

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E TEORIA LITERÁRIA

**LUZ E SOMBRA: *TRAUERSPIEL* OU UMA
IDEIA DE BARROCO NO FILME *INOCÊNCIA*
DE WALTER LIMA JR.**

AMAURY JORGE LINS LEAL

BRASÍLIA

2009

AMAURY JORGE LINS LEAL

**LUZ E SOMBRA: *TRAUERSPIEL* OU UMA
IDÉIA DE BARROCO NO FILME *INOCÊNCIA*
DE WALTER LIMA JR.**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Teoria Literária do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Rogério da Silva Lima

BRASÍLIA

2009

TERMO DE APROVAÇÃO

**LUZ E SOMBRA: *TRAUERSPIEL* OU UMA
IDÉIA DE BARROCO NO FILME *INOCÊNCIA*
DE WALTER LIMA JR.**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em literatura, do Programa de Pós-graduação,

AMAURY JORGE LINS LEAL

Linha de Concentração – literatura e outras artes

Prof. Rogério da Silva Lima (Unb)

Universidade de Brasília – Presidente

Prof. André Luís Gomes (UnB)

Universidade de Brasília – Membro Titular

Prof. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos (UFGO)

Universidade de Brasília – Membro Titular

Prof. Wilton Barroso filho

Universidade de Brasília – Membro Suplente

BRASÍLIA

2009

Para meus pais, Amaury e Maria, que me ensinaram mais que a vida.

Para minha esposa Rosângela e meu filho João.

Agradecimentos

Ao professor Rogério, orientador, pela paciência para com um aluno nem sempre pontual e pelos conhecimentos transmitidos no período da orientação e que foram fundamentais para a realização do trabalho;

Aos membros da banca de avaliação, professores André e Goiamérico, pelas críticas e sugestões;

Ao professor Adalberto Müller que deu a idéia do trabalho;

À minha esposa Rosângela, pela fundamental ajuda no término do trabalho;

Aos meus irmãos André e Alexandre, pelo apoio logístico;

Ao amigo Vicente, pela ajuda nas traduções.

“Livro é livro, filme é filme”

Walter Lima Jr

Sumário

RESUMO	ix
ABSTRACT	x
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I – INTRODUÇÃO A UMA TEORIA DO CONHECIMENTO BENJAMINIANA	5
1. Uma Teoria do Conhecimento.....	5
2. Alegoria, uma pequena história	12
3. Alegoria e Drama Barroco.....	18
CAPÍTULO II – O LIVRO.....	22
1. Taunay e sua obra	23
2. Romancista ou Historiador?	29
3. História e Literatura.....	33
4. Contexto e Interpretação da obra de Taunay	37
CAPÍTULO III – OS VÁRIOS WALTERS	43
1. Carreira e Enquadramento Estético	46
2. O Centro de uma filmografia.....	51
3. Internacionalizar	57

CAPÍTULO IV – LUZ E SOMBRA EM <i>INOCÊNCIA</i> , O FILME: ALEGORIAS E FIGURAÇÕES DE UM MUNDO BARROCO	63
1. Barroco ou Neobarroco e Literatura	65
2. O Neobarroco e o Cinema	68
3. Filme e História	69
4. Inocência e uma Idéia de barroco	70
CONCLUSÃO.....	81
ANEXOS	87
ANEXO I – VISCONDE DE TAUNAY: BIOGRAFIA.....	88
ANEXO II – IMAGENS BARROCAS.....	90
ANEXO III – WALTER LIMA JR: FILMOGRAFIA.....	92
1. Cinema	92
2. Televisão.....	93
ANEXO IV – INOCÊNCIA: FICHA TÉCNICA.....	94
BIBLIOGRAFIA	99
1. Apoio	99
2. Literatura e Arte.....	99
3. Obras do Visconde de Taunay.....	100
4. Obras sobre Walter Benjamin	101
5. Teoria Literária	102
6. Cinema Brasileiro	104
7. Teoria, Crítica e Cinema.....	105

RESUMO

Este trabalho analisa a adaptação do filme (fenômeno) feita pelo cineasta Walter Lima Junior do romance *Inocência* do Visconde Taunay. Nela observamos a presença de características barrocas. O conceito de *Trauerspiel* (Idéia) -- Drama Barroco -- e que significa também representação do luto e tragédia, foi retirado do livro *Origem do drama barroco alemão* de Walter Benjamim. Esse conceito dá suporte teórico e justifica análise pelos elementos encontrados no filme como, por exemplo, a construção de alegorias barrocas. A alegoria barroca com seu conteúdo histórico e, portanto temporal, nos mostra o local da ação no filme em processo de desagregação e crise de valores e é o seu componente expressivo. O jogo de luz e de sombra é o principal e faz parte, entre outros elementos, dessa construção alegórica, criando a atmosfera lutuosa característica do Drama Barroco presente no filme do diretor brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Barroco, *Trauerspiel*, Idéia, fenômeno, luz e sombra, alegoria, Walter Benjamim, Walter Lima Jr, Visconde de Taunay.

ABSTRACT

This paper analyses the cinematographic adaptation (phenomenon) of the novel *Inocência*, written by Visconde de Taunay, made by filmmaker Walter Lima Junior, where the presence of baroque characteristics can be traced. The concept of *Trauerspiel* (idea), tragic drama, that also has the meaning of mourning and tragedy, had gotten in the book *The Origin of German Tragic Drama* by Walter Benjamim. This concept offers theoretician support and justifies the analyses by film elements like, for instance, the construction of baroque allegories. In the movie, the Baroque Allegory - with its historic content, therefore temporal - shows the place of action in a process of disintegration and values crisis that is its expressive component. The contrast between light and shadow is the main element that, among others, takes part in this allegoric construction, creating the mournful atmosphere characteristic of the tragic drama found in the Brazilian director's movie.

KEYWORDS: baroque, tragic drama, *Trauerspiel*, idea, phenomenon, light and shadow, allegory, Walter Benjamim, Walter Lima Jr, Visconde de Taunay.

INTRODUÇÃO

As idéias permanecem escuras, até que os fenômenos as reconheçam e as circundem.
(Benjamin 1984:57)

O que aproximaria ou afastaria duas obras distantes no tempo e produzidas em meios artísticos diferentes. Livro e filme homônimos e que são na realidade somente uma obra em sua essência ontológica? O trabalho que se inicia tenta encaminhar essa questão tão difícil e delicada que se apresenta ao crítico e intérprete das duas obras, pois num primeiro momento parece um despropósito fazer essa exegese.

Primeiramente o romance, tão sedimentado em leituras fechadas, mas sempre ensinado em nossas escolas, desde o ensino elementar até o superior. Inicialmente, parece uma história de amor simples, banal e que pode até ser comparada de maneira ingênua ao enredo de uma telenovela das seis. Isso até causa um certo estranhamento em nosso tempo cibernético.

Entretanto, nos parece haver lacunas não preenchidas, perguntas não respondidas e contradições, apesar da obra de Taunay e do romance em especial serem exaustivamente analisados pelos nossos melhores críticos literários. Uma delas, uma preocupação exclusiva da teoria literária, é o enquadramento do autor Visconde de Taunay e do livro nas chamadas escolas romântica e realista. Difícil classificação e por enquanto sem solução a vista.

Nos estudos que analisaremos, de maneira geral omite-se o historiador que foi o Visconde de Taunay, escritor e personagem que viu morrer o Império e nascer a República no Brasil e, portanto, ele próprio retrato de um tempo e de uma maneira de pensar. Essa faceta de historiador, nós consideramos fundamental para a interpretação de sua obra. Obra de um polígrafo, de um homem culto do século XIX e que escrevia e opinava sobre tudo, das artes e ciências até o comezinho da vida cotidiana.

Não podemos dele esquecer sobretudo, o artista sensível, o músico e compositor, o poeta, o pintor e o que nos interessa: o escritor. Há todo um combustível, uma força motriz que propicia a esse humanista desenvolver sua obra. Não poucas vezes, toda essa inspiração propiciada por gêneros díspares em sua essência, em outras palavras, entre o artístico e o científico, e que se misturam dando ao texto uma feição híbrida que tanto desafiou os intérpretes de sua obra mesmo se considerarmos que é próprio da natureza do romance a fusão de gêneros distintos.

O homem culto também apreende um gênero que vamos por enquanto chamar de Romantismo porque estamos antes do nascimento da teoria do conhecimento escrita por Walter Benjamim e que gera um novo conceito para a Idéia platônica. Os conceitos de Idéia e fenômeno elaborados pelo autor alemão serão fundamentais no nosso trabalho.

