

- LAURENS, Camille. *L'amour, roman*. Paris: P.O.L., 2003.
- _____. *Dans ces brás-là*. Paris: P.O.L., 2000.
- LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1971.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio – ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri: Manole, 2006.
- LYOTARD, J. F. *The post-modern Condition*. London: Manchester University Press, 1984.
- MOSSE, George. *L'image de l'homme – L'invention de la virilité moderne*. Paris: Pocket Agora, 1996.
- MILLET, Catherine. *La vie sexuelle de Catherine M.* Paris: Seuil, 2001.
- NIN, Anais. *Journal*. Paris: Livre de Poche, 1999.
- PLUCHARD, François. *L'art, un acte de participation au monde*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2002.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Glissements progressifs du plaisir, ciné-roman*. Paris: Minuit, 1974.
- VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- VVAA. *Tourments du désir*. Paris: Points Seuil, 2004.
- WILSON, Sarah. Transmissão, transição, feminismo e arte na França, 1970-1997. In: Catálogo da exposição *Na verdade – feminismo e arte*. Grenoble: Centro Nacional de Arte Contemporânea, 5 de abril a 25 de maio de 1997.
- WOOLF, Virginia. La chambre de Jacob. In: _____. *Oeuvres romanesques*. Trad. S. David. Paris : Stock, 1925. v.I.

Palavra, imagem e construção poética

Vera Bastazin*

RESUMO: O estudo aborda a constituição da narrativa em dois diferentes objetos de expressão artística da linguagem: a literatura e o cinema. A partir da seleção de um texto literário e um texto cinematográfico, busca-se construir leituras que aproximam e distanciam os textos, expondo o traçado narrativo como fonte de diálogo e de revelação da arquitetura textual de ambos os objetos de estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, cinema, narratividade, Fernando Pessoa, Márcio Ramos.

ABSTRACT: This study approaches the structure of the narrative in two different objects of artistic expression of language: literature and film. With basis on a selection consisting of literary and cinematographic texts, readings that increase and decrease the distance between such texts shall be sought for, so as to reveal a narrative trail as a source of dialogue and revelation of the textual architecture of both objects of study.

KEYWORDS: Literature, film, narrativity, Fernando Pessoa, Márcio Ramos.

A literatura, como fenômeno de linguagem, dialoga com outros códigos de qualidade artística que, como ela, também se expressam por meio de um discurso aberto à perspectiva plurissignificativa e mesmo multicultural.

Neste trabalho, procuraremos mostrar como a literatura suscita a constituição da imagem poética e está em consonância com o cinema no ato de refletir sobre sua própria potencialidade como narrativa ficcional. Para cumprir esse objetivo, selecionamos, na literatura, o texto *A rosa de seda*, de Fernando Pessoa (1986) e, no cinema, o

* Professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

curta-metragem *Vida Maria*, de Márcio Ramos, filme premiado no II Festival Paulista do Cinema Nordestino (2006). A seleção desses dois objetos – literário e cinematográfico – possibilitará refletir sobre os processos narrativos de cada um dos objetos de forma específica e, também, relacional, na medida em que possibilitará estabelecer diálogo entre os códigos, verificando que cada um deles pode conter em si a incorporação do outro.

A potencialidade narrativa da literatura, assim como da película cinematográfica, traz consigo certos procedimentos de leitura e de interpretação do mundo que se revertem em imagens poéticas com traços específicos de linguagem. Todavia, transitar por suas especificidades permite descobrir elementos comuns aos dois códigos, quase que num processo de conscientização de que literatura e cinema se nutrem, reciprocamente, de técnicas e procedimentos que os enriquecem como manifestação de linguagem e de qualidade estética.

Literatura e cinema constituem linguagens não marcadas, predominantemente, por informações, mas por formas imagéticas de *dizer*. Assim como o filme não se faz apenas com palavras, mas, prioritariamente, com imagens em movimento, a literatura, cujo objeto é a própria palavra, transveste-as de potencialidade imagética, qualidade essa que contem em si os traços fundamentais da poética. É certo que, na literatura, a imagem não se identifica diretamente com a visualidade, mas estende-se à imagem sonora, olfativa ou, mesmo, de forma mais ampla, à imagem sensorial. O que também é válido para o cinema. Se um filme pode ser colocado em palavras na sua composição lógica, sua força se realiza numa experiência que é sensorial. Isso significa que o filme, quando é visto, deve oferecer também a oportunidade da experiência sensível que se projeta para além do ato de ver. De forma equivalente, não basta à literatura ser lida, mas ela deve ser vivida como um experimento sensível e cognoscível. A composição razão e sensibilidade é fundamental para o resultado ou efeitos da linguagem que se materializam como experiência

estética manifestada na dimensão apreensiva e reflexiva do mundo.

Focar a atenção em processos narrativos parece, em um primeiro momento, realizar uma delimitação bastante restritiva. Todavia, é importante explicitar que nossa abordagem tem como perspectiva o estudo da narrativa sob o enfoque de sua estruturação, isto é, não nos interessa observar nos textos¹ selecionados apenas seus enunciados – histórias narradas a partir de uma constituição de eventos que se sucedem na linearidade dos fatos. Ao contrário, nosso interesse reside no estudo da forma como essa linearidade se constrói ou mesmo se desconstrói, trilhando não só a composição verbal do texto, mas a composição dos significados que se estendem da palavra à imagem, da fábula à arquitetura textual. Portanto, nosso objetivo é estudar a narrativa no deslocamento entre o que é especificamente literário e o que são marcas peculiares do cinematográfico.

