

## GUIMARÃES EM CENA: RECONTEXTUALIZAR PARA RESISTIR

*Maria Lúiza de Castro da Silva*  
Universidade Federal Fluminense

Todo final de século implica irremediavelmente num grande sofrimento. Esta idéia foi expressa, não exatamente com as mesmas palavras, por Silviano Santiago, em um ciclo de debates, na U.E.R.J., em que era expositor. Dizia ele que as décadas finais de um século e as iniciais de outro, por serem períodos de transição, implicam um clima de indefinição entre o esgotamento das propostas diretoras do século que finda e a obscuridade que envolve as diretrizes que se anunciam.

Na virada do século, a contemporaneidade se lança a reavaliar os valores que conduziram os passos da humanidade e os grandes erros cometidos neste trajeto. A crise porque passa a razão moderna faz estremecer os alicerces que sustentam os saberes estáveis, na medida em que estes não conseguiram responder a questões que se tornaram relevantes, neste período. As idolatrias e as ideologias são estilhaçadas frente ao descrédito em relação a projetos revolucionários de transformação social ou a tentativas utópicas de construção de um mundo alternativo. Os cânones são questionados. O consenso gira em torno da idéia de descentramento, de instabilidade e de efemeridade.

Acredito que a discussão sobre a potencialidade da arte e, especificamente, da literatura, hoje, deva ter como ponto de partida o reconhecimento do desempenho preponderante das tecnologias da informação na configuração das formas de saber do homem contemporâneo. Este reconhecimento implica a atitude crítica de revisão dos pilares que, até então sustentam os conceitos de arte e de cultura.

Como leitora crítica, inserida em um contexto cultural dominado pelos meios de comunicação de massa, reconheço a pobreza dos fenômenos culturais, no que tange à troca de experiências.

No ambiente pós-moderno, a tecnociência aplica-se à informação e à comunicação e produz um mundo super-recriado pelos signos, onde a realidade se transforma em fantasmagoria e o indivíduo perde a substância interna, já que ele manipula cada vez mais signos do que coisas.

As diferentes formas de arte, como refletoras da práxis cultural do homem, assumem a postura de auto-reflexividade, pondo sob suspeita as noções de identidade e de autoria, assim como a credibilidade nas metanarrativas fundadoras. Há a preocupação em desconstruir, criticamente, os pressupostos essencialistas e elitizantes que fundamentam a tra-

dição: a idéia de profundidade da obra de arte é fragilizada em nome de uma percepção estética que procura atingir, de maneira cada vez mais intensa, as mais diversas gamas do processo de recepção. O que se atesta é a democratização da arte, que se instala como um espaço discursivo eclético, permeável à incorporação das diferenças e, por isso mesmo, contestador da noção de coerência e de unificação. A noção, portanto, de especificidade das diversas formas artísticas, como idéia delimitadora do campo de atuação de cada uma, é redimensionada por limites acidentais e relativos que, transcendendo as categorias e os gêneros tradicionais, vão proporcionar, a propagação da intertextualidade como via de acesso às novas possibilidades de criação.

Pela via intertextual, a arte passa a forjar mecanismos que permitem a utilização de fragmentos da memória cultural com o objetivo de colocá-los em posição de diálogo com as formas do presente, de modo a estabelecer, criticamente, uma avaliação recíproca dos dois recortes de tempo. É, ainda, uma maneira de, não só recuperar do passado como evidenciar no presente, as práticas discursivas recalçadas pelos discursos dominantes.

Se as argumentações apresentadas apontam para um perfil da cena contemporânea, da mesma forma percebemos que este perfil é nebuloso, traçado pela indefinição e pela provisoriade. Desprovida de parâmetros únicos, a contemporaneidade abriga, num mesmo cenário, vereditos contraditórios e plurais sobre os caminhos (ou descaminhos) da arte. Critérios são apontados e, imediatamente, postos em estado de derrisão (observe-mos, por exemplo, as contendas em torno do conceito de pós-modernidade ou, ainda, a diversidade de posturas em relação à questão do cânone que flutua entre a reificação de valores tradicionais (como a de Harold Bloom) e a desierarquização proposta por pensadores desconstrutivistas. Assim sendo, todos os critérios são possíveis desde que se justifique o método ou o sistema nos quais eles se baseiam.