Mais voltando ao escritor que apreende um gênero chamado Romantismo, mais precisamente a sua forma, em voga em sua época e que, no entanto, já estava sendo dinamitado por um outro gênero chamado de Realismo e que ele também conhece. Esse último penetra-lhe na obra como conteúdo. Daí nasce então mais um hibridismo na obra do autor carioca e que dificulta também o seu enquadramento. Para nós esse ponto é fulcral. Essa mistura entre Realismo e Romantismo bastante estudada pelos críticos e que, no entanto, apresenta soluções pouco satisfatórias.

A fascinação por um escritor relegado a segundo plano na história da literatura brasileira pode nascer justamente dessa inadequação a classificações dogmáticas e propicia uma leitura individual de seus livros pois somente assim se poderá ter condições de avaliar sua obra na integridade necessária e observar suas hesitações e ambigüidades.

Já o filme *Inocência*, objeto principal de nosso trabalho e o melhor na carreira do diretor Walter Lima Jr se nos apresenta com alguns problemas. O primeiro, de fácil resolução para todos que militam na área de cinema, é sua separação como obra autônoma. Entretanto, ainda é voz corrente em alguns meios a noção de maior ou menor fidelidade à obra literária. Durante a realização do trabalho, por exemplo, ouvimos a afirmação de que o filme é totalmente fiel ao livro, não deixando inclusive brechas para novas interpretações. Nada mais irreal.

Outro problema é a ousadia de chamá-lo de obra barroca em nossa análise, sendo o livro romântico ou realista ou os dois, isso dependendo do ponto de vista e dos argumentos usados para embasar a opinião do analista. Sendo como dissemos acima uma obra autônoma parte da questão é resolvida. O filme é outra obra e nada impede o diretor de construí-la como barroca. Entretanto, a questão não é tão simples por dois motivos: tanto pela elaboração fílmica do diretor que, consciente ou inconscientemente, faz uma obra cheia de elementos que remetem ao barroco quanto pela leitura do crítico, o qual longe do impressionismo subjetivo, busca uma teoria que o apóie.

Outra dificuldade é trazer para o estudo um “gênero” deixado por alguns no século XVII. A palavra gênero está entre aspas por não ser usado em nosso trabalho o conceito tradicional de gênero, substituído em trabalho, como dissemos acima, pelo conceito de Idéia retirado de Walter Benjamim.

Do autor alemão estudamos o livro *Origem do drama barroco alemão*, sua tese de livre-docência recusada pela Universidade de Frankfurt, sepultando assim sua carreira universitária. Do livro retiramos os conceitos de Idéia, fenômeno, *Trauerspiel*, tragédia, origem, alegoria, símbolo, história e que fazem parte do arcabouço teórico de nosso trabalho. Todos esses conceitos analisamos no primeiro capítulo da dissertação e dão sustentação na análise filme. O filme *Inocência* como obra de arte é fenômeno e sua relação com a Idéia *Trauerspiel*, Drama Barroco.

No segundo capítulo estudamos Taunay e sua obra dando relevância maior ao romance *Inocência*. Também analisamos a sua dificuldade de enquadramento pelos críticos literários no Romantismo ou no Realismo e o caráter híbrido de sua obra e a recepção dela pela crítica ao longo do tempo. Citamos estudos de José Veríssimo, Lúcia Miguel Pereira, Antônio Cândido, Alfredo Bosi, Wilson Martins pela relevância dessas análises para a literatura brasileira. Chamamos a atenção o fato de Taunay ser um polígrafo que escreveu sobre tudo, das ciências humanas até o que hoje é considerado ciências exatas e ressaltamos o seu viés de historiador.

No terceiro capítulo analisamos o cineasta Walter Lima Jr a partir de suas opiniões em entrevistas, seus filmes e sua posição no cinema brasileiro. Nesse trabalho buscamos confirmar ou desmentir aspectos em seus filmes que são confirmados em suas

análises ou desmentidas ao vermos seus filmes prontos. Chama nossa atenção o fato de Lima Junior negar sua filiação ao cinema novo.

No quarto capítulo, objeto principal deste estudo, analisamos a presença do *Trauerspiel* no filme *Inocência* de Walter Lima Jr, partindo do conceito de barroco como Idéia e que foi retirado do livro *Origem do drama barroco alemão* de Walter Benjamim.

Essa figuração se dá no momento da construção de alegorias mostrando uma atmosfera lutuosa e elaborada com elementos próprios do cinema tais como: o jogo de luz e de sombra, as referências à pintura barroca de Rembrandt e de Caravaggio, à cena teatral, ao uso de planos fixos repetidos, como também de planos fixos com sequências externas.

Em tudo revelando um ambiente de crise de valores no Brasil sertanejo do século XIX. A ameaça ao poder patriarcal, a opressão da mulher, a palavra empenhada como uma questão de honra, tudo fazendo parte desse painel de um mundo em decomposição mas em perspectiva de mudança. É o que tentaremos mostrar a seguir.

CAPÍTULO I – INTRODUÇÃO A UMA TEORIA DO CONHECIMENTO BENJAMINIANA

A História em tudo que há nela, desde o início, é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto, não numa caveira. É porque não existe nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. (BENJAMIN, 1984:188)

1. Uma Teoria do Conhecimento

Começar um trabalho a partir da exegese do título pode parecer inicialmente óbvio, didático, facilitador. Pode-se logo a discorrer sobre o assunto em análise e está resolvida a questão. O que é imediatamente enganoso em Walter Benjamin porque ele reformula conceitos. A extensa bibliografia a respeito da obra do autor alemão também é um elemento a preocupar. Há muitas interpretações de sua obra.

Algumas clareiam seu pensamento outras apenas fazem longas paráfrases, e há também títulos que infelizmente obscurecem ainda a complexa obra do pensador alemão. Digo apenas que temos um desafio pela frente, esse de estudar especificamente a *Origem do drama barroco alemão*, na tradução de Paulo Sérgio Rouanet.

Na armadilha do título começam então os problemas. Termos encastelados no dicionário “em estado de dicionário”, como escreveu Drummond, são palavras tal qual belas estátuas presas às amarras da significação. Walter Benjamin propõe em outro livro a busca de uma língua “adâmica”, zerada de significações para

que possamos nos dar a tarefa de nomear. Como a língua adâmica não existe mais, e ele o sabe, o trabalho começa com a detonação de um significado para, então, significar outro.

Paulo Sérgio Rouanet, na nota do tradutor, presente na tradução que ele fez do termo em *Origem do drama barroco alemão*, explica o significado da palavra *Trauerspiel*, termo dicionarizado na língua alemã: “lançada em circulação no século XVII, significa simplesmente tragédia, tragödie, palavra que também existe em alemão” (ROUANET, 1984:08). Explica ele a dificuldade de tradução da palavra a partir da polêmica de Benjamin contra as análises realizadas de maneira corrente sobre o barroco alemão.

Como veremos, existe uma distinção bem nítida entre tragédia e o Drama Barroco, tema de *Ursprung Des Deutschen Trauerspiels, Origem do drama barroco alemão*. Pois tanto para os dramaturgos e os críticos do século XVII, entre *Trauerspiel* e *tragödie* não havia diferença de significação. No entanto, para Walter Benjamin havia interpretação equivocada dos conceitos prejudicando a análise das obras. O filósofo Schopenhauer, por exemplo, fez comparações entre o antigo e o moderno *Trauerspiel* percebendo já uma diferença entre eles.

Benjamin reformula o significado do conceito, porquanto o termo já não faria sentido na interpretação daquele período classificado como Barroco alemão. *Trauerspiel* – Drama Barroco – em sua existência empírica é o fenômeno, mas como nome é Idéia. Desmembrando a palavra alemã temos *trauer* – luto – e *spiel* – jogo –, espetáculo. *Trauerspiel* seria então além de Drama Barroco, o espetáculo do luto. Mais, aperfeiçoando a tradução – a representação do luto – com a ilusão, os aspectos fugidios e absurdos da vida com a tristeza por essa percepção.

Inicialmente apresentada como dissertação de livre docência na universidade Frankfurt em 1925, o livro *Origem do drama barroco alemão*, foi rejeitada tanto pelo departamento de Literatura alemã quanto pelo departamento de Estética. Dessa forma Benjamin foi orientado a retirar o trabalho, sendo que um dos professores afirmou não entender seu conteúdo. Esse fato obrigou-o a desistir da carreira acadêmica.

Entretanto tal recusa não impediu que o livro se tornasse obrigatório como reflexão sobre a teoria do conhecimento, servindo assim a uma hermenêutica filosófica como também aos estudos de Estética e Crítica literária. O livro *Origem do drama barroco alemão* se divide em três partes: Questões de crítica do conhecimento, Drama Barroco e tragédia e Alegoria e Drama Barroco. Este último tópico é a questão que mais nos interessa, porquanto, como veremos, é com componente fundamental em nosso trabalho na interpretação do filme *Inocência*.

