trazia consigo a prática de um estilo individual, que hoje não é mais possível encontrarmos. Mas é importante não confundirmos o pastiche com a paródia.

> O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara lingüística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o risco e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade lingüística. Desse modo, o pastiche é uma paródia branca, uma estátua sem olhos: está para a paródia assim como uma certa

> ironia branca (...) está para o que Wayne Booth chama as "ironias estáveis" do século XVIII. (JAMESON, 2002, p. 44-45)

Isso é resultado de uma sociedade que não tem mais como referência o chamado estilo do alto modernismo: nada mais pode ser estilizado e único, portanto, os produtores culturais precisam se voltar ao passado para poderem produzir algo que possa ser considerado "novo". A idéia do pastiche precisa ser entendida não como a abstenção total do humor ou da paixão, mas como compatível com a idéia do vício e da dependência. Isso significa que não encontramos algo que seja totalmente original, como já nos alertava Platão, em sua concepção do "simulacro" ("cópia idêntica de algo cujo original jamais existiu"). Mas hoje o que nos resta é o vício ou a dependência de se voltar ao passado para "realizar" o presente sem que esse mecanismo seja aparente, transformando o que antes era, por exemplo, na literatura, romance histórico em simples simulacro de imagens sem significação nenhuma em nosso presente. É o que Jameson chama de crise da historicidade. Um exemplo que Jameson dá sobre essa situação são os filmes de nostalgia. Filmes que recontam uma história criada num passado, mas no tempo presente. Apesar de percebermos que o tempo é presente na diegese fílmica, o passado é constantemente relembrado, seja por objetos, figurinos e ambientes que aparecem no filme, seja por sabermos que o filme "novo" é uma refilmagem de um mais antigo. Nas palavras de Jameson,

> A palavra *remake*, no entanto, é anacrônica, na medida em que nossa consciência da preexistência de outras versões (filmagens anteriores, do romance assim como o próprio romance) é agora parte constitutiva e essencial da estrutura do filme: em outras palavras, estamos agora em plena "intertextualidade" como característica deliberadamente urdida do efeito estético e como um operador de uma nova conotação de "anterioridade" e de profundidade pseudo-histórica, na qual a história dos estilos estéticos desloca a história "real". (JAMESON, 2002, p. 47)

Essas afirmações de Jameson mostram que nossa historicidade está desaparecendo; não conseguimos mais produzir obras que estejam vinculadas com o presente vivido. É

justamente neste ponto que, ao analisarmos o filme de Bianchi, teremos de discordar: o filme consegue adaptar uma obra literária (ou duas) para o seu presente e ainda assim é carregado de historicidade. Mas deixemos esse assunto para mais tarde.

Voltando às idéias de Jameson, ele dá mais um exemplo, agora literário, de E. L. Doctorow e seu romance histórico *Ragtime*. Depois de analisá-lo, chega a conclusão de que o romance "não pode mais se propor a representar o passado histórico, ele pode apenas representar nossas idéias e estereótipos sobre o passado (que logo se transforma, assim, em 'história *pop*')" (p. 52). Desse modo, as artes atuais não "representam" o seu presente nem muito menos o passado, já que o transforma também em simulacro. Talvez essa dificuldade que se tenha de encontrar o presente numa obra contemporânea seja a mesma que sempre tivemos: isto porque é preciso um distanciamento histórico entre a obra de arte e o tempo em que ela está sendo estudada para que possamos perceber as estruturas profundas, tanto da obra (que não fica aparente no seu presente) quanto da própria sociedade em que ela foi produzida.

Na terceira parte, Jameson discorre sobre a organização da temporalidade no pós-moderno e também sobre "o problema da forma que o tempo, a temporalidade e o sintagmático poderão assumir em uma cultura cada vez mais dominada pelo espaço e pela lógica espacial" (p. 52). A questão agora é entender como um sujeito que perdeu a capacidade de organizar suas experiências numa linha temporal entre passado e futuro de maneira coerente pode produzir alguma coisa que não seja apenas "um amontoado de fragmentos" (p. 52). Para isso, ele afirma que esse tipo de produção é denominada também textualidade, *écriture* ou escrita esquizofrênica e é por esse lado que ele irá se retratar agora, apoiado na teoria de Lacan sobre a esquizofrenia ("ruptura na cadeia dos significantes" (p. 53)). Ele aproveita um texto de Bob Perelman, de uma escola chamada Poesia da Linguagem ou A Nova Sentença para exemplificar o tipo de texto que poderia ser denominado esquizofrênico: texto sem coerência nem coesão, em que há várias frases que muitas vezes também são

unesp

incoerentes. Apesar disso, o texto como um todo revela um sentido, que tem de ser buscado fora dele. Sabemos, depois que o texto, intitulado *China*, é a junção dos subtítulos que o autor deu a várias fotos de um livro cujos ideogamas eram para ele letra morta. Assim, "a unidade do poema não está mais na linguagem, mas deve ser buscada fora, na unidade de um outro livro ausente" (p. 56).