A narratologia é, portanto, neste trabalho, um eixo teórico condutor para o adensamento do ato de ler, ou seja, de apreender, observar, analisar e mesmo aproximar as composições narrativas manifestas no contexto literário e fílmico. Agregando à narrativa a dimensão de um juízo sobre a natureza dos eventos, diríamos que ela é um caminho, ou uma alternativa para o conhecimento e até domínio dos fatos que a compõem – sejam eles referentes ao conteúdo fabular sejam eles composicionais. Essa afirmativa significa que, direta ou indiretamente, a narrativa realiza uma retomada das ações humanas de modo a permitir elaboração de uma consciência sobre si mesma e sobre os fatos narrados. É interessante observar que o ato de narrar, numa perspectiva benjaminiana, pode ser visto como uma prática política, na medida em que envolve um ato de manifestação de voz que, ao ser pronunciada, faz refletir e até reformular posturas e interpretações. Nessa dinâmica, a narrativa abre espaço para a consciência *daquilo que se diz* e do *como se diz* – uma ação propriamente de consciência metalingüística.

¹ A palavra *texto* é aqui utilizada não apenas em referência ao universo verbal e literário, mas em sentido amplo, a qualquer unidade de composição significativa; portanto, incluindo também o sentido de texto cinematográfico.

A ação narrativa como construção de uma história e de um discurso em íntima integração é quase um movimento de percepção e memória que se desloca de um foco *historicista*, ou seja, de quem olha para o passado (para o que já existiu) e o repete no presente, para um foco *historiográfico*, isto é, de quem escreve uma história num ato contínuo de renovação da experiência humana, ou seja, sempre ligada à construção de novos olhares e, conseqüentemente, de novas formas de dizer.

Narrar, portanto, é falar *no tempo* – tempo da existência dos fatos e da própria temporalidade como extensão social e humana. Narrar é uma experiência que torna o tempo *humano*, isto é, absorve o elemento natural da temporalidade e o transforma em constituinte social. Nesse sentido, cabe lembrar Fludernik (2000), que afirma ser a narrativa uma experiência de natureza antropomórfica; ou seja, ao ter o homem como centro de si mesma, ela revela sua potencialidade para a motivação crítica dos fatos e mesmo sua característica tensional na medida em que pode denunciar uma articulação sempre delicada e conflituosa entre valores estéticos e existenciais.

A narrativa ficcional é, assim, uma discursivização do real, um ato de reescritura que se faz pela inspiração do passado que deve ser pronunciado e permanecer no tempo ou, simplesmente, de um imaginário que precisa tomar corpo na materialidade da palavra ou gesto narrativo.

Narração e imagem na literatura – A essência da palavra poética

Se partirmos das reflexões propostas por Walter Benjamin (1994) sobre as questões do narrador, podemos afirmar que junto ao nascimento do homem registra-se, em simultaneidade, o nascimento da narrativa e, conseqüentemente, de seu enunciador. O homem está na narrativa assim como a narrativa encontra-se impressa no próprio homem, o que significa dizer que, ao se constituir como espécie que se diferencia dos outros animais, o homem

inicia, pela ação narrativa, a construção e o registro de sua própria história. O nascimento da narrativa oral é um fato integrado à tradição dos rituais, ele garante a passagem das experiências vividas ou imaginadas, de geração para geração, de boca a boca, até alcançar os registros da escrita e, com eles, a constituição e a permanência na história.

O ato de contar histórias, portanto, nasce com a oralidade, inscreve-se no fabulário popular, atravessa os tempos e sedimenta-se no registro da escrita que, por sua vez, incorpora qualidades estéticas pelo uso singular de vocabulário e sintaxe, passando a contaminar outras formas de dizer. A literatura e os discursos artísticos cultivam e aprimoram formas de ver, de apreender e expressar o mundo num exercício contínuo de manifestações multiculturais que vão assumindo características peculiares conforme seus códigos e arquiteturas textuais.

Um texto exemplar da narrativa literária, dentre inúmeros outros possíveis, é aqui selecionado para fazer ver o significado das palavras que se inscrevem na composição textual de forma a permitir a apreensão do que é uma história narrada, cuja dimensão metafórica confere ao texto marcas de poeticidade.

Lembramos, nessa reflexão, André Jolles (1976), pela distinção que faz entre formas simples e cultas de narrativa. As primeiras, entre as quais se situam a fábula ou o conto popular, são criações coletivas que brotam de forma espontânea do próprio ato da fala humana, cuja voz tece, em pequenas narrativas, suas experiências de vida, seus anseios, temores e projeções imaginárias. Aqui, a linguagem que brota do impulso natural revela que não há, ainda, a intervenção propriamente do poeta como alguém que conscientemente manipula a linguagem para uma composição que se quer original. As segundas, as formas cultas, são criações individuais e, nesse caso, podem expressar uma passagem da forma simples para a forma culta, passagem essa que confere roupagem literária ao material preexistente na cultura popular. Fixada como obra literária, a narrativa passa a ser um registro que perde a mobili-

dade própria da forma oral e popular e se fixa, adquirindo unicidade e singularidade poéticas.² Elaboração consciente, não mais espontânea e, portanto, com diferentes graus de complexidade, as formas cultas permitem reconhecer no texto a ação do poeta como *ser* criador de linguagem. A passagem da narrativa para o livro lhe confere *status* que se agrega à erudição cultural.