Entre as possíveis causas da recusa do livro poderia estar o afastamento da linguagem acadêmica, no caso, crucial para um candidato a professor. Linguagem que se espraia em fragmentos, esfacelando a linearidade do texto em sua cadeia lógica obscurecendo assim o entendimento. Outro fator para não aceitação do livro para Rouanet seriam as mais de quinhentas citações sem referência aos autores.

Por ser um pensador que ao lado de Heidegger e Wittgenstein são classificados, ou melhor, estudados como filósofos que colocam as questões filosóficas como problema de linguagem. Benjamin coloca esta última como peça central em sua filosofia. A representação como ligação entre fenômeno e Idéia ressalta essa preocupação em Benjamin.

Idéia e fenômeno adquirem significação quando se aproximam uma do outro. Afastadas perdem significação. O contato empírico orientado pelos filósofos entre Idéia e fenômeno, salva a Idéia do que vejo e que se encontrava na sua abstração metafísica. Para isso há necessidade do conceito. O conceito dá concretude à Idéia a partir do fenômeno. Ao pensador cabe então a mediação utilizando-se do conceito para assim obter a representação. Assim, o fenômeno dá sentido à idéia e vice-versa, numa inter-relação necessária e cabe ao crítico essa relação:

As idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas. O que quer dizer, antes de mais nada, que as idéias não são nem os conceitos dessas coisas, nem as suas leis. Elas não servem para o conhecimento dos fenômenos, e estes não podem, de nenhum modo, servir como critérios para a existência das idéias. Para as idéias, a significação dos fenômenos se esgota em seus elementos conceituais. (BENJAMIN, 1984:57)

Propondo uma teoria sobre o modo de ser das Idéias partindo de uma leitura de Platão, Benjamin irá promover dois movimentos de ruptura. No primeiro questiona Descartes e dele retira a primazia do sujeito. No outro, identifica ser e

linguagem, alterando a concepção platônica de Idéia como “modelos perfeitos ou paradigmas, eternos, imutáveis, constituindo um mundo transcendente, do qual os objetos concretos de nossa experiência sensível são cópias ou imagens imperfeitas.” (JAPIASSÚ, 1996:135).

Assim, há o que Rouanet chama de “redenção platônica das Idéias”, pois com a mediação do conceito, Idéia e fenômeno permanecem o que são mas agora numa relação íntima com a linguagem.

Trazendo sua teoria das Idéias numa releitura de Platão para o campo da Estética, benjamim analisa os gêneros literários e especificamente o Drama Barroco. Daí, uma conclusão a que ele chegou é de que os gêneros literários são autônomos se considerados como Idéia e que podem ser estudados a partir das obras que são os fenômenos.

Para que as coisas ou fenômenos ou obra não se tornem homogêneas pela média de suas características num universalismo fraudulento é importante observarmos as suas peculiaridades extremas. Estas gravitam em torno da Idéia, que são “atemporais”. Os elementos que conceito extrai do fenômeno são mais visíveis nos extremos. O universal não é uma simples média mais a Idéia.

O universal é a idéia. O empírico, pelo contrário, pode ser tanto mais profundamente compreendido quanto mais claramente puder ser visto como um extremo. As idéias permanecem escuras até que os fenômenos as reconheçam e as circundem. (BENJAMIM, 1984:57)

Benjamim nos diz que os autores continuam escrevendo sobre gêneros específicos como lírica, comédia, tragédia, pintura, música, poesia e continuam por hábito julgando as obras dentro de um determinado gênero, ou arte particular. Para ele não há entre o universal e o particular nenhuma série de gêneros ou espécie, de ‘generalia’:

Juntar uma série de obras de arte, visando o que ela tem de comum, é um empreendimento ocioso, quando não se trata de acumular exemplos históricos ou estilísticos, e sim de determinar a essência dessas obras, é inconcebível que a filosofia da arte renuncie a algumas de suas idéias mais ricas como o trágico e o cômico. Porque elas não são agregados de regras. (BENJAMIM, 1984:66).

As Idéias então não são um acúmulo de regras, e sim estruturas pelo menos em densidade e realidade a qualquer drama. Assim o autor das *Passagens* nos diz o que pode ser investigado numa Idéia de trágico ou cômico. “Uma investigação que

não procure, desde seu ponto de partida, identificar tudo aquilo como trágico ou cômico, mas que vise o que é exemplar, ainda que só encontrá-lo num simples fragmento.” (BENJAMIN, 1984:66).

Analisando a relação entre Idéia, fenômeno e gênero feita por Benjamin, Rouanet faz uma afirmação decisiva e que nos ajuda a justificar essa dissertação: “Ao mesmo tempo, essa Idéia vai recebendo seu conteúdo graças aos artistas individuais, e sua descoberta só pode dar-se pela investigação imanente dessas obras.” (Rouanet in BENJAMIM, 1984:14).

Assim comparamos a mesma obra de Taunay, inclusive seu romance *Inocência* que foi classificada como romântica, realista ou de transição adaptada para um outro meio, o cinema, e nele gravita como fenômeno em torno da Idéia de barroco. O mesmo acontece com Walter Lima Jr e sua recusa de pertencer ao cinema novo. Portanto, é perigoso rotular obras e autores sem um critério severo de avaliação que leve em conta a individualidade de cada trabalho.

Do que afirmamos de importância para estética é que os gêneros literários são autônomos “considerados como Idéia” em relação com as obras individuais. Da mesma forma, o Barroco pode ser estudado tanto como Idéia quanto como fenômeno, isto é, suas obras individuais. Benjamin as estuda, não média de suas peculiaridades artísticas, mas no que elas são como extremos, no seu maior ou menor valor estético naquela corrente, e mediadas pelo conceito de *Trauerspiel*.

Da mesma maneira, usando a metodologia de Benjamin para o termo para *Ursprung* – origem - é um salto – *sprung* – em direção ao novo. Nesse salto, o objeto originado se liberta do vir-a-ser--, é o que afirma Benjamin. O termo origem não designa o “vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção.” (BENJAMIN, 1984:67). Origem então é o se mostra como ser, o permanente que no fluxo do devir se apresenta como revelação.

Essa revelação rompe a cadeia temporal, seqüencial do devir e instaura uma temporalidade não linear. “Por coerência, as idéias, originadas na História, por si mesmo intemporais e continuam sob a forma de História natural, ou virtual, uma remissão a sua pré e pós história.” (Rouanet in BENJAMIN, 1984:19). Ou ainda, um permanente retorno aos fenômenos que se apresentam nas Idéias.

Também, daí podemos depreender alguns pontos fundamentais que podem servir de corolário da obra benjaminiana. Num deles, um fazer crítico, como o que pretendemos fazer ao longo deste trabalho. Algo que emerge (livro e filme *Inocência*) a partir do vir-a-ser e da extinção, a Idéia de Barroco sustentada pelo Trauerspiel e na representação alegórica do conteúdo.

Um novo ângulo de análise que se concretiza no relacionamento entre fenômeno e Idéia. Nada de enumerar características do Barroco como estilo de época como a presença do cultismo, conceptismo, religiosidade, entre tantas. Deduzia-se de um plano geral todo um arcabouço fechado a cadeado para enquadrar e engessar tal estilo.

Um outro ponto a ressaltar é o conceito de História que não evolui em progresso, mas em saltos. Os “locais” do salto não são pontos no tempo, mas “mônadas” que contêm a pré e pós-história. O conceito de Mônada que Benjamin utilizou em seu estudo a partir dos estudos de Leibniz “é uma substância simples que faz parte das compostas; simples quer dizer sem partes, não há extensão nem figura, nem divisibilidade possível. E as mônadas da natureza, em uma palavra, os elementos de todas as coisas.” (Japiassú, 1996:186).

O conceito de extinção é ligado ao de origem e também ao de história, Benjamin refere-se a ele como destruição da forma falsa ou enganosa da experiência para a produção de uma nova relação ou revelação com o objeto em estudo. Essa mônada à Leibniz aniquila um tal progresso histórico, agregado à forma historicista dos estudos históricos.

A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. Ao contrário, a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. (BENJAMIN, 1985:231)

O vir-a-ser e a destruição asseguram a autenticidade do pensamento dialético benjaminiano. O presente é o agora como a realidade do passado e do futuro. Há assim uma interdependência entre os dois.

Para o autor alemão, articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1984:224/225)

Há uma obrigação do estudioso de e, dessa maneira, destruir e reelaborar a tradição. Falar de Walter Benjamin hoje implica reforço dessa necessidade. Vivemos o tempo das mortes: do conhecimento, do autor, do sujeito, das individualidades, em prol da massificação. O artista em nosso tempo parece não ter o que dizer. Limita-se de uma maneira geral a repetir, a citar. As ruínas estão expostas, mas poucos as observam e delas se nutrem. Sobre a morte de tudo vale a pena fazer um comentário sobre a morte dos sistemas como totalidade representativa e explicativa do conhecimento. Já no início do século passado Benjamin antecipa Derrida, Foucault, Lyotard:

O conceito de sistema, do século XIX, ignora a alternativa à forma filosófica, representadas pelos conceitos da doutrina e do ensaio esotérico. Na medida em que a filosofia é determinada por esse conceito de sistema ela corre o risco de acomodar-se num sincretismo que tenta capturar a verdade numa rede estendida entre vários tipos de conhecimento, como se a verdade voasse de fora para dentro (BENJAMIN, 1984:51)

O tratado filosófico é então valorizado em detrimento dos sistemas, pois esses aderem às falsas totalizações. Já os tratados não justapõem objetos e conhecimentos isolados, mantendo uma unidade fictícia, mas percorre o objeto em todas as suas possíveis significações, fazendo “um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo.” (BENJAMIN, 1984:50).