Dessa maneira, Jameson afirma, para concluir essa terceira parte que

> Nossa própria crítica recente, a partir de Macherey, tem se preocupado em acentuar a heterogeneidade e as profundas descontinuidades da obra de arte, que não é mais unificada ou orgânica, mas é agora um saco de gatos ou um quarto de despejo de subsistemas desconexos, matérias-primas aleatórias e impulsos de todo tipo.Em outras palavras, o que era antes uma obra de arte agora se transformou em um texto, cuja leitura procede por diferenciação, em vez de proceder por unificação. (JAMESON, 2002, p. 57)

Na quarta parte, para completar a "exposição exploratória do tempo, do tempo e do espaço pós-modernista" (p. 58), Jameson vai tratar das euforias e intensidades que são características correntes na produção cultural atual. Juntamente com essas idéias ele trata brevemente do sublime e também fala sobre as máquinas, entenda-se o computador e a televisão, que regem a nossa vida cotidiana. Jameson se baseia na classificação de Mandel em três estágios do capitalismo para fazer sua análise voltada para o problema da representação estética e do sublime em relação aos três estágios do capitalismo. No estagio do capital anterior ao nosso, houve uma exaltação à tecnologia; a excitação pelo futurismo e a celebração da metralhadora são exemplos dados por Jameson. Nesses casos, o futuro era construído a partir da imaginação de máquinas e da utilidade delas. No presente, essa tecnologia não possui mais essa representação positiva: agora o computador ou a televisão representam a tecnologia e um esvaziamento do homem; no caso do computador que guarda trabalho humano que muitas vezes não será mais reaproveitado e da televisão que apenas

unesp

representa situações e não articula nada. Essas máquinas são mais de representação que de produção.

> Entretanto alguma outra coisa parece emergir dos textos pós-modernos mais fortes, ou seja, o sentido de que, alem de toda temática ou conteúdo, as obras parecem de algum modo penetrar na rede dos processos reprodutivos, e assim nos oferecer o vislumbre do sublime pós-moderno ou tecnológico, cujo poder ou autenticidade é documentado pelo sucesso obtido por tais obras ao evocar todo um novo espaço pós-moderno que emerge a nosso redor. (JAMESON, 2002, p. 63)

Mesmo assim, Jameson não afirma que essa tecnológica seja a "determinação em última instância" da vida cotidiana em nossos dias. Em vez disso, Jameson acredita que essa representações "imperfeitas" de uma rede computadorizada de comunicação é uma figuração de "todo o sistema mundial do capitalismo multinacional de nossos dias" (p. 64). Dessa maneira, para ele, "a teoria da conspiração deve ser vista como a tentativa degradada de pensar a totalidade impossível do sistema mundial contemporâneo" (p.64). Para Jameson, o sublime pós-moderno só pode ser teorizado pensando-se nesta rede enorme de representa a realidade do sistema econômico e social que a mente humana ainda não consegue alcançar.

Na quinta parte Jameson foca a arquitetura e analisa um hotel peculiar, o Bonaventure de Portman. Sinteticamente, o crítico nos dá o exemplo deste hotel para compreendermos o quão desnorteado está o espaço em que vivemos atualmente. Este hotel tem a peculiaridade de, do lado de fora, ser totalmente espelhado, o que, diz Jameson, faz com que ele não "seja" uma arquitetura que se possa apreciar porque ele parece não ter identidade: apenas reflete tudo o que está a sua volta (por ser completamente espelhado), sem que possamos identificar algo de próprio em sua estrutura. O mesmo ocorre por dentro, o hospede se sente alienado pois seus ambientes são todos iguais e não é possível identificar facilmente onde se está. Esse tipo de espaço é, para Jameson, característico da mesma supressão de profundidade discutida na pintura e na literatura pós-modernas.

unesp

Esse tipo de mudança no espaço é denominada pelo crítico de "hiperespaço pós-modernista". Em suas próprias palavras, "essa última mutação do espaço (...) conseguiu ultrapassar a capacidade do corpo humano de se localizar, de organizar perceptivelmente o espaço circundante e mapear cognitivamente sua posição em um mundo exterior mapeável." (p. 70). O mesmo acontece, de modo mais abrangente, com nossas mentes em relação ao sistema da "enorme rede global e multinacional de comunicação descentrada em que nos encontramos presos como sujeitos individuais" (p. 70-71).

Na sexta parte, a conclusão, Jameson deixa claro que pretende com toda sua exposição fazer mais do que levantar uma concepção apenas estilística do pós-modernismo. O que ele fez é uma tentativa de concepção histórica e dialética de pensar nosso momento presente, procurando apreender o pós-modernismo não só como um estilo entre outros, mas "como a dominante cultural da lógica do capitalismo tardio" (p. 72).

