

MARIA PAZ LENCINAS

“IMAGENS ESCRITAS, LETRAS ENQUADRADAS”:
Literatura e Cinema em Ilka B. Laurito e João Antônio

ASSIS

2015

MARIA PAZ LENCINAS

“IMAGENS ESCRITAS, LETRAS ENQUADRADAS”:
Literatura e Cinema em Ilka B. Laurito e João Antônio

Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras de Assis – UNESP –
Universidade Estadual Paulista para a obtenção
do título de Mestra em Letras (Área de
Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador(a): Profa. Dra. Ana Maria
Domingues de Oliveira.

ASSIS

2015

Agradecimentos

Agradeço: A minha mãe, Patricia Lencinas, minha orientadora, Profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira, a minhas professoras e professores durante a pós-graduação e na formação da banca de qualificação, Profa. Dra. Cleide Antônia Rapucci, Profa. Dra. Gabriela Kvacek Betella, Profa. Dra. Sandra Aparecida Ferreira, Prof. Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini, Prof. Dr. Antônio R. Esteves. Às minhas fieis companheiras: Lena Lencinas e Mayra Pietrantonio. Aos meus mais caros amigos Gabriela e Mateus Monteiro, Ivan Guerra, Camila Cobuci, Sarah Bertoni, Angélica Martins, Diego Andrade, Fábio Francino Bacelar Rebouças, Liana Moura de Sá, Ionarí Laranjeiras, Marie Maria Etchecopar, Junior Mercês, Marcelo Lemos de Sá, Alejandra Colombo, Carla Moro, Jadde Cosmos e Edmilson Scattoni Vale.

À família Laurito, por todo o apoio, consideração e generosidade.

Aos meus primos irmãos Julieta, Gimena, Jeronimo, Faustino e Valentina Lencinas. Às minhas tias, Ilda e Fara Lencinas. À minha amada avô, Ilda Argentina Campeni, mi Tati.

Aos meus primos de longe, sempre tão perto, Eugenia, Fernanda, Florencia, Carlos, José e Rafael Lencinas. Aos seus pais, meus tios, Carlos Lencinas e Raquel Rogeronne.

Aos funcionários da limpeza, do escritório de pesquisa, da biblioteca e da pós-graduação do campus.

A cada uma das pessoas que fizeram parte da minha caminhada, seja no apoio teórico, seja na contensão emocional.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP – pela subvenção econômica deste trabalho.

À Ilka, por me ensinar através da poesia, que há poesia em tudo. Ao João Antônio, pela companhia de boemias madrugadas. Ao Brasil.

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo. (CERTEAU, 1994, p.189)

LENCINAS, M. PAZ. *IMAGENS ESCRITAS, LETRAS ENQUADRADAS*: Literatura e Cinema em Ilka B. Laurito e João Antônio. 2015. 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

RESUMO

O estudo busca analisar relações estéticas entre Literatura e Cinema, mapeadas nas narrativas dos escritores Ilka B. Laurito e João Antônio. Partindo do recorte de uma obra de cada autor, a proposta analítica consiste em considerar procedimentos da cinematografia e características da imagem cinematográfica como passíveis de serem aplicadas à construção do texto literário. Do estudo da coleção de cartas intercambiadas pelos dois escritores durante mais de três décadas, chegou-se à constatação de um contato intenso dos autores com a estética do cinema, e de uma postura crítica de ambos que relacionava as artes pensando-as desde o seu processo de criação. Partindo desta assertiva, o estudo desenvolve uma análise desde a crítica literária que busca entender a estética cinematográfica como parte componente da malha formal da narrativa dos livros *Parque de Diversões*, de Ilka B. Laurito e *Sete vezes rua*, de João Antônio.

Palavras chave: Literatura e cinema. Ilka B. Laurito. João Antônio. Estética relacional. Literatura Brasileira.

LENCINAS, M. PAZ. *WRITTEN IMAGES, FRAMED LETTERS: Literature and Cinema in Ilka B. Laurito and João Antônio*. 2015. 126 f. Dissertation (Master of Arts) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

Abstract

The present study intends to analyse the aesthetics connections between Cinema and Literature, mapped upon the narratives of Ilka B. Laurito and João Antônio. Having cuts from each author work as a start, the analytical propose consists in considering the cinema procedures as well as the characteristics of the cinema image as possible to be applied to the building of the literary text. From the study on the letters exchanged between both authors for over three decades it was possible to state the intense contact both had with the cinema aesthetics, also it is possible to understand the critical attitude from both of them, relating the arts since its creational process. Having that said, the study develops an analysis since the Literary critics intending to understand the cinema aesthetics as a component in the narrative formal fabric on *Parque de Diversões*, from Ilka B. Laurito and *Sete vezes rua*, from João Antônio.

Key words: Literature and film. Ilka B. Laurito. João Antônio. Relational aesthetics. Brazilian Literature.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
Capítulo 1 – Histórias da margem, histórias do centro.....	17
1.1 - <i>Parque de diversões, Sete vezes rua</i> : imagens escritas, letras desenhadas.....	34
1.2 – Literatura ao rés do chão: Onde a crônica e o conto se encontram.....	44
Capítulo 2 – Do cinema para a literatura: Transferências e formalizações.....	58
2.1 – Quadrantes de concreto: Enquadramentos fechados e abertos.....	62
2.2 – Em trânsito: O <i>travelling</i> como movimento narrativo.....	80
2.3 – Olhares cinematográficos: O “narrador-câmera” como modo narrativo.....	93
Considerações finais – A arte séria seria...?: Sobre transferência e fusão de elementos estéticos e formais.....	104
Anexo – Bibliografia dos autores.....	114
Bibliografia geral.....	116

Introdução

A carta vinha do morro de Presidente Altino, dos últimos subúrbios de São Paulo. Era 1959 e as indústrias se espalhavam enquanto suas instalações faziam os grandes centros se encherem de gente para a qual não havia lugar. As favelas brotavam como paliativos à falta de espaço: os cinquenta anos em cinco começavam a mostrar seus efeitos. No anônimo morro de Presidente Altino, próximo a Osasco, um rapaz escrevia uma carta. Era 1º de setembro e o rapaz escrevia para uma mulher que jamais vira e aquela carta ainda se transformaria em ponte de papel e letras que uniria dois seres muito distantes. Um jovem rapaz do subúrbio e uma distinta mulher residente na área central. Num contexto em que este encontro raramente aconteceria de forma espontânea, o rapaz lança sua voz desde o morro para que ecoe do outro lado da enorme cidade. João Antônio Ferreira Filho era o nome completo do rapaz, que então contava vinte e dois anos. O da mulher, residente em nobre bairro, Ilka Brunhilde Gallo Laurito.

João Antônio era então um jovem escritor à procura de outros seus iguais, de espaços onde sua literatura pudesse ter eco, de gente das letras que pudesse ler os seus trabalhos. Ilka, mulher madura de trinta e quatro anos, já era formada em Letras pela USP, tinha dois livros de poesia lançados e suas crônicas eram publicadas periodicamente. Eis que o iniciante escritor lê uma crônica de Ilka no *Boletim Bibliográfico* do Rio de Janeiro e se identifica com a temática que a autora expôs. “Trânsito”, título da crônica em questão, toca fundo os valores literários do escritor, que sente a necessidade de escrever à autora, comunicando-lhe sua profunda admiração. Começa assim uma história que duraria quase trinta anos, muitas cartas trocadas, e que uniria de forma única estes dois expoentes literários que, ainda tão distantes em suas vidas e obras, conseguiram transpor barreiras sociais e espaciais, para encontrar-se no talvez único espaço possível a tal encontro, a literatura.

“*Também acontece que sou moço e faço alguma literatura.*”¹, escreveria João Antônio a Ilka. O moço chamava de *alguma literatura* ao que se tornaria seu aclamado *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Mas Ilka ainda não sabia disso. Acontece que João Antônio se encanta com “Trânsito” pelo seu estilo literário, mas o que o leva a escrever

¹ Carta enviada a Ilka em 1º de setembro de 1959.

a carta é o seu eixo temático. A vida na grande urbe, a lida diária dos trabalhadores e o cinza da rotina em busca “*àquilo que se chamava luta pela vida e que era, afinal, apenas o esforço medíocre de sobreviver*”.² Era o seu mundo, eram suas preocupações, a sua fonte de inspiração as que exalavam daquele texto. A voz daquela desconhecida mulher, vinda do oposto da cidade, falava direto às reflexões íntimas de João Antônio. Começavam assim a se romper as barreiras para dar lugar a uma relação que duraria décadas. E o escritor decide escrever a primeira das muitas cartas que ainda seriam trocadas.

Do outro lado da cidade, no bairro da Liberdade especificamente, Ilka recebe uma carta vinda de lugar por ela desconhecido. Um rapaz de prosa fluida e cadenciada escreve elogiando sua última crônica, analisando-lhe atmosfera e desenlace. Com tanta delicadeza e admiração como somente outro escritor poderia fazer. E a encantadora missiva do rapaz chama a atenção da escritora pela sua perspicácia crítica e pelo tom literário.

É expressivo que as observações de João Antônio sobre “Trânsito” pareçam vir de alguém que já havia tido contato com Ilka e seu trabalho. As reflexões que o escritor faz, já nesta primeira carta, não somente aludem fielmente à essência que Ilka se propôs a passar no texto. Parecem, além, como que conseguir captar o instante sensorial desde o qual a escritora compôs a crônica. Possivelmente, isto influenciou Ilka a responder àquele anônimo rapaz. As apreciações de João Antônio foram sensíveis, destacando os traços por trás das palavras, desvendando imagens por trás das metáforas, recriando as cenas e descrevendo-lhes a essência. O olhar do aclamado escritor já existia naquele rapaz de apenas vinte e dois anos.

Para ilustrar sua análise, João Antônio faria algo que aponta para uma das características mais marcantes da obra de Ilka. Compara-lhe a crônica com os filmes do diretor sueco Ingmar Bergman. Esta pertinente reflexão, ainda que sem ter contato com a obra toda da escritora, deve-se evidentemente à sensibilidade estética que João Antônio já possuía, mas também tem relação com a própria experiência. Também o escritor mantinha uma ligação íntima com a estética da sétima arte. E sua admiração por trabalhos cinematográficos é o que o levaria a fazer tal comparação. Eis o segundo ponto em comum que os dois escritores ainda descobririam ter: a admiração pelo

² LAURITO, Ilka Brunhilde. Parque de diversões. P.52

cinema. Isto, ligado a um hábito analítico que ambos possuíam: pensar a literatura e sua criação em confluência com outros mundos estéticos.

Esse primeiro contato, a carta que daria início a uma longa relação, já aponta características essenciais da mesma. Dois escritores. Uma mulher e um homem. Vindos de lados opostos da cidade e da sociedade. Ela já escritora, ele no caminho. Dois opostos de repente unidos por uma força capaz de aproximar profundamente dois seres vindos de extratos tão diferentes: o amor pela arte. Do trato com a literatura e da admiração e observação das outras artes é que tomaria forma o diálogo que se estenderia por quase três décadas. A reflexão sobre o processo criador, o desvendar as nuances estilísticas que iam surgindo nas suas próprias obras e no panorama artístico circundante, a análise de posturas estéticas e formalizações temáticas determinariam o conteúdo destas conversas artísticas que não só dão conta de sintetizar a essência criativa destes autores como também se tornam responsáveis por definições estético-estilísticas na obra de ambos. De epístolas e narrativas é feita esta história, que cria raízes naquele 1959 e se estende no tempo e na obra de Ilka e João Antônio.

Quando João Antônio lê aquela crônica, Ilka acabara de lançar seu terceiro livro de poesia, *Autobiografia de mãos dadas*³, publicado de forma quase artesanal e de baixíssima tiragem. Ilka era, antes de tudo, poetisa. Seu trabalho com a literatura sempre esteve ligado ao lírico, ainda quando trabalhava a prosa. Formada em Letras pela Universidade de São Paulo, ainda viria a desenvolver uma dissertação de mestrado sobre o *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, em que faz uma análise delicada e original sobre o livro da poetisa⁴. Ilka era e foi sempre poesia. Seu amor pelo poema ainda seria recitado aos sete ventos no meio da praça da República, no centro de São Paulo, e um dos seus livros de poesia chegaria a ser agraciado com um prêmio Jabuti.

Mas viver de poesia era tão possível naquele então como o é hoje. Não há mercado, não há consumo, e publicar naquele Brasil era ainda mais difícil do que atualmente, somado a isso a dificuldade de se fazer ouvir dentro do cânone, sendo uma escritora mulher. Desde antes de terminar a faculdade, Ilka já lecionava na escola

³ *Autobiografia de mãos dadas* foi publicado a fins de 1958, antecedido por *Caminho*, de 1948 e *A noiva do horizonte*, de 1953. Estas três obras são de edição da autora.

⁴ LAURITO, Ilka Brunhilde. *Tempos de Cecília*. Dissertação de mestrado em Teoria literária e Literatura comparada apresentada ao Departamento de Linguística e Línguas orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientador Prof. Dr. João Alexandre Costa Barbosa, 1975.

Caetano de Campos, em que ela própria havia estudado. E a docência acompanharia a poetisa por toda a vida, incutindo-lhe um amor profundo pelas crianças e pela profissão. Professora de português e gramática, além de redação e literatura, Ilka ganhou o sustento com suas aulas a vida toda e acreditava na educação artística como único meio capaz de formar seres sensíveis e felizes.

Deu aula em muitas escolas de São Paulo e em todas desenvolveu trabalhos paralelos à grade que lecionava, promovendo as artes no contexto escolar. Talvez como escritora, como artista, como poetisa, Ilka buscasse sanar a desvalorização da arte que ela mesma sofria na pele, instruindo seus alunos para que talvez, alguns deles viessem a se tornar pessoas sensíveis à beleza da arte.

Do outro lado da cidade, João Antônio trabalhava na agência de publicidade Petinatti e frequentava o curso de jornalismo da Escola Casper Líbero à noite. Morava com os pais e um irmão, e seu tempo livre era todo da literatura. E daquilo que ele falava em sua literatura, o mundo da margem. Apesar de não ter feito o curso de Letras, João Antônio foi um grande estudioso da literatura. Já naquele então, além de leitor inveterado, realizava pesquisas sobre obras de outros escritores, selecionando expressões e locuções que se mostravam inovadoras ou que lhe chamavam a atenção pela força estética. Coletava expressões e ditos populares nos espaços que frequentava e os anotava, sempre atento a que suas personagens refletissem a fala do povo. Lia obras de teoria literária e tratados de estética, além da crítica e produção literária que se publicava no momento. E escrevia. Muito. Escrevia para a agência durante o expediente, escrevia o resto do dia a sua literatura e ainda encontrava tempo para manter uma intensa relação de correspondência com muita gente, além de editoras, jornais e revistas.

A vida de Ilka e João Antônio girava em ritmos e círculos muito distantes e diversos. A escritora morava só na região central de São Paulo e seu cotidiano se dividia entre a sala de aula e seu apartamento. Ilka parecia ser uma pessoa muito só. João Antônio, ao contrário, tinha todo um círculo social. Por um lado, os amigos literatos que já havia conseguido. Por outro, os do baixo mundo, da sinuca, do bar e das rodas de samba. Apesar do contato com muitas pessoas, João Antônio também se mostrava alguém muito só. Os escritores chegam a expressar muitas vezes em suas cartas, a sensação nítida e aguda de uma solidão interna. E talvez esse sentimento compartilhado tenha dado alento à aproximação de duas pessoas que, num primeiro momento, não tinha nada em comum a não ser a literatura. E talvez a solidão.

A solidão se aplacava um pouco, minguava na torrente de cartas que atravessavam a cidade, e é notável na leitura de quaisquer dos exemplares o anseio com que eram esperados e respondidos. Porque a cada carta, as semelhanças no pensamento dos dois iam surgindo e as afinidades aos poucos descobertas. Junto a cada missiva iam e vinham textos de ambos que eles enviavam e reenviavam com as impressões sobre o trabalho de cada um. Já na primeira carta João Antônio comentaria sobre os textos que conseguira publicar até então, e na resposta de Ilka, a escritora envia alguns poemas de sua autoria, ao que o rapaz prontamente responde agradecendo a remessa e comentando sobre a falta de poesia: “*Andam matando a poesia das coisas*”⁵”, diria em tom lúgubre. Após desculpar-se por não possuir nenhum original para enviar, Ilka fala sobre os exemplares exatos onde seus textos foram publicados e anuncia um conto “*que atende pelo nome de Meninão de caixote*”⁶ e que alguns amigos de seu convívio dizem ser uma obra-prima de temática única na literatura brasileira, do qual o escritor discorda.

Do envio e devolução destes textos, acrescidos das análises e relações que lhes acompanhavam à volta, nasce um exercício que se tornaria praxe na relação epistolar de que se fala. E disso nasce também a reflexão que aqui se pretende desenvolver.

Em um primeiro estudo, realizado em nível de iniciação científica, analisou-se a coleção que comporta praticamente todas as cartas intercambiadas por Ilka e João Antônio. Ali, foi premissa a confecção de fichas catalográficas que resumissem e descrevessem cada exemplar, destacando as informações de maior relevância e levantando dados que facilitassem sua pesquisa. O exercício proporcionou o conhecimento do conteúdo e valor da coleção, levando a suscitar questões a respeito dos pontos reiterativos que eram abordados pelos autores. Como já foi comentado, o valor desses diálogos, além do registro histórico, reside neste exercício analítico que os escritores praticavam. A literatura em sua forma e essência, em suas confluências estéticas e derivações estilísticas, era a pauta central do pensamento desenvolvido por ambos.

As análises não se limitam apenas aos seus próprios textos: leitores devotos traziam ao debate aquelas obras que se lhes mostravam de grande qualidade ou de traços inovadores. Em intersecção a este debate, surgia o amor de ambos por outras vertentes artísticas que praticavam ou admiravam. Em análise junto aos textos literários, apareciam como ponto de comparação, letras da música popular que então surgiam,

⁵ Carta enviada a Ilka em 23 de setembro de 1959.

⁶ IDEM

rubricas de peças de teatro, e cenas de cinema, entre outras manifestações artísticas. Sensíveis e de observação apurada para as formas estéticas, identificavam os processos de formalização que tais obras apresentavam e os traziam para o fazer literário, buscando entender como estas soluções estéticas poderiam ser aplicadas ao texto e à construção narrativa.

Dentre todas as expressões que foram levantadas e debatidas por Ilka e João Antônio, o cinema é evidentemente privilegiado nas citações de ambos. João Antônio desde cedo desenvolve o costume de frequentar o cinema e assistir fitas, influenciado por seu pai, que o levava para ver os primeiros filmes. Dessa experiência nascida na infância, o escritor desenvolveria uma paixão pela prática de assistir filmes e, após adulto, viria a ser um grande admirador do trabalho de direção cinematográfica, identificando-se muito, esteticamente, com alguns expoentes da *Nouvelle Vague*, então em surgimento. Ilka, como muitos dos moradores de grandes centros urbanos, é assídua frequentadora do cinema, chegando a referenciar este costume na mesma crônica pela qual João Antônio trava o primeiro contato. Inquilina solitária, que dividia apartamento apenas com sua poesia, talvez encontrasse no cinema e no tempo em que se esquece da própria realidade para viver a história de outro alguém, um paliativo para suas horas de solidão. Ilka ainda se envolveria mais profundamente com o cinema e suas especificidades, chegando a trabalhar com a análise de sua forma e construção.

A conclusão do estudo realizado sobre a coleção de correspondência levantou uma série de questões a serem entendidas. A principal é pensar de que forma específica este material se mostrava reflexo de algumas escolhas formais e estéticas encontradas nos textos produzidos por ambos. Questionar em que medida estas cartas de fato poderiam conter elementos reflexivos que se mostrassem passíveis de apreender como parte componente de uma poética destes escritores. E, mais especificamente, entender de que fontes derivariam tais elementos, pensando no exercício de relacionar a literatura com outras formas artísticas. Como poderiam estas outras formas permear a malha textual dos autores? Em que medida poderia ser vista a tal transposição estética? E, enfim, como isto se daria formalmente?

Destes questionamentos partiu-se então para a identificação, em primeiro lugar, das expressões artísticas que eram referenciadas por Ilka e João Antônio, e destas, qual a que surtia maior interesse na concepção dos escritores. A música, especialmente a popular, como o samba e a MPB, foi uma das predileções nos debates, mas a expressão a que foi dada maior relevância por ambos é o cinema. A prática de assistir filmes

passou ao papel, e descoberta a paixão em comum, nunca mais deixaram de trazer as impressões das obras com que tomavam contato. Logo, a reflexão tomou conta do processo analítico de obras literárias, fazendo contrapontos entre afluências e influências temáticas e estéticas. O trabalho de direção, organização de roteiro, edição e fotografia, que compunham os filmes trazidos ao debate, eram analisados e enxergados desde a visão estética de ambos e, em abstração, como ferramentas estilísticas passíveis de serem trazidas à feitura do texto literário.

Entendido e confirmado este processo de análise estética, se chegou à confirmação do valor da coleção epistolar como uma espécie de compêndio sintético da poética de ambos, entendido evidentemente como fonte que apenas se limita a apontar traços, sendo precisa a pesquisa profunda de tais informações para que tomem caráter significativo dentro dos estudos literários. Por decorrência, formulou-se a proposta de estudo que aqui se desenvolve, tomando como limites de um recorte, a intersecção entre a postura estética adotada pelos autores, especificamente em duas obras, e a relação de ambos com o cinema e sua própria poética, entendendo que é possível extrair dos diálogos travados na correspondência e de dados biográficos, elementos que confirmem uma fusão de processos de construção narrativa que derivem de tal intersecção. O que se propõe é entender a imagem cinematográfica e sua composição como suporte para a construção de uma imagem literária, considerando conceitos da cinematografia como referência para a manipulação de movimentos narrativos, entendendo os processos de focalização e enquadramento adaptados à formalização do texto literário. Em suma, analisar a arte do cinema como fonte de matéria formal para a arte literária.

Entre imagens e letras transita este estudo, que propõe a renovação das relações levantadas entre cinema e literatura, geralmente entendidas como via de mão única que parte da literatura adaptada para o cinema, ou a linguagem literária como elemento estético da produção cinematográfica.

A inovação que se acredita haver no recorte sugerido parte da construção de uma segunda direção para tal via de relação, em que a influência formal parta do cinema e suas características específicas em direção ao arsenal estético da criação literária. Este tipo de relação é pouco referenciado na bibliografia consultada e, salvo engano, não há trabalhos acadêmicos disponíveis que a abordem desde a postura aqui adotada. Há sim, estudos em que a influência do apelo imagético é entendida como elemento formal de textos que surgem após 1950, mas a análise ocorre em termos de considerar este processo como uma simplificação do trabalho estético da obra literária, em que os

autores se valerem de tal procedimento dentro do contexto da cultura de massa e sua característica de conferir às suas obras atrativo que as promovesse dentro de um circuito cultural.

Evidentemente a proposta que aqui se faz diz respeito a levantar a construção de processos que não só confirmem o valor literário das obras que se analisam, mas também reafirmem a qualidade artística dos autores, desvendando na complexidade da elaboração de tais procedimentos, a sensibilidade e inteligência estética que a literatura de ambos os escritores possui. Determinada a premissa e especificada a intenção teórica, será descrita a formalização de tais processos, construindo uma postura de análise literária que se imbrique com a estética cinematográfica e traga à luz novas formas de apreender o processo de criação literária destes autores.

Construir novos caminhos teórico-analíticos requer trabalhar, em muitas ocasiões, sem o suporte de parâmetros que auxiliem mediante comparação, na orientação do andamento do estudo. Tal circunstância produziu, em alguns momentos, a falta de discursos onde ecoassem as reflexões que foram sendo levantadas, e a solução a tal carência foi amenizada adotando uma postura teórica que constrói seu conjunto de ferramentas analíticas valendo-se de conceitos emprestados de outras áreas e de posturas de análise literária que se aproximam, ainda que não sigam na mesma direção. O que se pretende deixar explícito, antes de iniciar a análise em si, é que o estudo por momentos se viu isolado do diálogo com outros trabalhos que costuma auxiliar na pesquisa acadêmica. Isto determinou que houvesse partes do trajeto em que se fez necessário construir posturas que fossem válidas ao desenvolvimento da proposta central do trabalho e que nem sempre foram encontradas pares similares a estas. Em suma, o risco de incorrer em equívoco ao não ter referências foi o preço pago para apostar no que se acredita ser uma inovação do ponto de vista da análise literária, e numa postura ideológica que considera ser mais válido tatear às cegas na procura do novo, que possa vir a acrescentar ao mundo do conhecimento, do que manter-se no lugar seguro da reprodução e da dependência de referente teórico idêntico, que assegure a aceitação do trabalho.

Capítulo 1

Histórias da margem, histórias do centro.

Entender o desenlace analítico a que este estudo se propõe implica, em grande parte, a apreensão das especificidades sócio históricas da origem destes dois escritores. E entender tais contextos significa situá-los dentro da circunstância social de que derivaram, analisando as características que se configuram enquanto dados relevantes ao entendimento das vozes surgidas nos textos produzidos por Ilka e João Antônio. Como ponto de partida eficaz a tal propósito, definiu-se a análise dos lugares físicos em que os escritores residiam no momento em que se conheceram e desde os quais produziram boa parte das suas obras.

Desde os estudos de Antonio Candido sobre as relações entre crítica literária e sociologia é possível entender, guardadas as diretrizes aferidas pelo teórico, o contexto sócio histórico como fonte onde movimentos literários podem ter algumas das suas características desvendadas:

Como conjunto de obras de arte a literatura se caracteriza por essa liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões. Mas na medida em que é um sistema de produtos que são também instrumento de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social, que vale a pena estudar a correspondência e interação entre ambas. (CANDIDO, 1987, p.197)

Partindo deste pressuposto, estabelecido por Candido em seu artigo “Literatura de dois gumes”, justifica-se que se analise o contexto originário destes dois autores a modo de adentrar em questões biográficas, porém, com maior ênfase, no intuito de traçar desde um primeiro momento do estudo, particularidades que irão cercear toda a linha argumentativa do mesmo. Assim, em todo momento considerou-se que características do contexto histórico não equivalem necessariamente a escolhas estéticas ou mesmo

temáticas, mas que em alguma medida pautam traços que ajudam a entender certos procedimentos e fontes de criação.

Tome-se a imagem da urbe como elemento que condensa a essência reflexiva que se pretende desenvolver. A urbe (especificamente São Paulo, mas haverá momentos em que o eixo se desloque para o Rio de Janeiro) é o cenário em que se conformará o movimento literário a que se pretende dar destaque. E o surgimento das condições de uma urbe acometida pelo êxodo rural consequente do desenvolvimento industrial então crescente. As grandes capitais e seus redores se tornavam polos industriais e a tendência desenvolvimentista que vigorava impulsionava as pessoas a deixarem suas terras no campo para ir em busca de trabalho nos grandes centros:

Momento crítico para as cidades, a gestão de Juscelino Kubitschek seria pautada por seu notório Plano de Metas, gerador de substancial aumento no fluxo migratório dirigido às maiores cidades brasileiras e que ironicamente não fazia nenhuma menção a soluções para a crise habitacional, a qual se acentuaria no Rio de Janeiro e em São Paulo. (MARINS, 1998, p.208)

O êxodo, além de trazer problemas habitacionais críticos, derivaria no crescimento acelerado da população urbana e isto na constituição de novas camadas sociais. Da questão habitacional surgiriam os espaços periféricos crescentes e a concentração das classes mais abastadas nas regiões centrais para estender-se à área dos jardins, como ficaram sendo chamados os novos bairros que surgiam para isolar as classes ditas altas, da nova população vinda do campo e do norte do país, em sua maioria:

As discrepâncias sociais, a miséria dos exércitos de reserva mantidos nas capitais, o desnível entre periferias e áreas nobres, entre favelas e edifícios, entre conjugados e coberturas, todo o quadro de tensão das grandes metrópoles restava miragem nos amplos horizontes do planalto central brasileiro. (MARINS, 1998, p.208)

Deste contexto começaria um movimento que “dividiria” a cidade. As áreas tomadas pelas elites, por um lado, foram se afastando do perímetro central, por outro, o crescimento desorganizado, a população crescente e a especulação imobiliária levariam as camadas economicamente distintas para regiões diametralmente opostas. Começava a

se delinear uma São Paulo que guardaria seu modelo de crescimento até os dias presentes. E a desigualdade social gritante deste presente encontra seus ecos naquele fim de década:

A construção de novos bairros residenciais elegantes, adequados aos preceitos sanitários, plásticos e comportamentais gerados no cotidiano burguês das cidades europeias, conseguiu forjar em São Paulo uma mancha contínua de vizinhanças homogêneas. Excluiu-se a proximidade dos menos favorecidos, desestimulando-se seu trânsito público nas ruas dos bairros de elite. Uma ampla faixa que cercou o centro paulistano de oeste a sudoeste livrou-se da interseção de bairros ou habitações populares. (MARINS, 1998, p.170/171)

Esta era a São Paulo onde Ilka e João Antônio moravam à época do seu primeiro contato. O final da década de 50 trazia consigo a desilusão do Plano de Metas, a substituição do trabalho manual pela operação de maquinarias, o crescimento da população operária, a crise econômica derivada da imensa dívida externa contraída com o FMI e o conseqüente corte de relações com o mesmo. Jânio Quadros assumiria a presidência do país em meio à crise e o populismo foi a postura adotada, visando aos votos da crescente população urbana que vivia em condições precárias de saneamento e moradia, e que via, no símbolo da vassoura, a ilusória esperança de ter suas necessidades sanadas.

Este panorama é sintomático de um tempo, tempo do qual Ilka e João Antônio são filhos. Ilka, de família imigrante italiana que subira na vida, vivia em um prédio. João Antônio, filho de imigrante português com brasileira, no morro. Ilka morava na região da Liberdade, na mesma região onde nascera e crescera na casa dos seus avôs. E passou a vida morando em prédios. Há alusão em sua obra e cartas escritas a João Antônio sobre a vontade de um dia morar em uma casa, fato que só aconteceria na sua velhice. João Antônio morara em várias casas, todas na periferia. E no momento de conhecerem-se, voltara para a casa de seu avô, a mesma que o famoso incêndio destruiria, junto aos primeiros manuscritos de “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

Entender o que significa, e significava, morar no Morro de Presidente Altino, ou morar na Liberdade daquele tempo, é, em certa medida, entender uma série de características de Ilka e João Antônio. As suas preocupações, a perspectiva desde a qual enxergavam o mundo, a linguagem da qual se valiam, e por fim, os espaços dos quais se

apropriavam para dar lugar às suas narrativas. Todos estes elementos, componentes substanciais de suas obras, encontram alguma relação com os espaços nos quais os autores residiram. Não somente pela experiência individual de cada um com cada lugar, mas ainda porque o momento sociopolítico do país era significativo com relação ao crescimento populacional e a uma nova configuração do espaço urbano.

O morro de Presidente Altino era, naquele então, não mais que um conjunto de casas simples que até a década de 1950 ostentava ainda suas ruas sem asfalto. Local simples, de gente humilde e trabalhadora, que ainda mantinha um tom rural, onde se viam crianças brincando descalças nas ruas. Era esse o entorno em que João Antônio se criou. Assim era a casa dos seus avôs. E o bairro, de população variada, retinha resquícios de um estilo de vida que nas regiões centrais da cidade já havia desaparecido. O subúrbio ficara como lembrança de um tempo em que a mecanização da vida ainda não havia matado a humanidade das coisas.

O bairro da Liberdade em São Paulo era, na década de 1950, um dos bairros mais movimentados da cidade. De localização central, o bairro já era repleto de prédios e sua vida era quase tão movimentada quanto nos dias atuais. Ilka, moradora de apartamento, já trabalhava com a docência e percorria os espaços centrais de São Paulo diariamente. A crônica que seria responsável pela aproximação dos dois escritores narra cena que acontece numa das regiões mais centrais de São Paulo, as ruas localizadas entre a Barão de Itapetininga e a Igreja Santa Ifigênia. Esta narrativa faz alusão aos trajetos que a própria Ilka percorria diariamente.