Vem daí a Idéia de mosaico, tão cara ao autor das *Passagens* e tão de acordo ao fragmento e à verdade fragmentada, fechando um pensamento dito “estrelado” para alguns intérpretes. Penetrar na imanência do objeto é um dos objetivos

dessa forma de pensamento teórico pois, como escreve Rouanet, seria uma forma de penetrar nessa imanência material é comparável ao mosaico pois “justapõe fragmentos de pensamento e do modo que justapõe fragmentos de imagens” manifestando assim para Benjamin a força do impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade.

O livro *Origem do drama barroco alemão* insere-se então nessa metodologia, a qual impõe o tratado como uma forma de expressão do conhecimento inserido nele. Há primazia da fragmentação sobre o sistemático. Ressalto o aspecto estrelado para alguns intérpretes, além da retomada e reiteração de temas. O mosaico, óbvio, é construído da fragmentação de pequenas peças que se justapõem uma a uma, dando assim uma possibilidade de formar um aspecto de todo um pensamento nele inserido.

Entretanto, temos nessa Idéia de mosaico uma das dificuldades de leitura do livro, pois o leitor terá a obrigação de juntar as peças e isso talvez pretendesse Walter Benjamin. Mas, ao contrário de facilitar, advém mais um argumento à recusa do livro, na época ainda uma dissertação para admissão de Benjamin na Universidade de Frankfurt. Fragmentos de texto não seriam ruínas a serem focadas, reconstruídas para a complementação do pensamento?

Heráclito, filósofo pré-socrático, não era considerado obscuro e essa denominação não poderia advir de sua escrita por fragmentos? Esses, arrancados ao contexto e relacionados a um outro de forma coerente, porém como um salto no tempo, não poderiam controlar uma subjetividade.

2. Alegoria, uma pequena história

Alegoria do (grego *allós* = outro, *agourein* = falar) dizer B para significar A, e segundo Adolfo Hansen em seu livro *Alegoria*, os estudos de definições dessa figura de linguagem e retórica remontam a antiguidade clássica. Aristóteles, Quintiliano, Horácio foram, entre outros, alguns que se debruçaram sobre a maneira do pensar alegórico.

Em Aristóteles, a preocupação maior com a retórica evidenciava a preocupação menor com o conhecimento da verdade e maior com convencimento do público ouvinte. O artifício de dizer o outro, uma forma alegórica deixava patente o argumentar persuasivo como também o elemento de deturpação. Pois provavelmente Aristóteles desconfiava já naquela época, do desvelamento total da verdade no uso de uma figura retórica.

Em Quintiliano, a alegoria pode ser: uma coisa em palavras e outra em sentido ou algo totalmente diverso do sentido das palavras. Com isso, ele aproxima a metáfora, a ironia e a paródia. A metáfora é apenas um tropo do léxico para Quintiliano por um lado, e a alegoria é quantitativa, equivalente a um enunciado por outro. Nesse último deve estar contido a clareza, a brevidade e a verossimilhança.

Já a ironia afirma ou nega num enunciado para dizer outra coisa. Por fim, a paródia fala outro texto que o “digere” e o nega. Num outro ponto de análise da alegoria, temos a que é operada como interpretação: a chamada alegoria dos teólogos, que foi bastante utilizada durante a época medieval. Ela decifra significações tidas como verdades sagradas, ocultas na natureza sob a aparência das coisas e também na linguagem figurada dos textos das Escrituras que revelam um sentido espiritual.

São sinais da revelação, consubstanciados pelos textos bíblicos. Há na alegoria dos teólogos verdades morais, místicas, teológicas. É importante salientar o sentido espiritual traduzido pela alegoria. Como prática greco-romana, a alegoria seria mais um ornamento retórico, no entanto, na alegoria medieval é uma semântica de realidades reveladas pela palavra, não importando se no sentido próprio ou no sentido figurado.

Segundo Hansen, a interpretação dos textos se faz segundo três grandes coordenadas: consideração da presença de Deus nas coisas sensíveis; consideração da presença de Deus nos seres espirituais, almas e puros espíritos; consideração da presença de Deus na alma humana, segundo grau maior ou menor profundidade na maneira pela qual figuram Deus.

Há também uma repetição de uma significação que precede e pré-forma a história englobando sempre Deus, a graça e a salvação. É importante a utilização da alegoria, uma Idéia, como forma de teatralizar, no sentido de prática e representação.

Nessa ação prática, o sentido é gerado. O teatro de Gil Vicente é um exemplo dessa prática teatral como representação alegórica. A verdade moral essencial aparece a partir das ações das personagens alegóricas.

Ao universo visível da realidade se põe o mundo espiritual como revelação. Haveria marcas da representação de Deus no mundo, vestígios de sombra e imagem a serem procurados pelos hermeneutas. A forma alegórica como expressão artística, sobretudo na Renascença e que terá conseqüências na literatura barroca do século XVII e também repercussões no pensamento de Walter Benjamin, é analisada por Hansen que estuda sua manifestação na Escola Florentina.

A alegoria é trabalhada então como técnica da invenção e da interpretação de enigmas, se dá também como composição de emblemas, “forma alegórica constando de corpo (imagem) e alma (discurso), extremamente comum nos séculos XV, XVI e XVII. Seu uso é público e geralmente tem finalidade político-moral.” (HANSEN, 1986:226); rebus “literalmente ‘com coisas’. Forma alegórica enigmática consistindo de série ordenada de objetos figurados, cuja identificação produz uma sequência de sílabas ou palavras em determinada língua, constituindo-se uma frase sentença etc.” (HANSEN, 1986:228).

As várias composições se proliferam e recombinaem o que determina uma delimitação rígida. Difere da tradição greco-latina de ornamentação retórica e também interpretação da realidade como a sistemática medieval. Marsilio Ficino torna-se um misto retórico-hermenêutico segundo Hansen.

Há de certa forma uma mistura entre fontes cristãs e não cristãs. Platão e Jesus se equivalem como fontes históricas. Em Walter Benjamin, entra na análise uma forte influência do Judaísmo como também o estudo do hieróglifo, dos emblemas, dos rebus, da cabala. Assim, há uma relação entre Benjamin e Ficino. Eles refletem sobre essa imagética. O hieróglifo é a forma mais perfeita dos signos. Podem, inclusive, serem a representação das Idéias platônicas. Isso não está de acordo com Benjamin que vê no hieróglifo uma possibilidade de alegorizar o conteúdo.

Não somente linguagem possui o hieróglifo. Ele é também imagem. Benjamin é um pensador que utiliza imagens para ilustrar seu pensamento. Além disso, a arte pode traduzir potências astrais ocultas e a alegoria hieróglifo funcionaria também

como um enigma. Alguns rebus e emblemas são também feitos como mosaicos. A idéia de fragmentação contida no trabalho de feitura da obra faz Benjamin pensar num processo de alegorização. Uma arte também enigmática mais, sobretudo, visual.

Revista a tradição cabalística, esta oferecia a reflexão sobre os nomes de Deus. A combinação das vinte e duas letras do alfabeto hebraico formava composições infundáveis permitindo a alegorização dos nomes de Deus. Graças a documentos de várias procedências e lugares e frente a esse material analisado por Hansen, ele escreveu que o método alegórico é uma técnica de sedução, porque qualquer enunciado místico-astrológico ou poético-filosófico, a verdade pode encontrar uma equivalência no vocabulário da Escolástica, sendo ilustrada por alusões poéticas e remissões às Escrituras.

No meio desse ecletismo documental e com pressupostos astrológicos cabalísticos, ele postula a interpretação alegórica dos textos como *anamnese* ou reminiscência das Idéias platônicas. Na Renascença então, além do jogo e divertimento alegórico, a alegoria pode ocupar-se de coisas elevadas, revelando coisas do divino.

Benjamin e Ficino também descrevem e analisam a gravura de Dürer sobre a melancolia e a tristeza do anjo, afinal, para o autor alemão, o alegorista é um melancólico. Sua acedia, melancolia, é criativa e serve de inspiração para a construção de um pensamento.