A evolução humana, em consonância com a evolução social, produz mudanças nas formas de constituição do pensamento e da percepção sensível. O que era mais sensorial, rudimentar e intuitivo passa a buscar tradução na racionalidade, na sofisticação, no afastamento da inocência mítica e na espontaneidade ritualística. A experiência narrativa vivida por meio da gestualidade e da palavra oral perde espaço para uma existência marcada em processos de representação. A arte ganha espaços mais definidos, seja como palavra seja como sons, formas e texturas. Arte e comunicação buscam territórios mais definidos. A finalidade precisa e imediata das formas comunicativas marca distanciamento do que é mais expressivo, sensível e simbólico.

Nessa distinção, parece-nos oportuno recorrer a Walter Benjamin (1994, p.203-4):

Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas.

Cada manhã, recebemos notícias de todo mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação.

A abordagem de Benjamin nos ajuda a refletir sobre características da narrativa e suas transformações ao longo da história. Da ação espontânea, ritualística e oral de contar histórias vividas ou imaginadas para o distanciamen-

² Ver conceito de *estranhamento e singularização* em Chklovski (1976).

³ *A rosa de seda* (fabulário)

Num fabulário ainda por encontrar será um dia lida esta fábula:

A uma bordadeira de um país longínquo foi encomendado pela sua rainha que bordasse, sobre seda ou cetim, entre folhas, uma rosa branca. A bordadeira, como era muito jovem, foi procurar por toda a parte aquela rosa branca perfeitíssima, em cuja semelhança bordasse a sua. Mas sucedia que umas rosas eram menos belas do que lhe convinha e que outras não eram brancas como deveriam ser. Gastou dias sobre dias, chorosas horas, buscando a rosa que imitasse com seda, e, como nos países longínquos nunca deixa de haver pena de morte, ela sabia bem que, pelas leis dos contos como estes, não podiam deixar de a matar se não bordasse a rosa branca.

Por fim, não tendo melhor remédio, bordou de memória a rosa que lhe haviam exigido. Depois de a bordar foi compará-la com as rosas brancas que existem realmente nas roseiras. Sucedeu que todas as rosas brancas se pareciam com a rosa que ela bordara, que cada uma delas era exatamente aquela.

Ela levou o trabalho ao palácio e é de se supor que casasse com o príncipe.

No fabulário onde vem essa fábula não traz moralidade. Mesmo porque, na idade do ouro, as fábulas não tinham moralidade nenhuma.

mento da narrativa e a divisão de territórios com o ato de elaborar e transmitir informações existe um espaço que, poderíamos dizer, exige a consciência da produção de linguagem cujos traços de poeticidade lhe conferem a condição peculiar da arte. A metáfora da semente de trigo que guarda, por milênios, sua força germinativa sugere o traço de atemporalidade próprio da arte. Aliás, poderíamos arriscar e dizer que as marcas do tempo na obra poética trazem significados tão plurais quanto o tempo que o texto literário *permanece* na história da humanidade.

Em *A rosa de seda*, de Fernando Pessoa (1986),³ temos acesso a um *episódio* aparentemente bastante simples, que se passa num país longínquo, como, aliás, é o espaço das narrativas fabulares.

A fábula, estruturação narrativa próxima ao conto popular ou conto maravilhoso, é uma composição de caráter universal utilizada para a transmissão da cultura de um povo, ainda na fase da oralidade. Ela documenta o folclore, os usos, costumes, rituais, construções imaginárias que refletem a inclinação do ser humano para o maravilhoso.

Na busca de expressões dos sentimentos humanos marcados por comportamentos e/ou ideais tais como beleza, bondade, justiça, amor, amizade ou mesmo comportamentos de inveja, ódio, compaixão, competição etc, a narrativa mágica traz consigo também fortes marcas de valores culturais e, porque não dizer, interdisciplinares. Todavia, nesse tipo de narrativa há sempre uma prevalência marcante de disposição natural para sentimento de triunfo do bem sobre o mal, da felicidade sobre a dor e a infelicidade. Buscando ultrapassar a realidade, as fábulas e/ou os contos populares desafiam a dor e a morte, como fim trágico, e buscam a superação de obstáculos, de forma a conduzir a vida para o triunfo e a felicidade.

No caso do texto de Fernando Pessoa, tudo aconteceu há muito tempo, e, podemos dizer, como na narrativa mítica, se repete para todo o sempre. As histórias assim contadas suscitam o imaginário de tempos e espaços não vivenciados por nós, apesar de intensamente cultivados

por nossa imaginação. A personagem entra em ação pela voz de um narrador que a apresenta como uma bordadeira a quem foi encomendado, pelas ordens da rainha, o bordado de uma rosa. Entram em cena, com a própria bordadeira, alguns de seus atributos que vão se desdobrando, ao longo da narrativa, de maneira a constituir a personagem na sua totalidade.