A análise, que me proponho a realizar, justifica-se como um exercício de reflexão sobre algumas possibilidades estéticas de que lançam mão os artistas contemporâneos para a produção de seus objetos artísticos. E para tanto, opto pela investigação dos mecanismos intertextuais que irão possibilitar o dialogismo intertextual entre dois textos produzidos e veiculados por linguagens diferentes: um, em linguagem estritamente verbal e outro, em linguagem cinematográfica.

Como os processos intertextuais pressupõem um texto que é "citado" por outro, apresento como "texto-fonte" ou "texto citado" *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. O outro, o texto que "fala" é *Cinema falado*, de Caetano Veloso.

*Cinema falado* é, até o momento, a única experiência fílmica de Caetano Veloso como produtor. Foi realizada na década de 80 e o propósito de Caetano era, além de discutir o cinema através de outras artes, pensar a sua expressão poética a partir do cinema. Se o cinema é arte impura por ser

montagem de outras formas artísticas, ele, por outro lado, pode enriquecer essas mesmas formas artísticas.

O interesse em analisar esse filme se prende ao fato de que um recorte de *Grande sertão: veredas* é apropriado e reelaborado pela linguagem fílmica de *Cinema falado*.

Ao recontextualizar o texto de Guimarães, a linguagem fílmica de Caetano, atualizando-se como simulacro, devolve-nos a imagem do texto-fonte espetacularizada e bem de acordo com o gosto contemporâneo, que prefere a imagem ao real, a cópia ao original.

### Cinema falado: a festa linguageira

O filme começa pondo em cena o espaço da festa: uma reunião social, onde as pessoas descontraídas exercitam o prazer do velho "bate-papo". Que imagens nos são lançadas? Recortes de falas seguidas de movimentação gestual. Os personagens são figuras de fundo — cenários do que vale enquanto ação: os atos de fala — atualizados de múltiplas maneiras. Estes ou estão desconectados de seus produtores ou fragmentados por desvios da câmara e, tanto ecoam perdidos, solitários, distantes de sua fonte, como são transformados em ruídos ininteligíveis. Circulam pelo espaço, a dançar por entre gestos, dos quais se aproximam ou se afastam, num balé descontraído. O erotismo e o jogo de sedução marcam o compasso desse balé. A câmara captura-os sendo, ela também um ato de fala controlador de todos os outros e, paradoxalmente, como um *voyeur*, ora cumplicia-se com o que captura, ora distancia-se como contraponto. O movimento é, ao mesmo tempo, de entrega e de recusa, como no jogo amoroso.

A última cena desta seqüência apresenta Caetano Veloso cantando a música "Língua" que se caracteriza por ser, predominantemente, um *rap* — espécie de canto falado. Um dos versos se sobressai na voz de Elza Soares que, ocupando a cena em primeiríssimo plano, entoa-o constrangendo-o, arrastando-o pela boca, de forma que ele ocupe toda essa zona (erógena, por natureza) e saia vestido em sensualidade e eroticidade. O movimento da língua da cantora é altamente expressivo na medida em que remete ao sentido polissêmico da própria palavra Língua: "O que quer / o que pode esta Língua"?

É a partir do estabelecimento dessas relações que as próximas seqüências vão apresentar o modo pelo qual a linguagem fílmica pode dialogar não só com outros tipos de linguagem artística (a literatura, a música, a dança, a escultura, a pintura, o teatro) como com outras linguagens que fazem parte da episteme moderna (a filosofia e a psicanálise) e, ainda, com a linguagem midiática, por excelência (a televisiva).

Este diálogo, como que a desdobrar-se infinitamente, vai também bordejar a linguagem do povo, a de uso diário, que esconde em seu bojo, por vezes, instantes de elaboração não só artística como conceitual. Não se pode deixar de ressaltar a presença, em todas essas esferas dialógicas, de

uma outra linguagem que, como água em espuma, encharca as relações de diálogo, levando-as a adquirir uma densidade maior: os gestos. A palavra, base permanente do diálogo, inaugura o gesto e é inaugurada por ele.

Caetano Veloso, propondo-se a fazer com que o filme dobre sobre si mesmo e fale das próprias relações, vai utilizar a linguagem fílmica para revertê-la contra ela mesma, visto que passa a fazer uso tanto da exposição quanto do prazer, pela via do erotismo que é a via principal do interdito e da transgressão.