Lausberg, citado por Hansen, assim definia a alegoria: “(...) é uma metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento”. (Hansen, 1986:01). Ainda em Hansen, podemos referir que a Alegoria é um procedimento construtivo que perseverou da antiguidade clássica continuando pela Idade Média chamada então de alegoria dos poetas; era uma técnica de representar e personificar abstrações. Há uma oposição entre o sentido próprio e o figurado elegendo pontos de funcionamento e análise.

O segundo termo é considerado “desvio” e está no lugar de um primeiro considerado próprio ou literal, funcionando assim por semelhança. Há também uma “outra” alegoria que não se confunde com a dos poetas épicos greco-romanos e medievais nem com a dos autores hebraicos do Velho Testamento. Hansen cita a

alegoria dos teólogos, e refere as denominações figura, figural, tipo, antitipo, tipologia, exemplo. Esta não seria um modo de expressão retórico-poético, mas interpretações religiosas dos textos sagrados.

Assim haveria, segundo o autor de *Alegoria*, dois tipos de alegorias: uma, construtiva ou retórica, e uma outra, interpretativa ou hermenêutica. Podemos dizer então que um se refere ao discurso, à maneira de falar e outra à maneira de entender, isto é, à interpretação. Há uma veia criativa e outra, crítica na alegoria que vem conforme observamos anteriormente, desde os primórdios de seus estudos.

O próprio verbo grego *allegourien* significa tanto falar alegoricamente quanto interpretar alegoricamente. Na retórica alegórica dos poetas há uma “semântica de palavras” enquanto na dos teólogos, uma “semântica de realidades” supostamente reveladas por coisas nomeadas por palavras segundo o mesmo Hansen.

Logo, na interpretação sobram duas opções ao leitor: análise dos procedimentos formais, o ornamento constitutivo do texto para então se chegar à significação figurada, o desvio ou procurar o sentido primário entre duas realidades, revelado em segundo plano pela alegoria. Hansen afirma:

Pensada como dispositivo retórico para expressão, a alegoria faz parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as situações em que o discurso pode ser ornamentado. As regras fornecem lugares comuns (*loci* ou *topoi*) e vocabulário para substituição figurada de determinado discurso, tido como simples e próprio, tratando de determinado campo temático. Assim, estática ou dinâmica, descritiva ou narrativa, a alegoria é um procedimento intencional do autor do discurso: sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo com sua circunstância de discurso. (HANSEN, 1986:02)

As regras de elocução de interpretação faziam parte do discurso. Ao autor e leitor eram fornecidas as chaves interpretativas. A realidade, de fato, pouco importava. Falsificava-a para se chegar à verossimilhança. Portanto, o campo da Lingüística definia o campo da escritura e leitura, texto é interpretação.

Já na alegoria dos teólogos, introduz-se o Essencialismo, estranho à realidade greco-romana. Esse estabelece a crença nos dois livros escritos por Deus: o mundo e a Bíblia. No caso, não se interpretam as palavras do texto, mas as coisas, acontecimentos e suas histórias nomeadas por elas. Cristo, Moisés, O Êxodo, José no Egito.

Temos assim personagens, fatos, cenas, enfim a história bíblica como representação alegórica de uma realidade histórica devidamente constituída e relatada. Tal e qual são representados de maneira alegórica pelo autor. Passa-se do simbolismo lingüístico para o simbolismo natural.

Uma confusão se estabelece entre a alegoria dos poetas e a dos teólogos e que ocorre no Apocalipse de São João. Para uns, segundo Hansen, têm uma composição tipicamente lingüística e para outros, factual, uma antecipação do fim dos tempos. Depende do leitor, se convertido ou não.

No Romantismo, o símbolo e a alegoria passam a ser descritos e distinguidos de maneira explícita. Como veremos à frente, as interpretações de Benjamin sobre essa diferenciação. Em Schelling e Goethe, a alegoria é conceituada como particular para o universal, funcionando como invólucro ou revestimento exterior de uma abstração.

Já o símbolo, que para a tradição antiga e medieval não eram distintos, é uma espécie ou paradigma do qual ele é o único elemento. Na particularidade expressa o geral. Por outro lado, a alegoria é uma forma racionalista, mecânica, árida e fria para os autores alemães. Diz B para significar A, em dois níveis, o da concretude B da significação abstrata A. Hansen afirma que “os românticos postularam que a alegoria é exterior ao pensamento pretendido, luxo discursivo que se permite despender signos inúteis para a economia do sentido: esta poderia ser significado imediatamente.” (HANSEN, 1986:06)

Isso terá implicações nas análises de Walter Benjamin que critica, como veremos, a postura romântica de valorizar o símbolo em detrimento da alegoria, pois justamente questiona o símbolo no seu significado no tempo e sucessão, além de sua vinculação à Teologia. No símbolo, o próprio conceito é mostrado no mundo corpóreo, e em imagem o vemos direta ou indiretamente. Assim, o símbolo é marcado pelo momentâneo. Dessa formulação que Benjamin discorda, o autor da *Origem do drama barroco alemão* tirará o caráter temporal da alegoria.

Portanto, para o Romantismo o símbolo é o universal no particular, já a alegoria, o particular no universal. Há na alegoria uma sucessão de momentos para a

efetuação de um significado. No entanto, o problema para os românticos era uma espécie de conversão retórica presente no discurso da alegoria que desprezaria o gênio romântico. Benjamin, então a partir dessa usurpação do conceito de símbolo usado no Romantismo, construirá sua teoria da alegoria barroca.

3. Alegoria e Drama Barroco

Após um breve histórico da alegoria, nos cabe estudar a relação entre ela e o Drama Barroco no livro *Origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin, e suporte teórico do estudo interpretativo do filme *Inocência*, de Walter Lima Jr. Para o autor das *Passagens*, o centro da visão alegórica consistiria numa exposição barroca mundana da História como história mundial do sofrimento. Aí reside o caráter temporal e histórico da alegoria, negando a transcendência do herói trágico, justificado no mito.

A transitoriedade é a escrita da História, patente na visão alegórica do mundo. Assim, ela confirma a teoria do conhecimento de Benjamin, preparatório para o estudo da alegoria barroca, porquanto justifica origem não como o vir-a-ser daquilo que origina, mas da sua extinção. História é ruína e extinção para Benjamin. No caráter privado, ele ressalta a história dos vencidos. Ruína e morte são conteúdos da alegoria barroca e ao mesmo tempo nos dão uma visão da História como destino.

Todos os resultados que conseguimos até agora unificam-se na perspectiva alegórica. Só ela permitiu ao drama barroco assimilar os conteúdos materiais que lhe eram oferecidos pelas condições de época. (BENJAMIN, 1984:239)

Daí porque as personagens morrem, não para poderem entrar na eternidade, mas para entrar na alegoria. No filme *Inocência*, esse devir é explicitado pelas mutações alegóricas e a cena inicial borboleta se abrindo do casulo, numa transformação temporal não é gratuita, sendo uma demonstração cabal da teoria benjaminiana aplicada na obra em análise. Os vários momentos alegóricos do filme serão estudados num capítulo à parte e reforçarão a tese.

Nas obras barrocas quase tudo prefigura a morte em suas mutações alegóricas. Para morrer basta estar vivo, diz o ditado. Nas obras analisadas por Benjamin e no nosso trabalho tal configuração se afirma. Entre algumas alegorias

citadas por ele podemos relatar: o mundo como posto aduaneiro da morte; a sepultura como armarinho ou armazém ou alcova; a harpa como machado de carrasco, entre outras ilustrações.

No filme *Inocência*, a guisa de introdução, tanto no início quanto no fim da obra, vemos a morte de *Inocência*, o que parece mostrar além da óbvia estrutura circular do filme, um fechamento a evidenciar o fim de um mundo em ruínas como também a constante presença da morte. Um objeto tem de morrer, ser privado de vida, morrendo para significar.

Como conteúdo e meio, a morte está no cerne da alegoria barroca e também na história, pois a alegoria é essencialmente histórica para Benjamin. As condições de época que oferecem as coisas para sua significação e a alegoria se exprimem em termos históricos:

Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma idéia se confronta com o mundo histórico até que ela atinge a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com a pré e pós-história. (BENJAMIN, 1984:68)

O Drama Barroco mergulha o homem em sua pré-condição terrena numa perspectiva inversa à da Idade Média, pois não há a chance de salvação. Nisso também se diferencia o herói trágico que “teme a morte como algo que lhe é familiar, pessoal e imanente (...) como uma morte lingüística.” (BENJAMIN, 1984:137).

Ressaltamos a comparação com a tragédia pelo fato de Benjamin contrapô-la ao Drama Barroco. Como escrevemos em outra parte, Drama Barroco tem no luto também uma outra chave que o diferencia da tragédia, cuja catarse aristotélica é uma das marcas, mas não o luto. Além do que “a história não contém nem um momento trágico no sentido antigo.” (BENJAMIN, 1984:145).