A bordadeira é jovem, obediente, sensível, e percorre o texto em busca da perfeição, o que a faz ser marcada pela tenacidade e, acima de tudo, pela qualidade que irá culminar ao final de sua trajetória: a criatividade.

Assim, a bordadeira que recebe como incumbência da sua rainha a realização do bordado de uma rosa branca procura por todos os lugares uma rosa que a inspirasse na realização de um trabalho perfeito. Exausta e preocupada por não encontrar seu ideal de perfeição, a bordadeira retira da memória o modelo para a execução do seu bordado. Por analogia, a mente é apresentada como o espaço em que se encontra a perfeição, além evidentemente, do espaço de solução para os problemas de nossa existência. Buscamos no espaço exterior o que está dentro de nós – essa seria uma sugestão que se apresenta no subtexto.

É na projeção do imaginário, e não na realidade, que se encontra o mundo ideal. A mente é o espaço nebuloso onde se aloca as idéias, espaço esse que pode nos surpreender quando recorremos a ele na busca daquilo que não encontramos definido na realidade física por onde circulamos. Lembrar Platão e as relações entre a realidade, a arte e o mundo das idéias não é mero acaso, mas referencial de ampliação para se refletir sobre o texto e os processos de representação da linguagem.

Esgotadas as condições de busca, a jovem bordadeira encontra no imaginário a solução para o seu problema, e chega, assim, à rosa perfeita. O cumprimento da tarefa que lhe foi imposta livra a jovem da condenação à morte e lhe concede uma recompensa final. É de supor que o casamento seja o desfecho perfeito para a história, pois se a jovem cumpriu sua tarefa, a narrativa lhe concederá um

final feliz. Assim, são todas as histórias de fadas: um desafio, colocado no início, é vencido depois de muita luta e empenho da personagem, cuja recompensa virá, com certeza, fechar a seqüência das ações narrativas.

O breve texto pessoano é um protótipo do conto maravilhoso, cuja heroína, depois de receber um desafio, percorre a narrativa, demonstrando sua inteligência e audácia para, ao final, conquistar seus objetivos e receber sua premiação. Se a personagem não mediu esforços para achar a rosa perfeita, ela também foi suficientemente inteligente para construir uma alternativa que resolvesse seu problema.

É certo que, explorado em relação aos elementos básicos de sua composição, o enredo não diz tudo sobre essa narrativa. É preciso ver também as primeiras e últimas linhas que compõem o que poderíamos chamar de *moldura do texto*, ou ainda, como diria Ricardo Piglia⁴ (2004), a história subjacente, invisível aos olhos do leitor que busca no texto a imediatez do seu significado.

Nas primeiras linhas, algumas palavras determinam significados fundamentais ao texto, cuja indicação lhe confere a qualidade de fábula no sentido mais tradicional do termo, ou seja, de narrativa simples, breve e de caráter pedagógico, isto é, marcada por um ensinamento moral. O horizonte de expectativas se abre para o leitor que deve estar preparado para um aprendizado: o que se vai aprender com o texto? A expectativa, todavia, não se completa na questão, mas se estende ainda para a constituição de uma temporalidade sugerida, pois o *fabulário* estaria perdido no tempo, tempo esse projetado para o futuro: “no fabulário ainda por encontrar *será um dia*, lida essa fábula”.

O passado, quando tudo aconteceu, projeta um futuro indefinido – *será um dia* – que se realiza no presente, ou seja, momento da leitura, momento do confronto entre o texto e o leitor. A *ante-sala do texto* embaralha o tempo, desconstruindo uma possível linearidade que se possa projetar para a interpretação narrativa. Não há dúvida de que existe uma seqüência de encadeamento lógico-linear responsável pelo percurso da bordadeira; entretanto, como

⁴ O escritor argentino, ficcionista e teórico da literatura atem-se, entre outras questões, à natureza do conto moderno como gênero marcado pela brevidade, cuja arte reside no fato de contar, simultaneamente, duas histórias: a fábula, entendida como uma história visível e, uma outra considerada invisível, que vai denominar de história secreta.

indicia a linha introdutória, essa linearidade é enganosa e isso vai se reafirmar nas duas últimas linhas, quando se desdiz o significado do termo fabulário e se reafirma a atemporalidade do texto.

Assim, “no fabulário, onde vem esta fábula não traz moralidade”, portanto, desfaz-se o conceito tradicional de fábula, reafirmando a constituição de uma qualidade do texto literário: toda expectativa, ou, ainda, toda verdade será rompida. O automatismo da percepção e da interpretação sofrerá o impacto da ruptura e a exigência é de reconstituição perceptiva para a construção de novos significados.

A literatura é uma realidade de linguagem que se realiza pelo trabalho textual e imagético com a imprevisibilidade dos significados. De forma semelhante, o tempo também é desconstruído, isso porque o referencial primeiro é a “idade do ouro” – um tempo longínquo, mítico, aurático, quando o bem e o mal ainda não existiam.

Se a moldura – primeiras e últimas linhas do objeto texto – constroem aberturas de temporalidade e significados, não há como fechar o texto em interpretações limitadas por regras de causa e conseqüência, de teses e antíteses, ou de começo, meio e fim, nos quais tudo se encerra em relações determinadas e conclusivas.