O que se extrai destas informações espaciais está ligado a duas questões que serão relevantes ao longo deste estudo. A primeira diz respeito ao tipo de configuração urbana em que cada autor se criou e como isto é refletido na construção dos espaços narrativos da obra de cada um. A segunda questão refere-se ao contato com as salas de cinema e o acesso às exposições. As primeiras salas de exibição instalaram-se em São Paulo em 1907, impulsionadas pela produção industrial de energia elétrica. Daí em diante haveria uma profusão de cinemas instalados pela cidade, exibindo principalmente filmes europeus e norte americanos. A indústria cinematográfica brasileira era ainda muito incipiente na sua produção, o que dava lugar à produção estrangeira.

A partir da década de 1950, a indústria cultural volta-se para a sétima arte e a expansão do cinema se mostra contundente pela criação de uma série de cineclubes que tinham por premissa a discussão, crítica e debate de filmes caracterizados como “clássicos”:

A fundação, aproximadamente, de uma centena de cineclubes no Brasil durante a década de 50, revela o interesse exercido pelo cinema, principalmente, junto às classes médias e segmentos da intelectualidade acadêmica. Os filmes e debates promovidos por esses cineclubes eram, especialmente, os chamados “clássicos” do cinema – os filmes de Revolução Russa, os expressionistas alemães, os intimistas japoneses e suecos ou neorrealistas italianos. (MEIRELLES, 1989, p.48)

Este panorama que Meirelles nos descreve no seu estudo: *Cinema e história: O cinema brasileiro nos anos 50*, relata de forma fiel como era o contexto cinematográfico com o qual Ilka e João Antônio tomaram contato. A produção nacional era ainda pouco desenvolvida, mas centros grandes como São Paulo já contavam com uma quantidade substancial de salas de exibição, que se ocupavam na sua maioria com *fitas* estrangeiras. Interessante atentar para o fato de que na descrição de Meirelles há referência ao lugar social dos maiores consumidores de cinema naquele momento. A alusão fala de “classe média” e “intelectualidade acadêmica”.

Esse é o perfil social de Ilka. Ela é proveniente de família italiana imigrante que subiu na vida, mas é a única dos três irmãos que chega a frequentar a faculdade. O caso de João Antônio é oposto. Família humilde, pai comerciante, moradores de subúrbio, a família Ferreira não passava por necessidades materiais mas era necessária a luta diária para manter a subsistência. Ou seja, a aproximação de João Antônio com o cinema dá-se em vias diferentes das de Ilka. Enquanto para ela a prática de ir ao cinema se instaura desde pequena, hábito que ela levaria até seus últimos dias, para o escritor, a relação com o cinema vem da mão de João Antônio Pai, que leva o moleque para ver fitas aos finais de semana, em bairros afastados do Morro de Presidente Altino.

Embora existam estas diferenças no tipo de aproximação que cada um estabelece com a sétima arte, as mesmas não se refletem no tipo de apropriação estética que cada um vai operar em sua composição textual, servindo sua colocação apenas como diretriz biográfica. Ainda que não se possa estabelecer uma relação direta entre criação artística e aspectos biográficos, o entendimento da relevância de certas características sociais na postura estética dos escritores pauta a analogia que se quer delinear nesta exposição.

Por um lado, a relação de Ilka com o cinema é muito próxima desde a infância, chegando a ocupar um cargo na Cinemateca Brasileira, à época de Paulo Emilio Salles Gomes, em 1961. A fundação de cineclubinhos, onde exibia e debatia filmes com seus alunos, o desenvolvimento de estudos sobre cinema como prática educativa, uma

viagem a Europa, para estudo do mesmo tema, entre outras atividades ligadas ao cinema, conferem a Ilka uma intimidade com a sétima arte que excede à do mero espectador atento.

Por outro lado, a relação de João Antônio com o cinema tem um tom necessariamente emotivo, pois era com seu pai que ele assistiria às suas primeiras fitas. Inclusive, há um relato na biografia do autor que refere certo episódio significativo para João Antônio e que marcaria sua relação com cinema:

E uma importante lembrança que o escritor tinha do pai também estava ligada ao cinema: “Na Rua Guaicurus, antes do tendal, um cinema maneiro, a gente atingia rápido pegando o bonde da Lapa no Largo da Pompéia. Bem. Lá fomos os dois, um dia, àquela sala que cheirava limpeza, toda cheia de frisos dourados. Levava um filme italiano e meu pai, calado. Pouca trela me dava.

Vieram na tela, em preto-e-branco marcado, o homem magro de chapéu e seu filho, molecote de calças curtas. Era história carregada, desemprego ou cata de emprego que fracassa. Eu pouco entendia a trama italiana, mal e mal podia seguir as legendas. Sabia, no fundo, haver sofrimento pesado. E misterioso para mim. (...)

Acenderam-se as luzes, olhei o pai e dei com algo sequer imaginado.

Terminado o filme, aquele macho ali chorando. Não vou me esquecer, muita água já correu e não esqueci. Aquele homem eu nunca vira chorar.”

Era *Ladrões de Bicicleta*.⁷ (JOÃO ANTÔNIO, 1991, p.45)

Porém, a aproximação não era tão estreita como havia sido com Ilka. É relevante levar em consideração que se, no caso de Ilka, os lugares em que morou foram sempre regiões centrais de São Paulo, onde estavam instaladas várias salas de exibição, no caso de João Antônio o mesmo não se dava, tendo que se deslocar um trajeto considerável para chegar ao cinema mais próximo. Enquanto para Ilka uma ida ao cinema representava parar em alguma das salas que havia no seu caminho de ida e volta ao trabalho, para João Antônio representava sair do seu bairro e atravessar uma parte da cidade para assistir a um filme.

Longe de querer exaurir a relação de ambos com o cinema, o que se tenciona com as afirmações anteriores é mostrar, antes de iniciar a análise em si, que se bem se pretende falar de um processo de transposição estética que se acredita haver em ambos os escritores, a mesma não se originou da mesma forma em cada autor. Portanto, se a

⁷ Antônio, João – “Vibrações, Poeiras e Pulgueiros”, in *Zicartola e Que Tudo Mais Vá Para o Inferno*, São Paulo: Scipione, 1991.

forma em que cada um toma contato com a sétima arte é bastante diversa, pode levar, em alguns casos, a apropriações diferentes da estética cinematográfica em cada autor, o que não quer dizer que, na elaboração textual de cada um, essas diferenças apareçam.

No pensamento desenvolvido por Cândido no seu escrito “Literatura de dois gumes” fica constatada pela voz do crítico a intrínseca relação entre contexto sócio-histórico e postura artística, mantendo evidentemente a devida relação de proporção desta inferência. Para o caso a que se faz referência, a diferença das posições espaciais e sociais de Ilka e João Antônio definem posturas diferentes na forma de adequação da imagem cinematográfica à narrativa literária. O que foi possível verificar é uma paixão dos dois pela sétima arte e o costume de desenvolver análises que relacionassem processos de construção do cinema com a criação literária. Em João Antônio, o gosto pelo cinema ficaria restrito à contínua frequência aos espaços de exibição, ao debate levantado junto a interlocutores de sua extensa lista de correspondentes e, em determinado momento, ao diálogo com Maurice Capovilla, diretor do filme “O jogo da vida”⁸ inspirado na obra do escritor, *Malagueta, Perus e Bacanaço*.

Ilka, que chega a referenciar seu costume de frequentar o cinema em alguns dos seus textos literários, transpôs o papel de espectadora para entender o cinema de forma mais profunda, visando sua utilização como ferramenta pedagógica, dentro de uma proposta de educação artística. Entendeu que era possível, por meio da exibição de filmes, tratar de temas e conceitos, debatendo e aprofundando o conhecimento sobre tais assuntos, em discussões posteriores que analisassem a trama assistida. E esta nova concepção do cinema é que a leva a idealizar a proposta dos cineclubinhos: grupos com horários fora das aulas, que assistiam, debatiam e realizavam atividades sobre os filmes assistidos a cada semana.

A implementação de tais grupos nas escolas onde Ilka atuava como docente decorreu na necessidade de um conhecimento mais amplo da arte com a qual pretendia trabalhar. É dessa necessidade que surge o primeiro contato de Ilka com a parte teórica do cinema. A organização e colocação em prática das reuniões dos grupos exigiu que a escritora professora precisasse tomar conhecimento de uma série de obras cinematográficas, relacionando-as com suas temáticas e diretor, entre outras características de cada filme. Logo, a relação das tramas assistidas com os conceitos a serem abordados necessitava de uma concretização, e para tal, cabia a Ilka a “leitura” e

⁸ O filme é de 1977 e João Antônio escreveu o roteiro.

decodificação de cada filme e a elaboração de atividades, geralmente em forma de questionário, que promovessem a reflexão.

O conjunto destas atividades desenvolvidas por Ilka gerou uma carga de experiência relacionada ao âmbito do cinema que proporcionou à escritora uma nova consciência sobre a sétima arte. Tendo adquirido todo um arsenal de informações que lhe permitia entender o cinema como obra de arte e como ferramenta para práticas educativas, Ilka propôs-se a conhecer o circuito onde o cinema era debatido. É assim que Ilka conheceria Paulo Emilio Salles Gomes, à época em que o crítico de cinema dirigia a Cinemateca Brasileira. E é deste encontro que surgiria, em 1961, o Departamento de Educação da Cinemateca Brasileira, e Ilka, sua idealizadora e diretora.

Este é um ponto em que a relação de Ilka e João Antônio esmorece devido a uma série de aspectos da vida pessoal dos dois. A correspondência, tão profícua até 1960, tem uma decaída significativa, o que faz com que esse período em que Ilka mantém relação constante com a teoria e prática cinematográfica não coincida com o debate entre os dois. A alusão a este fato é significativa enquanto que os conhecimentos adquiridos por Ilka neste período não foram compartilhados ou debatidos com João Antônio, que nunca chegaria a tal aproximação, como se dera no caso da escritora.

Se por um lado, o conhecimento sobre cinema em João Antônio nunca chegou a ser tão profundo como o de Ilka, não por isso o escritor foi um apreciador menor da sétima arte. Apesar de não ter uma relação direta com o cinema e sua construção, João Antônio tinha uma profunda admiração pelo trabalho de direção cinematográfica, interesse que o levou à observação sensível e apurada deste processo e sua crítica, não sem deixar de expor suas impressões a outros intelectuais seus interlocutores. Afirma Rodrigo Lacerda, biógrafo do escritor:

Não convém, entretanto, esquecer a importância do cinema, embora muito menos frequentemente citado como fonte de inspiração na literatura do e sobre o autor. Se, durante os tempos de Beco da Onça, foi no Cine Glamour que João Antônio conheceu as emoções baratas dos seriados e as mais fortes do neorealismo italiano, no período de Vila Anastácio o interesse pela sétima arte continuou. Frequentou, por exemplo, o Cine Santa Cecília, que comparava, em sua gravidade, “ao clima gótico de uma igreja católica às seis da tarde”, ou a um “templo hindu, com suas estátuas de deuses”. Este ficava “bem na curva dos bondes que desciam a Praça Marechal Deodoro”, para onde João Antônio ia de bicicleta. Mas frequentou também os cinemas da Avenida São João, o Metro, o Broadway e o Avenida, e o Cine Carlos Gomes, na Lapa-de-Baixo. Era um

percurso intelectual e emocional, dos pulp fictions do tipo Zorro, rumo ao cinema de arte, que ele conheceria por essa mesma época. (LACERDA, 2006, p. 100)

É possível entender, a partir das informações biográficas relatadas até este momento, que a relação de cada um dos escritores com a sétima arte dá-se de diferentes modos, sem que nenhum dos dois tenha deixado de manter um elo com o cinema e suas formas estéticas. A modo de caracterizar a forma de aproximação de cada um dos escritores com a sétima arte, enxerga-se que no caso de João Antônio a afinidade e construção do conhecimento sobre o tema tem uma ligação com o emocional e sua apropriação das formas estilísticas da narrativa cinematográfica deriva de uma via ligada ao intuitivo, assimilada pela essência sensível e o domínio estético proveniente do próprio trabalho artístico.

“Aos dez anos conhecia metade dos cinemas paulistas. (...) Amei, por essa época, os piratas de lenço verde brilhante à cabeça. Amei”⁹, diria João Antônio a Ilka. O excerto sugere que a relação estabelecida com o cinema guarda aproximação com questões de cunho emocional em João Antônio. Este tipo de aproximação com a estética cinematográfica constrói uma forma de apropriação dos elementos de construção narrativa que, ao não ter uma ligação direta com o domínio da técnica cinematográfica, se configura mais como um processo intuitivo que como a utilização consciente de técnicas ou procedimentos específicos. A diferença de Ilka, que chega a deter um conhecimento relativamente amplo a respeito da teoria do cinema, a apropriação de João Antônio é mais um traço sutil que se mescla à sua técnica narrativa do que a aplicação consciente de conceitos e recursos derivados da cinematografia.

É premente, ainda, deixar aqui referenciado fato relatado na biografia de João Antônio, o de que existiu, sim, um momento em sua vida no qual a estética do cinema lhe chegou mais de perto, tendo tido a oportunidade de tomar contato com pessoas de relação estreita com o mundo cinematográfico:

E o contato com o cinema de arte também é importante. “Um jornaleiro de Vila Anastácio, o João Vigiano, me passava as informações de um cinema que eu não tinha idéia que pudesse existir. Descobri o cinema japonês em Santa Cecília e na Liberdade e, mais tarde, acabei entrando para a Sociedade Amigos da Cinemateca, que foi muito importante para a minha formação. Tinha lá o Paulo Emílio Salles Gomes, o Jean-

⁹ Carta a Ilka Brunhilde Laurito, de 06/10/1960.

Claude Bernadet. Depois, só depois das lições de João Vígiano, pintor e jornalista, descobri que um filme tinha diretor.” Conheceu também Rudá Andrade e Maurice Capovilla, sendo que este último, muitos anos depois, levaria para as telas o conto longo “Malagueta, Perus e Bacanaço”. (LACERDA, 2006, p. 110)

Se em João Antônio a relação com o cinema toma este caráter, em Ilka dá-se uma aproximação muito mais íntima, em que o domínio teórico da escritora com relação à estética cinematográfica é muito mais estreita e fluida. Porém, apesar do contato com o cinema ter se dado de formas diferentes em ambos autores, a apropriação dos procedimentos derivados da cinematografia não se mostrou, no exercício da análise dos textos, aplicada de forma diferente. Outro ponto importante para manter durante a leitura deste estudo é que, para atingir tal estatuto, houve um longo período negativo à concepção de cinema como arte, o que evidentemente retardou a consciência de transposição de elementos da sétima arte para as outras.

Tal constatação marca traços decisivos na análise que se pretende desenvolver. E pede-se que se leve esta consciência para a leitura da exposição analítica deste estudo. Há duas grandes diferenças que marcaram a literatura dos dois escritores. A primeira diz respeito ao contexto espacial e social em que se criaram os dois autores e como a conformação de tais espaços guarda relação direta com o modo de construção narrativa do espaço-tempo; a segunda está ligada ao tipo de relação com o cinema como fonte de recursos e como expressão artística em cada um dos autores. Sobre isto, afirma Candido no seu tratado sobre a questão sociológica na crítica literária:

(...) saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. (CANDIDO, 1964, p. 17)

Neste sentido, as referências de cunho biográfico-histórico na relação destes escritores com o cinema apontam o tipo de análise que se pretende levar a cabo e como, partindo desta base, o estudo propõe uma crítica de caráter dialético que leva em consideração a estrutura linguística do texto concomitantemente ao tipo de apropriação

dessa transposição estética de que se trata em relação aos fatores sócio-históricos aos que se fez e fará referência.

O título deste capítulo, “Histórias da margem, histórias do centro”, faz alusão direta aos espaços físicos e sociais de que cada autor é oriundo. Isto diz respeito à forma de enxergar a construção do espaço e do tempo em cada um. E note-se algo de interesse a tal propósito: no que diz respeito a Ilka, a relação com o espaço é o mais urbano e central possível. Os lugares em que ela morou são todos pertencentes a um espaço de privilégio com relação à cidade de São Paulo como um todo, dando destaque para o fato de quase a vida inteira ter morado em apartamentos. Estas características revelam duas especificidades em Ilka: a forma de perceber e construir o espaço é ligada ao âmbito privado e a lugares reduzidos, demarcados pela estrutura característica de apartamento.

Ao pensar esta via de relação para a circunstância de João Antônio, depara-se com uma relação oposta à de Ilka. Em João Antônio, a referência espacial é ligada aos espaços públicos, já que a vida no subúrbio dá-se em muito nos espaços externos à casa, mantendo uma proximidade com lugares de âmbito plural. Refere-se a circunstâncias como a relação das crianças com a rua, dos adultos com as praças, calçadas e bares. Além disso, e reforçando esta relação com o externo e o público, está a peregrinação pela cidade que é característica na narrativa de João Antônio, referência que deriva da relação paterna e o costume adquirido em passeios de infância.

Quando se toma contato com a obra literária destes dois escritores, é possível entender de forma palpável o que se afirmou acima. Estas asserções guardam relação direta com a temática analítica que se quer desenvolvida neste estudo, devido à relação entre construção de espaços narrativos e o tipo de apropriação da noção de espaço. A importância da construção de espaços nesta análise é devido à ligação direta entre espaço e a construção da imagem fílmica. E esta correlação interessa aqui enquanto que se pretende tratar da apropriação da imagem fílmica como suporte à construção da imagem literária, abrindo a noção de apropriação da estética cinematográfica mais como uma referência para a construção do espaço narrativo do que como uma fonte de referência temática.

A modo de sistematização da proposta analítica que aqui se expõe, entenda-se a relação de cada autor com o espaço físico em analogia à sua postura criativa na construção espacial da narrativa, e isto em correspondência com a influência que a construção da imagem cinematográfica tem em ambos escritores. E se a imagem cinematográfica guarda ligação direta com o espaço, evidente que a forma como cada

autor relaciona-se com a noção de espaço vai configurar os modos estéticos pelos quais espaço narrativo e imagem cinematográfica guardam relação pensando nestes termos.

A noção de público e privado remete à concepção de aberto e fechado. No caso de João Antônio, as vias de construção do espaço narrativo chegam a ser literais peregrinações urbanas, enquanto que em Ilka são geralmente fechadas a um espaço reduzido, delimitadas pelas paredes e janelas de um apartamento. Como esta construção se formaliza é assunto de capítulo vindouro mas uma visada na Teoria de gênero pode elucidar alguns aspectos sobre essas determinações sobre apropriação do espaço. Sobre a relação histórica da mulher com os espaços, afirma Michelle Perrot, no seu trabalho baseado em entrevistas com Jean Lebrun, *Mulheres públicas*:

No século XIX, as mulheres se mexem, viajam. Migram quase tanto quanto os homens, atraídas pelo mercado de trabalho das cidades, onde acham emprego principalmente como empregadas domésticas. Essas cidades, que as chamam sem realmente acolhê-las, empenham-se em canalizar a desordem potencial atribuída à coabitação entre homens e mulheres. Daí uma segregação sexual do espaço público. Existem lugares praticamente proibidos às mulheres – políticos, judiciários, intelectuais, e até esportivos... -, e outros que lhe são quase exclusivamente reservados- lavanderias, grandes magazines, salões de chá...

Na cidade, espaço sexuado, vão porém se deslocando, pouco a pouco, as fronteiras entre os sexos.

(PERROT, 1998, p. 37)

O excerto acima fala sobre a mulher no século XIX mas elucidada enquanto aos mecanismos históricos de repressão da liberdade de circulação em espaços públicos da figura da mulher. Se bem o panorama que Perrot descreve é muito afastado do momento em que Ilka viveu, pauta de onde deriva ser mais familiar à mulher o pertencimento a espaços privados, por ter sido habituada a se circunscrever a estes. Isto, entendendo que a lógica que se imbrica nesta relação dos espaços está determinantemente ligada a aspectos sócio-políticos e às relações de poder, como Perrot descreve: “A distinção do público e do privado apareceu como o que ela realmente é: uma categoria política, expressão e meio de uma vontade de divisão sexual dos papéis, das tarefas, dos espaços, produtora de um real remodelado sem cessar.”¹⁰

Em suma, esta pequena referência à teoria do gênero é aqui feita na intenção de deixar marcado, ainda que não interesse à tese central deste estudo, de onde pode

¹⁰ PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trd. Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005. p. 261.

derivar a relação com os espaços de Ilka e João Antônio e em que medida isto tem relação com o fato de se tratar de uma mulher e um homem.

Estas referências neste primeiro momento têm relação com os aspectos biográficos e históricos mencionados em correlação com os conceitos derivados da cinematografia que se quer desenvolvidos ao longo da explanação. A modo de concretizar o que se tenciona desenvolver, considere-se esta afirmação de Antonio Candido:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas (a estrutural e a sociológica); e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é visualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativos. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social), importa, não como causa, nem como significado, mas como elementos que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se portanto, interno. (CANDIDO, 1964, p.13/14)

Entenda-se, portanto, que a relação que se fará ao longo deste estudo entre as narrativas literárias escolhidas como objeto de análise e a influência da estética cinematográfica parte da essência do conceito desenvolvido por Candido, pensando a apropriação de certos elementos de uma estética como suporte ou ferramenta do alicerce narrativo de cada autor. Entendendo que esta relação é também ligada ao tipo de concepção do espaço de cada escritor, chega-se à tríade com a que se pretende dar sustento à argumentação que se quer desenvolver: o contexto biográfico e sócio-histórico, a crítica literária dialética proposta por Cândido e conceitos dos processos de construção da narrativa cinematográficos análogos aos da construção narrativa literária. Em suma, valendo-se das palavras da pesquisadora Tânia Pellegrini, entender e descrever “a configuração do tempo e do espaço, totalmente mediada por procedimentos cinematográficos” (PELLEGRINI, 1999, p.23), referindo-se à questão da construção narrativa.

No levantamento bibliográfico que iniciou este estudo houve uma constatação imediata: a divergência entre o número de estudos entre os dois escritores. Enquanto que no caso de João Antônio há uma vasta fortuna crítica, uma biografia literária de

nível acadêmico, além da reedição constante da sua obra, no caso de Ilka ocorre exatamente o oposto. Não cabe aqui analisar quais seriam os motivos para tal divergência, nem estipular valores que mensurem qualidade literária, mas é possível apontar alguns dos fatores que se consideram mais preponderantes para tal circunstância.

O empenho férreo de João Antônio na luta para viver de sua arte é sem dúvidas um dos motivos de maior força. Analisando as cartas trocadas com Ilka e com outros correspondentes, isso fica evidente. João Antônio trabalhou duro para que sua literatura se conhecesse e tivesse crítica. Enviava seus trabalhos a inúmeros amigos literatos pedindo-lhes sua apreciação e divulgação. Quando conseguiu suas primeiras publicações, enviava exemplares ao exterior para possíveis traduções, muitas das quais chegou a conseguir. Em suma, não apenas o indiscutível talento do escritor foi responsável pela notoriedade mas também sua engajada autopromoção.

O caso de Ilka é de fato diferente. Suas primeiras publicações são de poesia, o que por si só já a coloca em um papel de marginalidade com relação à literatura de João Antônio: é fato constatado que os gêneros líricos têm menos difusão e consumo que textos em prosa, sobretudo com relação ao formato conto. Todas as suas obras, excetuando as de literatura infanto-juvenil, foram de baixa tiragem e o caso de *Caminho* (1948) e *Autobiografia de Mãos dadas* (1958), de edição simples efetuada em editora pequena, subvencionado pela própria escritora.

A razão para levantar tais questões não relacionadas diretamente à matéria da que se pretende tratar é a de sanar, ainda minimamente, a injusta desvalorização e anonimato da obra e da figura de Ilka Brunhilde Laurito. Não teria validade aqui se estender em aspectos biográficos sobre João Antônio, havendo diversas fontes que exploram essa temática. Mas tratando-se do primeiro estudo acadêmico que analisa a obra de Ilka, considera-se justo e pertinente relatar brevemente algum dos aspectos biográficos da poetisa, na tentativa de promover a valorização de sua obra e figura, não apenas como escritora, mas como entidade intelectual que teve atuação em várias áreas ligadas à difusão da cultura e da educação. Dito isto, inclui-se aqui um breve relato de alguns dados biográficos da escritora, evidentemente todos mantendo alguma relação com a temática central do estudo.

Ilka Brunhilde Gallo Laurito nasce em São Paulo, no dia 10 de julho de 1925. Descendente de imigrantes italianos, cresce no bairro da Liberdade em meio à diversidade étnica e cultural da cidade. Desde cedo demonstra íntima afeição pelas

Letras, assumindo a direção do jornalzinho produzido na escola Caetano Campos, onde concluiu seu ensino primário. Adulta, cursaria Letras na Universidade de São Paulo e na mesma instituição seguiria o curso de pós-graduação em Literatura Brasileira e em Teoria Literária, desenvolvendo dissertação sobre o *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, concluída no ano de 1975.

Ilka demonstrou desde a tenra infância devoção pelas artes, e já formada exerceria a docência como atividade profissional, porém sem nunca deixar de escrever e envolver-se com igual empenho em uma série de atividades culturais nas quais sempre cumpria papel marcante como promotora das artes em geral. Entre 1969 e 1975, divulgou a poesia em São Paulo, participando junto com outras poetisas e poetas, de movimentos como “Poesia na praça” e “Poetas na praça”, nos quais poemas eram expostos na praça da República. Participou de grupos de teatro que trabalhavam com textos literários. Cantava em corais e chegou a compor letras para músicas, em parceria com compositores como Paulinho Nogueira, entre várias outras atividades que visavam à promoção cultural, a valorização da poesia, da literatura e das artes em geral.

Seu primeiro trabalho vem a público em 1948, estreando com *Caminho*, livro de poesia. A obra da escritora é vasta, e não caberia aqui fazer uma relação completa da mesma¹¹, porém, é importante apontar que, além de poesia e narrativa infanto-juvenil, Ilka incursionou pela crônica, gênero do qual é também teórica, e pelo conto. Ganhadora de dois prêmios Jabuti de Literatura, sua obra nunca foi devidamente referenciada e admirada. Desenvolveu trabalhos biográficos e paradidáticos, escritos teóricos sobre cinema, assunto do qual era ampla conhecedora, entre tantos outros trabalhos que ainda não obtiveram o devido reconhecimento acadêmico.

O intenso envolvimento com o âmbito cultural que Ilka manteve ao longo de sua vida rendeu-lhe inúmeras relações profissionais e de amizade com outros artistas e produtores culturais que trabalharam com a poetisa ou que devotavam admiração pela sua obra literária. Com a grande maioria, Ilka manteve correspondência na qual a produção artística do período era profusamente debatida e analisada. Dentre estes contatos, o mais prolífico em número e conteúdo relacionado às artes, é a relação epistolar mantida com João Antônio, com o qual se correspondeu desde 1959 até 1995. Nestas cartas, que alcançam os quase 160 exemplares intercambiados, foram levantados os mais variados assuntos, embora sempre orbitando o âmbito artístico, com ênfase na

¹¹ Vide anexo Bibliografia completa de Ilka B. Laurito no fim deste trabalho.

criação literária e a sua relação com as outras artes. Nas análises das cartas, nota-se uma reiteração do estudo das relações entre cinema e literatura.

A proximidade dos escritores com a estética da sétima arte derivaria em reflexões profundas sobre as possíveis analogias que haveria entre as narrativas cinematográfica e literária, analisando e relacionando obras das duas artes e suas proximidades estéticas e formais. Desse proceder é que se desenrola uma película que acabaria por enredar-se nas tramas narrativas de Ilka, tecendo uma malha de palavras que recriam imagens, e de imagens que recriam palavras. Sobre esta fusão de elementos estéticos, João Antônio escreveria a Ilka, apontando factualmente como sua narrativa remete à “forma de narrar” de alguns diretores:

E há valores estéticos, também. Aquela moca caminhando pelo Viaduto do Chá, na sua carência de amor e compreensão, na angústia de suas vontades, lembram aqui, ali, além, na vontade duma palavra, criatura numa engrenagem, as personagens femininas dos grandes filmes do sueco Ingmar Bergman. O problema é o mesmo, a atmosfera é a mesma, até o céu é cinzento.

João Antônio¹²

O que João Antônio observou era uma característica que se tornaria cada vez mais profunda na escrita de Ilka e que o escritor soube enxergar num primeiro momento. A admiração e o contato com a estética cinematográfica marcou a escritora tão profundamente a ponto de se tornar fonte inspiradora, apresentando-lhe todo um arsenal formal para enriquecer a sua própria estética literária.

A relação de Ilka com o cinema inicia-se cedo e vai se intensificando até atingir seu ápice em 1962, ano em que a escritora passa a exercer a direção do Departamento de Educação da Cinemateca Brasileira. Este cargo proporcionou a Ilka contato com o crítico de cinema e fundador da Cinemateca Brasileira, Paulo Emilio Sales Gomes, com quem também manteve correspondência, na qual discutiam sobre o cinema. Evidentemente esta experiência nutriu a força criadora da poetisa, que a partir de então passaria a tomar contato com questões teóricas a respeito de cinematografia, dando-lhe maior conhecimento sobre esta linguagem e seu processo de construção.

Dentro do Departamento de Educação da Cinemateca, desenvolveu o projeto dos cineclubinhos que, como já foi mencionado, envolveu as escolas onde Ilka lecionava, nas quais organizou encontros semanais e produziu as atividades que complementavam

¹² Carta enviada a Ilka em 1º de setembro de 1959.

as exposições. Desta experiência, Ilka extrairia duas questões que são relevantes a este estudo. A relação com o cinema, que teve um significativo aprofundamento; e uma bolsa de estudos para realizar curso na Inglaterra sobre cinema educativo.

Além de proporcionar-lhe um amplo conhecimento sobre o tema, a viagem nutriu Ilka de outras expressões artísticas que também seriam significativas, além da correspondência com Paulo Emílio, a qual seria de fato enriquecedora enquanto aos debates que se instauram nessas páginas, em que crítico e escritora debateriam e comentariam os filmes e informações com os que Ilka ia tomando contato. A relação e o debate com alguém de tamanho envolvimento com o cinema, como é o caso do crítico, promoveria em Ilka uma sensibilidade estética com relação à arte cinematográfica que acabaria depositada em suas obras literárias, ainda que não de forma explícita.

Ilka Brunhilde Laurito, poetisa, cronista, escritora de literatura infanto-juvenil, professora e Mestre em Teoria Literária pela USP, nunca se preocupou com sua promoção. Antes, e sempre, pelo que se pode verificar, cuidou de elevar o valor de expressões culturais e artísticas das mais variadas, por meio de sua atividade de docência e da sua atuação artística. Nunca pediu reconhecimento pelo seu trabalho, e raramente o teve. Seus dois prêmios Jabutis renderam-lhe pequeno obituário em publicação de grande porte. Mas sua obra, quase inexistente para o cânone literário, deixa um rastro incontestável de qualidade artística, comprometimento social e amor pelas artes.

1.1

Parque de diversões e Sete vezes rua: Imagens escritas, letras desenhadas.

As duas obras literárias com as quais se decidiu trabalhar têm algumas características coincidentes, características estas que se levaram em consideração e tiveram peso à hora da delimitação do objeto de análise. Todos os porquês da escolha destas duas obras dariam um capítulo aparte, o que se considera impertinente, porém é possível apontar brevemente alguns dos incentivos à sua eleição. Essas características coincidentes configuram um dos fatores de escolha. A proximidade quanto aos contextos de produção e difusão destes textos cria uma possível relação de análise dialética entre as duas obras, o que, ademais de auxiliar na sistematização da análise dos textos, produz uma ligação que, a modo comparativo, serve enquanto ao caráter dialético que se propõe neste estudo. São dois autores, duas obras, dois universos artísticos diferentes, dois gêneros, uma mulher e um homem, dois estratos sociais, dois lugares físicos opostos de uma mesma cidade: dois livros.