Jameson diz ser inaceitável o conceito de pós-modernismo, do ponto de vista de uma avaliação moral positiva, bem como as condenações morais não podem ser coerentes pois, "a lógica do simulacro, com sua transformação de novas realidades em imagens de televisão, faz muito mais do que meramente replicar a lógica do capitalismo tardio; ela a reforça e a intensifica" (p.72).

Se pensarmos no pós-modernismo como um fenômeno histórico, "a tentativa de conceituá-lo em termos de moral ou de julgamentos moralizantes tem que ser identificada como um erro categorial" (p.73). Dessa maneira, um modo de visualizarmos o pós-modernismo seria tentarmos "pensar dialeticamente a evolução do capitalismo tardio como um progresso e uma catástrofe ao mesmo tempo" (p.73), seguindo os preceitos de Marx, principalmente em *O Manifesto*. Para desenvolver este raciocínio, Jameson se coloca duas questões:

unesp

> Podemos, de fato, identificar "um momento de verdade" em meio aos mais evidentes "momentos de falsidade" da cultura pós-moderna? E, mesmo que possamos fazer isso, será que não há algo em última análise paralisante na visão dialética do desenvolvimento histórico proposta acima; será que ela não tende a nos desmobilizar, e nos reduzir à passividade e impotência ao obliterar, sistematicamente, as possibilidades de ação sob a névoa impenetrável da inventabilidade histórica? (JAMESON, 2002, p. 73)

Jameson afirma que será preciso discutir essas duas questões em termos de possibilidade de uma política cultural contemporânea eficiente e da construção de uma cultura realmente política. Isso porque o que classificamos como pós-modernismo se relaciona diretamente com a esfera da cultura nos tempos do capitalismo tardio, que parece estar sofrendo uma modificação significativa de sua função social. Paira neste contexto uma desconfiança de que a cultura como era antes do capitalismo teria desaparecido porque não tem mais a autonomia relativa que tinha antes. Para Jameson isso deve ser considerado inversamente: a cultura sofreu um processo de expansão por todo domínio social, desde o valor econômico e do poder do Estado até a estrutura da psique, que deve ser considerado, apesar de ainda não ter sido teorizado.

Isso ainda nos sugere que, o que acreditávamos antes, principalmente o pensamento de esquerda, que defendia a fórmula da distância crítica, hoje está fora de moda. Na era do capitalismo tardio, tudo parece poder ser analisado sem esse rigor do distanciamento; nas palavras do crítico, "estamos submersos no que são, a partir de agora, volumes dilatados e saturados a um ponto que nossos próprios corpos pós-modernos são desprovidos de coordenadas espaciais, incapazes na prática (...) de se distanciarem" (p.74). Dessa maneira, está caracterizado um espaço global novo e original, "extraordinariamente desmoralizante e deprimente", que é o "momento de verdade" do pós-modernismo (p.75).

Depois de discutidos os argumentos contra a autenticidade das produções pós-modernas, temos agora argumentos a favor, que dependem da proposição de que esse espaço

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

pós-moderno não é apenas uma fantasia, mas sim uma realidade histórica e sócio-econômica, "a terceira expansão original do capitalismo pelo mundo" (p. 75).

Jameson defende um modelo cultural que coloque "em evidência as dimensões cognitivas e pedagógicas da arte e da cultura políticas" (p. 76), idéias as quais os críticos de esquerda têm deixado de lado. Para seguirmos essa proposta, não é possível que pensemos a prática estética relacionando-a com valores históricos que não são mais os nossos. Para isso, a concepção de espaço sugerida por Jameson cabe muito bem nas análises que podem ser feitas, porque "sugere que um modelo de cultura política apropriado a nossa própria situação terá necessariamente que levantar os problemas do espaço como sua questão organizativa fundamental" (p.76). Dessa maneira, Jameson define a estética da nova forma cultural como "uma estética do *mapeamento cognitivo*" (p. 76).

Para explicar o mapeamento cognitivo, Jameson dá um exemplo de um estudo feito por Kevin Lynch, sobre uma cidade alienada, onde os habitantes não tinham referências, nem naturais nem construídas para se localizarem dentro da cidade. Ele relaciona essa pesquisa com a ideologia apresentada por Althusser e também por Lacan sobre a "representação *imaginária* da relação do sujeito com a condição *real* de existência" (p. 77). Essa deve ser a função exata que o mapeamento cognitivo deve ter na vida da cidade: "permitir a representação situacional por parte do sujeito individual em relação àquela totalidade mais vasta e verdadeiramente irrepresentável que é o conjunto das estruturas da sociedade como um todo" (p. 77).