### O cinema fala de Guimarães Rosa

A seqüência que trata de Guimarães Rosa inicia-se por uma legenda que anuncia o assunto a ser tratado: literatura. O recurso à legenda remonta a um meio importante de montagem usado pelo cinema mudo. Era a forma de estabelecer a ligação entre os enquadramentos. Para R. Jakobson, em *Linguística. Poética. Cinema*, as legendas permaneciam no filme como *elementos de composição claramente literárias* (JAKOBSON, R., 1970, p.158).

O cinema sonoro aboliu este recurso em favor de um filme ininterrupto, linear. Ao retomar o uso da legenda, a intenção passa a ser emprestar-lhe uma função oposta à primitiva: reforçar a idéia do corte, do fragmento. Além disso, seu uso em um filme sonoro é carregado semanticamente de ambigüidade, principalmente quando se destina a um cinema que se autodenomina "falado".

A partir de então, o que se vê são dois rapazes sentados em um sofá, assistindo à televisão. No ambiente, há a predominância do branco: na cor do sofá, nas placas de formioplac que revestem o chão, na tinta das paredes. Tudo corrobora para a idéia de que o que importa é a evidência, a clareza da imagem, a espetacularização do que está sendo recuperado.

A televisão é a boca por onde Guimarães é falado: o programa a que os dois rapazes assistem é o seriado *Grande sertão: veredas*. É interessante notar o desdobramento: a legenda anuncia literatura, mas o objeto literário é distanciado de sua especificidade pela reduplicação de imagens: ele é capturado pela imagem televisiva e retomado pela imagem fílmica. Esta reduplicação implica o reforço do caráter de exterioridade com que se quer marcar o objeto literário: as duas formas de apropriação se processam através de veículos de massa, cuja finalidade primeira é a exposição de seus produtos.

Há, entre os rapazes, um clima sutil de envolvimento, sugerido pelos gestos, pelas atitudes, pela proximidade de corpos, pela troca de olhares. A conversa que se estabelece é sobre o seriado. Um deles passa a relatar a cena ocorrida no dia anterior que foi baseada numa fala de Riobaldo. Esse rapaz, moreno e circunspecto, assume a fala e incorpora a personagem Riobaldo. O outro, o que assiste à dramatização, tem os olhos verdes e tra-

ços que se indefinem entre a delicadeza e a brutalidade — é uma alusão clara a Diadorim.

Neste momento, o gesto reduplica a força da palavra e os dois são evidenciados pela imagem. O friccionamento entre o gesto que se mostra e a palavra que é dita vão estruturar o jogo do sentido, que não é um nem outro, mas um efeito de superfície que se atualiza pela imagem.

A câmara, focalizando os dois rapazes como simulacros de Riobaldo e Diadorim, desliza de um a outro sem se deter em nenhum. Sua função é a de articular gestos e palavras de um e de outro, de maneira a permitir que eles se reflitam, se comuniquem, coexistam e se ramifiquem. O objetivo é reunir as singularidades de um e de outro, de forma que elas correspondam aos dois em uma "história embaralhada", assegurando a passagem de uma repartição de singularidades ao outro, redistribuindo os pontos singulares e, por esse processo, assegurar a doação do *sentido* para os dois.

O trecho acima, montado a partir de paráfrases dos conceitos deleuzeanos, permite observar as estruturas simbólicas com que se monta o jogo do sentido, no filme, quando se propõe a recuperar o ritmo de uma narrativa auto-indagadora de uma situação existencial em que o amor é vivido no mistério de sua interdição e, ao mesmo tempo, na busca de exaltação de uma realidade ampliada e mágica que só se atualiza quando construída pela palavra: a poesia.

O que se observa é que, ao recuperar Guimarães, Caetano busca um trecho de alta intensidade dramática. Essa intensidade é construída, na linguagem roseana, a partir de jogos com a linguagem verbal, em todos os níveis: no léxico, no sintático, no semântico, no fônico. As regras do jogo roseano implicam não só em buscar soluções inventivas nos grandes planos dessa linguagem, mas também em voltar-se para o seu microcosmos, onde cada sinal de pontuação, cada sufixo, cada prefixo, cada letra (acrescentada ou suprimida), cada acento... enfim, cada elemento menor é cuidadosamente trabalhado como tensor da própria escrita.

Cabe a esse mundo pequeno, mas fervilhante de possibilidades, preparar a palavra para articulações mais amplas, propostas pelo jogo. A finalidade é a desautomatização da linguagem verbal para que ela, colocando em tensão os níveis de significação dos elementos lingüísticos que compõem o texto, alcance a dimensão de imagem e possa, dessa forma, atualizar a dicção da poesia.