O que estes dois livros têm em comum começa pelo ano de publicação, *Sete vezes rua* é do começo de 1996; *Parque de diversões*, de 1995. Ambos os casos foram as últimas publicações dos autores. Ou seja, ainda que o acesso de João Antônio às grandes editoras fosse imensamente mais facilitado do que a Ilka, o contexto de recepção em que as obras foram lançadas é, salvando as distâncias entre a difusão das obras dos autores, bastante similar. São dois livros relativamente curtos, não apenas por suas narrativas o serem, mas porque o número de textos em cada uma delas é pequeno. *Parque de diversões* tem vinte crônicas, e *Sete vezes rua* comporta sete contos de média extensão.

Interessante às aproximações entre os dois livros é a data de feitura dos textos contidos neles. As duas obras comportam textos escritos ao longo de toda a vida dos escritores. Em *Sete vezes rua* haverá dois textos inéditos: “Flagrante pequeno da mini guerra do metrô” e “Mendigos e Mafueiros”. Em *Parque de diversões*, das vinte crônicas, a maioria já tivera publicação anterior quando do lançamento do livro. Esta característica concede aos livros o status de compêndio mínimo das obras dos autores, pois os textos que os compõem são, em certa medida, representantes de diferentes épocas, movimentos e lugares aos quais os autores estavam ligados quando da sua composição. Este é o motivo principal para a escolha destas obras como objeto de

análise: elas condensariam uma poética geral dos dois autores, o que permitiria que delas se extraísse a descrição do processo estético que se quer comprovado, detectado em diferentes momentos da vida literária dos autores. Tal constatação reforça a tese central na medida em que demonstra que não se trata apenas de um efeito de estilo empregado aleatoriamente pelos dois autores, mas que esta apropriação cria raízes fundas nas poéticas destes escritores.

Outra característica coincidente que se percebe entre as duas obras reside na questão da conceituação dos gêneros em que se enquadram os textos contidos em ambas. No caso de *Sete vezes rua*, o livro é uma coletânea de contos. Já *Parque de diversões* consiste num compilado de crônicas. Não obstante, encontraram-se uma série de referências a respeito de *Sete vezes rua* que enquadram as narrativas contidas no livro como crônicas, devido à relação de João Antônio com o jornalismo e com o gênero que o escritor cunhou como conto-reportagem. Esta referência encontra-se inclusive na biografia literária de João Antônio, escrita por Rodrigo Lacerda. Em nota de rodapé referente ao livro, o estudioso especifica: “Para não dizer que todos os textos eram “requentados”, esta antologia traz duas pequenas crônicas antes nunca publicadas em livro, chamadas “Flagrante pequeno da miniguerra do Metrô” e “Mendigos e Mafueiros”. (LACERDA, 2006, p.21).

A constatação de Lacerda se origina do fato de que estas duas narrativas foram publicadas primeiramente em periódicos, o que provavelmente determinou o formato destes textos. Os outros cinco textos, se bem que apresentem características marcantes do gênero conto, assim também podem apontar para um “flerte” com a crônica. Apesar das diferenças que se encontram nos textos dos dois livros, há uma série de aproximações formais nas narrativas trabalhadas, as quais, em certa medida, os tornam ainda mais passíveis de criar analogias entre eles. Observe-se o fato de que esta característica também auxilia na intenção dialógica que se pretende dar a este estudo.

A obra *Parque de diversões*, de Ilka Brunhilde Laurito reúne vinte crônicas escritas pela autora entre 1958 e 1990. A publicação saiu pela Atual editora, partícipe de uma série intitulada “Transas e Tramas”, dedicada ao público infanto-juvenil. Sabe-se que pelo menos sete das vinte crônicas contidas na obra foram publicadas primeiramente em periódicos, principalmente entre os anos 1958 e 1966. A maioria delas saiu no *Correio Popular* de Campinas, no jornal *Shopping News*, e no *Diário de São Paulo*, entre outras publicações de menor periodicidade. O que importa à aproximação entre os livros é sua ligação com o meio jornalístico e, mais relevante

ainda, uma espécie de hibridismo que caracterizaria as duas obras. Em pesquisa sobre as origens dos textos, constatou-se que não somente os contos de *Sete vezes rua* são referenciados como crônicas senão que também há referência a algumas das crônicas de *Parque de diversões* como contos.

Não se pretende afirmar que há uma igualdade entre estes dois gêneros, mas antes, apontar o quanto estes textos especificamente, devido às circunstâncias de produção e publicação que já se apontaram, podem ser enxergados como obras com uma natureza coincidente. Entenda-se que esta reflexão serve apenas para que a intenção de descrever um mesmo processo em dois livros que apresentam gêneros diferentes enxergue-se como algo plausível de ser analisado dentro de um caráter analógico, ou explicitando, em comparação entre conceitos aplicados e não em agrupamento por gênero.

Sete vezes rua sai pela Scipione, dentro da coleção “O prazer da prosa”, também voltado para o público infanto-juvenil. Dos seus sete textos, apenas dois foram compostos para publicação exclusiva nesta obra: “Flagrante pequeno da miniguerra do metrô” e “Mendigos e Mafueiros”. Os outros cinco textos vieram a público em obras anteriores do autor. “Busca”, o mais antigo, tem sua primeira publicação em 1959, na *Revista do Globo* e depois passa a fazer parte de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de 1961. “Mariazinha tiro a esmo” aparece em *Malhação do Judas Carioca*, de 1975, mas anteriormente publicada em periódico sem referência encontrada. “Milagre chué” e “Dois Raimundos, um Lourival” vem a público em 1982, no livro *Dedo-duro*, sem publicação anterior, segundo levantamento feito. Sobre “Morro da Conceição”, não foi encontrada referência sobre a primeira aparição, mas acredita-se que este conto tenha aparecido em publicação periódica entre os anos 1990 e 1995. Sobre os dois inéditos, há relato de publicação de “Flagrante da miniguerra do metrô” no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 2 de setembro de 1989.

Parque de diversões reúne trabalhos da escritora publicados ao longo de toda a sua carreira. A maioria foi publicada no jornal *Correio popular de Campinas*, cidade onde Ilka lecionou por vários anos. Outras como “Trânsito”, aparecem no *Boletim Bibliográfico Brasileiro*, entre 1959 e 1961 e no *Jornal Shopping News*, onde publica “Paixão no Largo” (lançada primeiramente com o título “O rosto de Deus, paixão no largo”), de 1966.

As outras narrativas incluídas em *Parque de diversões* não têm registro exato no acervo da escritora, porém Ilka manteve uma intensa atividade como cronista, atuando

em múltiplos periódicos, tais como o jornal *Correio Popular*, de Campinas, para o qual escreveu entre os anos de 1951 e 1953, jornal *Última Hora* de São Paulo, *O Diário Popular*, de São Paulo; jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, além de publicar poemas e diversos artigos sobre cinema no jornal *O Estado de S. Paulo*.

Em pesquisa feita em documentos do acervo pessoal da escritora, concluiu-se que seu conteúdo indica que no caso das narrativas sobre as quais não há referência em publicação anterior ao livro, a maioria tenha sido composta exclusivamente para esta obra e que o restante tenha vindo a público anteriormente sob título diferente do que apresentam no livro, e reescritas para esta nova publicação.

Como é possível vislumbrar, mediante sucinta descrição das duas obras, o ponto principal de aproximação entre estas é a origem jornalística dos textos, a maioria deles publicados anteriormente em periódicos. A data de composição de cada um também é coincidente, já que ambas as obras compilam textos produzidos em diferentes momentos da carreira dos escritores, abrangendo em ambos os casos, quase três décadas de produção. O valor principal que reside nestes livros deriva da maturidade artística com a qual os autores escolheram os textos que as comporiam e o intenso diálogo que houve sobre a maioria dos textos por parte dos autores. Em pesquisa às cartas intercambiadas pelos dois escritores, encontra-se uma série de referências em análise a alguns dos textos que compõem estes livros, diálogos de intercâmbio de pareceres sobre a composição destes contos e crônicas.

Ponto significativo deste estudo é que os escritores se conhecem devido a uma crônica de Ilka, e este ponto de partida determinou que a relação dos dois fosse permeada pela temática da composição literária. As cartas iam e vinham acompanhadas dos textos que os escritores iam produzindo, muitos dos quais integrantes dos livros que se estudam, analisados e discutidos por ambos. A relação dos livros tem origem neste exercício de análise e discussão. Além disso, trata-se de um encontro de afinidades entre os dois escritores que deriva justamente da temática dos textos. Comparecem ali a cidade e suas mazelas, a vida do trabalhador diário, as características da vida urbana, deixando à mostra circunstâncias tipicamente urbanas como a lida diária, a rotina sistematizadora da vida do trabalhador, a falta de espaço, as diferenças sociais, a solidão.

Este estudo foi idealizado desde tais constatações, entendendo que estes textos dialogam em aspectos temporais, contextos de produção e a relação de análise de ambos, encontradas nas cartas. Porém, e com maior ênfase, acredita-se que aquilo que

marca o alicerce a esta proposta de estudo é a última característica relacionada acima. Há uma essência marcante e profunda na obra dos dois autores que está plasmada nestes textos, que demonstra o quanto é possível analisar as obras destes dois escritores de características sociais tão diversas, mas com posturas e preocupações artísticas afins. Ilka e João Antônio encontraram-se no cerne de sua literatura, pois entendiam a sua temática como o retrato de um momento e de um lugar social. Demonstrando a qualidade artística dos dois autores, os mesmos valeram-se do retrato da urbe e suas características, com ênfase nas circunstâncias sociais, para compor textos que apresentassem uma essência universal. Falando do transeunte de São Paulo, por exemplo, mas referindo-se a questões da identidade humana, transcendendo a mera descrição pitoresca dos contextos em que se espelhavam para a composição dos seus textos. Extraindo do corriqueiro da vida, do cotidiano da urbe, traços da essência humana, e logrando com maestria, a apropriação de uma imagem que toma forma e se desenlaça a uma significação muito maior que a que apresenta a sua visão, tal qual o trabalho dos grandes diretores de cinema. Crônicas-metragens, contos-metragens.

Já foi mencionado que a proposta de pesquisar relações entre literatura e cinema tem sido, até o momento, intensamente explorada. Estudos que relacionam as duas artes existem desde o Modernismo e há profusão de tratados sobre tal ligação. Atualmente o número de estudos de nível acadêmico que tratam desta temática é significativo e a publicação de obras sobre o tema ocorre com grande frequência. Ao propor o trabalho com a intersecção entre literatura e cinema, depara-se com uma circunstância expressiva de tal estudo: a maioria dos trabalhos aos quais se remete aludem à adaptação do texto literário ao cinema, ou, numa outra via de análise, atenta-se para a influência da literatura como estética e/ou como referência na narrativa cinematográfica. Entende-se que esta postura analítica deriva de um momento crítico em que o impulso imagético, a estética da imagem, o apelo do visual não haviam permeado o panorama sociocultural de forma tão contundente como se percebe sobre tudo a partir de da década de 1950.

Em suma, as relações entre cinema e literatura são amplamente estudadas, havendo profusa bibliografia a respeito. Porém, quase sempre, o recorte é focado na adaptação cinematográfica de obras literárias. Ou, em direção oposta, observa-se a linguagem literária no fazer cinematográfico. O que se propõe aqui é uma análise inversa a esta última, em que a estética cinematográfica se imbricaria com a poética de Ilka e João Antônio, introduzindo técnicas cinematográficas como elemento narrativo.

Sobre este processo de transferência e analogias do cinema para a literatura, as referências encontradas na bibliografia com a que se teve contato dizem respeito a questões mercadológicas e não especificamente à crítica literária, como se pretende aqui. Por conseguinte, estes estudos não se encontraram referentes aproximáveis dos quais se valer a modo de parâmetro comparativo.

Reportando-se a uma série de fontes teóricas, relacionadas ao âmbito cultural, é ponto pacífico em contextualizações históricas que, a partir das décadas de 1970 e 1980, o panorama de produção artística no Brasil e no mundo sofre marcantes modificações pela influência do apelo imagético, que começa a ser reproduzido massivamente pelo crescente aparato midiático. O consumo cotidiano de imagens da televisão e do cinema implicaria em modificações nos processos de criação e recepção das artes, nas quais a representação imagética viria a se tornar um dos elementos formais de sua concepção. A imagem visual infiltra-se em toda forma de representação e neste sentido, a criação literária também sofre modificações em decorrência deste processo. Autores que produziram a partir desse período começam a valer-se dessas imagens visuais circundantes para compor suas tramas narrativas, tendência esta que ainda se tornaria uma das características marcantes de um chamado pós-modernismo.

Este processo é parte de um momento cultural em que o apelo da imagem se torna massivo, impulsionado pela grande mídia, pela ascensão do cinema e da televisão. As décadas de 1970 e 1980 trazem consigo o surgimento da imagem eletrônica ao alcance da população e como maior meio de produção de informações. Evidentemente este dado promoveria profundas modificações no modo de criar e fruir a arte.

O contexto de produção cultural acaba influenciado por essa estética puramente visual que tem como base uma imagem de televisão, usando esta imagem como uma metáfora que engloba toda forma de representação. Este panorama reflete na forma de produção artística, chegando até ela por várias vias. Interessa aqui apenas uma delas, que está ligada a questões estéticas, mais especificamente, à imagem como “*elemento constitutivo de toda a representação do mundo feita através da literatura hoje*”, como afirma Tânia Pellegrini na sua obra *A imagem e a Letra*. Neste sentido cabe então analisar como este processo se daria nos seus aspectos formais, ou melhor, como é possível enxergar no texto e suas escolhas estéticas tais relações entre linguagens cinematográfica e literária. Sobre este aspecto, Pellegrini aponta características que configurariam este processo:

Quantidade, movimento, visibilidade, simultaneidade de tempos e espaços são hoje características da imagem que, desde o surgimento da fotografia – e depois, do filme – começaram a invadir a literatura, enquanto também se apoderavam de muitos dos seus temas e recursos; (...) (PELLEGRINI, 1999, p.14)

Desta forma, o foco de análise volta-se para a tessitura dos textos, na premissa de descrever como se formaliza o processo de influência que se quer confirmado. Neste sentido, a afirmação de Pellegrini não deixa lugar a dúvidas sobre a existência do mesmo. Cabe à análise da malha textual, portanto, tal confirmação. Como Pellegrini afirma, concluindo a sua reflexão, “(...) a proliferação da imagem (...) surge na sua estrutura e composição (dos textos), em suma, na trama de todos os fios narrativos.” (PELLEGRINI, 1999, p.18). Expostas estas reflexões, propõe-se aqui partindo das bases que foram pautadas, a análise dos aspectos formais e estilísticos que conformam a composição dos textos contidos em *Parque de Diversões e Sete vezes rua*, procurando entender a relação dos mesmos com uma estética da imagem derivada do cinema. Para tal, definiu-se um conjunto de conceitos relativos à cinematografia que se encontraram análogos à construção da narrativa de Ilka e João Antônio, definindo assim como ocorreria o processo de criação destes “textos-metragens”. Estes conceitos foram tomados da teoria do cinema e da estética do filme¹³ e os textos foram classificados a partir da presença das técnicas que tais conceitos especificam.

Uma vez delineado o direcionamento teórico que se pretende dar a este trabalho, é premente especificar de que forma se entende que pode ocorrer essa transposição de que se fala e, mais explicitamente, de que maneira se daria essa utilização da imagem cinematográfica, pensada nos contextos que já foram pautados anteriormente. Para tal, atente-se para a definição de imagem da teórica do audiovisual, Martine Joly, na sua obra *Introdução à análise da imagem*:

Compreendemos que ela designa algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual e, em todo o caso, depende da produção de um sujeito: imaginária ou

¹³ A estética do filme. Jacques Aumont e outros.

concreta, a imagem passa por alguém, que a produz ou a reconhece. (JOLY, 2001, p.13)

Partindo de tais afirmações, considerem-se duas questões em específico. A primeira é que a imagem não necessariamente remete ao visível, ou seja, não é uma imagem visual (concreta/pictórica), mas empresta traços do visual. Todos estes conceitos são complexos e não cabe aqui exauri-los, mas a simplificação do seu entendimento serve como base às reflexões que se pretende desenvolver. Uma imagem não necessariamente é visual, ou seja não necessariamente se expressa através da materialidade, mas ainda é uma imagem porque empresta traços do visual, ou melhor, do que remete à representação visual das coisas. Esse conceito de imagem é facilmente aplicável às análises aqui desenvolvidas, pois não são imagens concretas as que se pretende destacar, mas a construção de uma representação literária que toma emprestados traços da representação visual, ou seja, a imagem cinematográfica como suporte de uma imagem literária.

A segunda questão diz respeito à concepção de que uma imagem, quaisquer sejam suas especificidades, necessita, para sua existência, de um sujeito que a produza ou a perceba. Essa necessidade de produção e recepção está ligada ao fato de que imagem também é linguagem, uma linguagem com seus códigos específicos. Desses códigos, os traços emprestados ao visual de que Joly fala, são as coordenadas que Ilka e João Antônio utilizam como ferramentas para a composição da estrutura narrativa dos seus textos.

A relação da linguagem literária com a imagem é inerente à imagem mental que o leitor produz quando frui a narrativa literária e imagina visualmente aquilo que lê. Mas o que se procura aqui formalizar é uma relação entre criação literária e imagem cinematográfica que vai além da produção mental de imagens que remetam a imagens do cinema. É a construção da imagem do cinema como referência para a construção da imagem narrativa. A que se “vê” no texto em si, não a que se cria ao ler, na imaginação do leitor. Estas reflexões, mais que esclarecer o tema, que é amplo e complexo, mostram o quanto as associações que serão levantadas trabalham com elementos que não são subjetivos, mas que é necessário relativizar alguns conceitos, como o de imagem e o de cinematografia, para que se tornem aplicáveis à análise literária.

Para poder evidenciar como é construída essa imagem escrita, como ela está no texto, ainda que materialmente não exista, e mais, como essa imagem de que se fala toma emprestados traços ao visual derivados da cinematografia, é necessário voltar à noção de Tânia Pellegrini sobre uma “forma cinemática de perceber o tempo”, ou ainda, uma “espacialização do tempo”. Pois a configuração do tempo e do espaço, (dentro da narrativa) mediada por procedimentos cinematográficos, deriva especificamente dessa forma de construção narrativa em que o espaço é configurado pelo tempo. E é aí que reside a relação com a cinematografia. O processo pelo qual o movimento se faz presente numa imagem derivada da literatura é justamente esse recorte espacial da narrativa.

Não cabe neste capítulo aprofundar os modos de proceder formal que caracterizam a relação do espaço com o tempo na narrativa literária, já que isto se tornará evidente na análise dos textos, mas vale sim a condensação do que já foi dito, de modo de que a leitura crítica se torne mais clara. A força do contexto gerador de que derivam as imagens a que se pretende dar relevo é a influência do cinema na postura criativa dos escritores. Mas já foi determinado que esta força não reside na utilização de imagens concretas de filmes, nem na referência direta a filmes, mas na utilização dos processos de construção da imagem cinematográfica para a construção da imagem literária.

Compreenda-se, portanto, que os traços do visual a que se fez referência, no caso a que se aplica, dizem respeito aos modos de construir uma imagem no cinema. A partir deste ponto, é da teoria cinematográfica que sairão as coordenadas que determinam a imagem da qual se trata. Atente-se para a seguinte afirmação de Jacques Aumont, teórico de cinema, no seu livro *A imagem*:

Como observamos várias vezes, a representação do espaço e a do tempo na imagem são consideravelmente determinadas pelo fato de que, na maioria das vezes, esta representa um acontecimento também situado no espaço e no tempo. A imagem representativa portanto costuma ser uma imagem narrativa, mesmo que o acontecimento contado seja de pouca amplitude. (AUMONT, 1993, p. 244)

Elucidando a questão em Aumont, a imagem de cinema é representativa e a imagem literária é narrativa. Mas ambas podem trocar de caráter já que “mostração” e narração mantêm uma ligação direta pela passagem do tempo e a localização no espaço. Entende-se então que imagens produzidas dentro de um texto literário são construídas

com letras, mas podem ter sua estrutura organizada por procedimentos visuais, e que tais procedimentos dizem respeito à forma de construção das imagens no cinema. Sobre os modos de narratividade que se aplicam à cinematografia, descreve Aumont:

A distinção entre mostraçã o e narraçã o diz, entre outras coisas, que existem dois nív eis potenciais de narratividade ligados à imagem: o primeiro, na imagem ú nica, e o segundo, na sequencia de imagens. É o que havíamos constatado, a partir de outras premissas, na discussã o do espaço e do tempo representados – mas na condiçã o de não ficarmos numa concepçã o muito limitativa da imagem “ú nica”. (AUMONT,1993, p. 246)

Aceitando as asserçõ es de Aumont a respeito das relaçõ es entre produçã o de imagens e tipos de narratividade, é palpá vel a consideraçã o de que o tempo e o espaço podem ser mediados pela organizaçã o de imagens em qualquer modo narrativo, podendo haver a relaçã o de uma imagem fixa, em referê ncias espaciais, e/ou sequenciamento de imagens, em referê ncias temporais. Isto demonstra a possibilidade de haver uma adaptaçã o de técnicas cinematográficas à narrativa literá ria, ou como afirma Aumont, concluindo o tema:

É essa constataçã o que às vezes levou alguns autores a considerarem que os procedimentos narrativos próprios ao cinema (articulaçã o de dois nív eis narrativos, o do plano e o da sequencia de planos) eram apenas a retomada e o prolongamento de procedimentos narrativos existentes desde sempre nas outras artes.” (AUMONT, 1993, p. 246)

Considerando a relaçã o que o teó rico faz entre procedimentos narrativos da literatura e da cinematografia confirma-se vá lida a proposta de construir um caminho analít ico que funda estas duas fontes formais, entendendo que é possí vel ver uma relaçã o entre ambos os mundos artíst icos.

1.2

Literatura ao rés do chão: Onde a crônica e o conto se encontram.

Por que trabalhar com dois autores? Por que trabalhar duas obras diferentes? Parta-se do ponto de que a relação deste estudo com seu objeto esta intrinsecamente ligada à experiência em nível de iniciação científica, na qual se organizou e catalogou a coleção de correspondência intercambiada entre os escritores Ilka Brunhilde Laurito e João Antônio Ferreira Filho. Desta experiência surge a premissa central do estudo e a opção de remeter-se aos dois escritores tem relação com uma estrutura dialética que se pretende desenvolver ao longo desta dissertação. Descrever um fenômeno estético em dois artistas, não comparando, mas descrevendo o modo como cada postura artística lida e se apropria dos elementos formais que constituem o processo referido, promove a possibilidade de enriquecer o trajeto descritivo do mesmo. Enxergar um mesmo acontecimento estético através de duas posturas artísticas diferentes permite que se entenda o processo de apropriação de elementos estéticos engendrado em poéticas distintas, o que reforça, acredita-se, o que se quer comprovado.

Partindo dos pressupostos estabelecidos por Antonio Candido, no seu *Literatura e Sociedade*, e lembrando que o ponto central do estudo é a apropriação de elementos de um mundo estético adaptados a outro, torna-se evidente a seguinte asserção: se o contexto gerador (fatores sociais) nunca é o mesmo para ninguém, pois diz respeito a uma série de características que não têm como ser igualmente coincidentes em dois casos sequer, e o processo de que se trata se origina da exposição e relação com um universo artístico específico, cada proceder pode se configurar de maneira diferente. Porém, não é o que foi constatado na análise destes textos. Apesar de haver uma diferença marcante no tipo de aproximação de cada autor com a estética cinematográfica, como já foi descrito, a apropriação de tais elementos estéticos que se analisa não se mostrou divergente, a não ser com relação aos espaços físicos de que cada autor se apropria para a construção de seus espaços narrativos.

O levantamento das discrepâncias que surgiram ao longo da análise das obras dos dois autores permite que a exposição que se plasma seja bifocal, enquanto que, como já começou a ser descrito, as vias de relação de João Antônio com o cinema têm um cunho mais voltado para o emocional e o intuitivo, e no caso de Ilka se dará por um viés ligado ao conhecimento da teoria do cinema e ao trabalho mais formal com tal arte.

Porém, estas diferenças não ficam explícitas na análise das obras. A formalização do processo de aplicação de procedimentos derivados da cinematografia não se mostrou evidentemente discrepante nas obras dos dois autores.

As duas obras que se pautaram como objeto deste estudo são classificadas como gêneros diferentes: *Sete vezes rua*, de João Antônio é um livro de contos, e *Parque de diversões*, de Ilka, um compilado de crônicas, porém, como se verá mais adiante, esta classificação é relativa. A respeito disto muito poderia ser colocado enquanto a conceituações de ordem teórica que significassem a modo de caracterização dos gêneros abordados. Ocorre de ser que as conceituações teóricas, se bem auxiliam a elucidar particularidades, também determinam os limites físicos que estipulam à narrativa e as acepções fechadas da sua construção. Não se está neste caso menosprezando o valor de um apoio teórico que sustente argumentativamente o trabalho. Antes, a intenção é não limitar os conceitos de crônica e conto, é não reter um número de características sem as quais uma narrativa ficaria “fora” ou “dentro” destes conceitos. Nas palavras de Nádía Gotlib:

O limite dos gêneros torna-se um problema. Lembre-se ainda que houve um tempo em que vários modos de hoje comungavam num mesmo gênero, sem especificações. Isto gera algumas confusões, que se refletem na terminologia. (GOTLIB, 2006, p.14)

Não obstante, a necessidade de uma base teórica, que aponte o que seria uma essencialidade de cada um dos gêneros, é premente para reter uma noção das características destas formas narrativas. Por conseguinte se buscará traçar algumas assertivas com relação a cada um dos gêneros, porém mantendo uma premissa maior que a de conceituá-los. Propõe-se pensá-los em paralelo, buscando relacioná-los de maneira tal que em algum ponto das características aferidas chegue-se a uma essência coincidente. Entenda-se: traçar as especificidades de cada um para em segunda instância chegar a definir pontos congruentes entre os dois gêneros. Tal postura pretende originar a consciência de que, guardadas as diferenças e especificidades, é plausível entender estes dois gêneros como possuidores de um núcleo essencial que os aproxima.

Nádía Gotlib, no seu *Teoria do conto*, aborda os aspectos referidos por outros críticos, descrevendo as posturas teóricas destes com relação ao gênero em questão e refaz o que seria uma historia do conto, ou aspectos da “contística”. Uma vez estipuladas considerações gerais, volta-se para a descrição das teorias de Propp, Poe e

Cortázar, enunciando sinteticamente as características que cada um confere ao conto. Não se pretende exaurir estas teorias nem mesmo listar todas as características atribuídas ao conto, mas analisar o que seria comum a todas as posturas teóricas a respeito do gênero.

Em “Alguns aspectos do conto”, escrito publicado na obra *Valise de cronópio*, o contista argentino Julio Cortázar discute o que configuraria um “conto grande” ou um “bom conto”. Faz uma série de considerações que levam em conta sobretudo a própria experiência de produção em paralelo às acepções de Poe e ao trabalho de outros grandes contistas. Realiza uma caracterização geral do que seria o conto, e discute aspectos sobre a força do tema proposto e os limites de extensão. Uma vez feito este exercício de generalização, Cortázar condensa as acepções levantadas e revela o que seria uma essencialidade do “conto grande”, ou nas palavras dele: “(...) que perduram na memória.” Afirma Cortázar:

Pensem nos contos que não puderam esquecer e verão que todos eles têm a mesma característica: são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e por isso influiriam em nós com uma força que nos faria suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto. E esse homem, que num determinado momento escolhe um tema e faz com ele um conto, será um grande contista se sua escolha contiver – às vezes sem que ele o saiba conscientemente – essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana. (CORTÁZAR, 1974, p.155)

A essência do bom conto então residiria no tratamento estético dado ao tema escolhido, não importando qual seja este, sempre que se saiba criar um processo de significação ampla e universal, que se expanda do seu cerne temático para que sua força expressiva exacerbe os limites da sua estrutura, atingindo o “efeito” de tensão, que já fora postulado por Poe. De forma mais sistemática, Gotlib refere-se ao mesmo processo de construção do que ela chama de “*a conquista do efeito único, ou impressão total*” que Cortázar havia já referido. Afirma Gotlib:

Estas considerações atentam já, sistematicamente, para uma característica básica na construção do conto: a economia dos meios narrativos. Trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido. (GOTLIB, 2006 p. 35)

A modo de sistematização, entende-se que o congruente nestas definições é a economia textual em conjunto com o cuidado estético, dentro dos limites físicos que se convencionam neste gênero. Esta economia deverá estar pautada especificamente pela construção do efeito de tensão. Ou seja, havendo profusão de contos com as mais variadas características, aquilo que seria unânime a todos os “bem escritos”, seria esse domínio técnico em que o contista consegue expressar o máximo com o menos possível. Ao admitir que há temas que podem ser mais significativos que outros, Cortázar alerta para o fato de que essa significância não se relaciona necessariamente à carga semântica do que se trata e sim a uma ligação empática:

Em suma, pode-se dizer que não há temas absolutamente significativos ou absolutamente insignificantes. O que há é uma aliança misteriosa e complexa entre certo escritor e certo tema num momento dado, assim como a mesma aliança poderá logo entre certos contos e certos leitores. (...) O que está antes é o escritor, com a sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em fase do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último término em direção a algo que excede o próprio conto. (CORTÁZAR, 1974, p.155/156)

Nesse mesmo sentido, porém de forma mais sistemática, Gotlib encerra o seu tratado, sintetizando a questão. Entende-se, portanto, que a essência concernente ao gênero conto seria:

Porque cada conto traz um compromisso selado com sua origem: a da estória. E com o modo de se contar a estória: é uma forma breve. E com o modo pelo qual se constrói este seu jeito de ser, economizando meio narrativos, mediante contração de impulsos, condensação de recursos, tensão das fibras do narrar.

Porque são assim construídos, tendem a causar uma unidade de efeito, a flagrar momentos especiais da vida, favorecendo a simetria no uso do repertório dos seus materiais de composição. (GOTLIB, 2006, p.82)

Aferidas as considerações julgadas pertinentes à conceituação teórica do gênero conto, a proposta é traçar paralelos seguindo a mesma intenção teórica aplicada agora ao gênero crônica. Entende-se que, havendo sistematizado características gerais e

específicas com relação ao conto, pode-se trabalhar de modo a realizar o mesmo com a crônica, e, concluindo tal especificação, esquematizar as questões aferidas no intuito de entender em que medida estes dois gêneros possuem uma essencialidade equivalente, enquanto à proposta de análise crítica, relacionada à aplicação da imagética cinematográfica, tema central deste estudo.