Para concluir, nada melhor do que lermos, nas palavras de Jameson, como ele acredita que deva ser a estética do mapeamento cognitivo e, por extensão, a nova arte política:

> Uma estética do mapeamento cognitivo - -uma cultura política e pedagógica que busque dotar o sujeito individual de um sentido mais aguçado de seu lugar no sistema global – terá, necessariamente, que levar em conta essa dialética representacional extremamente complexa e inventar formas radicalmente novas para lhe fazer justiça. (...). (...) a nova arte política (se ela

unesp

> for de fato possível) terá que se ater à verdade do pós-modernismo, isto é, a seu objeto fundamental – o espaço mundial do capital multinacional –, ao mesmo tempo que terá que realizar a façanha de chegar a uma nova modalidade, que ainda não somos capazes de imaginar, de representá-lo, de tal modo que nós possamos começar novamente a entender nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos e recuperar nossa capacidade de agir e lutar, que está, hoje neutralizada pela nossa confusão espacial e social. A forma política do pós-modernismo, se houver uma, terá como vocação a invenção e a projeção do mapeamento cognitivo global, em uma escala social e espacial. (JAMESON, 2002, p. 79).

Voltemos agora ao filme de Bianchi, na tentativa de explicá-lo sob a luz dessas contribuições de Jameson.

O primeiro aspecto que pode ser levantado refere-se à espacialidade representada no filme por meio do décor ou cenário e da iluminação. Já adiantamos na primeira análise fílmica o fato de o filme ser propositalmente feio e "mal filmado". A cena inicial, por meio de planos de conjunto, nos revela um dos "monumentos" que mais incomoda o paulistano, em decorrência de sua feiúra e também porque constitui um volume arquitetônico grandioso e pesado que, embora facilite a circulação de veículos entre zonas distantes da cidade, atrapalha os moradores que vivem próximos a ele: é o famoso "Minhocão", o viaduto gigante que, em alguns pontos da metrópole, parece entrar pela janela dos apartamentos. Está claro para nós agora que o espaço escolhido por Bianchi para o filme (a cidade de São Paulo e, mais especificamente, os lugares pobres e feios dela), não foram escolhidos aleatoriamente.

Da mesma forma, os cenários (em diferentes tipos de *décor*) que aparecem ao longo do filme são sempre reforçadores da característica de pobreza e incômodo; percebemos os cenários escuros, principalmente dentro do teatro, e lugares feios e sujos, sem cor e harmonia. Podemos aproximar este fato também daquilo que Jameson observou na obra de Warhol, *Diamond dust shoes*: a obra contemporânea parece ser o negativo da fotografia, sem cor, sem vida, exatamente o inverso da utopia em Van Gogh e em qualquer outra arte que não seja representativa do pós-moderno. Passamos então a entender a obra de Bianchi como o

unesp

negativo; por isso mesmo, ela é apenas uma "mancha", ou seja, apesar da experiência obtida entre as artes – relação já analisada – esta obra não segue em profundidade, ela forma relações no nível superficial, isto é, reconhecemos características pós-modernas nela a partir do momento em que ela se apresenta para nós, os seus "leitores" (espectadores), de maneira intertextual; nas palavras de Jameson: "a profundidade é substituída pela superfície ou por superfícies múltiplas (intertextualidade), não é mais uma questão de profundidade" (p. 40). Isto não significa que a obra de Bianchi não seja digna de análise ou reflexões porque tem característica superficial – mesmo neste caso, devemos enfatizar que essa característica é evidenciada hoje porque não temos o distanciamento histórico; talvez, daqui a alguns anos, esse entendimento possa ser diferente –, mas é esta característica que nos leva a refletir sobre a obra e seu contexto. Assim, a superficialidade apresentada nesta obra é característica da relação que Bianchi faz entre as artes, como já vimos: teatro, cinema e literatura. Talvez seja por este motivo que não dê para compararmos rigorosamente o texto de Machado com o filme de Bianchi, uma vez que no primeiro há profundidade e discussão sobre a estrutura do romance e também a estrutura social do país, enquanto que no segundo o que há são relações superficiais entre as artes, que espelham uma discussão sobre a arte cinematográfica. *A causa secreta* parece ser, conforme o pensamento de Jameson, "arte" pós-moderna porque não contém o "brilho" e a "cor" que esperamos encontrar e encontramos até hoje no cinema, na ficção. Esta crítica à sociedade pós-moderna contrasta com o que encontraríamos na arte moderna (a esperança, a utopia). Dessa maneira, o que Bianchi pretende nos mostrar é a morte do mundo da aparência e o escancaramento da situação "real" e cruel em que vivemos. Isto se verifica tanto no conteúdo por meio da redução da "caridade" a um sórdido comportamento movido pelo poder do dinheiro, quanto na forma, já que na forma o diretor desvenda a feitura de um filme (morte do mundo da aparência); assim, o filme funciona como um simulacro do que é fazer um filme.

BIBLIOTECA
T. 1558/06

Ao mesmo tempo em que percebemos esta característica no filme de Bianchi, não podemos deixar de reconhecer que ele também critica a posição de cineastas que se deixam influenciar pela onda de superficialidade que encontramos hoje nas artes e em todos os outros setores que movimentam uma sociedade: é uma crítica à regulação do mercado, que faz com que as artes se reduzam a mero produto.