A bordadeira seria um poeta à procura da palavra perfeita? Um ser qualquer em busca do alimento que o livrasse da fome, da inanição e da morte? Ou ainda, o próprio homem no embate com suas angústias e desafios de um mundo exterior e cruelmente materialista?

A narrativa encanta na sua aparente simplicidade. Afinal, a bordadeira traz consigo qualidades muito próximas às daquelas personagens que, no mundo infantil, enfrentam desafios e os vencem, obtendo como recompensa o prêmio final: casar-se com o príncipe, ter filhos, ou o que seria o grande prêmio para qualquer um dos homens: encontrar a felicidade. Na subnarrativa, ou *história secreta*, o que se diz é um pouco diferente: não basta o texto *imediato*, é preciso ler a história segunda, aquela embutida que amplia significados, faz pensar, desdiz a anterior, desestabiliza a interpre-

tação. Assim, a segunda história faz que a imagem poética da bordadeira se desdobre e suscite outras interpretações.

Afinal, que rosa é essa que procuramos, não encontramos e é preciso construir com nossa própria capacidade de projeção imaginária? Ou ainda: que tecido é esse que tece o poeta com os fios de seda de uma rosa branca? Existem rosas perfeitas? Seria a mente humana o último reduto de salvação para o homem? É possível viver ainda a idade de ouro? Seria o texto poético uma possibilidade de se viver a idade de ouro mesmo na contemporaneidade?

As questões suscitadas pela narrativa podem desdobrar-se em alternativas contínuas e quase infinitas. Aliás, infinita é a capacidade do homem em produzir histórias. Como diz o ditado popular, “acabou-se a história, morreu a vitória, quem quiser que conte outra”... Ou ainda, no ato de contar, “quem conta um conto aumenta um ponto”. Isto é, poder-se-ia dizer que, no ato de criação narrativa, nunca existem pontos finais...

Narração e imagem no cinema

A essência da *Vida Maria* na imagem cinematográfica



O curta-metragem de Márcio Ramos é texto cinematográfico e literário simultaneamente. Dentre as linguagens criadas nos tempos modernos, o cinema ocupa espaço de destaque e de significativa relevância estética. *Vida Maria* é exemplo de nossa afirmativa.

Na grande tela, a composição de luz, som, cor e imagem em movimento apresenta a narrativa que, em muitos aspectos, vai não apenas se aproximar da literatura, mas absorvê-la na sua qualidade poética de expressão de um pensamento. O que afirmamos significa que o cinema, ao exercer a ação de contar histórias, rompe possíveis limites narrativos para dizer não apenas com palavras ou seqüências de ações, mas para adensar sua fala, exatamente, por meio de uma forma especial de dizer, isto é, dizer pela cor, pelo movimento, pelo tempo de duração das imagens, pelo posicionamento da câmara, pela intensidade de luz; enfim, pela composição de todos esses elementos ao mesmo tempo ou pela ausência ou ainda contraposição entre presença e ausência deles.

Recorremos, aqui, ao significado etimológico da palavra *narrar*, que vem do latim *gnarus* e significa “aquele que sabe”, “aquele que conhece”. Portanto, o narrador é aquele que dentro de uma determinada cultura detém o poder do conhecimento. Destaca-se também que, de certa forma, esse conhecimento associa-se à maneira ou habilidade especial para contar anedotas – *causos* interessantes que despertam a curiosidade.

Aliás, em relação ao ato de transmitir conhecimento pela ação de narrar, parece-nos interessante lembrar mais uma vez Walter Benjamin (1994) que, ao se referir ao narrador, destaca-o em duas vertentes: o *narrador sedentário*, fixo no seu espaço cultural e, portanto responsável por transmitir e assegurar a tradição de seu povo e o *narrador marinheiro*, aquele que está sempre em deslocamento, em trânsito de um espaço para outro e que, portanto, leva o conhecimento, por meio de narrativas, quase como aventuras que ultrapassam fronteiras. Assim, o narrador *viajante* seria aquele responsável pela transmissão de histórias que revelam as experiências humanas em seu caráter inovador ou mesmo identificador de traços temáticos ou composicionais independentemente das fronteiras espaciais e/ou culturais que separam os povos.

Retornando à questão da narrativa no contexto cinematográfico, poderíamos afirmar que todo o cineasta é,

por princípio, um contador de histórias, seja um *sedentário* ou *viajante*, conforme acepção benjaminiana. Mesmo que o cinema se valha de técnicas das mais inovadoras que se deslocam da montagem – como artifício diretamente associado à fragmentação e descontinuidade dos fatos narrados (Eisenstein, 1977) – à animação como recurso digital, que se relaciona ao filme em questão, não nos parece possível ver o cineasta distante do papel e da função do contador de histórias. O que se coloca ante os processos tecnológicos seriam, exatamente, os artifícios utilizados para a composição do modo de narrar.

Falar em linguagem cinematográfica como forma artística de expressão é, portanto, de alguma forma, falar no fenômeno da narratividade. A linguagem como fonte de conhecimento e vivência de processos de representação se manifesta na tela do cinema e revela formas narrativas de dizer a experiência humana. Vejamos o que isso significa no caso do texto cinematográfico em questão.