Jorge de Sá, no seu livro *A crônica*, estabelece já desde o início o que seria a característica mais essencial do gênero. Partindo do pressuposto de que a observação atenta do narrador sobre fatos circundantes, ainda que efêmeros, guardaria o ponto de partida da confecção de uma crônica, estabelece que o registro de tais fatos confere-lhes concretude, assegurando que sua efemeridade se dilua na escrita. Desta reflexão, Sá chega ao que ele denomina “*o principio básico da crônica: registrar o circunstancial.*”¹⁴

É premente que se leve em consideração que, apesar do tom circunstancial que a crônica assume, não por isso ela perde a capacidade de levantar questionamentos profundos ou complexos. Sendo mais que o puro relato do cotidiano, o cronista apropria-se dos fatos corriqueiros, porém não apenas para o seu mero registro fiel mas além, para recriá-los, buscando, no tratamento estético da linguagem, a mutação do relato jornalístico ao texto literário. O coloquialismo da linguagem típica da crônica deriva desse registro do cotidiano, mas a apropriação é consciente e meticulosamente trabalhada para transfigurá-la em literatura. Sobre isto, afirma Sá:

“imitando” a estrutura das conversas, o cronista começa a falar de um tema (ou subtema) e acaba nos conduzindo a outro tema bem mais complexo, embora nem sempre imediatamente percebido por nós. (...) (o cronista) reafirma sua condição de artista recriando a vida em seus mínimos detalhes, especialmente aqueles que podem estar camuflados em outros gêneros. Afinal, ele é o espião que nos passa o segredo da existência numa mensagem codificada, que é, sem dúvida alguma, *literatura*. (SÁ, 1985, p.20)

Sobre as especificidades deste gênero, é premente apontar a sua ligação com o meio jornalístico. Sendo sabido que a crônica tem como seu primeiro suporte de veiculação o jornal e a revista, é evidente que o fato do gênero ser oriundo dos meios jornalísticos determina algumas características. A determinação do seu limite físico

¹⁴ p.6

talvez seja a mais marcante, e a que perdurou ainda quando a crônica salta das páginas do jornal para as do livro. O gênero se constituiu como um texto curto, de diálogos rápidos, tom oral, e evidentemente permeada pelos códigos da linguagem jornalística. Não obstante, não é o mero registro do cotidiano e sim, a apropriação artística de episódios ordinários que por meio da estilização da linguagem tornam-se extraordinários. Devido a esta filiação dupla específica deste gênero, Jorge de Sá afirma:

O dialogismo, assim, equilibra o coloquial e o literário, permitindo que o lado espontâneo e sensível permaneça como o elemento provocador de outras visões do tema e subtemas que estão sendo tratados numa determinada crônica. (...) Com o seu toque de lirismo reflexivo, o cronista capta esse instante brevíssimo que também faz parte da condição humana e lhe confere a dignidade de um núcleo estruturante de outros núcleos, transformando a simples situação no diálogo sobre a complexidade das nossas dores e alegrias.¹⁵ (SÁ, 1985, p. 11)

O grifo acima destaca o que se pretende haver condensado na tentativa de conceituar a crônica e, ainda, o que se entende como ponto de conexão entre os dois gêneros de que se trata. Guardadas as diferenças específicas a cada contexto de produção e os limites físicos de cada um, estas duas categorias narrativas encontram parentesco na resolução de tomar como fonte temática episódios cotidianos, de curta extensão ou até mesmo anedotas, e narrá-las desde um ponto de vista estético que as recrie no sentido de, pelo próprio tratamento artístico, transfigurar-lhe a essência a algo muito mais transcendental do que o seu mero registro.

Levantar estas questões pode parecer irrelevante ao estudo, mas atente-se para a intenção explicativa que se expõe, com respeito às considerações que já foram levantadas sobre as relações entre imagem e literatura. Neste caso de estudo, se propõe a análise e descrição da apropriação da imagem cinematográfica como suporte à criação da imagem literária. Estes gêneros propõem o tratamento estético literário de episódios *menores*, em espaços físicos de curta extensão, e o relato dos fatos promove a superação dos elementos circunstanciais apropriados pela narrativa, recriando-os a modo de transcender a sua cotidianidade, e conferir-lhes uma significação que exceda o seu simples relato.

¹⁵ O grifo é meu.

De que forma esta característica, que poderia ser genérica a ambos os modos narrativos, mantém relação com a apropriação da imagem cinematográfica como suporte? Recapitule-se: o efeito de tensão do conto e da crônica reside na economia dos meios de expressão, pensados na estrutura curta dos gêneros, o que obriga o escritor a ter limites nos quais precisam “caber” as simbologias que conferem ao texto a força estética que se espera dele. Considerando as diferenças do material com o qual se trabalha, o que acaba de ser afirmado com relação aos dois gêneros que se estudam é passível de ser facilmente aplicável à descrição do trabalho de enquadramento na organização narrativa cinematográfica. E é deste aspecto coincidente que se origina a força argumentativa desta dissertação. Ainda que esta relação pareça tênue e de pouca eficiência explicativa, almeja-se, esta ficará explicitada quando esmiuçada a análise textual em si.

As formas narrativas conto e crônica guardam relação pela similaridade do seu “tempo narrativo” e dos seus limites físicos com relação à força expressiva que se propõem a plasmar. Entendidas as diferenças de cada um dos gêneros, é possível reter as aproximações que foram relatadas para que, no momento da explanação analítica dos textos literários, surtam o efeito de *costura* que une e confere sentido às asserções que forem sendo levantadas com relação à apropriação da imagem, apropriação esta que trabalha para a construção do efeito sintético e de alta força expressiva que apresentam estes gêneros, e de onde derivam as relações que foram propostas neste capítulo, no intuito de que se comprove exequível a proposta analisar estes dois gêneros específicos à luz da apropriação de elementos da narrativa e da imagem derivadas da cinematografia.

É de conhecimento popular que “*uma imagem vale mais que mil palavras*”. A intenção deste estudo não é a de adentrar no campo da semiótica e o estudo das relações entre simbologias, mas é inerente à imagem a ideia de condensação semântica através do poder de síntese da imagética. No caso da imagem cinematográfica, haverá ainda um elemento significativo à sua construção que é o movimento e a passagem do tempo mediada pela sucessão de imagens. Seja a imagem estática da fotografia (utilizada na cinematografia) ou o sequenciamento de imagens, aplicadas à formalização de obras literárias, em ambos os casos é possível perceber que sua adequação opera na economia de meio de que os teóricos dos dois gêneros, conto e crônica, falam. Retendo esta provável relação, cria-se uma base mínima que dá sustentação às afirmações que foram

e irão sendo suscitadas e à tese central do estudo. No decorrer do percurso analítico, espera-se, se tornará evidente a comprovação do que até o momento foi afirmado.

A experiência do cinema, em suas diferentes matizes e particularidades, constitui talvez a matriz fundamental de processos que ocupam hoje o pesquisador dos “meios” ou o intelectual que interroga a modernidade e pensa as questões estéticas do nosso tempo. (XAVIER, 1983, p.15)

No excerto, a reflexão do teórico define a essência desta dissertação que procura entender como é possível ver formalizadas as relações entre duas estéticas, guardada neste caso sua relação principal com a análise literária.

Para começar a traçar diretrizes que derivem no entendimento de tal questão, parta-se do ponto em que João Antônio escreveria a Ilka para lhe elogiar a crônica que havia lido há alguns dias. E a modo de análise, o escritor compararia a narrativa de “Trânsito” aos filmes de Ingmar Bergman. Tal comparação gerou a seguinte pergunta: Seria possível entender o cinema como fonte passível de modificar a literatura? Devido ao intenso trato de Ilka e João Antônio com o cinema, essa pergunta tomou outras perspectivas. Seria possível descrever tal inferência, caso esta se constatasse? O cerne deste estudo parte deste último questionamento. Uma vez constatada a relação entre a poética dos autores e a relação que ambos mantiveram com a estética cinematográfica, a proposta deste estudo é descrever através de quais procedimentos da criação literária isto se formaliza nas narrativas dos escritores.

No seu *A imagem e a Letra: Aspectos da ficção brasileira contemporânea*, Tânia Pellegrini fala em “introdução de técnicas do filme como modo de narrar (...)”. A análise que Pellegrini fará de cinco autores contemporânea tem um viés essencialmente mercadológico, como ela afirma. A apropriação de tais técnicas se faria de forma consciente e visaria à aceitação comercial de tais textos. A autora discute o quanto tal apropriação implicaria numa diminuição do valor literário de tais obras. O que se propõe neste estudo assume posturas totalmente opostas à da autora. Em primeiro lugar, acredita-se que o processo de apropriação que se descreverá não foi uma construção sempre consciente dentro dos textos. Apesar da relação com a estética cinematográfica que os autores tiveram não ter sido a de produtores, os dois demonstraram um domínio

relativamente profundo da sétima arte, havendo por momentos a constatação de que tal processo fosse a aplicação consciente de técnicas da cinematografia, e em outros não se percebe com tanta clareza.

Tal constatação, acredita-se, não diminui o sentido da proposta do estudo, pois a construção da poética de um escritor não é um processo que sempre mantenha uma ligação com o consciente. De qualquer forma, a análise que se desenvolverá a seguir neste capítulo, acredita-se, não deixará lugar a dúvidas enquanto à utilização de processos da cinematografia nos textos. Como já foi afirmado anteriormente, a relação da literatura com a imagem é inerente ao processo de imaginação do receptor na leitura de um texto literário, mas neste caso estará sendo analisada a construção da imagem dentro do texto literário. Tal construção, se bem que plenamente consciente, pode derivar de processos técnicos que não necessariamente são conscientes no escritor ao momento da confecção do texto.

Para começar a entender o processo de apropriação é premente que se entenda como as técnicas que serão utilizadas são conceituadas na cinematografia. Como a análise que se desenvolve tem relação estreita com os espaços narrativos (os quais serão construídos pelos escritores mediados por processos cinematográficos), entenda-se como a teoria do cinema conceitua a construção de espaço fílmico. Sobre isto, refere Aumont, no *A estética do filme*:

Sabe-se que um filme é constituído por um enorme número de imagens fixas chamadas fotogramas, dispostas em sequência em uma película transparente; passando de acordo com um certo ritmo em um projetor, essa película dá origem a uma imagem muito aumentada e que se move. Evidentemente, existem grandes diferenças entre o fotograma e a imagem na tela – começando pela impressão de movimento que a última dá; mas ambos apresentam-se a nós sob a forma de uma imagem *plana* e delimitada por um *quadro*.

Essas duas características *materiais* da imagem fílmica, o fato de ser bidimensional e o de ser limitada, estão entre os traços fundamentais dos quais decorre nossa apreensão da representação fílmica. (AUMONT, 1995, p.19)

Se a imagem fílmica tem características materiais, entende-se que é delas que se desprenderá a apropriação das técnicas que constroem uma imagem no cinema. Essa materialidade ligada à delimitação da imagem e à construção do seu ritmo pode ser apropriada pela técnica literária. Tanto a construção de um “limite” à imagem quanto o efeito de “movimento” são técnicas que se mostram análogas aos tipos de construção

narrativa que se enxergam nos textos de *Parque de diversões* e *Sete vezes rua*. Com relação à delimitação da imagem fílmica, Aumont teoriza:

De um modo geral, pode-se dizer que a superfície retangular que o quadro delimita (e que também se chama, às vezes, por extensão, de quadro) é um dos primeiros materiais sobre os quais o cineasta trabalha. (...) Mais precisamente, como a imagem é limitada em sua extensão pelo quadro, parece que estamos captando apenas uma porção desse espaço. É essa porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro que chamaremos de *campo*. (AUMONT, 1995, p.20/21)

Esse processo de limitação da imagem cinematográfica é o que se convencionou chamar de *enquadramento*. O diretor escolhe os elementos que entrarão na narrativa e os limita por meio da construção do plano. Este processo é material no cinema, já que tem relação com o formato do filme e o recorte físico da imagem. Quer dizer, aquilo que se enxerga na tela é um pedaço de uma imagem maior que foi delimitada pela focalização da câmera. Esse processo de enquadramento tem a mediação da câmera no cinema, por isso sua materialidade. Dentro do contexto literário, este processo é apropriado pela referência espacial que limita a narrativa enquanto que é permitido ao leitor “ver” apenas aquilo que está delimitado pelo espaço criado pelo autor.

Desde o começo desta dissertação referiu-se que a análise que se desenvolve está intimamente ligada à noção de espaço, isto porque se está diante de narrativas que se valem do ambiente urbano para a sua construção. E esta relação direta entre a construção narrativa e o lugar físico em que a mesma se desenvolve é que torna possível a transposição da noção de enquadramento para a construção narrativa literária. Antes de formalizar a aplicação do procedimento, entenda-se melhor como este é descrito na teoria cinematográfica. Segundo Deleuze, numa conceituação bastante subjetiva: “O enquadramento é a arte de escolher as partes de todos os tipos que entram num conjunto.” (DELEUZE, 1983, p.26)

Numa concepção mais teórica e descritiva, Aumont, na obra *A imagem*, conceitua enquadramento da seguinte forma:

A palavra *enquadramento* e o verbo *enquadrar* aparecem com o cinema para designar o processo mental e material já em atividade portanto na

imagem pictórica e fotográfica, pelo qual se chega a uma imagem que contém determinado campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites exatos. (...) O enquadramento é pois a atividade da moldura, sua mobilidade potencial, o deslize interminável da janela à qual a moldura equivale em todos os modos da imagem representativa baseados numa referência, primeira ou última, a um olho genérico, a um olhar, ainda que perfeitamente anônimo e desencarnado, cuja imagem é o traço. (AUMONT, 1993, p.153)

Portanto, é justamente esse processo de delimitação física da imagem que se verá formalizado nos textos. A limitação da imagem será construída pela delimitação da narrativa através dos espaços físicos em que decorre. Note-se que pertinente a este caso, o teórico valer-se do formato janela para sua explicação, a imagem cabe perfeitamente à essência do conceito de enquadramento, uma imagem que se delimita para preencher um quadro que se determinou previamente. E essa delimitação diz respeito àquilo que o diretor, ou o autor, quer em destaque na sua narrativa. Há uma série de elementos numa imagem, mas é o enquadramento que dará a pauta daqueles que interessam ao autor que o leitor observe. Na cinematografia, este processo está evidentemente manipulado pela câmera e suas posições com respeito à imagem que se filma. O diretor determina a perspectiva do plano e enquadra a imagem via lente da câmera.

Sistematizando a questão, antes de adentrar na sua formalização propriamente dita, a apropriação do processo de enquadramento do cinema aplicado à tessitura destes textos é materializada pela construção do espaço narrativo. Entenda-se, se a delimitação da narrativa está ligada à limitação dos espaços físicos onde esta se desenvolve, é possível entender que houve um enquadramento não somente da imagem que se descreve mas da própria narrativa, como se verá mais adiante. Se é permitido ao leitor tomar contato com os elementos narrativos que se mantêm dentro de uma limitação física, uma janela por exemplo, entende-se que se pode considerar este processo como um enquadramento da imagem literária que por sua vez promove um enquadramento da narrativa em si, tornando este procedimento como partícipe das escolhas formais que compõem a narrativa. Mais adiante isto ficará explícito, chegado o momento de comprová-lo na tessitura das narrativas que apresentam tal procedimento.

É importante, antes de dar seguimento às conceituações teóricas derivadas da cinematografia, tornar explícito que o caráter da utilização dos processos cinematográficos nas narrativas está ligado evidentemente ao apelo imagético já mencionado, mas que opera no sentido da economia dos textos. As apropriações que

aqui se referem são, além de efeito estético, parte dos elementos formais que constituem estes textos, o que coloca em relevo a importância destes processos para a composição das narrativas que se analisam. Concluindo a reflexão, considere-se a seguinte afirmação de Pellegrini em outra obra que também estuda a relação da literatura com o cinema, intitulada *Literatura, cinema e televisão*:

No que se refere à produção contemporânea, por exemplo, há uma multiplicidade de soluções narrativas, presentes nos mais diferentes autores, que provavelmente se devem, entre muitas outras coisas, aos novos modos de ver o mundo e de representá-lo, instaurados a partir da invenção da câmera (...). (PELLEGRINI, 2003, p. 16)

A construção do efeito de movimento na cinematografia é construído pela movimentação da câmera, que focaliza os quadros e os sequencia de acordo com o tipo de movimento que esta apresenta. Na teoria cinematográfica estes processos são denominados como movimentos de câmera e apresentam diferentes características. O sequenciamento de imagens gera o que se chama de plano dentro do cinema, que se constrói pelo movimento:

A noção muito difundida de plano abrange todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens. Mais uma vez, trata-se de uma palavra que pertence de pleno direito ao vocabulário técnico e que é muito comumente usada na prática da fabricação (e da simples visão) dos filmes. (AUMONT, 1995, p. 39)

Entendido o processo pelo qual um quadro, em sequenciamento com outros, forma um plano, mediado pela movimentação da câmera, torna-se mais fácil entender como tais procedimentos podem ser aplicados à construção literária. Dentre as narrativas a serem analisadas, encontram-se algumas que descrevem um trajeto entre espaços físicos. Este trajeto é, em maior ou menor medida, mediado pela voz do narrador ou pela visão de uma personagem que transita por diferentes espaços. A construção da narrativa estará ligada a esse movimento referenciado e a mudança de espaços construirá o fio conector da narrativa, que ficará pautada pelos espaços que o narrador descreva ou a personagem circule. Na cinematografia têm-se duas

características de movimento da câmera que formalizam este efeito de mobilidade e da construção do plano. Estes movimentos podem ter coordenadas diferentes, dividindo-se em dois grandes grupos: o *travelling* e a *panorâmica*. Aumont os descreve sinteticamente:

O *travelling* é um deslocamento do pé da câmera, durante o qual o eixo de tomada permanece paralelo a uma mesma direção; ao contrário, a panorâmica é um giro da câmera, horizontalmente, verticalmente ou em qualquer outra direção, enquanto o pé permanece fixo. (AUMONT, 1995, p.39).

Tais procedimentos são utilizados no cinema para a construção do(s) quadro(s) com relação ao plano. Em outras palavras, é a sequência de imagens às que se pretende dar relevo, dentro de um espaço fílmico maior. É um recurso indispensável ao ato de filmagem e um dos responsáveis pela ideia de imagem-movimento que Deleuze desenvolve¹⁶. Para a área que aqui interessa é um procedimento que se pauta na construção de um enquadramento amplo da narrativa e um foco narrativo em movimento. Ilka e João Antônio dominam este recurso, valendo-se do espaço urbano, como o enquadramento amplo, e de transeuntes ou veículos em movimento para conferir mobilidade à trama. Como se a visão do leitor fosse uma câmera operada pelo autor, que a translada pelas vias da cidade. Considere-se a seguinte afirmação de Deleuze, do seu livro *A imagem-movimento*:

A câmera, aqui, carrega consigo dois movimentos, dois móveis ou dois veículos, o elevador e a bicicleta. Ela pode mostrar um, que faz parte da imagem, e esconder o outro (pode também, em certos casos, mostrar na imagem a própria câmera). Mas não é isso que interessa. O que interessa é que a câmera móvel é como um *equivalente geral* de todos os meios de locomoção que ela mostra ou dos quais se serve (avião, carro, barco, bicicleta, marcha, metrô...). (DELEUZE, 1983, p.30)

A afirmação de Deleuze refere-se ao movimento de câmera de forma abstrata, porém retrata os mesmos conceitos de Aumont sobre o *travelling* e a *panorâmica*. O

¹⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinema: A imagem-movimento: cinema I*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

que interessa aqui da postura de Deleuze é a comparação dos movimentos de câmera a objetos móveis. Isto auxilia no entendimento de que as narrativas que foram analisadas, o efeito de movimento, de uma imagem em sequência à outra como ocorre no cinema, se produz por meio da orientação do andamento da narrativa mediada pelo deslocamento de algo ou alguém em movimento, e é o andamento desse deslocar que pauta o ritmo como a narrativa se desenvolve.

Até este momento, descreveu-se o processo de enquadramento, que diz respeito aos limites narrativos e os movimentos de câmera, que se referem ao ritmo e andamento da narrativa. Há ainda uma outra característica que se encontra análoga a processos cinematográficos. Quando se referiu à relação dos movimentos de câmera com o andamento narrativo, especificou-se que haveria um elemento móvel que atuaria a modo de substituir a câmera em movimento. Tem-se, assim, uma visão mediada pela introdução de um elemento que funcionaria dentro da narrativa a modo de lente da câmera, ou seja, da câmera como elemento físico.

Dentro das narrativas que se analisam, observa-se um outro tipo de “focalização”, que não envolve um elemento físico (objeto móvel ou personagem em movimento) mas que também promove mobilidade à trama enquanto que a narrativa vai sendo pautada pela sucessão de espaços físicos descritos. Lembre-se que o que se analisa é a importância dos espaços físicos para estas narrativas, sendo que a sua trama decorre da descrição e sucessão de lugares nos quais a mesma transcorre. Este desenvolvimento da trama é pautado pela voz narrativa, que descreve espaços e paisagens em sequência, criando a mobilidade a que se refere. Este conceito já foi referenciado em obras que analisam a imagética como inferência formal na narrativa literária. O narrador-câmera é a analogia entre o que se mostra (no cinema) e o que se conta mostrando (na literatura)

Descrevendo este processo, refere-se a narrativas onde a voz do narrador é a que pauta o andamento narrativo, que sucede, na sua narração, imagens de lugares, a modo de recriar um determinado espaço. Para que tal processo ocorra, a narrativa se pauta em referências espaciais específicas, determinando espaços concretos, como a citação de uma determinada rua, e a sua descrição das características materiais de tal espaço. Nas narrativas de Ilka e João Antônio, este tipo de narrativa é recorrente, já que ambos tinham em sua postura poética uma relação profunda com os espaços em que circulavam. São Paulo e Rio de Janeiro são o cenário destes textos, e é das características específicas destas urbes que as narrativas tomarão seus formatos.

Todos os conceitos que foram desenvolvidos até este momento, e que serão aplicados à análise dos textos literários, somente podem ser adaptados à análise literária devido à relação do cinema com o espaço. Recapitulando, partiu-se da descrição básica da construção do espaço fílmico, que não é físico mas que pelo processo de construção dos planos, por meio do sequenciamento de quadros, constrói um espaço físico fictício. Por outra parte, as narrativas de *Parque de diversões* e *Sete vezes rua* guardam uma relação direta com a urbe como espaço físico. Os contos e crônicas destas duas obras surgem das calçadas, viadutos, ruas e até metrô da cidade, e não obstante tratem de temáticas diversas, em todas as narrativas a cidade aparece como elemento que determina características formais no texto. Em suma, é necessário considerar o espaço urbano como elemento determinante na estrutura formal das narrativas, para que seja possível entender os conceitos descritos emprestados da cinematografia, como passíveis de serem aplicados como elementos de análise dentro do contexto da crítica literária.

A modo de sistematização da análise, propõe-se a organização dos textos de acordo às técnicas que os conceitos desenvolvidos descrevem, e sua incidência nas narrativas. Abordaram-se três aspectos: a construção de limites narrativos, por meio do processo de enquadramento; a introdução de mobilidade nas tramas, valendo-se da noção de movimentos de câmera; e a construção de planos-sequência, formalizada pela introdução de um narrador-câmera. Em síntese, durante a análise literária irão se descrever três procedimentos ligados à organização formal das narrativas: o processo de construção de limites narrativos; o processo de organização do tempo mediada pelo espaço; e o processo de construção de sequenciamento de imagens.

Capítulo 2

Do Cinema para a Literatura: Transferências e formalizações.

A este capítulo é concernente a análise das narrativas em si. Para sua organização optou-se pelo agrupamento dos textos de acordo com os conceitos que se buscou descrever, consolidando o objetivo principal deste trabalho. Já foi delineada a premissa deste estudo quando do levantamento teórico e na introdução. Porém, retome-

se o cerne essencial do trabalho, na intenção de tornar explícito o resultado que se pretende alcançar ao concluir o estudo.

Ao chegar até este momento do trabalho, apontaram-se dados biográficos que, se entendeu, retomam questões na experiência dos dois autores relacionada ao seu contato com a estética cinematográfica, seja na atividade de assistir e analisar filmes, seja no contato direto com teoria cinematográfica. Isto para entender em que medida estas inferências da sétima arte foram contundentes a ponto de poder elevar processos da construção narrativa cinematográfica a uma das fontes de elementos formais da poética destes dois escritores. Logo, esta relação foi colocada à luz do panorama sócio histórico, buscando apreender quais as características derivadas deste que determinaram experiências na vida dos escritores, evidentemente ligadas ao mundo do cinema e à sua relação com o espaço. Houve ainda o momento deste estudo que tratou da circunstância do cinema em sua produção e difusão para apontar em que medida era possível esse contato entre obras e teoria cinematográfica e a literatura dos autores.

Retomados os pontos que foram levantados para a construção do caminho analítico que se pretende desenvolver, entende-se que a proposta deste estudo tenha já dado a vislumbrar seu interesse primordial, apontando a intensão da sua direção. Parte-se então, para a descrição precisa do objetivo principal, antes de seu desenvolvimento, a modo de explicitar a intenção analítica e estética com que se pretende trabalhar. Partindo das narrativas contidas nas obras escolhidas como objeto de análise, a proposta que dá essência a este estudo diz respeito à observação crítica da estrutura formal de tais textos, buscando na sua estruturação a aplicação de elementos derivados da construção narrativa cinematográfica para a construção da narrativa literária. Entenda-se, uma vez limitados os três conceitos que se pretende demonstrar aplicados ao texto literário, a proposta é descrever como estes conceitos podem ser parte formal de tais narrativas, conferindo aos textos uma estética que tem relação intrínseca com a imagem cinematográfica, os modos de enquadramento e a construção espaciotemporal destas narrativas.

Antes de iniciar a análise dos textos, se faz premente deixar explícito o critério adotado quando da seleção dos mesmos. Como já foi mencionado anteriormente, a diferença de notoriedade entre Ilka e João Antônio é expressiva. Enquanto a obra da escritora tem sido relegada ao quase anonimato, a de João Antônio teve e tem alta difusão e promoção. Além disso, e ainda mais relevante, é o fato de existir uma quantidade significativa de trabalhos acadêmicos que abordam e estudam a obra de João

Antônio, enquanto que este é o primeiro que trata da produção da escritora Ilka B. Laurito. Estes dois fatores se levaram em consideração em confluência com o fato de que os contos de João Antônio apresentam uma extensão muito maior do que as crônicas de Ilka.

Evidentemente, este fato implica em desenvolver análises pares da extensão dos textos que tratam. Ora, não seria justo, nem condiz com uma das propostas deste trabalho, a de dar relevo à obra e figura de Ilka, que se analisassem textos em igualdade de quantidade pois isso implicaria em dar mais lugar dentro do trabalho à obra de João Antônio que à de Ilka. Devido a estas constatações, o critério adotado para a seleção dos textos foi pautado pela necessidade de deixar em pé de igualdade os momentos de análise de um e outro escritor, na intenção de que ambas as obras recebessem a mesma atenção durante a análise em si. Assim, a quantidade de textos de João Antônio analisados é menor que os de Ilka, justamente para que houvesse uma paridade entre a extensão das análises.

Janela

*“Esta é a minha quota de estrelas
- ração que uma parede me concede
quando rasga o bloqueio de cimento.”¹⁷*

Ilka

O fragmento acima é a primeira estrofe do poema “Janela”, de Ilka, publicado em 1968, no livro de poesia da escritora intitulado *Janela de apartamento*. Sua transcrição não visa somente ao efeito estético, mas também revela, de forma poética, a relação da escritora com os espaços urbanos. A metáfora incutida dentro da palavra “*ração*” é interessante como ponto de partida à análise que se inicia. A noção de enquadramento que se desenvolverá nesta análise, diz respeito a essa noção de um fragmento, ou vários fragmentos, que são extraídos de uma imagem ou espaço maior. O que constrói o limite das narrativas é o enquadramento de alguns elementos, seja através

¹⁷ LAURITO, Ilka Brunhilde. *Janela de apartamento*. São Paulo: Editora I.L.A Palma, 1968.

de um espaço que se limita (uma janela, um apartamento, uma favela etc.), seja a figura de uma personagem que limita o que se “mostra” dentro da narrativa.

Há uma característica importante com relação aos tipos de enquadramentos que foram detectados nos textos de *Parque de diversões* e *Sete vezes rua*. Devido ao tipo de relação que cada autor manteve com o espaço que o circundava, este procedimento aparece de formas diferentes na literatura dos dois autores. No caso de Ilka, sua relação com o espaço é mais ligada à esfera íntima. Muitas seriam as características sociais que poderiam levar a tal afirmação. O espaço social da mulher, limitado em muito a espaços privados; o caráter solitário dentro de um lugar, que exige a profissão de escritora e de professora, etc. Como não caberiam aqui considerações do tipo sociológicas, neste sentido, retenha-se, a modo comprovação, que a relação de Ilka com espaços do foro íntimo, uma casa, um quarto, um apartamento etc. pode ser constatada pela presença de tais espaços em suas narrativas, o que não se limita a *Parque de diversões*, havendo em todas as suas obras, tanto de prosa quanto de poesia, uma recorrente referência a este espaço.

Esta forma de apropriação promove em Ilka a construção de enquadramentos que estão ligados às limitações físicas destes lugares. Se a narrativa se passa numa casa, então sua temática e elementos significativos ficarão restritos ao que se desenvolve apenas dentro desse espaço. Este tipo de enquadramento é oposto do que se encontrará em João Antônio, justamente porque a apropriação que o escritor demonstra com relação ao espaço é diametralmente oposta à de Ilka. Também não cabe aqui buscar os motivos para que tal apropriação se dê desta maneira. Mas da mesma forma, pela relação que se extrai da leitura do seu texto, é possível notar que sua atenção é primordialmente voltada aos espaços públicos e abertos. Ruas, avenidas, bares, favelas, etc. Ao contrário de Ilka, João Antônio desenvolve suas narrativas em espaços de cunho plural, de circulação pública. Esta característica produz um tipo de enquadramento que não é pautado por limites físicos fechados, mas que se expande por espaços abertos.

Referidas as particularidades da visão sobre espaços dos dois escritores, se determinarão duas categorias de enquadramento: fechado, quando estiver formalizado por limites espaciais em espaços privados; e aberto, quando for conformado por espaços públicos, sem uma limitação definida, ainda que esta exista. Em cada narrativa analisada ficará explícito o modo como estes procedimentos serão aplicados à narrativa, não obstante levando sempre em consideração que aquilo que os torna um mesmo processo, aplicado de diferentes formas, é sua relação intrínseca com o espaço.

2.1 - Quadrantes de concreto: Enquadramentos fechados e abertos.

A manhã respirava brisas longínquas e aviões em despedida, vozes e copos tilintando no bar da esquina, ônibus esfolando o asfalto, risos infantis, o convite da vida forçando as venezianas do quarto de dormir. E como foi que eu não ouvi o tiro?... Coisa incrível. As paredes do quarto são tão leves, são tão tênues, que transvazam brigas e roncões de vizinhos. Mas o tiro, o tiro eu não ouvi. (LAURITO,1995, p.9)

O excerto acima dá início à crônica “Casas geminadas”, quarto texto que compõe *Parque de diversões*. A narrativa passa-se toda dentro do quarto de dormir de uma casa geminada a outra, forma arquitetônica comum na cidade de São Paulo. O narrador começa a crônica referindo elementos de fora do espaço privado. Mas veja-se que, mesmo aludindo a coisas de fora dos limites do espaço do qual surge o enquadramento, não se refere à visão destes elementos mas a sua audição. Ou seja, é a percepção que se tem de dentro do quarto de dormir o que se referencia. O som dos aviões, de vozes e copos, do riso das crianças “forçando as venezianas do quarto de dormir”: a referência aos elementos externos ao espaço em que a narrativa se limita, formando o enquadramento, é a percepção interna que se tem deles.

Na trama, o narrador faz alusão às paredes, “são tão leves, são tão tênues (...)” que é possível ouvir os altercados dos vizinhos. Perceba-se como novamente se faz alusão a algo que está fora do espaço limitante, mas do ponto de vista de quem está dentro desse espaço. O leitor fica então sabendo que os vizinhos discutem mas não como é a sua aparência, por exemplo, assim como o próprio narrador ouve através da parede, mas não pode ver.

E ouvia a moça cantando todo dia no serviço, às vezes um acalanto mais alto para o filho, às vezes com o estribilho da frigideira ao meio-dia. Deduzia, pela tessitura da voz e pelo timbre, que ela devia estar na casa dos vinte. Todos os sucessos musicais da semana ultrapassavam o muro e batiam em meus ouvidos. Voz redonda, ela devia ser roliça, olhos pretos e úmidos, devia ser assim. (LAURITO, 1995, p.9)

O limite da narrativa fica assim marcado pelo limite físico imposto pelas finas paredes que separam as casas. O narrador ouve a vizinha, imagina-lhe características

físicas, mas apenas tem acesso ao som da sua voz. O que determina este limite material dentro da narrativa, além da construção formal, é o próprio limite físico dos habitantes da grande urbe, que pela falta de espaço dos grandes centros têm seu espaço de convivência restrito a espaços pequenos e muito próximos um do outro. Perceba-se que o que se procura demonstrar é que o efeito de enquadramento, neste caso, opera na economia do texto, como elemento formal, mas também diz respeito a aspectos temáticos que a autora quis introduzir no texto, como a referência a quão limitados são os espaços de moradias em cidades grandes como São Paulo.