Nas palavras de Jameson, a superficialidade no mundo em que vivemos "não se trata mais de uma questão de conteúdo, mas de uma mutação mais fundamental, tanto no próprio mundo dos objetos – agora transformados em um conjunto de textos ou de simulacros – quanto na disposição do sujeito" (p. 37). Entramos aqui numa outra relação: a dos personagens-sujeitos. Adiantamos que eles estão fragmentados – apesar de serem mais numerosos que no conto – e suas características são "pedaços" de características dos personagens-base, ou seja, de Fortunato, Maria Luísa e Garcia, do conto de Machado. Servindo-nos de Lucien Goldmann, poderíamos afirmar que os personagens-atores do filme representam a dissolução, e dissolução progressiva na escala das obras e das artes que se relacionam, dos personagens originais.

Para Jameson, que neste aspecto segue claramente Goldmann, vivemos na era do "descentramento do sujeito". O filme traz essa característica ao abordar os personagens: podemos interpretar que Zé Maurício, o diretor da peça – e alter-ego de Bianchi – representa o sujeito centrado, que já não existe mais. Isso é comprovado na fala da artista plástica Alba, que critica o trabalho de Zé Maurício dizendo que ele tem um processo "realistão", antigo, que já não serve mais para os dias atuais. Sérgio Bianchi também se enquadra neste perfil, pois propõe no filme uma reflexão sobre o próprio fazer cinematográfico enquanto critica o comportamento da sociedade atual. Portanto, Bianchi e Zé Maurício são sujeitos centrados que já não conseguem mais exercer sua função na sociedade do capitalismo desorganizado ou tardio. Eles pretendem uma reflexão que hoje já não interessa mais para as outras pessoas. A

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

aproximação que fizemos também entre Zé Maurício e Fortunato não é desconsiderada aqui nesta abordagem. A relação degradante que o diretor-personagem tem com a atriz Marisa, que destacamos anteriormente, também é reconhecida entre os outros atores e pessoas que fazem parte do processo de construção da peça. É uma relação que consideramos degradada porque o sujeito centrado não consegue entrar em acordo com os sujeitos descentrados – todos os outros personagens do filme. Isso porque cada um tem uma maneira de pensar – como já sabemos – que não consegue seguir uma mesma direção; são, na verdade opostas. O sujeito centrado perde forças no espaço pós-moderno e, desta maneira, o diretor passa a ser visto como "antigo", ultrapassado. Podemos voltar aqui à discussão proposta na análise fílmica de que o diretor da peça é um dos poucos que procuram a pesquisa de campo para depois efetivar um trabalho.

Neste caso específico, os personagens-atores aceitam a proposta da pesquisa e seguem em sua busca para construírem algo de sólido na peça e no filme. Imaginamos que os atores do filme, assim como os da peça (já que eles se espelham) tenham tido este cuidado com a pesquisa também. Desse modo, os atores estão em busca de elementos em que eles possam basear seu trabalho e comprovar a eficácia dele. De alguma maneira, os personagens-atores pretendem seguir os passos do diretor, nesta caminhada na busca do "antigo". Acontece que os meios atuais para essa busca estão tão degradados que atores não conseguem compreender a necessidade deste tipo de busca (na produção da peça, pelo menos, nós podemos confirmar essa situação), como Cláudia, que abandona a produção antes da estréia. Essa relação entre a busca de algo concreto para se estabelecer a produção de uma obra-de-arte parece não caber mais na sociedade pós-moderna, exatamente porque essa arte já não é mais considerada única e não tem mais função (como era na sociedade moderna); a arte agora é mecânica, vem da máquina e da produção em massa (o que acaba com sua unicidade e sua autoria – não importa mais quem a produz, o que importa é *ter* o produto, mesmo produzido em série). Sérgio

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Bianchi – assim nos parece, por percebermos em suas obras a ideologia marxista -- pretende levantar essa questão no espelhamento que faz em seu filme.

Mesmo com essa aparente crise da arte na sociedade pós-moderna, continuamos a ter, cada vez mais incluído no contexto artístico, diversas manifestações culturais que representam a "realidade" social. Parece que tudo pode pertencer a esta categoria (a arte); não há mais um rigor em se qualificar certos textos de artísticos e outros não; hoje tudo é possível ser enquadrado nesta categoria. Não acreditamos que isso seja ruim; tanto não é como agora podemos conhecer a expressão artística e social de qualquer grupo que antes não tinha vez: o que parece que falta ainda (e é o que Bianchi deixa sugerido) é a consciência dos artistas para com sua própria arte, ou seja, falta ainda estudo para elaborar uma obra que traga para a sociedade algo mais do que apenas simulacro do que se vive. Falta investigação, aprofundamento nessas pesquisas e consciência da utilidade delas. Como nos mostra Ismail Xavier, no livro *O olhar e a cena* (2003), podemos considerar esta questão da pesquisa que falta agora para a nossa época como a substituição desta numa obra de arte por mero espetáculo:

> A função do espetáculo não mais se concebe como um ativar a consciência moral de um indivíduo racional soberano que, a partir do exemplo, toma decisões e se redime; agora, a função do espetáculo é de canalizar a violência, satisfazer as disposições do imaginário, liberar fantasias, enfim "descarregar" os impulsos considerados inevitáveis, como uma válvula reguladora. (Xavier, 2003, p. 78).