O valor da alegoria como representação da História se afirma também porquanto o símbolo não serviria de representação do Drama Barroco. O símbolo é considerado um “usurpador” pois pertence à esfera da Teologia. Benjamin chega a chamá-lo de fraudulento, pois funde forma e conteúdo na obra de arte, perdendo assim o caráter dialético tão caro a ele.

Perdendo dessa maneira o conteúdo na análise formal, e a forma, na estética do conteúdo. A Idéia não pode ser caracterizada como símbolo. Misturam-se manifestação e essência, operando assim uma fusão inconcebível para Benjamin. De uma fusão do símbolo teológico onde deveria permanecer, misturam-se, por exemplo, o belo com o divino. A perfeição de um indivíduo não seria puramente ética, mas bela, fundindo-se assim o ético com o estético. Mas o barroco cinde o ético e o estético.

Ao contrário, como afirma Benjamin, “na apoteose barroca” a conformação é dialética. Há uma separação entre o ético e o estético. No Romantismo e Classicismo a alegoria era muito desvalorizada. Discutindo as idéias de Goethe e Schopenhauer sobre a alegoria, Benjamin afirma que o primeiro dizia que a alegoria procura o particular no universal e, assim, o particular seria apenas exemplo do universal. Para Goethe, o verdadeiro poeta vê o particular no universal, e é ali onde se encontra a verdadeira natureza da poesia. Já quando Walter Benjamin discute Schopenhauer ele o cita no livro sobre o drama barroco:

‘Se o objetivo de toda arte é a comunicação de uma idéia apreendida (...) Se além disso partir do conceito é algo condenável em arte, não se pode aprovar a prática explícita e proposital de usar a obra de arte por expressão de um conceito: é o caso da alegoria’ (Schopenhauer citado por BENJAMIN, 1984:164).

Da mesma forma que Goethe, Schopenhauer desqualifica a alegoria como expressão da obra de arte. Eles vêm como um modo de ilustração e não uma forma de expressão. Benjamin demonstra que a alegoria não é uma simples ilustração, mas expressão, como a linguagem e a escrita.

Ele retifica os estudos da alegoria dizendo que a expressão alegórica nasceu da curiosa combinação entre natureza e história, e como vimos antes, esse fato influenciará o seu pensamento. Temos nos hieróglifos egípcios, nos rebus, e na própria alegoria medieval que mostram justamente o caráter natureza-história, além da construção como linguagem, implícito ou explícito o pensamento alegórico. Daí Benjamin afirmar que sob o aspecto alegórico, cada coisa, cada relação pode significar qualquer coisa.

Mas também cria-se uma dificuldade de interpretação pelas novas significações que surpreendem. Já o símbolo romântico parece inerte e permanece “igual em si mesmo” afirma o autor de *o narrador*. A ambigüidade, a multiplicidade de sentidos é um traço da alegoria barroca. Ela parece se orgulhar da riqueza de significações.

O delito no filme, o amor entre Inocência e Cirino é mostrado pelo viés barroco como sinônimo de um mundo em ruínas. Do livro ao filme, na adaptação do romance de Taunay há um dizer o outro expandindo as interpretações de uma obra singular, no caso o romance, ao acrescentar uma temporalidade alegórica, substrato de uma Idéia de barroco presente no filme.

CAPÍTULO II –

O LIVRO

Esta opinião injuriosa sobre as mulheres é, em geral, corrente nos nossos sertões e traz como conseqüência imediata e prática, além da rigorosa clausura em que são mantidas, não só o casamento convencionado entre parentes muito chegados para filhos de menor idade, mas sobretudo os numerosos crimes cometidos, mal se suspeita possibilidade de qualquer intriga amorosa entre pessoa da família e algum estranho. (TAUNAY, 1986:31)

Romance de 1872, o livro de Alfredo d'Escragno Taunay deu o prestígio e fama tão desejados pelo escritor carioca. O livro tem traduções para o alemão, inglês, francês, espanhol, russo, árabe, japonês. Sua primeira publicação foi em forma de folhetim, forma de divulgação comum da época e que obteve grande aceitação pelo público e pela crítica. Um sucesso que se afirma nas mais de 100 edições no Brasil desde o seu lançamento.

O livro pode ser assim resumido: O médico Cirino ou falso médico, em realidade farmacêutico, viaja pelo sertão praticando curandeirismo e recebendo dinheiro em troca de seu trabalho para viver e pagar dívidas de jogo. Antes de ele chegar a Santana do Paranaíba, Mato-Grosso, encontra Martinho Pereira.

Este o convida para atender sua filha, Inocência, doente de Malária. Chegam logo depois à fazenda, o entomólogo alemão Tembel Meyer e seu ajudante Juca. Martinho desconfia que Meyer esteja cortejando Inocência, quando na realidade é Cirino que troca juras de amor eterno com ela às escondidas.

No entanto, ela já fora prometida a Manecão. O amor entre os dois é impossível em função da palavra dada por Martinho a Manecão. Cirino viaja a pedido de Inocência para conversar com Antônio Cesário, padrinho dela, ao qual seu pai deve favores financeiros.

Inocência alimenta esperança que por causa das dívidas de seu pai, o padrinho consiga convencê-lo a aceitar a união entre ela e Cirino. Antônio Cesário no início reluta e pede um prazo a Cirino que aguarda a resposta. Nesse meio tempo, Manecão que partira atrás de Cirino o encontra no caminho e o mata com uma garrucha.

O romance contém um cenário sertanejo que, como veremos a frente, contém dois mundos que dialogam a partir da vontade do narrador em terceira pessoa. Há uma história e uma História a ser contada. Uma história com conteúdo literário e uma outra, a da História, a dos vencidos pelas vicissitudes do sertão brasileiro.

Mato-Grosso do século XIX se nos apresenta com suas paisagens, seus valores e costumes, que se contrapõem ao estilo europeu, mais próximo das maneiras em que viviam os habitantes das grandes cidades brasileiras.

Há também um diálogo com as grandes obras e que resumem em cada capítulo o trecho daquela parte e orientam na significação: Rousseau, Cervantes, Molière, Walter Scott, Menandro, Hoffmann, Xavier de Mestre, Plauto, Shakespeare, Eclesiaste, Bernadin de Saint-Pierre, Catulo, Lavergne, Horácio, Klopstock, o Apocalipse de São João.

Enfim, uma obra culta que propicia vários caminhos de interpretação e enquadramentos como veremos nas análises posteriores.

1. Taunay e sua obra

Podemos começar falando do romancista e do historiador, duas de suas maiores habilidades entre tantas desse polígrafo que escreveu também poesia, música, e sobre Botânica, Geologia, Crítica literária, Medicina, Etimologia, Relatórios militares, Relatos de viagem, Artigos em jornais, Cartas, Biografia, Sociologia, Filosofia, Arte, e foi também pintor, senador, deputado e presidente de província.

Observamos então, a partir de todas essas referências, que obra de Taunay é multifacetada. Muitos dos prováveis equívocos da dificuldade enquadramento da escrita do artista em determinado gênero advém justamente do fato dessa poligrafia. Não sabemos se seria mais fácil para nós que vivemos no século XXI entendermos essa

diluição e mistura de gêneros, texto técnico, romance e História presentes na obra do escritor.

Outro ponto que sustentamos muito claro no artista e político: a inadequação entre forma e conteúdo. No escritor fica patente que a forma romântica de alguns livros como *A mocidade de Trajano*, *No declínio*, *Manuscrito de uma mulher* destoam do conteúdo realista e da tentativa de ratificar esse gênero nas obras.

No livro *A mocidade de Trajano* temos o anticlericalismo, a valorização da emigração, o ato de alforriar escravos, planos de ação que destoavam do ideário de nossa elite agrária da época. Já os relatos de guerra do livro são imersões autobiográficas de Taunay no texto literário, aliás um dos traços de sua literatura.

Em *Ouro sobre azul*, cujo primeiro título foi *Razão e coração*, e em outros dois livros, *Manuscrito de uma mulher* e *No declínio*, observamos também a luta do escritor para se definir entre o Romantismo e o Realismo. Na forma romântica, sobressaem as personagens secundárias e suas peculiaridades ora humoristas ora dramáticas.

No livro *O declínio* temos a personagem Helena Gleck que, além de carola, devotava excessivo amor ao sobrinho. Há também Anselmo Guerra, amanuense metódico cuja insignificância é realçada pela paixão pela personagem principal Lucinda e dá margem a Taunay construir uma personagem eivada de extremo realismo. Além de facilitar o escritor na crítica à burocracia do serviço público já problemática naquela época.

Encontramos ainda citação aos pintores realistas Courbet e Corot na comparação com cenas da história, além de mostrar uma pobreza, *en passant*, que necessita de assistência num Rio de Janeiro do século XIX já dividido em camadas sociais, entre pobres e ricos.