“Mas nunca me abalei para saber se o desenho condizia. Casas geminadas confraternizam muros, não criaturas. E a casa da moça dava volta na esquina, a porta se abria para outra rua. Eu não ouvi o tiro.” (LAURITO, 1995, p.9). Os mesmos muros que limitam as casas funcionam a modo de limites da narrativa, também restringem as relações entre as pessoas. Ilka explicita esta proximidade física em contraponto ao afastamento humano: “casas geminadas confraternizam muros, não criaturas”. Mais uma vez, o recurso de enquadramento empregado funciona a modo de limite narrativo mas também opera na significação temática da trama. O mesmo elemento que limita o que se “mostra” na trama (constituindo o limite formal da narrativa) é o que limita o espaço físico, referenciando uma característica de São Paulo, que é a um só tempo também é limitador das relações humanas, temática da narrativa.

Já se ouvira o tiro. Eu dormindo. Às vezes tenho insônia com o ronco dos vizinhos. Uma janela que bate, água escorrendo para dentro de um copo na madrugada, uma voz velada, tudo isso me devolve à vigília. Tudo, nunca um tiro. Eu devia tê-lo ouvido. Ao menos isso. Afinal, são meus vizinhos, irmãos das minhas noites e de meus dias. Esta separação de meio-tijolo cria-me participação indiscutível: não posso ver, mas adivinho. Como, então, não adivinhei o tiro?... (LAURITO, 1995, p.10)

É significativo que a referência à separação entre os habitantes da casa contígua e o narrador seja colocada por este em sua forma material: “*separação de meio-tijolo*”. A alusão a atos do foro íntimo denota o quanto a proximidade física cria uma relação inerente à disposição das casas, mas que não se concretiza no âmbito das relações humanas. O narrador sabe das discussões dos vizinhos, ouve-lhes os atos mais íntimos, presume a rotina de horários por meio dos barulhos, mas não pode adentrar o íntimo

destas pessoas. A proximidade física em nada modifica o distanciamento humano. Melancólica realidade das grandes cidades, onde os transeuntes se esbarram, ficam amontoados dentro de um metrô, sem nem sequer se olhar, criando anônimas multidões. Esta reflexão sobre a solidão da vida na urbe é recorrente nos textos de Ilka.

No decorrer da trama fica-se sabendo que a moça vizinha suicida-se com um tiro. E o desconsolo do narrador é justamente não ter ouvido o tiro, tão próximo a sua veneziana. A perplexidade do narrador revela o absurdo da circunstância. A proximidade física havia promovido, ainda que apenas de forma sonora, uma sensação de intimidade com as pessoas vizinhas. E o suicídio da moça torna palpável o quanto o ser humano pode estar ao mesmo tempo perto e longe. O quanto esse limite de concreto simboliza outro tipo de restrição: o das relações humanas. É um enquadramento que opera na economia da trama, revela a limitação física das habitações urbanas e simboliza a circunscrição das relações humanas no meio urbano.

Fora o tiro. Bem no ouvido. E eu não ouvi. De um domingo a outro, não pude mais dormir. Aqueles meios-tijolos, o silêncio pungindo na casa vizinha. Dentro da madrugada, a recomposição da voz que eu nunca mais conferiria.

De um a outro domingo: depois, recomecei a dormir.
(LAURITO, 1995, p.10)

Com o parágrafo acima encerra-se esta crônica, exemplo pertinente de enquadramento fechado. Todos os elementos que compõem a narrativa são aqueles possíveis de se perceber de dentro da casa desde a qual o narrador nos fala. Os elementos externos a esse ambiente são descritos desde o ponto de percepção de quem está dentro da casa. Os meios-tijolos que as casas contíguas dividem funcionam como simbolismo do limite narrativo, dos limites físicos e dos limites humanos. O final da crônica marca um outro aspecto que tem relação com a vida urbana: sua veloz cotidianidade, o fluxo incessante do dia a dia que acaba por banalizar até os atos mais atroz. “A recomposição da voz que eu nunca mais conferiria” marca a presença desse limite, o silêncio o corporifica, assim como o reduzia quando havia o rumor anterior ao suicídio. Os elementos humanos, a voz da moça, o barulho da criança, as músicas entoadas à hora da cozinha venciam os meios-tijolos, extrapolavam o limite de cimento.

Desaparecido o elemento humano, sobra o sólido e definitivo concreto, a limitação dos espaços e dos habitantes. E o fim da crônica.

Diria João Antônio, referindo-se à essência dolorosa e verdadeira que Ilka plasmou nesta crônica:

Compreendo perfeitamente o seu problema diante do fato de escrever. Amor e morte são fatos essenciais e dos quais nenhum artista quando verdadeiro pode se afastar ou ignorar. Mas escreva sem amor ou morte, Ilka. “Casas geminadas” é crônica tão séria, tão sofrida. A ausência do amor também é tema, Ilka. Você sabe.¹⁸
JOÃO ANTÔNIO

Em “Casas geminadas”, é o espaço que determina os limites que compõem o enquadramento da narrativa, fechando-a dentro dos limites que o espaço físico apresentado determina. Em “Mariazinha Tiro a Esmo”, terceiro conto de *Sete vezes rua*, João Antônio compõe um outro procedimento de enquadramento, que consiste em valer-se de um elemento narrativo do qual se desprendem todos os outros componentes, que sempre estarão mediados pela presença desse elemento central, que define o limite narrativo. Todo o andamento da trama é construído pela presença e visão ou postura desse elemento, que centraliza toda a narrativa, desprendendo-se dele o cenário que se desenvolva. No conto em questão este elemento, o que determina o enquadramento, é a personagem central: Mariazinha tiro a esmo. É um enquadramento em *close-up*, pois as imagens construídas na narrativa derivam da figura de Mariazinha e suas características. A trama é construída à medida que a figura de Mariazinha é desvendada. E da sua figura e vivências, ora quando o narrador as conta, ora quando ela mesma toma a palavra, é que se desenvolvem todas as outras imagens presentes na narrativa. Sua passagem pelos lugares e pessoas é que conduz o andamento da trama. Como se uma câmera acompanhasse em *flashback* suas experiências e espaços pelos quais transitou mas sem sair do lugar, sempre focalizando em Mariazinha.

O peculiar deste tipo de enquadramento, e aquilo que o diferencia do enquadramento fechado, é que os limites se mantêm na figura de Mariazinha, mas a descrição de suas experiências, sempre focadas na vivência e visão que ela tem sobre as circunstâncias, introduzem outros elementos que a circundam, sem se afastar do limite que é a figura dela própria. E dessa abertura, a presença da personagem, pela sua

¹⁸ Carta enviada a Ilka em 22/01/1963.

observação e experiências, formará um cenário de segundo plano em que aparece a cidade, o Rio de Janeiro, em todas as suas mazelas e diferenças econômicas e sociais.

Branca, ainda assim, Mariazinha Tiro a Esmo é uma peça. Meteram-lhe esse nome lá pelos altos encardidos da favela da Rocinha, num ponto de pivetes tão tumultuado, tão cheio de movimento, rumor e estripulias que ali acordar era fácil, dormir é que não. (JOÃO ANTÔNIO, 1996, p.31)

Com este trecho começa o conto, que apresenta características de gênero bastante próximas às da crônica. O início exemplifica fielmente o que se afirmou acima. Note-se como, para explicar a origem do pseudônimo da personagem, outros elementos são introduzidos, “ampliando” as imagens que se desenvolvem, desde a personagem, para um “espaço narrativo” maior. A imagem parte de Mariazinha para “abrir-se” até formar a imagem de um reduto da favela da Rocinha. Este processo ocorre ao longo de todo o conto, partindo da experiência ou referência à personagem central, para revelar como pano de fundo um Rio de Janeiro em suas cruezas cotidianas. Este recurso é confere uma “liberdade” à trama, que pode se voltar para diversos núcleos sem perder seu núcleo central, pois tudo continua enquadrado pela figura central da personagem.

Direitinha, como diriam os últimos rapazes-família da zona sul. Ela tem picardia e está na dela, como dizem os tipos amalandrados dos becos e das favelas. Dissimulada em seu trabalho, matreira trabalhando na boca do mocó, indo e vindo na baba de quiabo, enganando otários e pacatos, ela sobrevive. Só ou acompanhada na marginalidade, vai beirando o crime na cidade que castiga – para mais de quatro milhões de habitantes, mais de um milhão de favelados. (JOÃO ANTÔNIO, 1996, p.31)

Note-se como João Antônio vai introduzindo diferentes estratos sociais através da personagem de Mariazinha. Ao descrever como é a impressão que cada grupo tem de sua figura, o autor introduz diferentes tipos sociais como forma de revelar a cidade em suas gritantes diferenças sociais, característica tão marcante do Rio de Janeiro. Os rapazes-família a enxergam “direitinha”; tem picardia e está na dela, pensam os amalandrados. Para marcar as diferenças destes grupos sociais, João Antônio coloca a “fala” típica de cada grupo. Comportada para a classe-média, esperta para os malandros.

O enquadramento deste desenho social é Mariazinha e sua figura, da qual se desdobram imagens circundantes, mas todas emergindo em sua referência.

Descrevendo as andanças e modos de sobrevivência da personagem, João Antônio constrói a narrativa, como se do transitar de Mariazinha beirando o crime fosse possível ter uma visão ampla da cidade que nos apresenta: *“para mais de quatro milhões de habitantes, mais de um milhão de favelados.”* É como se João Antônio, apresentando a sua personagem, apresentasse também a cidade, dizendo ao leitor: isto é o Rio de Janeiro. Desta forma, o enquadramento que o autor produziu é fixo, porque fica restrito à figura de Mariazinha, mas é, ao mesmo tempo, aberto, pois do enquadramento se desdobram imagens da cidade, não pela movimentação da personagem, já que não há referência explícita a um deslocamento físico, mas pelos espaços que marcam e formam a essência da personagem.

É, para os leigos, apenas atraente e bronzeada, principalmente para os que não lhe viram os dentes. Para os distraídos e pacatos, para fariseus ou não-iniciados em malandragem dos morros e dos becos do Rio, mais uma garota bonita em Copacabana. Veste na onda e está a fim de ser paquerada. É o que pensam os rapazes passando de carro ou mesmo a pé na calçada da avenida Nossa Senhora de Copacabana, Posto Cinco e Meio.” (JOÃO ANTÔNIO, 1996, p.32)

A descrição que vai sendo criada de Mariazinha não é sobre o que realmente ela é, mas baseada naquilo que os outros enxergam na figura da menina. E a referência à inocência daqueles que não são partícipes da estirpe da malandragem, ignorantes da ginga e jogo de quem precisa se virar na rua é, mais uma vez, a explicitação das formas expressivamente diversas de estilos de vida dos habitantes da cidade. E apesar de colocar na narrativa figuras que transitam, o foco é sempre a percepção sobre Mariazinha, parada ali, no Posto Cinco e Meio. Ou seja, o enquadramento permanece fixo mas aberto às imagens que o circundam.

Em um segundo momento da narrativa, a descrição volta-se novamente para Mariazinha, agora descrevendo-lhe o aspecto físico, enfatizando as agruras da vida marcadas no rosto e corpo da menina. Ao fazer isto, João Antônio coloca muito mais que a visão da estética da personagem, é a concretude da vida na rua, da experiência dura de quem se cria na rua. Mariazinha é um tipo de “enquadramento-essência” e, das

características da sua figura, exalam as experiências vividas pela personagem e relatam a marginalidade, a pobreza e a injustiça das formas de vida marginais. Não é apenas Mariazinha que o autor descreve, é a vida ao rés do chão, a miséria estampada na cara, materializada em cada estigma estético que sua figura carrega:

Tem quatorze e pouquinho só. O rosto, quando ela se abandona de suas trampolinagens na faina malandra, é suave. Mas é agressivo, burlão, quase sempre. Os cabelos andam na moda, escorridos, longos, matizados de sol e sem tintura. Os cílios enormes, sem postiços. Alguns dentes podres, é o ponto fraco, vive chupando bala de hortelã para esconder o mau hálito. (JOÃO ANTÔNIO, 1996, p.32)

Figura solitária, vive da “trambicagem” e mendicância. A idade de Mariazinha em contraste com a vida que leva é materialização da morte da inocência. Menina de quatorze anos, jogada no mundo, perdida na vida, usa, como única arma a protegê-la, a esperteza aprendida na vida malandra. Sua indefesa existência pode contar apenas com os jogos de cintura aprendidos na lida dura. Desta forma, o leitor toma contato com a Mariazinha da mesma forma que os transeuntes que passam observando-a. Uma vez delimitado esse primeiro momento do enquadramento, em que a figura de Mariazinha é mostrada tomando como pano de fundo características da cidade, das quais ela mesma é produto, ocorre um movimento de retrocesso, ou *flashback* para usar um termo da cinematografia. Apresentada a figura feita, já posta nas esquinas da vida, João Antônio volta no tempo para descrever as origens da personagem, remontando o panorama social do qual deriva a presente realidade de Mariazinha. Note-se como o enquadramento permanece marcado pela personagem mas aberto, porque continua “focalizando” apenas os elementos que circundam e compõem a personagem:

Maria, claro, nasceu pobre. Pai, ferroviário português; mãe, marafona loira. Não se pode dizer que tenha tido um lar, mas morou ou se escondeu num barraco de uma favela, a Catacumba. Pouco viu a mãe, e o pai só via já calibrado, braseado, bebido de tantas cachaças da birosca. (JOÃO ANTÔNIO, 1996, p.32/33)

A descrição do entorno familiar em que Maria nasceu revela ao leitor um espaço e uma circunstância social. A figura da personagem e sua estrutura familiar é a

simbolização de um grupo social, de uma realidade que busca se esconder de quem transita pela “cidade maravilhosa”. João Antônio usa do enquadramento materializado na personagem para expor uma realidade bem mais ampla que a de Mariazinha, a da realidade nas favelas, das crianças abandonadas, da estrutura familiar destroçada pelas mazelas socioeconômicas. Este recurso é recorrentemente utilizado por diretores de cinema da *Nouvelle Vague* e do Neo-realismo italiano, duas vertentes às quais o autor faz constante alusão nas cartas intercambiadas com Ilka.

Agora é a própria Mariazinha que conta ao leitor as andanças na vida. Dando voz à personagem, João Antônio enfatiza o enquadramento, com Mariazinha contando a primeira vez que presenciou um crime. A linguagem que o autor utiliza para dar voz à personagem é a característica do grupo social ao qual Maria pertence. Suas gírias e expressões marcam de forma enfática a origem social e a visão crua e descarnada de quem perde a inocência antes de chegar à vida adulta. Sua voz exala uma “maturidade malandra” que revela o quanto a visão da menina está estigmatizada pelas experiências violentas vivenciadas. Na sua fala, o enquadramento se interioriza na personalidade de Maria, a qual agora é mostrada por dentro, como se o limite narrativo agora se ativesse à essência interna da menina.

Meu filhinho, ouve que eu te dou de graça: nunca queira fazer um boa-praça de otário. Viu? O cara da birosca pegou a faca de cortar abóbora e, de peixeira, pulou. Pulou balcão, pulou e disparou para frente do casal. (...) Eu estava ali pertinho e me lembro que a mulher parecia uma dona da vida. Acho que parecia com a minha mãe. Eu até gostei de ver a morte da dona, sabe? Uma boa vaca, que nem minha mãe. (JOÃO ANTÔNIO, 1996, p.33/34)

Quando do acontecido que Maria relata, ela tinha sete anos. O impactante de imaginar uma menina de sete anos presenciando um assassinato duplo a sangue frio é o escancarar das realidades que a ficção e a própria sociedade procuram muitas vezes estilizar. A fala crua e direta da menina de quatorze anos, que gosta de ver a morte da mulher pois lhe lembra a mãe, é a força estética de que João Antônio se vale para escancarar essa realidade muitas vezes escondida. “*Meu filhinho, ouve que eu te dou de graça.*”, diz Maria ao interlocutor indefinido, como se fosse ao leitor que ela se referisse. A tétrica circunstância, que poderia ser um trauma incurável, uma memória

nefasta e aterrorizante, é, para Maria, parte da sua sabedoria malandra. Das lições da vida, escola que ela mesma afirma ser a única que frequentou. E a referência à mãe, símbolo de pureza e amor para a sociedade em geral, transfigurado nos olhos de Maria, para quem a figura maternal é “*uma boa vaca*”.

O que João Antônio focaliza neste momento do enquadramento é a transfiguração de valores. E ainda, o peso das condições sociais na configuração do caráter e personalidade. Mariazinha se sente bem ao ver a mulher morrer, pois lhe lembra a mãe. A figura materna neste caso representa muito mais que a progenitora em si: é a simbolização da origem, de onde se veio, das influências que se calcam em cada um dos seres, derivadas das condições sociais e familiares. Poderia inclusive abrir-se em significação, abrangendo a cidade, que a torna órfã, a sociedade, que a estigmatiza e marginaliza. Em suma, o ódio de Mariazinha não é, só ou apenas, pela sua mãe. É um ódio interno, que se direciona a todos e tudo que a colocaram e colocam na circunstância em que tem que sobreviver e na qual ninguém, nem mesmo quem foi criado, acostumado a aguentar suas agruras, quer permanecer:

- Sou piranha, e daí? Eu tenho culpa? Acho que não gostaria de ser. Seria bom ter um homem só com um carro só. Parece que seria legal. Mas está aí uma coisa que eu acho que os homens não querem. (JOÃO ANTÔNIO, 1996, p.35)

É com esta fala da personagem que João Antônio encerra o conto. Direta e sem pudores, Maria encerra o assunto: “Mas está aí uma coisa que eu acho que os homens não querem”. De que homens Maria fala? Dos que transitam e poderiam tomá-la para si como esposa, salvando-a do calvário diário em que vive? Do seu pai, que a abandonou, deixando-a à mercê da vida na rua? Ou seria dos homens da sociedade que circulam fora dessas rodas, que procuram manter esse panorama de desigualdade, perpetuando os lugares sociais que situam a maioria na miséria, e mantém alguns poucos detentores do poderio econômico?

Neste formato de enquadramento, o que João Antônio faz, valendo-se de um exímio domínio técnico da narrativa, é tomar uma figura (que, grosso modo, poderia ser qualquer outra), personagem-tipo que representa um determinado grupo social, para desenhar toda uma realidade complexa e multiforme. Este recurso, como já foi

mencionado, opera no sentido estético do texto e define um recorte narrativo (enquadramento), que permite ao autor debruçar-se sobre tema tão complexo dentro de um gênero com tamanha limitação física. Em suma, a economia que o conto exige é lograda, sem perder a força expressiva da narrativa, através do recurso de enquadramento.

Dentre as formas de apropriação do recurso sobre o qual se debruça, Ilka propõe uma outra perspectiva de aplicação do procedimento de enquadramento narrativo. Em “Como pode o peixe vivo...?”, oitava crônica de *Parque de diversões* cujo título remete diretamente à famosa cantiga popular, a escritora constrói a estrutura narrativa valendo-se de dois enquadramentos diferentes, estando um dentro do outro. Este formato permite que o leitor tenha a sensação de um efeito de redução do que se focaliza, no sentido de ir promovendo de forma gradual, um *close-up* num determinado elemento narrativo. Neste sentido, a intenção estética tem relação com a essência do texto, mas da mesma forma que nos casos estudados anteriormente, auxilia na economia do texto.

Em “Como pode o peixe vivo...?” dá-se seguinte situação. Uma criança pede ao narrador que cuide do seu peixe de estimação, com o que a personagem acede, não sem certa relutância. A convivência em um primeiro momento é hostil, pois a falta de interação do animalzinho desagrade sua provisória guardiã. Mas ocorre episódio que transforma essa situação: ao limpar o aquário, o peixinho pula e desaparece por alguns instantes, após os quais reaparece, aliviando a personagem que, depois de devolver o animal, percebe o quanto este havia preenchido espaços de solidão. Vê-se a busca de companhia diante da solidão urbana. O peixinho passa então de ser quase inanimado a elemento significativo no cotidiano da personagem.

Resistir, quem havia de?... Eu disse sim, sem mesmo saber em que canoa aquele um mar, um rio me fazia embarcar. Nem era canoa, afinal: era um aquário, um redondo e translúcido cárcere de vidro circunavegado em volteios curtos por um peixinho dourado. (LAURITO, 1995, p.19/20)

O primeiro enquadramento desta narrativa é referente ao espaço em que esta se desenvolve: um apartamento. As referências ao espaço corporificam este limite maior no texto. Toda a trama se desenvolve dentro do apartamento, circundada pelas paredes, fronteiras de cimento dentro das quais a heroína e seu aquático interlocutor vivenciam a

experiência que a narrativa relata. Já foi descrito o proceder e as consequências que este tipo de enquadramento produz no texto, quando da análise de “Casas geminadas”. O procedimento, e as intenções com as quais foi aplicado, é idêntico ao caso do texto anteriormente analisado.

Foi assim que ficamos enfim sós, o peixe e eu. Cada qual na sua prisão: ele, num de fronteiras transparentes e fráglimas; eu, nesta, de paredes firmes e compactas, sete andares acima da âncora do chão. Os dois absolutamente incomunicáveis. (LAURITO, 1995, p.20)

A particularidade no enquadramento desta crônica reside na introdução de outro enquadramento menor, o que produz um efeito de *close-up* no elemento ao qual a autora pretende dar destaque: o peixinho. E para conseguir tal efeito, Ilka postula um segundo recorte dentro da narrativa, que é o aquário. Em um primeiro momento, este enquadramento materializado no círculo de vidro irá representar a incomunicabilidade entre o peixinho e o narrador, que encontra no silêncio do animal uma barreira. Esta crônica contém em si duas grandes significações, temas típicos da escritora: a solidão na grande urbe, a falta de comunicação e o reduzido dos espaços destinados a moradia nos grandes centros. Um morador que aparenta ser solitário recebe aos seus cuidados um pequeno peixe dourado das mãos de uma criança. Impedido de se negar, aceita de má vontade a maçante tarefa.

Confesso que, a princípio, a impossibilidade de diálogo me incomodou tanto que tive o impulso assassino de soltar o peixinho num desses parques rios que serpenteiam pela cidade, afogados em fumaça, óleo e sujidades. Se ele sobrevivesse, mereceria a liberdade. E eu recuperaria a minha. (LAURITO, 1995, p.20)

O tipo de recorte que o texto apresenta tem duas instâncias. Por uma parte, o fluxo de consciência da narradora, que apresenta as impressões da guardiã provisória do peixinho. Por outra, a descrição das situações que vão se sucedendo dentro do apartamento. O quadro delimitador que o aquário representa é mais imagético que formal, funcionando como um quadro dentro de um plano maior que seria o apartamento, formando um *close-up* no peixinho, como já se havia mencionado.

Interessante observar que nas passagens que apresentam o fluxo de consciência, referenciam-se os limites mentais da narradora-personagem (há marcas de gênero no texto); dentro dos limites que o espaço do apartamento apresenta, ficam registradas as limitações do relacionamento da personagem com o animalzinho; e no quadro menor, o aquário, evidentemente referencia o limite do próprio peixinho. É como se Ilka usasse dos limites físicos para metaforizar limites internos, do ser humano e, especificamente, das relações humanas, ainda que neste caso não se trate de duas pessoas.

A relação com o peixinho exige pouco, e logo a moradora do apartamento acostuma-se com a sua silenciosa presença. Instaurada a harmonia na convivência, eis que a personagem tem uma ideia: lavar o aquário do peixinho, como cortesia ao verdadeiro dono. Deste episódio surge o ponto de tensão da narrativa. Supondo a tarefa fácil, a personagem lava esmeradamente a habitação do animal. Chegado o momento de devolver o douradinho à sua morada, a apatia instaurada é quebrada por acontecimento inesperado:

Agora, era só pescar o douradinho com um copo e devolvê-lo ao aquário. Mais simples do que pescar com um anzol. Simples?... Foi nesse momento crucial que eu entendi a absoluta contundência e adequabilidade de uma expressão de uso corriqueiro. Simples?... Uma OVA!...

Não é que, na passagem de volta ao aquário, entre a bacia e o copo, o maldito do peixinho teve um impulso suicida e saltou espavorido, mergulhando num perigosíssimo voo livre?... (LAURITO, 1995, p.21)

Neste momento da narrativa, há um limite que se rompe. O fato do peixinho não estar mais dentro do aquário marca o desaparecimento da barreira de vidro entre animal e ser humano. Os segundo em que o peixe agoniza significam mais à relação que todos os outros momentos de pacata convivência. É como se o episódio do quase suicídio representasse a quebra na frieza da relação. O medo da morte do peixinho instaura uma carga emocional até ali inexistente. Percebe-se como o desaparecimento dos contornos que separavam as duas personagens, neste caso representado pelo aquário, marca a mudança na forma de relação entre estas. Uma circunstância que promove a ruptura da normalidade produz a aproximação emocional entre a personagem e o animal. Estaria Ilka metaforizando as relações humanas típicas dos grandes centros urbanos?

Faça-se o seguinte desenho mental: cada habitante da cidade nas suas caixas de cimento, apáticos e alheios ao circundante, em cômoda postura introspectiva. Ainda que próximos, que amontoados pela falta de espaço, estes seres sequer se comunicam, prestam uma atenção que é automatizada pela rotina, desprovendo as relações entre si de qualquer afetividade ou intimidade. Não seria o começo da relação entre narradora e peixe, uma metáfora deste tipo de relação? E o episódio que marca a tensão e reviravolta narrativa não poderia ser entendido como a necessidade da quebra da sistematização das relações, para que enfim os seres possam se comunicar e relacionar-se de forma mais próxima e afetiva? Pela carga de conhecimento sobre Ilka, sua obra e preocupações, além de aspectos biográficos, acredita-se que a resposta a estas perguntas é sim.

A circunstância se resolve. Após uns poucos minutos de agonia, ressurgiu o peixe, recoloca-se no aquário, tensão desfeita. Passado este momento de susto e agonia, surge novamente a calma, as coisas retornam à sua normalidade, restaurando a harmonia. Fim da história. Mas há um último parágrafo, onde se encerra toda a força expressiva da trama e onde se vê condensada a significação que se atribuiu ao todo da narrativa.

Encurtando o desfecho, sobrevivemos. O peixe e eu. A boquinha gulosa voltou a abrir-se para o pozinho gerador de força e vida. E eu pude devolver o aquário com um peixinho incólume ao dono de olhar azul umidamente agradecido.

Enfim só – só eu, sem peixe. Ouvindo uma musiquinha que subia do fundo abissal de uma inexplicável nostalgia. Pois como, agora, eu poderia viver sem a sua, sem a sua, sem a sua companhia...? (LAURITO, 1995, p. 22)

O final, de tom poético e evidente intertextualidade com a letra da canção popular, marca a singeleza desta crônica. Atente-se para o uso da linguagem como marcador de uma inversão na narrativa e na circunstância central que esta apresenta. Durante todo o texto, Ilka faz uso de uma linguagem culta e seca, desprovida de qualquer artifício lírico. Até o parágrafo final, transcrito acima. O contraste que se gera no leitor, ao deparar-se com um final poético, que expressa literalmente a nostalgia da personagem, sugere que a experiência da convivência com o peixinho gerou emoções na personagem, que, ao retomar seu solitário cotidiano, percebe o quanto, ainda que silenciosa, a presença do peixinho foi marcante.

A personagem encontra na companhia do animal o atenuante à solidão cotidiana da grande cidade. O enquadramento, que começa delimitado pelo espaço do apartamento, como metáfora mínima da cidade, estreita seus limites até focalizar o peixinho em seu aquário, revelando o foco central da narrativa. Esta mudança de focalização formaliza a mudança interna da personagem central e seu próprio limite, da solitária vida a decorrer dentro daquele apartamento à presença da inesperada e subestimada companhia de um pequeno peixe dourado.

Em “Abelardo e Heloisa”, décima sexta crônica de *Parque de diversões*, percebe-se a organização da narrativa dentro dos mesmos parâmetros que se descreveu em “Como pode o peixe vivo...?”. Neste texto, cujo título faz alusão direta à célebre história de amor proibido do século XII, apenas difere a colocação dos enquadramentos. Também neste texto nota-se o uso de um enquadramento maior e um menor, porém, nesta narrativa aparecerá primeiro o menor, uma janela, para depois abrir-se focalizando um espaço maior, o apartamento. Na trama, também aparece um narrador-personagem que tem um inesperado encontro com um animal, melhor dito, com dois pombos. A entrada dos animais na vida do narrador ocorre através da janela, assim inicia-se a narrativa.

A figura da janela é muito recorrente nas narrativas de Ilka. Moradora de apartamentos a maior parte da sua vida, é provavelmente dessa experiência que surja este elemento simbólico em suas narrativas. Como seria a relação de alguém que mora dentro do espaço reduzido de um apartamento, sem quintal, no meio de uma grande cidade, com as aberturas que dão vista ao exterior? Quão importante pode ser uma janela? Recorte único que dá vazão ao externo, ao fora do espaço limitado, que permite a entrada de ar e luz, que mantém materializado o contato com o espaço aberto. Levando em consideração o reduzido dos espaços urbanos, especialmente para quem vive em apartamento, a janela pode ser entendida como uma via de relação com o externo, enquadramento que permite a ligação do que está dentro com o que está fora, do íntimo com o público.

Estou com saudade de Abelardo e Heloisa: os dois pombos enamorados que tinham escolhido o parapeito da janela de meu apartamento para seus arrulhos íntimos. Na verdade, confesso: eu os comprei com arroz, farelo e milho. Da primeira vez eles vieram porque sim. Das outras, porque eu quis: seduzi-lhes a fome e a gulodice. (LAURITO, 1995, p.44)

Há nesta trama uma diferença essencial com relação à anterior que se analisava. No caso da crônica anterior, a presença do animalzinho é imposta à personagem, e é necessário um momento de tensão para que haja uma abertura afetiva entre pessoa e animal. No caso de “Abelardo e Heloisa”, a personagem incita a presença dos bichinhos alados. Eles entram sós, pelo parapeito da janela. Tem-se, desta forma, duas narrativas que guardam certa proximidade temática, mas que tomam diferentes posturas, tanto estilísticas quanto da resolução dada à trama. As duas irão se valer do artifício do enquadramento para a limitação da narrativa. Ambas tratam de personagens solitárias, moradoras de apartamentos em encontro insólito com animais.

Aí param as coincidências. Porque se, em “Como pode o peixe vivo...?”, a personagem aceita a companhia do peixinho não sem certa relutância, para em um segundo momento, perceber como a presença do animal havia preenchido o espaço solitário do apartamento, em “Abelardo e Heloisa” será a personagem (talvez a mesma guardiã do peixe redimindo-se da sua inicial aversão ao silencioso animal?) que incentiva a presença dos pombos no seu cotidiano. O que se pretende com esta comparação é que o leitor perceba o quanto o enquadramento pode ser aplicado a diferentes soluções estético-estilísticas.

Na narrativa do peixe, o enquadramento maior é o primeiro apresentado, para num segundo momento, quando o animalzinho começa a tomar importância na trama, focalizar-se em um quadro menor, que dá destaque ao peixinho e sua significação na trama. Em “Abelardo e Heloisa” ocorre o oposto: parte-se de um enquadramento menor, a janela, para numa segunda instância focalizar um quadro maior representado pelo apartamento. Esta vez é a personagem que os atrai, buscando sua companhia. E o casal plumado adentra na vida do narrador, começando a deambular pelo espaço inteiro do apartamento, como se a abertura do enquadramento, neste caso, representasse essa abertura na relação da personagem com os pombos. A janela é o espaço que permite a chegada do externo. Uma vez transposto o limite físico da abertura, é o limite afetivo que se representa, abrindo-se, enquadramento e relação, a um espaço maior, o apartamento, que referencia a expansão da relação entre a personagem e os pombos.