Tratado o assunto da pesquisa, voltamos aos personagens-atores da peça. Consideramos todos os outros descentrados, como quer Jameson, apesar da aparente busca de uma consciência maior do trabalho que pretendem fazer. Na realidade, embora os personagens-atores pareçam centrados no nível superficial de análise, em nível profundo, verificamos que esse centramento se desmancha num descentramento absoluto; em termos goldmannianos, encarnam a ausência de sujeitos, conseqüentemente a impossibilidade de busca de valores autênticos. De modo contrastante, o personagem-diretor, Zé Maurício é um

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

"ser" completo e centrado, que tenta se entender com os colegas, como se confirma na cena em que ele faz escândalo num bar conversando com uma professora universitária. Ao que parece, ele pretende entender esse mundo do simulacro, mas não se encaixa nele; a expressão de fracasso e tentativa de se retificar, nesta cena, nos comprova isto. Seguindo o estruturalismo genético, essa atitude caracteriza bem o indivíduo problemático da sociedade burguesa.

Como já apontamos antes, o personagem-ator Cláudio é o único que sofre uma transformação de caráter ao longo do filme. Como se explica isso? A princípio, nos parecia que Cláudio se encaixava na classificação do sujeito centrado de Jameson. Com o avançar do enredo fílmico, Cláudio se transforma num sujeito descentrado. Jameson nos coloca essa questão relatando-a como o fim da subjetividade individual que se isola no mundo e que traz, como uma das conseqüências, o aparente fim dos sentimentos e a liberação das suas ansiedades, com base no desaparecimento do ego burguês. Cláudio, então, tem a função de mostrar para o espectador a transformação do sujeito na sociedade capitalista, já que no inicio do filme ele parece ter sentimentos (ser ainda um sujeito centrado) e ao longo da narrativa, ele vai endurecendo e se transformando num homem perverso ao liberar todas suas ansiedades de modo a atingir os colegas. No segundo estágio, já mudado, Cláudio ainda tem sentimentos (da mesma maneira que o sujeito descentrado tem os seus), mas esse sentimento não é mais único, ele é, segundo Jameson, auto-sustentado e impessoal, geralmente dominado por um tipo de euforia pertencente ao próprio emaranhado em que está envolvida a sociedade pós-moderna.

O personagem que mais se destaca no descentramento e na fragmentação, como já apontamos, é o contra-regra Carlos. Ele recupera características de Maria Luísa, do rato esquartejado, e até mesmo de Garcia, personagens do conto. No caso da análise fílmica, fica claro agora que este personagem está colocado como a representação do "sujeito" descentrado da sociedade pós-moderna. Primeiro porque ele parece inseguro e solitário, fragmentado e

poliédrico, como o havíamos classificado. Ser fragmentado indica, antes de tudo, ter suas características embaralhadas, não conseguir se firmar como um indivíduo completo e único, que se forma sob uma sociedade e uma cultura sólidas. A fragmentação significa também e ainda a impessoalidade, o caráter de sujeito sem uma identidade complexa e definida. O sujeito poliédrico e fragmentado recupera características de diversos meios, mas não consegue condensar uma própria. Trata-se de situação muito mais complexa do que parece à primeira vista porque, ao mesmo tempo em que o ser fragmentado não tem identidade própria, a fragmentação é própria de apenas um "sujeito". Exatamente por isso Carlos só pode ser representado por ele mesmo no filme, com as características mais diversas (algumas emprestadas dos personagens do conto) que acabam fazendo dele o personagem mais fragmentado e mais complexo. Aqui, nos parece que Carlos já passou do estágio de transição em que vemos Cláudio, sendo já o resultado desta transição. A sociedade atual produz sujeitos fragmentados que muitas vezes se tornam inseguros e sem capacidade de buscar o que pretendem, porque eles não se formaram em uma base sólida; não houve "educação" competente para esse sujeito que cresceu em meio a muitas informações superficiais e fragmentárias também. Interessante perceber que Carlos constitui a culminação do que possa ser um sujeito fragmentado na sociedade atual.