Há uma simplificação natural das regras do jogo, em linguagem fílmica, se comparadas às estratégias usadas em relação à linguagem verbal: a imagem já está pronta. Isto implica em trabalhar com um material mais ingrato porque, se atinge com mais rapidez ao receptor, é, por outro lado, sujeito também mais rapidamente à estereotípi. Para fugir a essa marca de opressão, a linguagem fílmica vai explorar aquilo que lhe possibilita margens de subversão: o gesto.

Caetano investe nesse veio para capturar o fragmento roseano. Sabendo ser impossível transpor toda a complexificação do jogo linguageiro detectado em Guimarães Rosa para a linguagem fílmica, Caetano parte para um outro tipo de complexificação: um olhar de microscopia em relação ao gesto que captura a palavra. As personagens "dizem" o texto com as atitudes e posturas de seus corpos; fazem para si mesmas "um teatro".

Esse teatro jamais pára de remeter às qualidades visuais e sonoras que o dirigem. A exemplo do cinema de Godard, que, segundo Deleuze, "vai das atitudes do corpo, visuais e sonoras, ao gestus pluridimensional, pictórico, musical, que constitui a cerimônia, a liturgia, a ordenação estética delas" (DELEUZE, G. 1980, p.234).

Em cena, "Riobaldo" dança para "Diadorim" o seu balé litúrgico: a expressão do corpo, a força do olhar, a dicção das palavras, os sons, as cores do ambiente são faces desse gesto pluridimensional, pictórico, musical.

A cena nos lembra a cerimônia pré-nupcial dos pássaros: o macho executa para a fêmea um balé em que cada bater de asas, cada trinado, cada meneio de vôo são gestos de sedução e de conquista.

A força da palavra, impõe-se a do gesto que coloca em cena, reduplicada e recontextualizada, a percepção poética do sertão/mundo que, ajustada ao limite extremo entre o sagrado e o profano, instaura o espaço de travessia do ser humano, em sua busca existencial, entre duas forças permutáveis e, dialeticamente, complementares: o divino e o diabólico, o dito e o não-dito. E, novamente, de acordo com os conceitos deleuzeanos de estruturação do sentido, este será sempre um lugar neutro, um entrelugar, um efeito entre duas forças.

Se o cinema tende à "mimesis", a narratividade fílmica de Caetano busca a sua perversão. O olhar lançado sobre a obra roseana privilegia o lugar da fenda, do interdito e instala "a vontade de fruição", de que nos fala Barthes. Para o autor, existem dois tipos de texto: os do prazer ("aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura") e os de fruição ("aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças; faz entrar em crise sua relação com a linguagem" (BARTHES, R., 1977, p.21-22)).

No filme, tanto quanto na escritura roseana, é o gesto erótico do interdito não transgredido ("o lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre?" (BARTHES, R., 1977, p.16)) que vai estabelecer o diálogo entre duas escrituras problematizadoras, que privilegiando a ambigüidade, se atualizam como textos de fruição. Pelas vias intertextuais, a obra de Caetano, pastichando recortes da obra roseana, vai além do simples deleite a que se destina a produção veiculada por um meio de comunicação de massas. Ela passa a ser um ponto de intervenção na recepção

passiva do espectador que, mobilizado, vivencia a possibilidade de uma dialética do desejo: "o texto é objeto fetiche e esse fetiche me deseja" (id. ib., p.38). A partir de então, o espectador ingressa no corpo de fruição do texto, como co-produtor, ou ainda como "o seu voyeur: observo clandestinamente o prazer do outro, entro na perversão" (id. ib., p.26).

Ao pastichar a obra roseana, Caetano faz recircular um discurso que, sujeito à institucionalização, passou a ocupar um lugar sagrado, estável. Essa forma de dialogia textual funciona como elemento vivificante, capaz de suscitar, pelo deslocamento e pela recontextualização dos fragmentos da obra roseana, novas e múltiplas leituras que impliquem, inclusive, em uma avaliação das práticas discursivas contemporâneas e uma revisão crítica das formas do passado à luz do presente.

#### **Bibliografia**

BARTHES, Roland. *Prazer do texto*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II - a imagem tempo*. Trad.: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense, 1980.

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1970.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 17.ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

VELOSO, Caetano. *Cinema Falado*. Prod. e dir.: Caetano Veloso. 1968.