O delírio de Lucinda em *O declínio* chama a atenção para a comparação com Brás Cubas. São treze páginas estupendas na descrição de um pesadelo:

Achava-se numa festa imensa, estupenda - salas e salas de opulentíssimo palácio do tempo da Renascença, maravilhosa vivenda de um desses príncipes italianos, capazes de todos os crimes e que amalgamavam os últimos requintes da sumptuosidade romana com téticas tradições da idade média - talvez Castello de algum César Bórgia e Sforza ou alcaçar Aretino. (TAUNAY, 1941:248-249).

Vemos ainda referências históricas num livro que dialoga com a melhor literatura brasileira e que segundo Antônio Cândido, “escapou de ser bom, seja pela coerência apreciável da composição, seja pela originalidade da situação inventada...” (Cândido, 1981:315). Um livro que para nós propicia uma leitura psicanalítica, atualizada pela luta de uma mulher que se descobre envelhecida e, por isso, abre mão de viver a vida conforme sua consciência e desejo.

Dando forma, como dissemos acima, a personagens secundários bem construídos, anotamos em *Ouro sobre azul*, a figuração de Macambira na representação de um parasita que se destaca:

Um deles, chamado Macambira ou Cambuíra, não tinha ofício nem benefícios. Freqüentava a melhor sociedade do Rio de Janeiro, figurava em todas as festas, não perdia teatro, nem baile, apresentava-se em todas as reuniões e conferências populares, comparecia a todos os jantares políticos ou não, peça infalível como o peru e o leitão, mas... ninguém o conhecia. (TAUNAY, 1921:190).

Nesse livro podemos destacar ainda a presença do conselheiro Florimundo e suas questões lingüísticas que nos faz recordar o famoso conselheiro Acácio, personagem de *O primo Basílio* do escritor português Eça de Queirós, pelas frases pomposas, mas ocas de significado.

Em *Manuscrito de uma mulher*, o qual Antônio Cândido classificou como “pior que mau e monstrengo moral” (Cândido, 1981:315), temos um documento histórico dos costumes como o classificou Affonso de Taunay no prefácio do livro. Dialogando com a própria obra, Taunay constrói uma Inocência urbana de nome Corina.

Mais uma na obra do escritor. As outras foram *Irecê a guaná* e também Ciganinha, personagem do conto homônimo do livro *Ao entardecer*, sendo esta última bem menos ingênua que as outras duas pelo poder de manipulação nas situações de sedução. Repete-se na obra *Manuscrito de uma mulher* o enredo da adolescente que descobre o amor e é tolhida pela sociedade.

Corina se casa sem amor por obediência aos pais. No livro é ressaltada a participação da mãe de Corina, hipocondríaca e do pai da adolescente, um jogador inveterado, personagens secundários de grande vigor realista. Narrado em primeira pessoa a personagem escreve:

O que vou contar é drama pungente, mas drama tão singelo, tão comezinho que ninguém o desconhece, que a ninguém pode causar estranheza. Repetirei cousas que todos sabem, narrarei factos que o mundo presencia desde que o mundo é mundo e que hão de reproduzir-se até a consumação dos séculos. (TAUNAY, s/data:8)

Na sua atividade política, Taunay também revela sua ambigüidade. Ao pertencer ao partido Conservador, a qual permaneceu fiel até a proclamação da república, afastou-se da vida parlamentar após esse evento e manteve-se também leal ao imperador D Pedro II. Entretanto, apesar dessa lealdade ao partido e ao governante, Taunay era considerado muito independente e como reflexo dessa postura, muitos transtornos causaram-lhe os líderes do partido conservador, contrários a algumas idéias reformistas do político escritor.

Algumas dessas idéias eram a abolição da escravatura, o casamento civil, reforço da imigração européia para a melhoria da produtividade nas lavouras brasileiras. Entretanto, na imigração era contrário ao recebimento pelo país de trabalhadores asiáticos. Por tudo isso, ele foi convidado para fazer parte do gabinete liberal de Ouro Preto, em 6 de junho de 1889, convite que declinou por fidelidade ao partido Conservador.

Apesar da contradição entre idéia e ação, o Visconde de Taunay tinha traços de caráter raros como lealdade, fidelidade, honestidade quando comparados com os homens políticos de hoje e mesmo de sua época, em que o oportunismo, o funambulismo e o cinismo, entre outros mazelas de caráter imperam.

Essa ação política na qual sobressaem atos desabonadores é relatada num texto teatral chamado *Por um triz coronel* “cuja ação se passa em fins de julho de 1868, em Itatuboca, na província de”; não temos dúvidas de afirmar, apesar das reticências colocados pelo autor de que a peça se passa no Brasil e que o termo Itatuboca talvez pode ser associado a um outro termo : boquinha, no sentido de que é dando que se recebe, uma das piores coisas da política brasileira.

A peça pode ser assim resumida: Antônio Praxedes, líder liberal, aguarda uma carta da Corte nomeando-o coronel comandante da guarda de Itatuboca. Mas a carta nomeia Gualberto Ramos, líder conservador, para desespero de Praxedes. Tal fato no entanto, facilita o casamento antes recusado por Praxedes de sua filha com o filho de Gualberto, possibilitando a acomodação política e a distribuição de favores.

A peça demonstra, já no século XIX, que no Brasil uma das chaves da interpretação de nossa política é: a indefinição ideológica dos partidos e de seus membros, mas sobretudo, o adesismo de ocasião. Vendem-se idéias e ideais em favor de interesses comezinhos mais individuais do que coletivos.

Um fato marcante de nossa vida político-econômica foi o Encilhamento, movimento de alta especulação bolsista nos primeiros anos de nossa República. Taunay descreve essa situação no romance homônimo *O encilhamento*. O escritor, ele mesmo prejudicado com a especulação, desfiou sua veia crítica no livro contra desonestidade de banqueiros e especuladores, dando vida a figurões de nossa República Velha. Sobre o romance assim escreveu o crítico Verediano de Carvalho no prefácio do livro:

Precede em vinte anos o melhor Lima Barreto, tendo também um pouco de Machado de Assis. Afigura de Laura Lembra Capitu. E Taunay contraponteia magnificamente um romance de amor com as cenas de desvario nas ruas, ou com as reuniões galantes onde se desenrolavam os episódios do encilhamento. Há caricaturas esplêndidas, pois, como é sabido, trata-se de um *roman à clef*. Aquelas personagens existiram mesmo. (VEREDIANO DE CARVALHO in Taunay, 1971:12)

Cabe destacar nesse contexto histórico-literário-político alguns contos de Taunay e a novela *Irecê a guaná*. Essa última é uma resposta ao Alencar de Iracema e seu conhecimento livresco da natureza e da vida dos índios. Ao contrário de Alencar, Taunay realmente conviveu com índios em suas viagens pelo Brasil.

Durante a campanha da guerra do Paraguai, Taunay viveu com uma índia guaná chamada Antônia que ele comprou diretamente do pai. Curioso foi o preço do negócio: “... um saco de feijão, outro de milho, dois alqueres de arroz, uma vaca de corte e um boi de montaria -, o que tudo importava, naquelas alturas e pelos preços correntes, nuns cento e vinte mil réis.” (TAUNAY, 2005:270).

O livro, publicado em 1874, tem semelhanças com *Inocência*: a experiência do autor de conhecer os personagens; a longa descrição no início do livro da paisagem de Mato-Grosso; a paixão não concretizada de Irecê por Alberto; o uso da linguagem regional, no caso a indígena e a preocupação de Taunay em descrevê-la. Ele inclusive elaborou um dicionário da língua chané usada pelos índios guanás. Tudo isso contribui para reforçar a tese da re-elaboração da experiência histórica e pessoal na confecção de seus livros.

Por outro lado, encontramos nesse livro uma visão de mundo do autor de *No declínio* que se baseia na superioridade do europeu sobre a cultura indígena. Essa visão permeia também suas obras de ambientação urbana, onde há quase sempre um viajante. Ou brasileiro que estudou na Europa ou mesmo um estrangeiro que desdenha da nossa cultura. Podemos citar, além de *Irecê*, esse tipo de personagem em *A mocidade de Trajano*, *No declínio*, *Ouro sobre azul*, *Inocência* e na peça *Por um triz coronel*.

A presença do realismo no autor classificado como romântico também encontramos nos livros de contos *Histórias brasileiras* e *Ao entardecer*. No primeiro, temos o falar regional e linguagem das camadas mais baixas da população no conto *Juca, o tropeiro* e, no segundo, o conto *Camiran e kinikinao* um novo relato com uso da linguagem indígena.

No livro de publicação póstuma *Ao entardecer*, de 1900, o realismo, ainda que tardio, domina a narrativa. Notamos então que conteúdo e forma se harmonizam no que chamaríamos de tentativa de dizer a verdade. Há força e colorido numa linguagem que se assenta no factual. No primeiro conto, pobre menino, numa viagem de trem o narrador observa uma criança agonizando e o desespero da família para salvá-lo.