Marisa contém características de Maria Luísa como já vimos antes. No diálogo que estabelece com Cláudio, num restaurante (já citado), quando discutem que talvez o sucesso da peça e daqueles que participam dela seja chegar apenas até o final da montagem, ou seja, o processo é que importa como crescimento individual e pesquisa, ela defende que o sucesso deve ser relativo ao público também e não só ao processo, não admitindo, portanto, que o processo de produção de uma arte se esgote na reflexão de quem a faz, sendo preciso provar do sucesso do espetáculo para ter valido a pena.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Paulo também tem em sua personalidade descentrada características dos personagens do conto, Garcia e Fortunato. No caso de Paulo, há uma inversão de caracteres: enquanto ele representa na peça o personagem do conto Garcia, que tem boa índole e se apaixona pela mulher do colega; no filme, Paulo se revela perverso da mesma maneira que Fortunato; basta relembrarmos a cena em que ele brinca com os meninos de rua e não dá a eles a bala prometida. Portanto, Paulo se fragmenta em dois personagens do conto, e sua relação com Garcia se aproxima da atitude dele para com a colega Sueli, a única a quem está disposto a ajudar, mesmo que sejam poucas as vezes em que isto acontece.

Os outros personagens-atores também podem ser caracterizados como descentrados por serem fragmentados, como já foi visto na análise anterior. Eles recuperam características dos personagens do conto e alguns são interferências do diretor do filme, que os colocou ali com a função de que eles nos fizessem compreender a complexidade da fragmentação dos três personagens aqui retomados.

Podemos, depois dessas análises, dizer que o filme, de forma localista, tenta abrir os olhos de alguns cidadãos que têm a sensibilidade para começar a refletir sobre os próprios atos e sobre o que esses atos significam num determinado contexto social. A fragmentação do sujeito ou sua dissolução em não-sujeito não é novidade da sociedade pós-moderna; ela já vem da modernidade, que não conseguiu desenvolver seu projeto de maneira satisfatória.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deixamos para as considerações finais uma tentativa de aproximação das três obras estudadas neste trabalho: o conto, o romance e o filme, constituindo, este último, o espaço que discute a relação entre as artes e os códigos artísticos, bem como sua necessidade e sua função sociais.

A relação entre as diferentes artes se revela para nós, espectadores, como um emaranhado muito bem articulado por Bianchi. Vejamos a aproximação básica que podemos fazer entre conto, romance e filme: no romance vemos, como ressalta Motta (2000, p. 217), a dissecação moral de Brás Cubas, nos mostrando a verdadeira personalidade do defunto-autor, que se diz, depois de morto, livre dos vícios humanos. Schwarz comprova também em sua análise que esses vícios não só não foram deixados de lado pelo defunto como eles estão cada vez mais arraigados na personalidade dele, mesmo depois de morto, que conseguiu enfim conquistar a glória, não do emplasto, mas de um romance publicado e lido, não por poucos leitores, como ele prevê ironicamente, mas por leitores do futuro e mesmo por leitores que são personagens do romance.

Por outro lado, o ato de dissecar é característica do personagem Fortunato, do conto "A causa secreta". Fortunato disseca animais para seu estudo, mas, além disso, faz uma dissecação moral de Maria Luísa. O rato é dissecado fisicamente, mais para o prazer do sádico do que para qualquer pagamento de dívida. Neste ato de dissecar o rato, Fortunato saboreia não um só sofrimento, o físico do rato, mas também e, principalmente, o sofrimento moral que ele faz sua mulher passar até a morte.

Finalmente, o filme nos revela uma dissecação moral que o diretor faz do espectador que sofre ao assistir ao filme. Esse espectador engloba todo sujeito pós-moderno, mas o anterior a ele também é por isso que encontramos em Fortunato essas mesmas características.

Bianchi quer mostrar que o homem da sociedade atual é o sujeito fragmentado que está representado pelos personagens do filme, que sofre ao se ver espelhado dentro do filme e ter que suportar a situação-limite que o diretor propõe ao espectador: ter de refletir sobre seus próprios atos de crueldade expondo o espectador à sua própria dissecação moral.

Desse modo, as três obras aqui discutidas têm um primeiro ponto em comum: a questão sobre a dissecação moral.

Outra questão já discutida é que é importante ser retomada neste momento é aquela dos espelhamentos de conteúdo e forma. Como já analisamos, o conteúdo do filme é a forma do conto (crítica social no filme e crítica à objetividade científica no conto) que, por sua vez, é forma também do romance (crítica ao laboratório do real – ao modelo de Aluísio Azevedo – em vigor na época e proposta de um novo olhar para esse "real"). Ao mesmo tempo em que a forma do filme (dissecação moral) recupera o conteúdo do conto e a forma do romance. Temos, então, uma aproximação entre as artes aparentemente superficial, mas que não deixa de ter sua complexidade. Bianchi, neste entrecruzamento, acaba por renovar a obra de Machado de Assis, que, como já sabemos, ainda se mostra muito atualizada, tanto na estrutura quanto no conteúdo.