Para iniciarmos pelo nome do filme, lembramos Umberto Eco (1985, p.8): “um título [...] é uma chave interpretativa. Ninguém pode furtar-se às [suas] sugestões...”. *Vida Maria* realiza uma inversão que modifica um nome/substantivo próprio em adjetivo. Contudo, o nome Maria será fortemente corroborado na narrativa, na medida em que as personagens Maria José e Maria Lurdes estarão desdobradas em várias outras Marias registradas no caderno que será o primeiro marco da circularidade narrativa – como veremos à frente, o caderno infantil é presença marcante nas cenas cinematográficas que abrem e fecham a narrativa.

O nome Maria refere-se, por um lado, à Maria-mãe: na cultura ocidental, referenciada como mulher sagrada, que gera o seu filho e dele cuida até sua morte. Essa Maria ensina ao filho a rotina, a tradição e o acompanha com o olhar a perder de vista. Ela parece tudo ver e sofre como testemunha muda da (própria) vida. Nesse sentido, Maria é única e, como tal, aurática; por outro lado, nasce já nas primeiras cenas do filme uma outra represen-

tação de Maria – aquela que, pela mão, mudaria o mundo. Mas, a mudança fica no patamar do sonho – umbral da janela que apóia o caderno infantil. A realidade é o simples desdobramento das Maria: das Maria quaisquer, das Maria que perpassam os tempos da história ou das mulheres nordestinas – Maria José, Maria Lurdes, Maria Conceição, Maria Aparecida, Maria de Fátima, Maria das Dores, Maria do Carmo... As Maria plurais apenas se repetem, mas não têm força para a ruptura, tão-somente para a consolidação de algo que fixa a tradição.

Assim, a palavra *Maria*, que se estende do título para desdobramentos internos do texto cinematográfico, sugere a coexistência de sentidos que são minimamente duplos, opostos e tencionais. Afinal, a vida Maria será uma e, portanto, aurática, ou múltipla e diluída em expressões de significado *severino*?⁵ A literatura brasileira já tem registrada em suas páginas a adjetivação que qualifica a vida nordestina. A alusão à obra de João Cabral de Melo Neto (1956) é subtexto, adensamento de significado, poeticidade intertextual. Afinal, “um título deve confundir as idéias, nunca disciplina-las” (Eco, 1985, p. 9).

Vencido (?) o título, adentramos a obra. A mão que segura o lápis nos conduz para dentro do texto. A palavra no papel constrói o primeiro significado intratexto. Uma profusão de informações eclode na primeira cena: a mão que segura o lápis e escreve um nome no papel; a voz e o gesto abrupto da mãe que interrompem a ação de escrever da criança; a mudança de luz; o cenário externo/interno; afinal, é hora de realização de uma escritura⁶ e não de um simples registro fabular. A narrativa ou informação *pura* – vida de uma mulher nordestina – cede espaço para imagem, cor, movimento, som, forma, expressão poética de caráter universal.

O umbral de uma janela é o elemento inicial e revelador – espaço em que se desenrola a primeira cena narrativa. De um lado, no interior da casa, a criança sobre um banquinho prolonga seu corpo para alcançar a folha do caderno, onde *desenha* seu nome: Maria José. A mãe avança

⁵ Referência ao retirante Severino da obra *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto (1956) –que deixa o sertão nordestino em direção ao litoral num percurso de desolação humana.

⁶ O termo *escritura* é aqui uma retomada de Roland Barthes (1974, p.124): “Ora, toda Forma é também um Valor; por isso, entre a língua e o estilo, há lugar para uma outra realidade formal: a escritura. Em toda e qualquer forma literária, existe a escolha geral de um tom, de um etos, por assim dizer, e é precisamente nisso que o escritor se individualiza claramente por que é nisso que ele se engaja”.

para a criança e, com gesto brusco, a retira da janela. Não é hora de *perder tempo*, “fazendo nada”. O serviço da casa aguarda: bombar a água, varrer o terreiro, cuidar das roupas, socar o milho... A rotina é a alternativa necessária, o caminho único, ou ainda, a não-alternativa.

Retirada do umbral da janela, espaço-metáfora de abertura para o conhecimento, a criança é afastada do mundo que tenta conquistar. É tolhida na busca de possibilidade do conhecimento pela palavra escrita. O registro de um nome da folha de papel pode ser entendido também como a busca pela definição da própria identidade. O gesto de buscar a identidade pela inscrição da palavra indica também um processo mais complexo, isto é, uma identidade descoberta, ou melhor, construída no ato de construir a palavra no papel. O nome próprio deixa de ser apenas um som pronunciado por alguém para ser um registro de próprio punho que descobre no gesto escritural um significado mais amplo – lembramos aqui o registro do homem primitivo e seus desdobramentos na história da humanidade: a palavra gravada na pedra, desenhada no pergaminho, sulcada no chumbo da imprensa, recriada e cifrada nos sites da internet, ou até, mais especificamente, na *second life* – como um mundo moderno de perdas e descobertas possíveis de identidades virtuais.

A cena inicial é, portanto, a condensação de vários conjuntos de significados que vão se desdobrar ao longo do curta-metragem, permitindo, ao espectador, aprofundar a percepção, numa leitura amplificada do real.