Não sei porque eles me haviam escolhido. Mas que haviam, haviam. Chegavam sempre com o ruflar de um bando esvoaçante, depois se

apartavam e vinham a mim. Os companheiros ficavam a falar sobre os fios elétricos, antenas de televisão, outras janelas. Abelardo e Heloísa vinham namorar no peitoril do sétimo andar onde instalei minha vida depois que me mudei de um rés-do-chão para uma suspensa moradia. Os dois eram lindos de se ver. E de se ouvir. A tal ponto, que eu até parava o batuque da máquina de escrever para registrar, silenciosamente, aquela troca de arrulhos de amor intraduzíveis. Abelardo e Heloísa, amantíssimos.” (LAURITO, 1995, p.45)

Se, na narrativa sobre o peixe, a convivência entre personagem e animal se dá de forma imposta, em “Abelardo e Heloísa” são os animais que escolhem a personagem. É talvez este o fator que tenha gerado empatia no narrador. E o amor. Dentro de uma narrativa que evidentemente faz referência à solidão, ambientada em um espaço urbano, é de fato significativa a questão da escolha. Dentro de uma imensa cidade, repleta de janelas e parapeitos, o quanto poderia significar a uma alma solitária ser privilegiada, entre tantos seres e apartamentos, pela escolha dos animaizinhos? E a demonstração de amor entre o casal, a presença explícita de uma afetividade quase extinta na cinza cidade? Mais uma vez, o espaço fechado do apartamento representa a solidão e o isolamento, e o aparecimento dos animais, o surgimento da companhia e do afeto, momento mínimo que diminui o parco isolamento do morador de apartamento, do habitante urbano, acostumado à coletiva solidão da urbe.

A partir de um certo tempo de convívio e familiaridade, o plúmeo casalzinho começou a tomar certas liberdades comigo, que se poderiam considerar abusivas. Devem ter farejado logo um coração mole e enternecido. Pois não é que, do peitoril da janela, Abelardo e Heloísa passaram a vasculhar, sem a menor cerimônia, o meu escritório?... Com a maior cara-de-pombo, eis que um dia se empoleiraram os dois sobre a mesa de trabalho, chegando à desfaçatez de pousar em cima de um livro de teoria literária que eu consultava para uma tese universitária. (LAURITO, 1995, p.45/46)

“*Devem ter farejado logo um coração mole e enternecido.*” diz o narrador. A personagem encanta-se com o casal de pombos pela eleição e pela demonstração de afeto que ambos nutrem, pois isto representa o que provavelmente falte à vida da personagem: a companhia, o amor, até a insólita interrupção do cotidiano com a chegada das aves. A simbologia dos animais se abre, referenciando também a retomada

de um instinto minguado: a relação com o natural, de dentro e de fora, a necessidade de ser mais espontâneo, a busca por espaços mais abertos, o contato com a natureza. Em suma, a retomada de valores que escapam ao trânsito da vida urbana e que não é mais que o ser em busca de recobrar sentidos e sentimentos dissipados pela automatização do cotidiano limitado espacial e emocionalmente:

Outra vez, quando eles vieram ciscar inexistentes grãos sobre o tapete verde, surpreendi-me perguntando – eu, que sou um animal viciadamente urbano – se não seria mais fecundo ir morar num lugar onde grama e capim não fossem não fossem um arremedo de capim e grama... Ainda outra vez, quando eles vieram e ficaram a fitar criticamente, com aqueles olhinhos curiosamente redondos, o estreito vaso em que eu cultivava uma pobre flor domesticada, comecei a procurar, constrangida, no jornal que estava lendo, o anúncio urgente de um curso de jardinagem.” (LAURITO, 1995, p.46)

Perceba o leitor como Ilka compõe um contraste entre elementos da urbanidade e elementos que remetem à natureza. É a relação com os livres pássaros que leva a personagem a repensar seu cotidiano. O natural atuar das aves promove nesta o questionamento da sua postura com relação à vida que leva. O restrito da vida urbana em seus espaços e cotidiano limitantes revela, em contraposição ao autêntico proceder dos animais, o que está fora do alcance. Fora do apartamento, fora da janela, fora da cidade. O que está fora do enquadramento da vida urbana e suas estruturas. Assim, o enquadramento narrativo diz respeito à organização formal do texto mas serve à reflexão incutida na trama. Mais uma vez o limite narrativo referencia o limite físico e mental da personagem central.

Acontece que Abelardo e Heloísa foram, pouco a pouco, insuflando em mim vãos e raízes de anseios insuspeitados. E me deram uma inquietação nova, que eu não sabia resolver, eu, que já me achava resolvida. Muitas vezes cheguei a flagrar o coração alvoroçado à espera de que eles entrassem pela minha janela, pela minha casa, pela minha vida. E que ficassem.” (LAURITO, 1995, p.46)

A narrativa termina com o casal de pombos desaparecendo da vida da personagem. Mas aquela “*nova inquietação*” permanece. Não é o surgimento dos animais o que realmente interessa à trama, mas aquilo que a presença destes promoveu

na vida da solitária e “viciadamente urbana” moradora do apartamento. E ela o diz: “Voltei a ser só eu, de volta a antes deles. Mas com um arrulho incômodo a morar dentro do peito.” (LAURITO, 1995, p.46). O vazio que se gera com a saída de cena dos pássaros é a constatação daquilo que se engendrou no coração da hospedeira, que agora, solitária novamente, não sabe ao certo o que fazer com os impulsos de liberdade que as pequenas aves lhe insuflaram. Já não é mais a mesma, mas a casa continua sendo um apartamento incrustado na imensa cidade. A narrativa, que desde seu título guarda relação com uma famosa história de amor, encerra-se com uma referência ao ato poético, simbolizando o lírico da reflexão promovida pelo episódio que se contou. É a presença do natural, do espontâneo e da emoção, simbolizada na figura dos pássaros:

Abelardo e Heloísa, adeus. Aqui estou, com uma chave inoperante entre os dedos: essa chave-de-ouro de um velho soneto, que eu reescrevo e subverto. Não senhor poeta de um iludido tempo: os pombos, como os sonhos, nem sempre voltam aos pombais. Pelo menos, para o meu não voltam mais. (LAURITO, 1995, p.46)

Neste capítulo destacaram-se quatro narrativas que foram construídas pelos autores valendo-se do processo de enquadramento. Já foi enunciado de que forma isto se concretiza no texto, sendo adaptado aos interesses de composição de cada caso. O que se conclui de tais análises é o que já se havia renunciado em momento anterior: a utilização deste recurso não se limita à organização da narrativa ou à sua economia, mas acaba por referenciar a relação das personagens com o espaço em que se encontram. Como os espaços são tipicamente urbanos, o enquadramento também revela os limites físicos que estes apresentam e a incidência que esta restrição tem sobre a vida destas personagens. Por último, esta relação entre limite narrativo e limite físico dos espaços onde as mesmas decorrem refere ainda a própria limitação interna das personagens que, tendo suas vivências restringidas pelo espaço urbano e suas características, revelam ausências afetivas, carências emocionais e uma existência solitária.

A aplicação do procedimento de enquadramento, portanto, é um recurso de delimitação narrativa, em todo caso, mas passível de ser apropriado desde diferentes perspectivas, como ficou visto nas narrativas analisadas. O modo de aplicação de tal procedimento diz respeito à intenção estética à qual se vincula. Quando sua focalização é expandida ou reduzida, proporciona a abertura ou fechamento do texto em si, mas

ajuda na construção do processo mental da personagem em relação à circunstância que se desenvolve.

No conto “Mariazinha Tiro a Esmo”, o enquadramento é a própria personagem, núcleo de onde se desprendem os outros elementos significativos da trama, porém todo em ligação direta com a personagem central. Em “Casas geminadas”, é o espaço interno de uma casa o elemento que pauta o enquadramento narrativo, referenciado pelos limites de cimento que separam duas casas ao mesmo tempo unidas e separadas por “meios-tijolos”. Em “Como pode o peixe vivo...?” percebe-se a justaposição de dois enquadramentos, um maior e um menor, que promovem por meio do estreitamento da focalização, um efeito de *clouse-up* do espaço narrativo maior para o elemento ao qual se pretende dar destaque na trama. Por último, em “Abelardo e Heloísa”, tem-se a mesma justaposição de enquadramentos, mas organizada de forma oposta à narrativa anterior. Neste caso parte-se de um enquadramento menor, que representa a abertura que introduz o elemento significativo na trama, para depois expandi-lo a um enquadramento maior, que referencia a abrangência da importância de tal elemento que vai ocorrendo dentro da significação da trama.

Em síntese, foi possível descrever como Ilka e João Antônio se apoderam da técnica de enquadramento do fazer cinematográfico, aplicado à tessitura dos textos que se analisaram. Foi localizada, ainda, a postura estética desde a qual os escritores compuseram os textos, e procurou-se mapear como a aplicação de tal técnica derivou em efeitos de ordem estético-temática dentro de cada trama. Tais constatações levam à confirmação da assertiva levantada em um primeiro momento das considerações deste estudo. A apropriação das técnicas cinematográficas que se acredita terem sido aplicadas nestes textos não se limita à construção de limites ou imagens narrativas, senão que contribui no sentido estético da organização da linguagem e opera na relação do texto como construto formal, refletindo na própria significação derivada da temática explorada nos textos.

2.2- Em trânsito: O *travelling* como movimento narrativo.

A modo de introdução deste momento do estudo, considere-se a seguinte afirmação, extraída do ensaio “Narrativa verbal e Narrativa visual: Possíveis aproximações”, de Tânia Pellegrini, inserido na obra *Literatura, Cinema e Televisão*:

É principalmente com a descrição (já usada para mimetizar a pintura e a fotografia) que os recursos cinematográficos podem ser transpostos para as técnicas narrativas: o narrador pode usar “a panorâmica, o *travelling*, a profundidade de campo, os jogos de luz, a distância em relação ao objeto e a mudança de planos para situar a personagem, para integrá-la no seu meio”, além de, com esses mesmos recursos, poder interferir no fluxo da ação e no evolver do tempo. (PELLEGRINI, 2003, p. 26)

Uma das características mais marcantes nas narrativas de Ilka e João Antônio é a relação dos seus textos com o espaço físico onde se desenvolvem. A relação de ambos com os espaços urbanos é perceptível pela descrição de trajetórias de personagens pelos bairros e ruas de São Paulo ou Rio de Janeiro. O decorrer das narrativas fica em muito pautado pelo transitar destes personagens por espaços públicos, onde a trama desenvolve-se num movimento paralelo ao deslocamento que personagens ou elementos móveis descrevem na trama. A introdução desse trânsito é colocada pelos autores valendo-se de diferentes recursos. Em alguns casos, há uma referência explícita a espaços reais, como citação de nomes de ruas, avenidas, bairros, etc. Em outros, é a descrição do próprio movimento de deslocamento o que promoverá o efeito de mobilidade na trama.

Em qualquer dos casos, o que se percebe é que há uma analogia entre esses efeitos de mobilidade e os movimentos de câmera, o *travelling* e a panorâmica, utilizados no cinema. Dentre as narrativas analisadas, encontrou-se que apenas o *travelling* pode ser identificado, não havendo sido identificado nenhum movimento narrativo que mantivesse uma analogia estética com o movimento de panorâmica. É possível sondar, portanto, de que forma o movimento de *travelling* é aplicado ao texto literário, descrevendo como a imagem narrativa que deste se desprende adquire um caráter móvel, dando expressão estética ao efeito de mobilidade dentro da narrativa. Assim como no caso da apropriação do enquadramento, exercício que já se descreveu, a aplicação de técnica de *travelling* se dará desde elementos e recursos linguísticos diferentes em cada autor, lembrando aqui das especificidades nas relações de cada um com o espaço.

A frequência, o ritmo, a ordem e a razão das mudanças espaciais garantem a unidade, o movimento e a veracidade do narrado, ao mesmo tempo que tornam sensível o escoar do tempo, ritmando-o. Além de integrado ao tempo, o espaço associa-se, pois, em maior ou menos grau,

às personagens e ao narrador, com seus pontos de vista, seu olhar, sua “câmera”, que enfoca e recorta a realidade (PELLEGRINI, 2003, p.25)

A relação entre o espaço descrito e o efeito de movimento aplicado à trama produz um ritmo narrativo que direciona o leitor, assim como os movimentos da câmera direcionam a visão do espectador. Este recurso concretiza-se através de duas características narrativas: em primeiro lugar, a descrição do espaço por meio de referências concretas a elementos característicos da arquitetura urbana ou determinações de localização específica como nomes de ruas, bairros, praças, etc. Em segundo lugar, a introdução de um elemento que conceda o efeito de mobilidade à narrativa, descrevendo uma trajetória que determine sucessão dos espaços descritos. Este elemento pode aparecer na figura das personagens ou pela aparição de meios de transporte. Em todo caso, será a descrição do deslocamento destes elementos que irá determinar o direcionamento narrativo.

“Busca”, quarto conto de *Sete vezes rua*, apresenta este recurso aplicado na sua malha textual. A narrativa apresenta uma personagem central, Vicente, que sai de casa num domingo e decide caminhar pela cidade. Durante toda a sua extensão, o texto apresenta elementos que remetem ao espaço em que a narrativa se desenvolve. O trajeto descrito é, além de cenário, metáfora da circunstância mental da personagem. Vicente transita pela cidade enquanto pensa na sua vida e nos caminhos que o levaram até ali.

Atravessei a ponte. Tinha trocados no bolso, me enfiaria num trem, acabaria na estação Júlio Prestes. Daniel com a televisão e Lídia com as costuras... Eu queria andar.

Desde que papai morreu, esta mania. Andar. Quando venho do serviço, num domingo, férias, a vontade aparece. (JOÃO ANTÔNIO, 1996, p.40)

A descrição dos espaços percorridos é colocada juntamente com reflexões internas da personagem, como se o trajeto físico acompanhasse o trajeto mental que ocorre em Vicente. A necessidade de caminhar vem da relação paterna, uma referência a um tempo perdido, a uma “busca” por algo que ficara num ido tempo. A referência explícita a espaços da cidade de São Paulo refaz o transitar da personagem de modo a colocar o leitor em lugares específicos que também são ligados a algum tipo de emotividade. Como se, passando por estes lugares, a personagem perpassasse momentos

afetivos de sua vida. Note-se, desta forma, como o efeito de mobilidade na trama instaurado pelo deslocar físico refere movimentos internos da personagem, a qual, percebe-se através de suas falas, está se movendo por espaços externos e internos simultaneamente.

Meia hora não esperaria. Fui caminhando para a Lapa. Mesmo a pé. Os lados da *City*, tão diferentes, me davam uma tristeza leve. Essa que sinto quando como pouco, não bebo, ouço música. Ou fico analisando as letras dos antigos sambas tristes – dores de cotovelo, promessa, saudade... Essas coisas.” (JOÃO ANTÔNIO, 1996, p.40)

Vicente irá analisar a sua vida entre um antes e um depois de um acontecimento que mudara o rumo de seu destino. João Antônio arranja o formato estético do texto a modo a criar um paralelo entre o movimento de deslocamento e o pensamento em trânsito de Vicente. A narrativa é separada em três momentos: o primeiro, em que Vicente decide sair e começa a sua peregrinação pela cidade; o segundo é um movimento de *flash back*, em que o pensamento da personagem apresenta um momento anterior ao primeiro, que determina esse limite entre um antes e um depois. A “busca” não é mais que a personagem tentando se encontrar enquanto ser entre esse antes e depois. É a referência ao marco que define esses dois momentos, e a narrativa é um percurso por esse “entre-tempo” em que a personagem tenta se definir, se encontrar. É a ele mesmo enquanto ser em seus anseios que Vicente procura.

- Desta vez ele vai!

Girei para a esquerda, soltei o direito. Caprichava tanto, tanta certeza eu tinha. Aquele mulato não aguentava mais um round.

Um sujeito lá em baixo:

- Desta vez ele vai!

O mulato defendeu, deu uma gingada, ganhou a brecha. Largou o braço. Que técnica! Quem é que poderia esperar aquilo?

Golpe, dor, choque, sangue, escuridão, zoeira, lona. Cara na lona, eu jamais esqueceria! (JOÃO ANTÔNIO, 1996, p.41)

Desta forma fica o leitor sabendo do passado de Vicente, de sua trajetória no boxe, de sua inesquecível derrota que o fizera “beijar a lona”. “*Eu jamais esqueceria!*”, diz a personagem. É o ponto de referência entre esse antes, vitorioso e glorioso, concretização dos sonhos de menino, e este depois do presente da narrativa, em que

Vicente olha para a sua vida, agora despojada do sonho pugilista, sem perspectivas de um futuro que o rapaz vira como certo em um momento passado. Em passagem anterior à última transcrita, a personagem faz alusão à sua ocupação atual: “*Lá na oficina me fazem uma adulação nojenta, porque sou chefe da solda.*” (JOÃO ANTÔNIO, 1996, p.40) Assim, a trama apresenta dois momentos que separam a vida de Vicente em um passado, carregado de glórias e esperanças, e um presente amuado e rotineiro de trabalhador de oficina.

- Não pode, Vicente. Com esse negócio e no fígado, não pode.

- Eu não opero. Bobagem, Freitas. Isto não impede.

- Então...

Não continuei. Deixei o ringue, larguei uma vontade que trazia desde moleque e que era tudo. (...) Minha vida sem aquilo acabaria. Eu estava naquilo desde moleque, não podia deixar. Minha teima durou uma semana... Ou menos. Que me operassem, fizessem o diabo! Deixar o boxe, não. (JOÃO ANTÔNIO, 1996, p.41/43)

Neste momento da narrativa, em que se volta a um passado da vida de Vicente, a mobilidade narrativa estanca, como se Vicente estivesse diante de uma foto antiga dos idos momentos no boxe e a olhasse nostálgico. É importante ressaltar que esta “parada” no ritmo narrativo, que se retomará em um terceiro momento da trama, é de suma pertinência estética enquanto que configura uma ruptura na narrativa, formalmente falando, mas também define um corte no movimento da trama, enfatizando a mobilidade que esta apresenta nos outros dois momentos. Sistematizando estes três momentos, tem-se um primeiro, em que o *travelling* pauta o andar narrativo, com a saída de Vicente de casa; um segundo momento, em que o *travelling* dá lugar a um movimento retrospectivo, ou *flash back*; e uma terceira instância de conclusão, em que a trama retoma a mobilidade do *travelling*, em retomada a essa “busca” referenciada no título do texto.

Chateza na tarde. Ia para os lados do Piqueri. Havia bebericado conhaque num boteco, jogado uma partida de bilhar com Luís. Fingira atenção nas tacadas, um capricho que não é meu. Sorrira, pegara no giz, insinuara apostas. Mas por dentro estava era triste, oco, ânsia de encontrar alguma coisa. Não parede verde de tinhorões e trepadeiras,

nem bola sete difícil, nem Lídia, nem...
(JOÃO ANTÔNIO, 1996, p.43)

“(...) *ânsia de encontrar alguma coisa*”, pensa Vicente. O tempo gasto em situações vagas e vazias que não preenchem “o oco” da existência. E o modo efetivo de plasmar essa carga emotiva na narrativa é a descrição em sucessão de atos desprovidos de entusiasmo ou interesse. O bilhar, as tacadas, o sorriso, o giz, as apostas. Mas por dentro a tristeza e a necessidade premente de achar “alguma coisa” que devolva a vontade, a alegria, o impulso para seguir a vida, agora não mais promissora nem carregada de sonhos. Há uma trajetória espiritual que ocorre no interior da personagem materializada no texto pelo transitar de Vicente, os espaços se sucedendo referem o tempo que se passou e escoia incólume enquanto acontece a “busca”. O tempo é o elemento que determina o movimento da trama, que se explicita na trajetória de Vicente. É a “*espacialização do tempo*”, a que Tânia Pellegrini se refere no *A imagem e a Letra*. A construção da simultaneidade característica da narrativa fílmica.

Sentei-me num banco, cigarros se sucediam. Uma porção de lembranças – tempo de quartel, malukeiras, farras, porres, Boxe. Boxe! Uma frase qualquer me veio na tarde. Ouvida na oficina, na casa de Luís, não a localizava precisa, nem onde. Só sabia que falava nos primeiros cabelos brancos que tenho. (...) Uma criança passou-me, deu-me um tapinha no joelho. Achei graça naquilo, sorri, tive vontade de brincar com ela.
(JOÃO ANTÔNIO, 1996, p.44)

No terceiro e último segmento da narrativa, tem-se, em oposição à imagem dos cabelos brancos de Vicente, metáfora da perda da inocência em vistas da chegada maturidade que escancara a morte dos sonhos da juventude. A figura da criança que, carregada da espontaneidade característica da infância, contrasta com a amargura de quem abriu mão dos sonhos de uma ida juventude. É característica da postura poética de João Antônio tal composição de contrastes, em que o amargo e o singelo se complementam, referenciando a complexidade da vida e do ser humano. Já havia se atentado para este recurso de composição em “*Mariazinha Tiro a Esmo*”.

A narrativa volta a realizar uma parada, no episódio do aparecimento da criança na praça, e retoma a mobilidade para conduzir a trama ao seu desfecho. Perceba o leitor como a organização formal do texto continua a operar no sentido de sua significação, e dos movimentos de trajetória, paradas e retomadas, a leitura é um roteiro dos volteios

mentais de Vicente em sua busca interna. Essa é a explicitação da colocação do movimento de câmera na narrativa literária. Tem-se a aplicação do movimento de *travelling*, pois a “câmera”, neste caso personificada pela personagem central, move-se do seu eixo, representado este movimento pela sucessão de espaços. As interrupções na trajetória, o *flash back* e as paradas no bar e na praça, operam a composição de espacialização do tempo. Quando o decorrer físico para, cessa também a sucessão do tempo na narrativa.

Andava tão devagar. Procurava alguma coisa na tarde. O vento esfriou. Não sabia bem o quê, era um vazio tremendo. Mas estava procurando. Os ônibus passavam carregando gente que volta do cinema. Para essa gente do subúrbio mesquinho, semana brava suada nas filas, nas conduções cheias, difíceis, cinema à tarde, pelo domingo é grande coisa. Viaja-se encolhido, apertado, os ônibus se enchem. (JOÃO ANTÔNIO, 1996 p.44)

Esse descrever da vida diária do trabalhador, do pequeno e único momento de lazer aos domingos, o uso de adjetivos como “encolhido”, “apertado”, referem à relação da personagem com seu presente, uma “busca” pelo entusiasmo e alegria perdidos em meio a um cotidiano asfixiante e limitador, que encerra as aspirações de Vicente, agora fadado à mesma lida dos transeuntes que ele observa. Mais uma vez, tempo e espaço são colocados de forma paralela, construindo o efeito de movimento narrativo por meio da observação da personagem, que descreve o que vê no seu deslocamento pela cidade, deslocamento este que, lembre-se, é o externo referenciando o interno: o caminhar de Vicente pela cidade acompanha em paralelo o lembrar mental da personagem. A “busca” do lado de fora, na cidade em domingueiro murmúrio, está a par da busca interna por refazer os caminhos que levaram a personagem até este momento da sua vida.

Agora o sol descendo por completo. Uma lua em potencial, lá em cima, ganhava tons, parecia uma bola de ocre. Enorme, linda. Meus olhos divisavam no fundo de tudo o Jaraguá, mancha grande, meio preta, meio azul... Meus olhos não precisavam. Era a hora em que as coisas começavam a procurar cor para a noite.

Lembrei-me de que precisava passar uma escova no tanque. (JOÃO ANTÔNIO, 1996, p.45)

Com este parágrafo João Antônio encerra o conto, representante fiel da qualidade literária do escritor. A chave de entendimento à significação essencial desta narrativa é dada pelo escritor na frase “*Meus olhos não precisavam.*”. Após desenvolver uma narrativa que se pauta em sua estrutura pela descrição da visão da personagem sobre espaços e elementos da cidade que vão se sucedendo em profusão, compondo o ritmo da narrativa, a frase transcrita diz respeito à redução de todos esses elementos físicos a uma significação muito mais interna que externa. Não é aquilo que se “viu” o que interessa à trama, mas o movimento em si, o externo, que insere tais elementos significantes, e o interno, o que os olhos não veem, a verdadeira “busca”. O movimento de *travelling*, as paradas e retomadas do efeito de mobilidade, conformam a estrutura textual e definem a relação entre elementos formais e a essência de significação da narrativa. Em suma, a configuração formal do texto, pautada pela aplicação do movimento de câmera como recurso formador da malha textual, sugere um movimento interno da personagem, ponto central da narrativa.

“Trânsito”, crônica componente de *Parque de diversões*, é o texto que aproximou João Antônio e Ilka. É devido ao gosto do escritor por este texto que ele decide escrever pela primeira vez a Ilka. Portanto, este texto é, a modo ilustrativo, representante ímpar da ligação entre as temáticas de um e outro escritor. Sua composição e formato foi intensamente debatido por ambos os escritores, que encontraram em sua trama o ponto necessário ao diálogo entre suas literaturas. Nesta crônica aparece o movimento de câmera *travelling* sendo aplicado à narrativa através da delimitação de uma trajetória por espaços específicos da cidade de São Paulo, porém com algumas especificidades que diferem da narrativa analisada anteriormente. Em primeiro lugar, em “Trânsito”, narrador e personagem principal se confundem, ora assumindo a voz da personagem, ora narrando em terceira pessoa.

Era a hora dos passarinhos. E lhe fazia pensar no amor, sentimento esgarçado na rotina do cotidiano. Saíra havia pouco do trabalho com a sensação incômoda que se tornava, dia após dia, mais eficiente. E menos ociosamente livre. Uniformizara os pássaros cantores de sua alma num avental de funcionária exemplar, obrigando-os a assinar ponto, fazer requerimentos, responder presente àquilo que se chamava luta pela via e que era, afinal, apenas o esforço medíocre de sobreviver. (LAURITO, 1995, p.52)

Uma funcionária sai do trabalho e senta em uma praça qualquer a observar os pássaros que sobrevoam a cidade. Sua liberdade, seu espairecido voo promove na personagem a reflexão sobre as limitações impostas pelo dia a dia do trabalho, a dureza do cotidiano marcando o ponto, e o ritmo da vida. Assim inicia Ilka esta crônica que guarda uma relação muito próxima à temática de “Busca”. A trama inicia-se com uma cena estática que determina esse primeiro momento, em contraste com a mobilidade apresentada no andamento da crônica. Como se esse primeiro momento representasse um estatismo que, uma vez ocorrida a circunstância central desta narrativa, um encontro, não mais existirá. Valendo-se de um lirismo característico do seu estilo literário, Ilka compõe esta primeira cena a partir da qual se desenvolverá um trajeto pelo centro de São Paulo, desenhado na trama pelo deslocar-se da personagem.

Uma maré enchente de silêncio dilacerou-lhe os limites do grito. Sentiu a vontade premente de chamar por socorro. Um escândalo. Ali, em pleno viaduto sobre o vale, campo de pouso de tantas suicidas. Perfeito para o impulso de atirar a voz sobre o vazio, camêlo desarticulado apregoando a própria mercadoria: a vida, a vida, a VIDA!” (LAURITO, 1995, p.52)

As referências espaciais estão postas na medida da emoção apresentada pela personagem. O espaço vazio entre o viaduto e o vale refere o vazio interno da personagem, e o vazio do cotidiano da cidade. Suas estruturas delimitantes sociais e espaciais que determinam os limites dos seres em seu cotidiano, a vida como mercadoria, apregoada em praça pública como um produto qualquer. Quanto domínio artístico da linguagem poderia operar tal efeito? A autora vale-se de contornos físicos de cimento e colunas para descrever as limitações emocionais do ser em trânsito pela sua existência. Ilka compõe uma relação entre construção formal literária e essencialidade do texto, colocada de tal maneira que parece ver ao leitor o prolongamento da significação dos elementos da arquitetura da cidade à condição interna humana. E plasma isto em sua narrativa com uma linguagem que beira o lírico, pela organização das metáforas e o efeito fonético dos vocábulos de tal forma dispostos.

Atravessou a ponte de concreto, parou, obedeceu à concessão de liberdade do sinal verde, passou. As ruas começavam a se tornar difíceis. Daí a pouco, o *rush*. Tradução: muita gente, ninguém. O

anonimato em trânsito. Resolveu ir a um cinema, comunicar-se com sombras em língua estrangeira, talvez mais fácil de entender que a algaravia de vozes ambulantes. (LAURITO, 1995, p. 52)

“*O anonimato em trânsito*” coloca em relevo a própria solidão da personagem, transeunte entre milhares de anônimos. O ritmo de seu deslocamento está o tempo todo ligado ao espaço da cidade e seu ritmo. A cor do semáforo que concede passo ao pedestre, o transitar caótico do horário de saída do trabalho, as ruas cheias de “ninguéns”, o cinema como refúgio ao barulho indecifrável da multidão. Cada elemento relacionado à cidade é metáfora das emoções da personagem em relação ao seu entorno. Como se das coisas todas descritas exalasse a essência da visão da personagem em trânsito, externo pelas vias da cidade, e interno, pelas considerações mentais que seu ponto de vista plasma na narrativa. Como se a cidade fosse um organismo vivo a apresentar em sua estrutura as características internas dos seus habitantes, sendo ela própria uma metáfora dos efeitos que produz em seus moradores.

Caminhou mais depressa, esbarrando em cotovelos sem desculpas. Cidade fria. Cidade. Sentiu-se escolher, como se envelhecesse antes do tempo. E, de súbito, na altura da rua Barão de Itapetininga, aconteceu. Não era ela falando alto e sozinha. Era a voz de uma outra mulher. (...)

- Onde é que fica a igreja de Santa Ifigênia?...

Teve ímpetos de dar a informação rápida e livrar-se da importuna invasão. Surpreendeu-se amante da própria solidão, mais uma parcela incomunicável do tráfego da cidade. E redimiou-se:

- Eu levo você até lá. (LAURITO, 1995, p.52/53)

A voz narrativa coloca a figura da personagem como um fragmento mínimo pertencente à totalidade da estrutura da cidade. Novamente tem-se a figura humana como mais um elemento da cidade e a cidade como prolongamento da personagem. O aparecimento da “outra mulher” marca o ponto em que a narrativa toma outro ritmo e direção, agora pautada por esse “outro” que irá conceder à estrutura da cidade, e à estrutura narrativa, outras características, diferentes das colocadas pela personagem principal. No meio da solidão coletiva apresentada num primeiro momento, eis que surge uma anônima em trânsito que faz contato com a personagem central, truncando a trajetória solitária desta e a deixando em evidência em relação ao quanto ela própria é parte dessa estrutura desoladora que a oprime. É a colocação de um segundo ponto de vista, ou focalização de câmera, que promove, no espaço fílmico maior, a introdução de

uma outra perspectiva sobre a cidade. Já que o espaço da cidade esta colocado como metáfora da própria personagem, este contraponto, representado pela “outra mulher”, é também um espelho que produz o reflexo inverso da personagem central.

A outra parecia alheia, caminhando ao seu lado. Fazia perguntas frequentes:

- Que nome tem esta praça? ... O Teatro Municipal fica pra lá?...

Ela não pretendia estabelecer propriamente uma conversação. Mas sentia a necessidade de ser cortês, sem saber exatamente por quê. Por isso, intrometeu-se:

- De onde você é?...

A outra respondeu com simplicidade:

- Sou de Santana.

(...) De que mundo desabara?... em que língua lhe falava?... devia chamá-la amiga? irmã? ou estrangeira?
(LAURITO, 1995, p.53)

O estranhamento da personagem principal com relação a essa mulher que se lhe apresenta subitamente em leve postura, revelando características tão díspares da sua, em relação aberta e franca com ela e igualmente com a cidade, parecendo em passeio distraído enquanto vibra o frenesi constante do trânsito urbano. Note o leitor que o encontro não dissipa a mobilidade da trama, pois as personagens continuam a transitar pela cidade e a referência aos espaços concretos é contínua. O *travelling* pela urbe ocorre enquanto se sucede a situação que marca a tensão na narrativa, mas desloca seu ponto de focalização pela interferência da postura da personagem secundária.

Este desvio da focalização ocorre com relação à estrutura da cidade, não são mais viadutos e seus vazios os que se descrevem, mas praças e teatro, lugares que remetem a lazer e cultura, em contraponto à relação com o rotineiro e cotidiano apresentado no primeiro momento da narrativa. Da mesma forma ocorre um desvio na focalização da personagem principal, que agora, posta em flagrante pela perspectiva da outra mulher, questiona a si mesma através da figura dessa “outra”.