Entendemos que o filme *A causa secreta* teve como preocupação maior não apenas adaptar uma obra clássica da nossa literatura (nos moldes de "fidelidade" para com o enredo), mas pretendeu e conseguiu adaptá-la tornando sua obra autônoma por não se deixar levar pelo enredo do conto, mas por tratar as questões mais complexas que o conto propunha de maneira inovadora no código cinematográfico. Da mesma maneira, não pretendeu fechar sua obra tratando apenas de uma discussão do comportamento humano – a dissecação moral –, mas fez de maneira singular uma crítica ao próprio meio cinematográfico e sua função e linguagem que parecem, em meio à situação social conturbada e de transição, estar hoje perdendo seu sentido e sua autonomia.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Para concluir, queremos colocar aqui novamente uma das reflexões de Santos sobre o período de transição entre modernidade e pós-modernidade: para ele "a grande oportunidade criada pelas transformações presentes é que a relação forma/conteúdo tem vindo a alterar-se na medida em que os conteúdos se transformam em duplos das formas ou mesmo em outras formas" (p. 109). Desse modo, fica mais fácil recuperar formas degradadas, e quanto maior for o diálogo entre as formas mais informal e democrático será esse diálogo. Portanto, nessas condições de transição, o que deve ser levado em conta é a capacidade de ver o formal no informal e o informal no formal. (p.109). Aqui nos lembramos de tudo o que foi dito entre essa relação que Bianchi faz em seu filme com os textos de Machado de Assis. Ele recupera o conteúdo de um na forma do outro e assim por diante, situação que Santos prevê como uma das características deste período de transição. Podemos colocar ainda Bianchi como aluno da "escola da pós-modernidade reacionária", pois pretende não só fazer o que é possível porque é possível, mas propõe uma reflexão sobre o que elabora: não nos dá resultados definitivos nem nos determina soluções para o problema, mas não fecha os olhos para os acontecimentos presentes e assinala que discutamos a situação atual para que, pelo menos, num futuro – passado este período de transição – não venhamos a cometer alguns dos erros que cometemos até agora, a fim de que possamos conviver num mundo mais "civilizado" e respeitado por e entre nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FÍLMICAS

A CAUSA secreta. Direção de Sérgio Bianchi. Produção de Agravo Produções Artísticas, 1995.

UM HOMEM com uma câmera de Dziga Vertov, 1929.

ASSIS, J. M. MACHADO DE. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. v. 2.

AUMONT, J. et alii: *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2001.

BALOGH, A. M. *Conjunções, disjunções, transmutações*. São Paulo: Annablume, 1996.

BERNARDET, J.-C. *O que é cinema.* São Paulo: Brasiliense, 1980.

____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

BOSI, A. *Machado de Assis:* o enigma do olhar. São Paulo; Ática, 2000.

BRASIL, A. *Cinema e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BREMOND, C. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

BURCH, N. *Práxis do Cinema.* São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo Cultrix, 1985.

____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

____. *Tese e antítese*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CHALOUB, S. *Machado de Assis*: historiador. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DUCROT, O. e TODOROV, T. *Dicionário das Ciências da Linguagem*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1974.

FAORO, R. *Machado de Assis:* a pirâmide e o trapézio. São Paulo: Globo, 2001.

FERREIRA, J. *Cinema de invenção.* São Paulo: Limiar, 2000.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1979.

GLEDSON, J. *Machado de Assis:* ficção e história. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

GOLDMANN, L. *Crítica e dogmatismo na cultura moderna*. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1973.

____. *Sociologia do romance*. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOMES, P. E. S. *Cinema:* trajetória e subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

JAMESON, F. *Marxismo e forma*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

____. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Atica, 2002.

KAYSER, W. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Trad. P. A. Coimbra: Arménio Amado, 1967.

LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do C. V. Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003

NAGIB, L. *O Cinema da Retomada* - Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NOVAIS, F. A. e alii. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 4v.

PORTELLA, E. *Literatura e realidade nacional*. Rio de janeiro : Tempo Brasileiro, 1963.

ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

____. *A revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SADOUL. G. *Historia del cine mundial.* Mexico: Siglo ventiuno editores, 1977.

SANTOS, B. S. *Pela mão de Alice*: o social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 1997.

SILVA, V. M. A. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1991.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

SILVA, A. M. S. "Figuração, leituras e formatividade em *Memórias póstumas de Brás Cubas*". In: RAMOS, M. C. T. e MOTTA, S. V. (Org.). *À roda de* Memórias póstumas de Brás Cubas: leituras. Campinas: Ed. Alínea, no prelo.

SOURIAU, E. *La correspondencia de las artes*: elementos de estética comparada. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

____. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

____. *A velha pobre e o retratista.* In: Os pobres na literatura brasileira. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

VANOYE, F. e GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura)

____. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

____. *O olhar e a cena*: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. Cosac & Naify, 2003.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18