Penetrando o texto e atuando como leitores de relações plurissignificativas e multiculturais, encontramos a intersecção de sistemas informativos que se movimentam do universo da oralidade para a instituição letrada; da família para sociedade, do ritual místico para a luta pela sobrevivência, do entretenimento para o trabalho; da espontaneidade infantil para o comportamento adulto, regrado e exaustivo nas suas tensões cotidianas. Enfim, poderíamos dizer, de um movimento que se desloca do onírico – marcado por intensa luminosidade do azul do céu –

para a realidade-terra, chão socado, varrido, seco pela ação inesgotável do sol.

Do interior escuro e pobre da casa, destituída de mobiliário e adorno que não seja uma simples estatuária religiosa, para o exterior, aparentemente amplo do quintal da casa, o que se percebe é também um contraponto entre o espaço masculino e feminino. Para as mulheres: a menina, a criança, a jovem, a mãe... existe um espaço interno/externo, ou seja, o interior da casa e o quintal. Em ambos, observam-se, porém, as marcas da delimitação espacial. O primeiro, a casa, é uma estrutura construída com paredes calhadas, indicando o dentro e o fora. O quintal – apesar da amplitude espacial criada pela tomada de câmara em *travelling* e o ângulo em *plongé* que focaliza o céu, redimensionando-o pelo foco da câmara fixa, de baixo para cima – é um espaço aparentemente amplo que se revela, contudo, delimitado por uma cerca cerrada, para além da qual nenhuma das mulheres vai passar. Um olhar atento revela: quem ultrapassa o portão do cercado são apenas os homens, esses sim possuem a liberdade para deslocarem-se para dentro ou para fora do espaço delimitado; todavia, encontram as mulheres apenas no espaço interno do quintal ou da casa.

Espaço de ação na tela é espaço de vida. À mulher nordestina não é permitido um deslocamento que ultrapasse aqueles desenhados pelos homens que, por sua vez, representam a própria cultura em que estão inseridos.

O espaço se inscreve também na relação com o tempo narrativo. Entre o dentro e o fora, o azul intenso do céu e a vermelhidão árida da terra, desdobram-se as seqüências narrativas. Em movimentos mágicos, para os olhos do espectador, a criança transforma-se em menina, em moça, em mulher, em velha – ciclo inevitável da vida. O tempo que passa é marcado por cortes cinematográficos que são intensificados pela técnica da animação – os passos das personagens são ritmados, delimitados, quase mecânicos; os movimentos são regidos por cadência restrita, repetitiva, quase sempre previsível.

A técnica de composição fílmica esculpe o tempo e constrói uma forma de reinscrição da realidade que encanta os olhos e estimula a percepção. O desenvolvimento das personagens se expressa por meio de transformações que ocorrem no corpo feminino: índice da criança que cresce; da jovem que vira mulher; da mulher que se torna mãe; da mãe que abençoa os filhos, da mulher que se despede da mãe/avó – projeção de si mesma à beira do caixão da morte. Além disso, há também transformações que se expressam na paisagem do rosto das personagens: criança, mulher e velha. Nesta última, o peso da vida intensamente vivida constrói sulcos na pele, cansaço no olhar, adensamento nos gestos; o painel dos filhos em desfile, marcados pela repetição “bença mãe” é também um dos componentes de uma lógica que entra em confronto com a seqüencialidade e faz aflorar a circularidade. É como se o ciclo do eterno retorno se refizesse inúmeras vezes, insistindo em um desenho de índices de significados plurais. O tempo cíclico é aquele sem princípio e sem final, seu movimento é de retorno infinito sobre si mesmo. Serpente que abocanha a própria cauda.

Se, todavia, a narratividade pressupõe uma memória, isso porque só se narra aquilo que, de alguma forma, já existiu, não se pode esquecer de que ao falar em ficção, a existência de um fato imaginário tem também a força da conquista da memória. Compreender essa questão parece-nos implicar uma reflexão um pouco ampliada sobre a temporalidade narrativa.

Tempo e espaço são categorias narrativas possivelmente associadas a formas elementares de percepção ou mesmo de consciência lógica que se choca à idéia do absoluto ou transcendente. Se, por um lado, a linearidade ou sucessividade do tempo é compreendida como um tempo que progride em um único sentido, sem possibilidade de retrocesso, ele implica necessariamente, por outro, um traço de irreversibilidade. Esse é o tempo que determina o calendário, regulamenta o relógio, organiza a vida humana e marca a própria morte. Mas, apesar dessa forma de

sistematização das descobertas e experiências humanas, os registros míticos e mesmo dos grandes pensadores da antiguidade como Platão e Aristóteles já discorreram sobre certas tradições de uma filosofia perene ou eterna, apoiada nessa outra forma de concepção do tempo que é a circularidade, ou na maneira de ver o tempo como um processo natural, cujo desenrolar se realiza em movimentos cíclicos e, portanto, repetitivos, O que significa que, a nós, homens, só nos cabe registrar aquilo que se repete *ad infinitum*, pois nada do que vivemos ou presenciamos é realmente novo, surpreendente.

Como todo pôr-do-sol foi precedido pelo amanhecer, que por sua vez sucedeu as trevas, cuja existência é a denúncia de outro movimento cíclico que se constrói pelo nascimento da lua que sucede o pôr-do-sol, e assim a cadeia do dia e da noite; da primavera e do verão, do outono e do inverno, da lua cheia, minguante ou crescente – o tempo sagrado ou cíclico parece marcar-se sintomaticamente da ação fílmica de *Vida Maria*. As técnicas de animação criam ritmo e encadeamento de cenas, cuja harmonia dilui quase que totalmente a ação abrupta de transformação ocorrida com a passagem do tempo e crescimento/amadurecimento das personagens.