A outra parecia habitar do lado dos pássaros. Passava por entre as pessoas, isenta, como se não a incomodasse a indiferença alheia. E os lábios murmuravam qualquer coisa que seria uma canção se escutasse. Elas andavam depressa. A tarde caía depressa. A igreja de Santa Ifigênia estava perto, o cinema é que se distanciava, o cinema e o mergulho na solidão em cores.

A outra expandiu-se num trautear meio suspiro, meio som:

- Hoje eu tenho uma vontade de cantar!...

(LAURITO, 1995, p.53)

Os pássaros, primeiro elemento a aparecer na trama, foram colocados como metáfora da liberdade, em relação ao cotidiano cárcere que representa o “bater o ponto” do diário labor. A outra parece à personagem central “*habitar do lado dos pássaros*”, “*isenta, como se não a incomodasse a indiferença alheia*”. É a oposição à sua própria postura, reflexo inverso das inquietações que a movem, referente saído do anonimato grupal que aparece súbito diante da sua sistemática solidão. Esta mulher, que caminhava só em direção a uma sessão de cinema para aplacar suas emoções, concentrando-se em histórias alheias, depara-se com este outro ser, que se separa do anônimo resto para fazer contato. E esta outra mulher que representa a essência oposta à da personagem central, tem vontade de cantar.

A narrativa desde um primeiro momento faz alusão à estrutura da cidade como limitante da figura humana que nela se insere. A própria personagem principal é a personificação disto, enxergando os espaços (externos que referenciam os internos) vazios, a comercialização da vida. Eis então que surge esta outra figura, que em lugar de vazios viadutos enxerga as praças, as igrejas, o teatro. E tem vontade de cantar. O quão expansivo, livre, desinibido é o ato de cantar? Tanto, a ponto de deixar pasmada a personagem principal que, exposta à livre espontaneidade da outra, fica em evidência em suas limitações e repressão. É o seu oposto que ela enxerga, e por acréscimo, uma visão oposta da cidade.

E ela se viu, de súbito, perdido o pudor de si mesma, a confessar que cantava quando sentia vontade, na rua mesmo, às vezes assobiava sem querer, e uma vez, oh!, uma vez até chorara em pleno Viaduto do Chá, mas sem diminuir o passo nem impedir o trânsito.

Agora a outra é que silenciava e olhava-a como se a estivesse vendo pela primeira vez. Sorriram-se de leve. Prosseguiram caladas, como duas velhas conhecidas. (LAURITO, 1995, p.54)

O ritmo da narrativa apresenta um curto lapso no momento em que ocorre a identificação das duas personagens que encontram no ato de cantar ou se expressar livremente pela cidade o ponto congruente entre elas. Do ato de espontaneidade que surge das duas aparece a identificação que promove um certo pacto de cumplicidade entre ambas, agora sentindo-se “*velhas conhecidas*”. Mas em nenhum momento da

trama a mobilidade é cessada. Elas continuam a caminhar pela cidade e as referências explícitas a lugares da urbe marcam esse movimento narrativo, tudo se passa no decorrer desse trajeto. A única mudança é que, no começo da narrativa, o ritmo e direção do *travelling* ocorrem unicamente pela visão da personagem central e, após o encontro, este ritmo é pautado pelo ponto de vista da personagem secundária e, mais especificamente, pelas características opostas que esta apresenta com relação à primeira.

Seria possível afirmar que se está diante de um movimento de câmera *travelling* com mudança na focalização, apresentando uma outra perspectiva do mesmo espaço fílmico apresentado em um primeiro momento, como ocorre em alguns procedimentos da cinematografia que enfocam um mesmo espaço, em dois momentos e desde duas perspectivas diferentes. É essa, pois, a essência central da narrativa: a cidade e os seus habitantes vistos desde duas posturas diferentes, apresentando duas maneiras de enxergar um mesmo espaço e suas características. Da mesma forma muda a caracterização da figura principal, primeiramente lúgubre e introspectiva, modificada pelo encontro com a outra, que provoca a espontaneidade e expansão na personagem principal.

E, no Largo de Santa Ifigênia, ela mostrou a igreja. Estendeu um aperto de mão, ousou mais:

- Você está feliz hoje!...

A outra riu um riso aberto e infantil:

- Estou! Se vê, não é?

Daí a pouco se separariam. Nunca mais haveriam de se reconhecer quando se cruzassem novamente, se voltassem a se cruzar alguma vez. Passariam uma pela outra, duras, compactas, asfaltadas, como todos. (LAURITO, 1995, p. 54)

A narrativa termina retomando a solidão urbana, o afastamento humano, a pavimentação da essência do ser. Em claro movimento cíclico, a trama se encerra de tal modo que a personagem retoma sua reflexão inicial, agora modificada pela experiência do encontro com a outra. O movimento de *travelling* continua presente até o fim, em referência a esse formato cíclico da narrativa: “*E resolveu caminhar, caminhar, caminhar até que anoitcesse e o céu lhe convertesse os pássaros em estrelas. Os aviões não passariam mais. Era hora de aterrar.*” (LAURITO, 1995, p.54)

2.3- Olhares cinematográficos: O “Narrador-câmera” como modo narrativo.

Quando se analisou o conceito de enquadramento da cinematografia, estipulou-se sua aplicação por um recorte que pautava todos os elementos que entrariam na narrativa. Este recorte poderia derivar do espaço em que a trama se desenvolvia, enquadrando a narrativa pelos limites físicos que tal espaço apresentasse. Em outros casos, isto poderia se produzir por meio da introdução de uma personagem, onde todos os elementos que constroem a narrativa derivariam de uma figura central da qual se desprendem. Em suma, este processo se dava pela referência espacial da narrativa ou pelas personagens. Neste momento se abordará um outro processo de construção narrativa que aglutina na voz do narrador o recorte narrativo. O que se refere é que as imagens que compõem estas narrativas são construídas apenas pela voz do narrador, que concentra o foco da “câmera” no texto, narrando aquilo que vê. Desta forma, as imagens que o leitor “verá” na leitura da narrativa estão limitadas àquilo que o narrador “mostra” através do que ele “vê” dentro da sequência narrativa que apresenta.

Parta-se da seguinte afirmação de Tânia Pellegrini, no artigo “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”, incluído na coletânea de textos intitulada *Literatura, Cinema e Televisão*:

As mudanças que, com o cinema, atingem a concepção de tempo, alteram também o caráter e a função do espaço, o qual perde sua qualidade estática, tornando-se ilimitadamente fluido e dinâmico, adquirindo uma dimensão temporal que repousa na sucessividade descritiva e/ou narrativa; deixando de ser espaço físico homogêneo e fixo, “pintura”, assume a heterogeneidade do movimento do tempo que o conduz. A liberdade em relação à coerção espacial e temporal é resultado de uma similaridade notável entre o filme e o próprio pensamento, em virtude do fluir veloz das imagens. (PELLEGRINI, 2003, p.22)

É dessa “sucessividade narrativa” que surgem os textos analisados a seguir. A narrativa é completamente elaborada pela voz do narrador onisciente que revela as imagens através do que ele parece estar vendo. É um recurso que, como o enquadramento, serve à economia do texto, recortando a trama pela focalização dessa “visão” do narrador, que conduz o andamento da narrativa com sua descrição e discurso, definindo qual será a imagem que o leitor poderá “ver”. Narrador-câmera, que

confere à trama uma perspectiva que conduz o fio narrativo, descrevendo espaços e recortando imagens, qual foco de lente sobre um enquadramento. Procedimento que une uma voz narrativa e um determinado recorte que “desenha” com palavras a imagem que dele emerge.

Analisando a categoria “a câmera”, cunhada pelo crítico Norman Friedman, Ligia Chiappini Mores Leite expõe sobre as possibilidades de construção narrativa que derivem dessa aproximação com a técnica cinematográfica. Na sua exposição, pauta como características deste modo narrativo a superposição de tempos, provocando efeitos de simultaneidade através de uma narrativa verbal que se mostra contínua. A estudiosa propõe que este modo narrativo pode ser construído desde um ângulo central, quando houver um narrador que aglutina o foco, que é único e centralizado; ou desde vários ângulos ao valer-se da onisciência seletiva, usando as várias personagens para focalizar a narrativa. Esse caráter narrativo não implica numa neutralidade do discurso, já que há implícita a manipulação desse “efeito câmera”, ou nas palavras de Leite: “existe uma inteligência guia implícita na narrativa que amolda o material de forma a despertar as expectativas do leitor” (LEITE, 2006, p.64)

Nos casos das narrativas a serem analisadas, se verá a exploração deste recurso desde um foco centralizado, quando há um narrador onisciente, que direciona através do seu olhar o andamento da trama, ou, em outros casos, a múltipla focalização por meio da onisciência seletiva, valendo-se das personagens para direcionar o foco narrativo. Este recurso cabe perfeitamente aos propósitos tanto estéticos quanto temáticos dos dois autores. Já foi mencionado anteriormente sobre a relação da obra destes com a questão social urbana que se debruça sobre os transeuntes da cidade para a focalização dos processos que a vida nos grandes centros e suas características e como este panorama incide sobre o ser humano e sua complexidade interna. O recurso da narração câmera talvez seja o que melhor se dispõe à formalização estética de tal preocupação temática, pois sua forma caleidoscópica, de fragmentação e sucessividade se mostra compatível com o questionamento que se propõe. Sobre isto, afirma Leite encerrando a questão:

É o indivíduo, massacrado pela sociedade de consumo, por um cotidiano de objetos que parecem ganhar autonomia e vida própria ao suplantar a vida humana. São cacos; são hábitos compulsivos, num mundo do fragmentário, e, por isso mesmo, onde se perde e se busca o sentido. (LEITE, 2006, p.66)

A crônica “Paixão no Largo” foi escrita por Ilka em 1966. Trata-se de um texto que exala extrema sensibilidade estética, pois sua linguagem é fluida, suas imagens delicadas e arranjadas de tal modo que parece ao leitor ver uma espécie de pintura emergindo das páginas. A construção formal deste texto dá-se pela voz narrativa, que relata episódio insólito em suas minúcias, valendo-se de uma linguagem que beira o lírico, construindo uma narrativa que, pela sua própria forma temática, poderia ser considerada uma prosa poética. Neste texto se verá a colocação de um narrador não explicitado que descreve um ponto específico do todo da cidade, feito transeunte que parasse atônito ao singular espetáculo e relatasse a outro pedestre recém-chegado à cena que acabara de ocorrer.

Era quase meio-dia. Os ônibus se apinhavam no Largo do Mosteiro. As filas se contorciam. Gente cansada. Caras de quem está precisando de igreja. Era hoje. Ele ia entrar nave adentro e subir no altar do meio. Ficaria lá para sempre. Como aquela imagem que via em criança: a de São Sebastião, todo crivado de flechas, nu, escorrendo sangue. Ficaria lá, todo crivado do olhar dos crentes. Escorrendo amor. (LAURITO, 1995, p.11)

A voz narrativa neste caso vai aglutinar dois focos, um externo, que parece responder a essa visão que enxerga o que acontece de fora da cena, e um outro interno, que reflete uma voz que pareceria vir de dentro da personagem, como se a onisciência permitisse ao narrador ouvir o que a personagem pensa. Este traço faz com que haja dois focos, porém manejados pela mesma perspectiva. Exemplificando, é como se houvesse alguém assistindo à cena e imaginando aquilo que o protagonista está pensando enquanto o episódio se desenvolve, como se uma voz interna pudesse ser ouvida e o que resulta é uma narrativa que oscila entre uma descrição externa, que parece responder à ordem da organização dos elementos externos, o que seria o cenário no cinema, e uma interna, que revela como a experiência é vista pela personagem principal, espécie de mártir urbano, figura insólita que destoa da previsível cotidianidade da cidade.

Mas estava fechada a porta do mosteiro. E o Largo, cheio de gente que corria para o almoço, sem se lembrar da fome de Deus. Ia ser ali mesmo. Do lado de fora, debaixo da torre do meio, num nicho no muro de pedra, entraria ali como num santuário, cantaria para abençoar. Ah, meu povo muito amado, eu vim para vos salvar. A boca ensaiava. Mas

ninguém a enxergá-lo ali, no pórtico da igreja, olhando a multidão que seguia o curso da vida e o fluxo da cidade aflita.

(LAURITO, 1995, p.11)

A narrativa corre em dois planos, um que parecera estar sendo “filmado” desde um foco aberto e amplo, localizado em um ponto por sobre a cena, como se a câmera-narrador estivesse em algum ponto alto acima do Largo onde a cena se desenvolve. Um outro plano está focalizando a personagem e revela aquilo que ela vê, mas não desde a sua figura e sim de uma percepção externa da sua experiência. Note-se como a voz da personagem não é referenciada por rubricas, as falas que derivariam do seu pensamento são colocadas no texto sem marcação, dentro da descrição, como se não fosse a figura central que as dissesse, mas uma figura externa as intuísse. O sequenciamento da descrição é intercalado com essas frases que parecem expressar o interior, como nas filmagens em que são entremeadas imagens de uma mesma cena, ora vista de uma perspectiva, ora vista de outro ponto, mas focalizando a mesma imagem.

Este recurso aplicado à narrativa parece atender a um propósito estético de ordem da construção da imagem. Tem-se uma situação que ocorre em lugar público de grande trânsito. Um dos seres da cidade se desloca do seu papel anônimo e se coloca numa situação de destaque, querendo a atenção dos que passam. Do outro lado está o resto da cidade, em intenso trânsito frenético. Os dois focos da narrativa formam tal efeito que parece se estivesse assistindo um filme que mostra uma mesma circunstância desde os dois pontos opostos que a compõem. O foco na personagem central, mas não colocando sua visão, e sim focalizando a sua figura como enxergada por um outro olhar que decodifica a sua postura e expressão. A outra perspectiva é a da multidão transeunte, olhando para aquele que se deslocou do seu lugar-comum e se expôs em praça pública. Em suma, é como se o narrador-câmera estivesse situado em um ponto intermédio entre o espaço em que a circunstância se determina e a multidão a assisti-la, e a narrativa se situasse nesse deslocar-se da “câmera”, ora focalizando a personagem, ora voltando-se para a multidão atônita.

Ele começou a tirar o paletó surrado. Ninguém lhe prestou atenção. Depois, a camisa rasgada. Um e outro olharam-no com um pouco mais de curiosidade: mas a pressa e a fome não admitiam paradas. Depois, os sapatos cambaios e as meias furadas. Eu vim para vos salvar, o peito inflava. Eu poderia estrangular um por um de vocês, ó vós, mas eu vim

para vos salvar. E me sacrificar. Apedrejai-me, apedrejai-me, com as pedras na minha carne construirei a vossa igreja, ó vós, ó vós.

Aí começaram os gritos. Uma mulher primeiro. Depois outra, que berrou para a filha:

- Não olhe, Carolina!

- Mas eu já olhei, mamãe! (LAURITO, 1995, p.11/12)

Perceba-se esse movimento contínuo que a focalização narrativa faz, o discurso da delirante da personagem é intercalado à percepção da multidão em trânsito. Há um elemento significativo nessa duplicidade narrativa: o discurso da personagem perde força enquanto que surge na trama entre a descrição da cena, como se fosse um ruído de fundo percebido pela “câmera”; como se o que realmente importasse fosse a situação em si e não a postura ou fala da figura que a gera. Por outro lado, quando surge a primeira expressão dos transeuntes espectadores, aparece a rubrica marcando a fala.

O que se percebe desta escolha formal é a intenção de diminuir a significância da fala da personagem e o relevo da expressão popular. Esta marcação revela um artifício que pretende colocar uma característica específica da situação: ninguém se importa com a fala da personagem, a ninguém interessa o que ela diz. Apenas a nudez chama a atenção dos transeuntes em relação à figura central, não há importância no seu discurso para os outros habitantes da cidade, apenas seu triste espetáculo exibicionista chama a atenção em detrimento do seu discurso, que a ninguém interessa ouvir.

E depois do espanto, o riso. Um círculo de gargalhadas em volta dele. Já ninguém mais o via para além da barreira humana. E ele queria ser visto. Ouvido. Cantarolava: Eu vim para vós salvar, meu povo amado. Apedrejai-me, apedrejai-me. Mas eles riam, eles gargalhavam, devia ser a forma deles de cuspirem no seu rosto.

- Ou está bêbado ou está doido!

- Que foi que aconteceu?...

- Um *strip-tease* ao ar livre. Negativo.

(LAURITO, 1995, p.12)

A narrativa, em referência explícita a passagens bíblicas, coloca em destaque um ser em discurso messiânico, “apedrejado” a gargalhadas pelos pedestres em trânsito, que não se alteram senão pela nudez exibida e o insólito da atitude. A intenção significativa de Ilka talvez seja revelar a falta de sensibilidade que se percebe nos moradores de grandes centros. Acostumados com o ritmo incessante do cotidiano urbano, a estes seres

não é dada a possibilidade de conectar-se com o externo circundante, tão ocupados estão em manter a rotina que os sustenta. A reação que se descreve marca isto. Não há misericórdia no olhar destes seres em trânsito, sua reação não demonstra nem sequer pena pelo homem a proferir seu beato discurso.

A construção em dupla focalização explicita isto, pois nega voz à personagem, mas abre espaço para os gritos indignados da multidão espectadora. O modo, o local desde o qual o narrador-câmera se instala é neutro, no sentido de que não se coloca desde um dos dois pontos que configuram a narrativa. Não há sujeito na voz narrativa, há apenas a descrição da circunstância focalizada ora de um dos pontos de vista, ora do outro. Este tipo de construção narrativa promove um efeito formal, já descrito, mas ainda pauta a perspectiva desde a qual se quer focalizada a situação. A personagem central desta crônica não é o negro em devoto louvor, nem a multidão a proferir surpresa aversão. É a cidade em seu autômato cotidiano, que sistematiza seus habitantes e os transforma em massa indistinta que tem sua percepção sensível deturpada pelo cotidiano limitante, que obriga os seres a manter uma postura onde pouco cabe a não ser a rotina diária e a urgência de voltar para casa.

Ele ressuscitaria, quando menos esperassem. Os anjos com os martelos das horas é que lhe arrebentariam as lajes do túmulo. E ele voltaria, ele voltaria para vós levar, ó vós, para a vida sem tempo da eternidade.

No Largo de São Bento era exatamente meio-dia.
(LAURITO, 1995, p.12)

Poderia ser o mesmíssimo messias a trazer a salvação ao mundo. Poderia ser o próprio deus dos cristãos a voltar em misericordiosa presença escolhendo o ser mais simples e marginalizado, um negro pobre. Ainda assim a multidão em horário de almoço jamais chegaria a notá-lo. O tempo não deixa lugar à sensibilidade, o esmagador concreto que circunda a todos parece coar-se alma adentro endurecendo a capacidade de se emocionar, de sequer observar detidamente esse outro a gritar desnudo em meio ao pequeno recesso para o almoço. Ilka termina a narrativa seguindo a perspectiva bifocal que a constrói: colocando em paralelo a voz narrativa, pondo a figura central em terceira pessoa e descrevendo o externo da circunstância. As frases “Ele voltaria.” E “era exatamente meio-dia.” condensam o artifício formal e estético que se descreveu ao longo da narrativa. Duas perspectivas em confronto para dar relevo a esse “entre-lugar” que se forma na intersecção desses dois planos da trama.

O recurso de focalização através de um narrador-câmera pode ser aplicado desde apenas um ponto, privilegiando um elemento narrativo, deixando os outros componentes da trama a modo de pano de fundo, imagem secundária que forma o cenário para dar lugar à circunstância que se desenvolve.

Em “Milagre chué”, conto que abre *Sete vezes rua*, nota-se este tipo de proceder. Uma figura central, neste caso uma personagem, em foco exclusivo e os outros elementos da trama em aparição secundária que dão consistência ao episódio que se narra. A personagem principal, Jacarandá, espécie de morador de rua e vendedor ambulante, em procissão pela cidade à busca de sustento.

É significativo ao modo narrativo que se analise o título antes de adentrar na análise da trama, com o intuito de entender o modo de focalização que se configura no texto. “Milagre”, acontecimento extraordinário, inexplicável pelas leis da natureza, atribuído em geral àqueles que a quem se concede a característica da santidade. “Chué”, adjetivo pejorativo extraído da fala popular que indica falta, má qualidade ou origem dúbia. O contraste entre o que cada um destes vocábulos simboliza configura a chave de leitura deste texto. Tal contraste é a metáfora das diferenças sociais a que João Antônio procura chamar a atenção.

Tropicando, Jacarandá estava arrepiado. Malbenzido e malrezado, sem dinheiro e sem patrões, só lhe restou se mandar do Rio. Desfiou uma história milongada numa transportadora de São Cristovão, em que misturava nova mãe doente com outros irmãos inventados e, assim, o gajo meteu-se na boleia de um caminhão. De carona, tocou para o sul do país. Como motorista de caminhão não nega carona, Jacarandá seguiu. (JOÃO ANTÔNIO, 1996, p.14)

A narrativa começa descrevendo os infortúnios deste anti-herói que é o foco central do narrador-câmera. Neste texto, o que vai evidenciar de forma mais contundente esta focalização única é a linguagem. Atente-se, não é a voz de Jacarandá a que constrói o texto, há uma voz narrativa que relata a trama, mas a linguagem utilizada é a popular, a gíria da rua, a fala da malandragem. Como se a voz narrativa se apropriasse da fala de Jacarandá para explorar a sua figura de um modo sugestivo, sem dar-lhe voz mas referenciando a sua origem social no discurso. Outro recurso que corporifica esse foco narrativo na trama é a descrição da aparência da personagem, expondo em minúcias as características físicas e de indumentária de Jacarandá. Este

recurso também condensa a experiência de vida do malandro, descrevendo-lhe as marcas da lida dura da rua no corpo, na roupa, no rosto. As cicatrizes expostas da realidade na qual vive, usando dos andrajos e marcas de pobreza e fome para referenciar as agruras passadas, o castigo da miséria no corpo. Como se focalizando a aparência triste e desleixada da personagem, de cada elemento se extraísse a carga de vida passada, remontando ao que seria o passado de Jacarandá.

O coisada esfregou os olhos e deu com a cidade de terra roxa, forte, se impregnando em tudo, nos seus andrajos, no seu sapato molambento de saltos comidos, na sua barba de uma semana, no seu miserê e nos seus sonhos. (...) Andou praças e bosques, a fome físgou, a sede bateu, topou com um bar da moda, o Flag, mesinhas coloridas ao ar livre, sossegado, quase vazio àquela hora da tarde. Havia um ocupante, um só. Tinha ar entediado, embora o gajo periclitante, arisco e de longe, visse que o homem bebia caro, vestia bem, era um abonado desta vida. (JOÃO ANTÔNIO, 1996, p.15)

A partir deste momento a narrativa introduz uma outra personagem, figura contrastante à de Jacarandá. Mas a apresentação que se faz desta é do ponto de vista do malandro, que observa a outra figura tão distante da sua realidade. Estas duas figuras em contraste irão configurar o ponto de tensão da narrativa. Dois mundos opostos em encontro furtivo que deixa exposta a gritante diferença econômica destes dois estratos sociais. E por acréscimo, o que cada condição determina na realidade cotidiana destes homens. A configuração de tal panorama dá lugar ao questionamento das diferenças sociais mas a circunstância que se desenvolve logo depois da apresentação das duas personagens determinará a reflexão em si que João Antônio incutiu nesta trama. O homem abastado faz sinal para que Jacarandá se aproxime e conta-lhe que seu pesar é ser rico demais e não dar conta do tamanho da sua riqueza. Dito isto, propõe um negócio ao malandro sofrendo de fome:

- Vou lhe dar cinquenta reais. Você vai caminhar em linha reta até encontrar o primeiro cafezal. Lá, chame a minha estrela. Quando aparecer, diga-lhe, por favor, por misericórdia, pelo amor de Deus, que eu não quero mais riquezas. (...) Diga à minha estrela que não me mande mais do que tenho. Não aguento. (JOÃO ANTÔNIO, 1996 p.15)

O fantástico não é um recurso característico na obra de João Antônio, sendo essa introdução de elemento extraordinário, configurada na figura de uma estrela da sorte, um artifício que de fato destoa da poética do escritor, sempre tão calcada na realidade, voltada para o cotidiano circundante. E essa introdução da sorte personificada numa estrela é uma metáfora evidentemente irônica da circunstância social de um e outro homem. E ao relatar a “desgraça” de sua riqueza, o homem de pose faz referência a momentos explícitos da economia nacional: “*Fui rico no tempo de ouro do café, hoje sou rico com a soja, com o gado e com o trigo.*” (JOÃO ANTÔNIO, 1996, p. 15). Mais uma vez há um jogo de contrastes entre a fantasia da estrela e a realidade dos momentos econômicos relatados, para dar ênfase à ironia do texto. Seria a sorte de cada um determinada por um elemento que extrapola as condições sociais e humanas que dizem respeito à realidade econômica das pessoas?

Incentivado pela nota de cinquenta reais ganhos e em sua mão, Jacarandá parte em busca da tal estrela, encontrando-a ao fim:

Na linha do horizonte, um clarão abrindo suave, dourado. Surgiu uma fina carruagem levada por animais brancos, raçudos, limpos e fortes. Magníficos, um desfile. Segurando as rédeas, com doçura, uma fada de condão mágico que lembraria a infância de Jacarandá, se aquilo fosse coisa de se lembrar. (JOÃO ANTÔNIO, 1996, p.16)

A descrição da estrela é muito interessante à significação da trama como um todo. As características que a aparição apresenta são, grosso modo, distintivos de uma classe econômica dominante: “*brancos, raçudos, limpos e fortes.*”. Uma descrição que sem dúvida poderia ter sido extraída de qualquer tratado sobre a teoria do pensamento eugênico. A magnificência exalada pela estrela do bem aventurado rico contrasta profundamente com a descrição da miséria de Jacarandá. Até a oposição de cores é profundamente marcada, possivelmente em referência ao racismo. E para aprofundar o contrastante das figuras, a frase “*que lembraria a infância de Jacarandá, se aquilo fosse coisa de se lembrar.*”.

A estrela do homem rico dá um recado direto, não importa o pedido de seu beneficiário, nunca haverá de deixar de jorrar a bonança em sua vida. Enquanto vivo acumulará bens materiais pela intervenção da sua sorte. Jacarandá volta vexado e cabisbaixo pela tristeza de não ter a mesma sorte do outro. Ao fim, recebe mais cinquenta reais de consolo e o homem fadado ao enriquecimento sai de cena

lamentando sua afortunada sorte. O irônico panorama construído por João Antônio revela que o artifício de colocar elementos fantásticos na narrativa é justamente para escancarar o absurdo da disparidade de algumas circunstâncias socioeconômicas que determinam a realidade vivida pelos seres humanos.

Deslumbrado pela beleza da estrela do outro homem, e encorajado pela resposta que prognosticava mais riquezas ao seu dono, Jacarandá decide ir em busca da sua, na esperança de poder pedir-lhe melhor fortuna:

- Estrela de Jacarandá! Apareça! Eu estou na pior.

A peca ouviu um estrondo medonho na linha do horizonte. O céu pretejou, um relâmpago cortou rápido e triscando, o gajo apavorou-se nas pernas. Veio, rangendo capenga, uma carroça estropiada, puxada por um burro magro, despelado. Segurava, com raiva, as rédeas imundas uma bruxa velha e magra, olhos fundos e cara de morte, quem lhe berrou, aporrinhada:

- Quem foi o infeliz que me chamou?

- Eu, minha estrela boa – engrolou Jacarandá, apequenado e feio, como um pardal molhado.

- Suma daqui, desgraçado! Fique sabendo que você só ganhou aqueles cem reais porque eu estava dormindo....
(JOÃO ANTÔNIO, 1996, p.17)

Comparando-se a descrição da estrela de Jacarandá com a do homem afortunado fica explícita a intenção de transfigurar as características dos estratos sociais representados na figura de Jacarandá e do homem rico. Havia-se apontado para o adjetivo “branco” sendo usado na descrição da estrela da boa fortuna, no segundo caso tem-se a colocação do verbo “pretejar”. Se naquela eram magníficos cavalos, nesta é um burro velho, se a fortuna a traz uma fada, a desgraça vem da mão de uma bruxa feia e velha etc. Em suma, é a colocação de características de duas classes sociais diferentes, postas em paralelo para produzir o contraste gritante das circunstâncias determinantes de um e outro estrato. A carga fantástica deste texto concede leveza e até um certo tom jocoso à espantosa realidade social das discrepâncias que leva alguns ao fastio da riqueza e conforto e outros à mais aguda miséria durante toda a existência.

O narrador-câmera apropria-se de um elemento narrativo para dar relevo e usá-lo como ponto de perspectiva da sua focalização. Não é pelos olhos de Jacarandá que a narrativa se pauta, mas sim pela sua presença, que marca todas as cenas narradas, não pela sua voz, mas pela do narrador, como se a “câmera” acompanhasse o deslocamento da personagem para esquematizar esta história, muitas vezes já contada e recontada. A

miséria que as injustiças e mazelas sociais promovem, as agudas tristezas da vida com sérios limites materiais, o absurdo de alguns poucos terem tanto e outros tantos possuírem tão pouco, quase nada, mas com uma solução narrativa original e criativa que busca enfatizar a crueza do tema, introduzindo um elemento fantástico que ironiza o nefasto da situação. Como se João Antônio jogasse com os conceitos do homem que luta para alcançar o êxito e o homem fadado ao fracasso por alguma predestinação divina. Com esta reflexão o autor levanta a antiga discussão sobre as determinantes para as discrepâncias sociais, ora atribuídas à meritocracia, ora entendidas como resultantes de uma luta entre forças de poder.

O conceito de narrador-câmera é, de todos os abordados, aquele que se mostra mais subjetivo enquanto à sua aplicação no texto, pois não apresenta características específicas além das já relatadas. É a voz narrativa como determinante para o andamento da trama, derivando de sua descrição e/ou discurso, todos os elementos significantes da trama. Mas o que de fato produz o efeito de “câmera” é o apelo imagético que tais textos apresentam. A narração, além de conduzir todo o fio narrativo, faz alusão constante à formação de imagens, produzindo “cenas” através de uma narração que se calca nos elementos imagéticos da circunstância que se narra, formando assim “cenários” em que as circunstâncias se desenvolvem ou apresentando as personagens de modo a destacar sua aparência estética por meio de descrições detalhadas que formam “imagens”, podendo ser focalizadas desde um ou mais pontos perspectivos, de acordo com a intenção estético-estilística que se almeje.

Em suma, este procedimento que encontra analogia nas técnicas de filmagem da cinematografia, se apresenta no texto literário pela predominância da voz narrativa, quase inexistindo diálogos, podendo ser em primeira ou terceira pessoa, dependendo do ponto perspectivo que se pretenda dar à focalização. Sua aplicação produz narrativas que apresentam uma trama que remete o tempo todo ao visual, pela reiteração de descrições e pela apresentação de personagens e elementos constituintes da trama desde uma perspectiva específica, que marca um ponto de focalização, remetendo à posição da câmera com relação ao(s) quadro(s) na imagem fílmica.

Considerações finais

A arte séria seria...?: Sobre transferências e fusão de elementos estéticos e formais.

Prenunciando processos de transferências entre as chamadas artes clássicas e o que ele denomina técnicas de reprodução (fotografia, rádio e cinema), Walter Benjamin escreveria, em 1936, no seu ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” a seguinte acepção:

Com o século XX, as técnicas de reprodução atingiram um tal nível que estão agora em condições não só de se aplicar a todas as obras de artes do passado e de modificar profundamente seus modos de influência, como também de que elas mesmas se imponham como formas originais de arte. Sob este ponto de vista, nada é mais revelador do que a maneira pela qual duas de suas diferentes manifestações – a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica – atuaram sobre as formas tradicionais da arte. (BENJAMIN, 1994, p.224)

A teoria da cultura de massa, que analisa a produção e recepção da arte desde o surgimento das técnicas de reprodutibilidade, já vislumbrava a fusão de elementos estéticos entre as artes tradicionais e a fotografia, a cinematografia e a radiodifusão. A teoria sustenta que a questão mercadológica toma parte na produção e recepção cultural de tal forma que o próprio processo criativo ficaria pautado pela viabilidade de venda e lucro, transformando a obra de arte em produto vendável que se apropria de técnicas de reprodução para assegurar o sucesso mercadológico. Esta questão é complexa e não cabe aqui exauri-la, mas vale tecer alguns apontamentos sobre as reflexões que tal teoria levanta para poder traçar paralelo com as considerações desenvolvidas neste estudo.