Uma passagem quase lírica ocorre entre as imagens da criança que carrega a lata d'água na cabeça e a jovem que recebe a ajuda masculina. Na ajuda, a interface do contato humano e amoroso, social e erótico entre homem e mulher. Essa passagem cênica é marcada significativamente por um olhar singular de transformação da própria vida: da criança à jovem e dessa à mulher-mãe.

No filme, é inegável falar em sucessividade dos fatos, mas é inegável também a consciência de que os fatos se repetem. Poderíamos dizer, com a retaguarda da imagem que a alteração ocorre pela mudança das cores e estampas na roupa feminina. A mulher continuará, no pilão, socando o milho e gerando filhos. Portanto, temporalidades linear e cíclica coexistem no texto. Em simultaneidade, elas constroem e desconstroem uma lógica dinâmica que ofe-

rece vida e inquietação à narrativa. Na medida em que seus pressupostos não são fixos, mas apresentam um movimento contínuo e circular – lógica de composição que é, ao mesmo tempo, de característica temporal e espacial.

A narrativa encerra linearmente uma história da mulher nordestina que nasce, cresce, amadurece e morre de forma trágica porque contida da mesmice do cotidiano, sem alternativas ou escapes. Ou, poderíamos dizer, que desenha nas ações, a mágica do eterno retorno. A vida é isso: a mulher que gera o filho será por ele sepultada, não há tragédia alguma nas ações, apenas o registro inevitável e universal da vida recolhida nas suas formas mais despojadas de sofisticação narrativa.

As duas leituras possíveis do tempo construído na tela podem abrir também para a questão de que, no filme, nada muda: a situação inicial é exatamente a mesma do final. A afirmativa nos incomoda. Como não há mudança, se toda a composição se revelou insistentemente um conjunto de técnicas – magicamente manipuladas pelas mãos hábeis de um cineasta – para criar transformações cujo significado maior inscreve a imagem em movimento, construindo a estética da linguagem fílmica? Como afirmar uma fixidez, se o movimento é também encantamento na sequência narrativa? Como pensar na estaticidade, se o filme narra a vida em desdobramentos contínuos? Enfim, que insatisfação é essa que nos envolve, quando as leituras possíveis se chocam com evidências de uma realidade geográfica, cultural e, por que não dizer, até universal? Os acontecimentos de nossa existência não devem ser pensados como um traçado de variantes totalmente previsíveis dentro da experiência humana?

Em meio às inquietações que o filme nos propõe, ou mesmo impõe sem muitas alternativas, uma questão parece clara: não está na história como fábula aquilo que nos incomoda. Exatamente na constituição técnica da composição, domínio estético e, portanto, poético reside o que verdadeiramente nos interessa. Aqui, talvez, uma possível conclusão: o que se discute não é exatamente o que a tela

expõe, mas aquilo que da tela repercute em nós, mágica inquietante que permanece em nossa mente: afinal, o que é a vida nordestina?

Narrar é uma possível forma de intervenção na realidade. Ler, interpretar, reter conosco ou contar uma experiência é, enfim, um ato contínuo de provar a existência humana pela palavra.

Referências

- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos* – O grau zero da escritura. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BASTAZIN, Vera. Intertextualidade mito-poética. In: _____. *Mito e poética na literatura contemporânea* – um estudo sobre José Saramago. São Paulo: Ateliê, 2006.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1980.
- CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: _____. et al. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- ECO, Umberto. Pós-escrito a *O nome da rosa*. Trad. L. Z. Antunes e A. Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo. (Org.) *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix; Universidade de São Paulo, 1977.
- FLUDERNIK, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge, 2000.
- JOLLES André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- PESSOA, Fernando. A rosa de seda. In: _____. *Obra em prosa de Fernando Pessoa* (Ficção e teatro). Intr. Org. e Notas de Antônio Quadros. Men Martins: Europa-América, 1986.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

Pareceristas

- | | |
|---------------------------------|-------------------------------|
| Ana Maria Domingues de Oliveira | Luiz Roberto Veloso Cairo |
| Aurora G.R. Alvarez | Márcia V. Z. Gobbi |
| Aurora Fornoni Bernardini | Maria Aparecida Junqueira |
| Biagio D'Angelo | Maria Elisa Cevasco |
| Cilaine Alves Cunha | Maria de Lourdes O.G.Baldan |
| Edilene Rocha | Maria Rosa Duarte de Oliveira |
| Elena Vássina | Mário Gonzáles |
| Fábio Durão | Marcos Piason Natali |
| Fernando Segolin | Marisa Lajolo |
| Francis Alambert | Mauricio Santana Dias |
| Helder Garmes | Nancy Rozenchan |
| Helio de Seixas Guimaraes | Olga de Sá |
| Jaime Ginzburg | Regina Lúcia Pontieri |
| Juliana Loyola | Roberta Barni |
| José Nicolau Gregorin Filho | Sylvia H.T. de Almeida Leite |
| Lilian Lopondo | |
| Lúcia Granja | |