A questão é colocada em termos de uma diminuição do valor artístico da obra devido à morte da autenticidade, promovida justamente pela apropriação técnica. O resultante desse processo é a criação de produtos de consumo cultural que trazem uma “imagem” ou “conteúdo” que visa ao divertimento, à distração, no sentido de que não promoveriam quaisquer questionamentos e/ou reflexão. Isto tem relação com o sistema político-econômico e seus mecanismos de poder. Se a produção artístico-cultural defende um panorama em que a realidade se supõe registrada em suas minúcias e, através deste retrato social, é possível conceder aos consumidores a ilusão da mimetização entre sua própria existência e essa realidade retratada nos produtos

culturais. Desta forma, haveria uma “utilidade” na arte, que seria justamente o apaziguamento dos processos reflexivos das massas, que, entretidas pela ilusão de estarem sendo retratadas pela “arte”, e tendo suas inquietações e aspirações representadas pelos protagonistas desses produtos culturais, tornam-se seres dóceis, que sentem suas necessidades intelectuais satisfeitas pelo artifício da representação.

É nesta reflexão que residiria a problemática da apropriação de técnicas aplicadas à obra artística. A obra de arte perderia seu caráter de gratuidade, enquanto que sua produção responde a uma lógica de ordem mercadológica e ideológica. Neste sentido, o artista falsearia sua arte, não dando testemunho verdadeiro de suas inquietações e realidades circundantes, transformando o produto de sua criação num objeto do entretenimento, ou nas palavras de Benjamin: “(...) a preponderância absoluta de seu valor expositivo lhe empresta funções inteiramente novas (...) entre as quais a função artística aparece depois como acessória.” (BENJAMIN, 1994, p.232)

Sobre esta nova configuração do processo artístico mediado pela cultura massiva, Theodor Adorno e Max Horkheimer diagnosticam, no ensaio “A indústria cultural. O Iluminismo como mistificação de massas”:

A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser explicada em termos psicológicos. Os próprios produtos, desde o mais típico, o filme sonoro, paralisam aquelas faculdades pela sua própria constituição objetiva. Eles são feitos de modo que sua apreensão adequada exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, e por outro, é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que, rapidamente, se desenrolam à sua frente. (HORKHEIMER, ADORNO, 2000, p.175)

Tal configuração no processo de recepção dos produtos artísticos por parte do consumidor cultural deriva da automatização de seu processo receptivo. Segundo a teoria da indústria cultural, ao fundir técnicas de reprodução no processo criativo, toda criação artística acaba permeada por características que se tornam cada vez mais familiares ao consumidor, já que estas se apresentam similares nos vários produtos. Isto influiria na medida em que as estruturas dos produtos artísticos se mimetizariam entre si, dando a impressão ao leitor/espectador/consumidor de que não há nada para decodificar dentro de tais estruturas, pois todas apresentariam a mesma função, que não é gratuitamente artística mas a serviço do entretenimento.

O malefício dos produtos que respondem ao entreter é a massificação do sujeito. A representação de uma personagem tipo, que englobaria de uma só vez a todo um estrato social mata o individual, já que todo indivíduo que pertença a tal estrato se sentirá identificado por aquela personagem, sendo apagadas as características de cada indivíduo. Neste sentido, cria-se a ilusão de igualdade, de pertencimento a uma condição social inalterável que pacifica o ser em seus questionamentos internos e externos. Pautando um modelo de condicionamento social, resta ao ser se adequar a tais características, apartando-se de seus impulsos individuais e originais de sua própria realidade. O que se apresenta nestes produtos é o falseamento da realidade social com a intenção de conformar e confortar, tolher as particularidades de cada ser, pelo apelo do pertencimento, transformando o individual em massa uniformemente conformada.

A função da arte, segundo Ezra Pound no seu ensaio “O artista sério”, é a de fornecer dados que ensinem que os homens diferem uns dos outros e que não todos desejam a mesma coisa. A arte deve ensinar sobre a natureza humana, em sua feiúra ou sua beleza, mas sempre apontando às diferenças e particularidades de cada ser, dando “*testemunho da verdade*”. Qualquer obra que se eximisse desta premissa primordial seria, segundo Pound, uma arte inexata e na sua criação o artista estaria mentindo, pois a arte deve fornecer dados da mesma forma comprometidos com a natureza humana quanto o levantamento científico. Um bom artista seria então, aquele que em sua criação seja preciso no registro do sentir.

Assim como na medicina existem a arte de diagnosticar e a arte de curar, assim também nas artes, nas artes particulares da poesia e da literatura, existe a arte de diagnosticar e existe a arte de curar. Chamam à primeira culto da feiúra e à outra culto da beleza. (...) O artista sério é científico na medida em que apresente a imagem do seu desejo, de seu ódio ou de sua indiferença precisamente como tal; precisamente como a imagem de seu próprio desejo, ódio ou indiferença. Quanto mais preciso o registro que faz, tanto mais duradoura e inatacável sua obra de arte. (POUND, 1988, p.62/63)

Sem colocar o pensamento de Pound como determinador justo e preciso do valor das poéticas artísticas, já que é impossível traçar instruções exatas para a criação de uma obra prima, é possível valer-se do pensamento do crítico sobre alguns aspectos que, se acredita, configurariam o valor estético de uma obra literária. Isto, em contraponto às aceções aferidas por Benjamin, Adorno e Horkheimer, dentro da teoria da indústria

cultural. Retenha-se do pensamento de Pound a noção de que, quaisquer suas especificidades, a arte séria seria aquela que dá testemunho honesto da configuração natural e social do ser humano e sua relação entre pensamento e emoções, entre tantos outros processos humanos que derivam de panoramas de ordem social, emotiva, ou psicológica. Retomando Pound: “Só a arte, não ciência alguma, é que nos fornecerá os dados capazes de nos ensinar de que maneira os homens diferem.” (POUND, 1988, p.64).

Voltando à teoria da cultura de massa, havia-se apontado que sua problemática reside justamente no apagamento da individualidade do ser, tornando-o parte de uma coletividade que responde a características unificadoras que promovem a inserção ou não do indivíduo em determinado estrato social. Desta forma, restaria ao ser adequar-se a tais características para gozar do status de pertencimento, confortado pelo modelo apresentado, excluindo o questionamento de seu comportamento e apagando suas características pessoais que difiram das apresentadas. Portanto, se o que Pound chama de arte séria é justamente aquela enxergada em obras que promovam a descrição das diferenças do ser humano e suas estruturas circundantes, há evidente relação entre a problemática levantada pela teoria da cultura de massa e as acepções de Pound.

Tais considerações foram levantadas para descrever de forma teórica a proposta central deste estudo e dar-lhe valia dentro do contexto científico em que se insere. Propôs-se pensar no texto literário produzido dentro de um horizonte formal que abarca funções técnicas derivadas da produção cinematográfica. Esta transferência poderia responder às apropriações técnicas de que a cultura de massa se constitui, promovendo então os textos selecionados ao status de produtos culturais do entretenimento. Ainda, considere-se que, segundo a teoria da arte em relação à reprodutibilidade técnica, a função do entretenimento teria propósitos ligados à manipulação intelectual de seus consumidores. Neste sentido, cruzando tais acepções com as de Pound, se poderia chegar, mesmo antes de uma análise minuciosa como a que se desenvolveu, à conclusão de que estes textos, já que produzidos dentro da consideração de um horizonte técnico, são produtos ao serviço do entretenimento alienador, que busca na apropriação de técnicas que apelam ao imagético, sua inserção mercadológica e o seu propósito de entreter.

A base de pensamento que sustenta a proposta de análise que aqui se procurou desenvolver é a crença de que se está diante de textos que promovem um efeito diametralmente oposto ao que se descreveu anteriormente. A apropriação técnica que se

descreveu deriva de um “momento artístico” em que muitas das acepções levantadas pela teoria da cultura de massa foram superadas pelo passar do tempo e pela maturidade estética adquirida ao longo do desenvolvimento das artes e das técnicas ligadas aos meios de reprodução. A pós-modernidade traz, em sua caleidoscópica configuração, o valor estético da fusão entre elementos derivados de distintas áreas artísticas. Tal afirmação poderia, acredita-se, ser aplicada na análise de quaisquer das categorias artísticas existentes, tanto das que se originam nas artes clássicas quanto das que surgem de novos contextos artísticos derivados dessa fusão.

A música popular tomando emprestados traços à clássica; o teatro se fundindo com o espaço público; a lírica reformulada pela imagética; as artes plásticas apropriando-se de técnicas como o grafite de rua, a reciclagem de materiais; a fotografia mediada por novos formatos de câmera, etc. Em suma, a complementação entre mundos artísticos produz novas configurações nas formas de conceber e fruir a arte. E esta apropriação pode responder aos intuitos aferidos pela teoria da cultura de massa, se o artista que o produz não é “sério”. Se sua arte não responde ao preceito levantado por Pound de dar testemunho fiel da configuração humana, se a apropriação da técnica se faz em consideração a questões de ordem mercadológica ou ideológica em lugar de artística.

(...) a crescente uniformização da cultura de massa é uma das forças totalizantes que o pós-modernismo existe para desafiar. Desafiar, mas não negar. Mas ele realmente busca afirmar a diferença, e não a identidade homogênea. Pode-se dizer, é claro, que o próprio conceito de diferença envolve uma contradição tipicamente pós-moderna: a “diferença”, ao contrario da “não-identidade”, não tem nenhum oposto exato contra o qual se possa definir. (...) A diferença – ou melhor, no plural, as diferenças, - pós-modernas são sempre múltiplas e provisórias. (HUTCHEON, 1991, p.22)

Considerando a afirmação acima, extraída do capítulo “Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética”, da obra *Poética do pós-modernismo*, de Linda Hutcheon, é possível tornar verossímeis as considerações feitas anteriormente em relação ao tipo de apropriação que as poéticas do pós-modernismo realizam valendo-se de outros mundos artísticos da qual não são oriundas. Quando Hutcheon fala em um desafio, e não uma negação, das forças totalizantes da cultura de massa por parte do pós-modernismo, está implícito nesta afirmação que este movimento estético pode

desafiar o poder unificante da cultura de massa, sem necessariamente negá-lo. Isto pode ocorrer justamente porque a apropriação de elementos estéticos de outros procederes técnicos acontece de forma a exaltar a função artística da obra em lugar de conceder-lhe o caráter de entretenimento referido por Benjamin, Adorno e Horkheimer. Teorizando esta questão, afirma Hutcheon como um dos pressupostos estabelecidos ao término do seu estudo sobre poéticas pós-modernas:

Isso não significa que o pós-moderno não pode ser ou não tem sido apropriado e recuperado por um dos extremos (ou pelos dois extremos) desse dominante: a cultura capitalista de massa ou a arte humanista elevada. Como afirmei, creio que é sua dupla configuração, como contestador mas também como cúmplice, que permite tal apropriação. Não pode haver dúvida de que o pós-moderno foi comercializado, de que a estética foi transformada em moda. Entretanto, pode ser uma atitude sábia o estabelecimento de alguma distinção entre a arte e aquilo que a ela faz o sistema de promoção de arte. (HUTCHEON, 1991, p.289)

Diante de todas as afirmações levantadas, resta ao estudo como um todo a confirmação de que as obras literárias estudadas dão conta desse desafio no sentido de operar a configuração de suas tramas pelas transferências técnicas descritas desde a postura consciente de responder apenas à função artística da obra. Configuração esta que se bem necessita da gratuidade inerente à obra de arte, também dá conta de conceder, à significação da obra, o compromisso com o retrato das condições da natureza humana de que Pound fala. Estas duas preocupações que configuram o que seria a “arte séria”, em confluência com a característica mutável e caótica da pós-modernidade e sua inter-relação com os vários mundos estéticos, é colocada de forma sintética e clara por Pound:

Analisando mais de perto, descubro que pretendo dizer algo assim como “máxima eficiência de expressão”; quero dizer que o escritor expressou alguma coisa interessante de maneira tal que nos se poderia redizê-la com maior eficácia. Quero também dizer algo relacionado com descoberta. O artista deve ter descoberto alguma coisa – acerca da própria vida ou dos meios de expressão. (...) A boa arte deve resultar de uma faculdade de força ou percepção excepcionais. (POUND, 1988, p.75)

Retomando a questão central do estudo, o que se pretende comprovado ao fim do mesmo é, sintetizando, que a forma pela qual Ilka e João Antônio produzem esse processo de transferências “técnico-estéticas” é embasada pelo pacto do “artista sério” com o retrato humano, em paralelo com essa característica mutável do artista pós-moderno, inserido num movimento a uma mesma vez tão heterogêneo quanto fundido entre os vários mundos estéticos circundantes. Estes dois componentes do que talvez se pode chamar de “filosofia da poética” dos dois escritores, gera uma postura que procura colocar a função artística da obra como única, e por isso a apropriação não diminui o valor estético dos textos, sem perdas para o registro das preocupações humanas, e por isso não desaparece a promoção do questionamento e da reflexão e o aprimoramento estético da arte literária.

Quando se gera o movimento de aplicação das técnicas derivadas da cinematografia não é a sua assimilação o que se pretende, mas o empréstimo de soluções estéticas de um elemento para o enriquecimento de outro. Ao conferir um caráter fortemente ligado ao imagético, desenvolvendo construções narrativas que remetem à construção da imagem fílmica, a intenção artística de Ilka e João Antônio não é a de tornar seus textos equivalentes a uma narrativa fílmica. Não se procura o efeito de leitura de estar “lendo um filme”, nem de que o incentivo à leitura derive de uma familiaridade do leitor com tal estética. A função de tal proceder é imensamente maior que a aproximação entre duas poéticas (cinematográfica e literária), que a referência de uma expressão artística à outra. Em suma, a intenção que origina os procedimentos formais que foram descritos em nada se relacionam com uma intenção voltada para a articulação dos textos num contexto mercadológico, nem uma negociação com a cultura de massa e seus valores.

A relação que cada um dos escritores apresenta com a produção cinematográfica, pelo que se levantou na leitura das cartas, fonte originária deste estudo, diz respeito a duas coordenadas essenciais para entender a linha de pensamento que aqui se desenvolve. A primeira é o contato intenso com a sétima arte, criando uma carga de experiência sobre seus formatos estéticos. Por outro lado, a postura analítica que considerou a expressão cinematográfica como passível de ser análoga à criação literária, derivada de uma sensibilidade estética que permitia aos escritores a relação entre construções formais e temáticas do cinema e processos criativos literários. De modo a tornar explícitas tais afirmações, transcreve-se trecho de carta de João Antônio, em que se nota como se dava esse processo de percepção da confluência das artes:

Vejo Rocco. Nunca, ninguém me lembrou tão alto e tão firmemente Dostoievsky no cinema. Nem mesmo o próprio Luchino Visconti inspirando-se em Noites Brancas. É preciso dizer muito sobre “Rocco e seus irmãos”. De uma atualidade total, a figura de Rocco é muito séria. Ou por outra, como em “Os irmãos Karamazov” todas, ou quase, todas as personagens vão consideradas como de primeira importância e se impõem com uma dignidade de tragédia. JOÃO ANTÔNIO¹⁹

Perceba-se que a relação que o escritor faz entre filme e obra literária não se refere à questão da adaptação da literatura ao cinema. Quando compara a organização de um filme, que não é uma adaptação literária à obra de Dostoievsky, João Antônio se remete à essência formal das formas expressivas, não à adaptação. São elementos que configuram a estética do filme que o lembram da obra do escritor russo, não a releitura cinematográfica de suas narrativas. Este detalhe interessa aqui enquanto que reforça a postura analítica adotada durante o estudo, em que se procurou mapear a apropriação de elementos constituintes da narrativa fílmica aplicados à construção da organização formal da narrativa literária. Outra característica que a fala de João Antônio revela é a própria atividade de análise fílmica. Dotados de uma sensibilidade estética própria do artista, os escritores analisavam as obras cinematográficas, esmiuçando a totalidade desde a sua construção formal, entendendo os processos de fotografia, direção, atuação, entre outros, extraindo-os de seu contexto original.

Estas posturas em relação à análise não se dão somente sobre a produção cinematográfica. Os escritores, além de produtores literários, desenvolveram relação com outras expressões artísticas, senão como produtores, como promotores de sua divulgação e valorização. O envolvimento de João Antônio com a música popular, de Ilka com o teatro, por exemplo, reforça esse exercício de leitura crítica que decompõe os elementos que constituem o processo de criação de outras artes e os enxergam à luz da composição literária. Portanto, se tal exercício é confirmado como um hábito analítico recorrente no pensamento dos escritores, a forma de apropriação que se descreveu encontra respaldo em tal proceder crítico.

A argumentação que se defende nesta dissertação, considerada a análise crítica desenvolvida, foi sustentada em constante movimento remitante a várias questões extra-literárias. Este proceder foi necessário devido ao diálogo entre duas expressões artísticas

¹⁹ Carta enviada a Ilka datada de 5 de setembro de 1961.

diferentes, o que impossibilitava que se mantivesse apenas um arsenal teórico, sendo necessário remeter-se à teoria cinematográfica, a aspectos relacionados ao contexto sócio-histórico e a questões de cunho biográfico em paralelo com a teoria e crítica literária. Esta característica poliforme da postura analítica adotada auxiliou na formação de um respaldo que desse fundamento às colocações feitas, já que não se contou com o auxílio de um referente teórico que abordasse a questão nos mesmos moldes que aqui se propôs. Especificando, não houve um respaldo de análise consagrada que seguisse os mesmos pressupostos teóricos que foram adotados neste estudo. Assim sendo, foi preponderante encontrar eco da voz analítica que se lançou, valendo-se de diversos recursos que comprovassem, por uma ou outra via, o que se afirmava.

No momento da dissertação que se ocupou da análise narrativa em si, aplicando os conceitos extraídos da cinematografia em confluência com acepções da teoria literária, optou-se por uma postura que procurou cumprir sua premissa de mapeamento formal mas que não deixou de lado a preocupação com questões de ordem estética. Existe a consciência do quanto a análise tomou voz única, por muitas vezes afastada de referencial teórico, quando da análise das narrativas, e igualmente se é consciente do quão arriscada esta postura pode ser, já que a voz corre solta sem o confortável amparo da citação teórica consagrada, que torna incontestes o que se afirma.

Porém, se não sempre há esse respaldo constante durante a análise desenvolvida, há sim uma fundamentação na escolha da postura adotada, que reside na crença de que é imensamente mais válido o equívoco derivado da autonomia de pensamento e na produção de conhecimento inovador do que o acerto originado da reprodução de discurso. Ou como define Pound, acerca do exercício da crítica literária:

A única crítica realmente danosa é a crítica acadêmica dos que fazem o grande sacrifício, que se recusam a dizer o que pensam, se é que pensam e repetem as opiniões consagradas; esses homens são a praga; sua traição às grandes obras do passado é tão grande quanto a traição do falso artista às do presente. Se eles não respeitam suficientemente o que lhes foi legado para formarem a respeito uma opinião pessoal, então não lhes é lícito escrever. (POUND, 1988, p.75)

Esta dissertação se originou de uma premissa: o mapeamento e descrição de transferências de técnicas cinematográficas aplicadas na construção narrativa literária. As considerações de ordem teóricas em conjunto à análise literária das obras com as que

se propôs trabalhar, acredita-se, deram conta de cumprir com a premissa estabelecida no início. Porém, desde um primeiro momento, também se levou em consideração a necessidade de demonstrar cabalmente que tal processo é em grande parte responsável pela qualidade literária que os textos apresentam. Provar que a apropriação estética de um mundo artístico para outro, quando operado por artistas comprometidos com a literatura e a força que dela se desprende, aporta valor incontestável à obra acabada.

Ilka Brunhilde Laurito e João Antônio Ferreira Filho são exemplos desse tipo de artista, aquele que fez um pacto com a “arte séria”, que entende sua criação como elemento modificador do mundo, da realidade circundante, como expressão humana que revela e reflete a natureza de si. O valor desta postura artística excede a de conceder alto nível de aprimoramento estético às suas obras, além, e confirmando a relevância social deste e outros estudos que tratam da criação literária, sua importância reside na contribuição destas obras e o proceder artístico que exalam, ao movimento estético em que se inserem, criando novos referentes estéticos para os processos criativos vindouros.

A composição literária é vasta e complexa, nunca chegando a ser completamente elucidada, por ter o elemento humano como seu compositor. Não foi premissa deste estudo alcançar tamanha façanha, nem tampouco delimitar-se ao elogio das obras estudadas, mas sim no conjunto de todas suas intenções, demonstrar, ainda que de forma mínima, o valor da Literatura como obra de arte e como registro catalisador das experiências humanas e sua reflexão.

ANEXO - Bibliografia dos autores

Bibliografia de Ilka B. Laurito

Caminho. São Paulo: Edição do autor, 1948.

A noiva do horizonte. São Paulo: Edição do autor, 1953.

Autobiografia de mãos dadas. São Paulo: Edição do autor, 1958.

Janela de apartamento. São Paulo: Editora I.L.A Palma, 1968.

Sal do Lírico: Antologia poética. São Paulo: Quirón, 1978.

Genetrix. São Paulo: Edição do autor, 1982.

Canteiro de obras. São Paulo: Editora Scortecci, 1985.

Brincando de amor. São Paulo: Moderna, 1994.

Coração de boneca. São Paulo, 1995.

A menina que fez a América. São Paulo: FTD, 1995.

Parque de diversões: crônicas. São Paulo: Atual, 1995.

A menina que descobriu o Brasil. São Paulo: FTD, 2001.

Bibliografia de João Antônio

Malagueta, Perus e Bacanaço. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

Malhação de Judas Carioca. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

Leão de Chácara. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

Casa de Loucos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

Dedo - Duro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

Calvário e porres do Pingente Afonso Henriques de Lima Barreto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

Lambões de caçarola (trabalhadores do Brasil!). Porto Alegre: L&PM, 1977.

Ô Copacabana! Rio de Janeiro: Guanabara, 1978.

Contos Escolhidos. Brasília: Horizonte; INL, 1983.

Abraçado ao meu rancor. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

Literatura comentada. 2.ed. Org. de João da Silva Ribeiro Neto. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

Zicartola e que tudo mais vá pro inferno! São Paulo: Scipione, 1991.

Dama do Encantado. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

Sete vezes rua. São Paulo: Scipione, 1996.

Bibliografia Geral

ABDALA, Junior Benjamin. *Literatura, História e Política: literaturas de língua portuguesa no Século XX*. 2º Ed. Cotia, S.P: Ateliê Editorial, 2007.

ACOSTA, Jose M. *Literatura e Periodismo, vols. 1-2*. Madrid: Guadarrama, 1973.

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru, S.P: EDUSC, 2001.

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, S.P: Papyrus, 1995.

_____. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Claudio C. Santoro. Campinas, S.P: Papyrus, 1993.

BARTHES, Roland et all. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

BENDER, Flora, LAURITO, Ilka B. G. *Crônica: História, teoria e prática*. São Paulo: Scipione, 1993.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: Benjamin, W. *Obras escolhidas V.1: Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTONI, Estevão. *Ilka Brunhilde Laurito – Uma escritora de dois Jabutis*. Folha de São Paulo. 17 de dezembro de 2012; acesso em 20 de dezembro de 2012; número: não

indicado. 1 página. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/1202416-ilka-brunhilde-laurito---uma-escritora-dona-de-dois-jabutis.shtml>

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Films*. London: Routledge, 1985.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, 36. Ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

_____. *Um boêmio entre duas cidades*. In: ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BRASIL, Assis. *João Antônio. História Crítica da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Americana: Brasília, INL, 1975.

BRASIL, Francisco. *Cinema e Literatura (choque de linguagens)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

BUARQUE DE HOLLANDA, H. & GONÇALVES, M.A. - *Cultura e Participação nos anos 60*. 10. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CAIRO, L.R. et al. (org.). *Nas malhas da narrativa – Ensaios sobre literatura, história, teatro e cinema*. Assis: UNESP, 2007.

CÂNDIDO, Antônio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, S.P: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

_____. *A literatura e a formação do homem*. *Ciência e Cultura*, v. 24, n.9, p.803-9, set. 1972.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

_____. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

CERTAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Vol I: Arte de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editora, 2003.

COOK, Terry. *Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno*. *Revista Estudos históricos*, Rio de Janeiro, nº 21 (Arquivos pessoais), 1998/1. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/241.pdf> Acesso em: 10.dez.2010.

CORTAZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles. *Cinema: A imagem-movimento: cinema I*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Trad. Luiz A. Roncari. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes Ed., 1991.

ECO, Humberto. *Cultura de massa e “níveis” de cultura*. In:_____. *Apocalípticos e integrados*. 6. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.33-67.

_____. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

FAUSTO, Boris. *Getúlio Vargas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

FERREIRA, João Antônio. *Sete vezes rua*. São Paulo: Editora Scipione, 1996.

FERREIRA, Cássia Alves. *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio: 1977-1989*. 2003. 178p. Dissertação (mestrado em letras) – Faculdade de ciências e letras de Assis (UNESP). São Paulo, 2003.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1998.

FUNCK, Susana Bórneo. (org.) *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Pós-graduação em Inglês/Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

GASPARI, Elio. *As ilusões armadas: A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GASPARI, Elio, BUARQUE, Heloísa H et ali. *70/80 Cultura em trânsito: da Repressão á Abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1996.

GIMFERRER, Pere. *Cine y Literatura*. Barcelona: Editorial Planeta, 1999.

GOMES, Ângela de C. (org.). *Escrita de si, escrita da historia*. Rio de Janeiro: editora FGV, 2004.

GOMES, Paulo E. S. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Embrafilme, 1980.

_____. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Vol. I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GOTLIEB, Nadia, GALVAO, Walnice (org.). *Prezado senhor, Prezada senhora: Estudo sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GOTLIEB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.

GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Editora da Civilização Brasileira, 1979.

HOLLANDA, H. B; GONÇALVES, M.A. - *Cultura e Participação nos anos 60*. 10. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *A indústria cultural: O iluminismo como mitificação de massas*. In: ADORNO et alii. *Teoria da cultura de massa*. Comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

ISMAEL, J.C. *Cinema e circunstância*. São Paulo: São Paulo editora, 1965.

JAUSS, Hans Robert. *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis*. In: JAUSS, H. et all. *A literatura e o leitor: Textos de estética e recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70 Ltda, 2007.

KHÉDE, Sonia Salomão. (coord.) *Os contrapontos da literatura: Arte, ciência e filosofia*. Ed. Vozes, 1984.

KNIGHT, Arthur. *Uma história Panorâmica do Cinema: A mais viva das artes*. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1970.

LACERDA, Rodrigo. *João Antônio: Uma Biografia Literária*. Dissertação de doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFCHL/USP. São Paulo, 2006.

LAURITO, Ilka Brunhilde. *Parque de diversões: crônicas*. São Paulo: Atual editora, 1995.

LAWSON, John Howard. *O processo de criação no cinema: Pesquisa de linguagem e estrutura audiovisuais*. Trad. Anna M. Capovilla. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

LEWIS, C. S. *Um experimento na crítica literária*. Trad. João Luís Ceccantini. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

LIMA, Alceu A. *O jornalismo como gênero literário*. São Paulo: Com-arte, EDUSP, 1990.

LINHARES, Maria Yedda (org.) *História Geral do Brasil*. 9º Ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.

LINS, Daniel (org.) *Cultura e subjetividade: Saberes nômades*. Campinas, S.P: Papirus, 1997.

LOPEZ, André Porto Ancona. *Como descrever documentos de arquivo: elaboração de instrumentos de pesquisa*. São Paulo: Arquivo do Estado e Imprensa Oficial do Estado, 2002. p.57.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção no Brasil*. São Paulo: Ática, 1985.

MARCHEZAN, Luiz G; TELAROLLI Sylvania (org). *Cenas Literárias: A narrativa em foco*. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura acadêmica Editora, 2002.

MARINS, Paulo César Garcez. *Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras*. In: Fernando A. NOVAIS (coordenador geral da coleção): *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MEIRELLES, William Reis. *Cinema e história: O cinema brasileiro nos anos 50*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da FCL UNESP/Assis, 1989.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. e posfácio de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*. In: Projeto História. São Paulo: PUC, n.10, pp.7-28, dezembro de 1993.

NOVAIS, Fernando A. et all. *História da vida privada no Brasil. Vol. 3: República: Da Belle époque à Era do rádio*. Org. Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Vol. 4: Contrastes da intimidade contemporânea*. Org. Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; PEREIRA, Jane Christina. *João Antônio, o esteta do popular*. Revista Ciências e Letras. Porto Alegre, n.34, jul./dez. 2003.

OLIVEIRA, Valdelino Soares de. *Literatura: Esse cinema com cheiro*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

PAES, Marilena Leite. *Arquivo: teoria e prática*. 3. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: FGV, 2005. 228 p.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a Letra: Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas, S.P: Mercado das Letras, 1999.

_____, Tânia et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Instituto Itaú cultural, 2003.

PEREIRA, Paulo A. *Imagens do movimento: Introduzindo ao cinema*. Petrópolis: Vozes, 1980.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005.

_____. *Mulheres públicas*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação editora da UNESP, 1998.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIZARRO, Ana (org.) *America Latina: Palavra, Literatura e Cultura. Vol. 3 Vanguarda e Modernidade*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995.

POUND, Ezra. *O artista sério*. In: *A arte da poesia: ensaios escolhidos por Ezra Pound*. Trad. Heloísa de Lima Dantas e Jose Paulo Paes. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

PROENÇA, Domício Filho. *Pós modernismo e Literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RICHARDSON, Robert. *Literature and film*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: Arte e indústria*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

SALLES, Francisco Luis de Almeida. *Cinema e verdade – Marilyn, Buñuel, etc. Por um escritor de cinema*. Organizado por Flora Christina Bender e Ilka Brunhilde Laurito. São Paulo/Rio de Janeiro: Companhia das Letras / Cinemateca Brasileira / Fundação do Cinema Brasileiro, 1988.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Recortes de uma história: A construção de um fazer/saber*. In: *Literatura e Feminismo: Propostas teóricas e reflexões críticas*. Christina Ramalho (org.). Rio de Janeiro: Elo, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own*. In: *Feminist literary theory: a reader*. Mary Eagleton. Cambridge, Mass: Blackwell, 1986.

SILVA, Zélia L. (org.). *Arquivos, patrimônio e memórias: trajetórias e perspectivas*. Assis: UNESP, 2000.

SILVERMAN, M. *A multiforme (não) ficção de João Antônio. Moderna ficção Brasileira*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira / INL-MEC 1982.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: De Castelo a Tancredo*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1988.

SOUZA, Eneida Maria de. *Notas sobre crítica biográfica*, In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

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

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Literatura e vida literária: Polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TODOROV, Tzvetan. *Poética*. Trad. Carlos da Veiga Ferreira. São Paulo: Teorema, 1991.

VANOYE, Francis et GOLIOT-LÉTÉ. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.

XAVIER, Elódia. *Para além do cânone*. In: *Literatura e Feminismo: Propostas teóricas e reflexões críticas*. Christina Ramalho (org.) Rio de Janeiro: Elo, 1999.

_____. *Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória*. *Mulheres e Literatura*, v.3, 1999. Disponível em: <[HTTP://WWW.lettras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/volume3/31_elodia.html](http://WWW.lettras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/volume3/31_elodia.html)> Acesso em 28 de julho de 2013.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil, 1983.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *Sétima Arte: Um culto moderno. O idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

YEDDA, Maria (org.) *História Geral do Brasil*. 9ªed. Revista e atualizada. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

ZOLIN, Lucia O. *Literatura de autoria feminina*. In: *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Bonnici, T. e Zolin, L. O. Maringá: Eduem, 2005.