O segundo conto do livro *Ao entardecer*, *Ciganinha*, que ousamos afirmar ser um dos melhores contos de nossa Literatura, a personagem homônima do título, de vida muito independente para a época, abusa do poder de sedução não se deixando levar por devaneios românticos. Um conto que deveria ser lido por quem quer estudar a evolução do gênero no Brasil.

Os outros contos do livro são: *Um rapto original* baseado num episódio verídico da crônica fluminense em a personagem Júlia, moça mimada e rica após aceitar ser raptado pelo pretendente, cai no realismo da vida comezinha e sepulta suas idéias românticas sobre o amor. Há ainda os contos *Cabeça e coração* e *Estorvo* que lembram o melhor Tchekhov na crítica ao matrimônio no que ele tem de tédio, tormento e acomodação.

Portanto, na obra do escritor carioca, há sempre uma tentativa de expor uma realidade, mesmo que em algumas de suas obras a forma romântica se misture a

um conteúdo realista. Mais românticos por assim dizer temos *Ouro sobre azul* e *Manuscrito de uma mulher*; mais realistas temos *A mocidade de Trajano*, *No declínio* e *O encilhamento*. Nos contos também há essa mistura ressaltando, porém, que seu livro póstumo *Ao entardecer* é sobretudo realista. Ironias pelo título e data de publicação.

Podemos ressaltar a presença desse hibridismo de gênero mas, no entanto, cada livro deve ser analisado individualmente para nos livrar de certos preconceitos, sobretudo uma classificação equivocada da crítica.

2. Romancista ou Historiador?

Alfredo Bosi, renomado crítico de literatura, escreveu que Taunay deixou obra vária e irregular. Mas o que é um senão na vida? Podemos observar uma ascendência estrangeira de artistas com formação humanista, científica e militar, que era também o seu caso, e assim se fez o homem. Isso terá reflexo em sua obra. No homem, a formação e o caráter da personalidade que às vezes se somam e dão um contorno coerente. Às vezes, se separam formando uma contradição aberta, em que se separam nitidamente vida e obra. Essa contradição entre vida e obra também estudaremos em Walter Lima Jr.

Digo isso para comentar o conceito de *Das Erlebnis*, o vivido, o que poderá ser vivenciado como verdade, do crítico literário e ensaísta alemão Walter Benjamin. Para ele, a experiência, o dado empírico, que toca e se relaciona com o indivíduo, poderá se constituir como verdade. Isso, por si só, releva o papel do fazer literário, pois afinal esse não é nada mais nada menos, que um dado da experiência. Está na primeira parte do seu livro *Origem do drama barroco alemão* que um dos objetivos da crítica filosófica é converter o conteúdo histórico em verdade.

Indo mais além, o que faz um escritor se não observar uma realidade circundante, medindo as coisas, os objetos, a fauna humana no devir, e por isso mesmo captando e descrevendo em detalhes os dados da realidade. E o que é mais fascinante ainda, o artista preenche as lacunas não observadas, ou ainda, deixando essas mesmas lacunas abertas para que outros olhares a reconheçam e assim as decifrem.

Há dois historiadores no autor de *Inocência*. Lendo o elenco de suas obras, mais do que uma maneira de preencher nomes de livros, observamos uma

classificação estanque. Alguns desses livros aliás, por enquanto mortos pelo tempo e pelo esquecimento. Digo mortos por enquanto, pois para Benjamin, o presente pode salvar o passado do esquecimento aniquilador. Basta notarmos a relação entre fenômeno e Idéia.

Pode-se observar então, na nota sobre a biografia do autor no final do trabalho, a separação entre romance, teatro, narrativas militares, memórias e reminiscências. Nada é mais enganoso do que a separação inerte entre gêneros para a obra do Visconde. Há uma dificuldade real em determinar onde começa um e termina outro. Onde começa e termina o ficcionista e da mesma maneira, o historiador.

O termo viagem pode designar tanto um afastamento do real, quanto uma aproximação dele. Taunay era um viajante. Melhor predicativo do sujeito para defini-lo é difícil, tanto na criação imaginária quanto na descrição do real. *Na Retirada da Laguna, episódio da Guerra do Paraguai*, o autor de *Diários do Exército* pinta com dramaticidade o sofrimento dos soldados causado pela guerra, e sua implicação existencial. O surto de cólera, dizimando os sobreviventes, a iminência da derrota e o ardor patriótico em um jogo dialético entre a deserção e o sentimento da honra militar.

O primeiro capítulo de inocência, dos 30 que compõem o livro mais um epílogo, intitulado *O Sertão do Sertanejo*, é republicado em 1882, portanto dez anos depois do romance, retirado de seu contexto primeiro de ficção e sedimentado em *Céus e Terras do Brasil, cenas e traços, quadros da natureza*. Sobre esse capítulo vale ressaltar, além da dualidade realidade/ficção, na qual o autor publica o mesmo texto em duas obras de caráter distinto, o forte impacto realista da descrição, que ao contrário dos escritores José de Alencar e Bernardo Guimarães, contemporâneos de Taunay, revela fortemente o contato do autor de *O Encilhamento* com a experiência do livro. Em Alencar e Távora, há uma adjetivação convencional, caudalosa, e por que não dizer, sonolenta. Já Taunay escreve:

Pousos sucedem a pousos, e nenhum teto habitado ou em ruínas, nenhuma palhoça ou tapera dá abrigo ao caminhante contra a frialdade das noites, contra o temporal que ameaça, ou a chuva que está caindo. Por toda a parte, a calma da campina não arroteada; por toda a parte, a vegetação virgem, como quando aí surgiu pela vez primeira. (TAUNAY, 1986:09)

Discordamos de alguma crítica que vê, nesse primeiro capítulo, uma poética composição musical, “uma *overture*: uma inspiração telúrica, uma das melhores páginas da literatura romântica” (CANDIDO, 1981:308). Respeitamos a opinião do crítico mas, no entanto, parece que ele está restringindo a forte composição realista do Visconde. Também é importante salientar um segundo aspecto, como a influência em Euclides da Cunha, quase quarenta anos depois em *Os Sertões*.

A ligação entre o capítulo o Sertão e o sertanejo, do Taunay, e os capítulos *O homem* e *A terra*, euclidianos, foi estudada entre outros por Wilson Martins. O sertanejo é antes de tudo um forte para Euclides; Taunay transfere para a boca de um matuto a expressão: “ninguém pode comigo!”. Nada mais exemplar para a frase do autor argentino Jorge Luiz Borges, na qual o escritor cria em si seus epígonos. Como exemplos na Literatura brasileira podemos citar além de Taunay com sua influência Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, temos Joaquim Manuel de Macedo influenciando a obra do próprio Taunay e até Machado de Assis.

Avançando no livro e cotejando com o livro de memórias de Taunay, percebemos, mais uma vez a dualidade entre real e o ficcional fazendo corpo na estrutura do romance.

Daí quem sabe? Não foi um desencanto desses que tirei do meu romance *Inocência*, cuja heroína pela beleza e elegância, devia encantar alguns poucos, além deste do vau. (...) Aliás, nesse Sertão, próximo já da Vila de Sant’Anna, colhi os tipos mais salientes daquele livro, escrito uns bons cinco anos depois de lá transitado (TAUNAY; 2005:363).

Sobre a personagem principal, ele escreveu:

Jacinta Garcia deu, pois nascimento moral à *Inocência*, não levei, porém, a exatidão e maldade a ponto desta fazer desgraçada morfética. (...) Tão formosa, tão resplandecente de beleza, que fiquei pasmado, enleado, positivamente de boca aberta (TAUNAY, 2005:366)

As citações valem como respaldo à idéia do par dialético ficção/realidade. Tão presente e que se não fosse o próprio relato do autor, seria difícil penetrar neste mundo labiríntico e repleto de ambigüidades, sobretudo agora que somos bombardeados pelo hiper-realismo muitas vezes de realidades discutíveis, mero pretexto

para polemizar, infelizmente, o óbvio ou o nada. Tudo é baseado em fatos reais. Por isso, creiamos que a discussão vem a propósito.

Como escreveu Taunay, várias personagens, tem figuração no real. Vale também o relato sobre a descoberta de Cirino:

Num pouso adiante, no José Roberto, encontrei um curandeiro que se intitulava doutor ou cirurgião, à vontade. Ele serviu-me para a figura do apaixonado Cirino de Campos, atenuando os modos insolentes, antipáticos, daquele modelo, com quem entabulei, por curiosidade, conversação. (TAUNAY, 2005:266)

E se hoje Taunay soubesse que a cidade de Sant'Anna do Paranaíba, no Mato Grosso do Sul, mudou de nome e hoje se chama Inocência? A ficção nomeou a realidade. Além de Inocência e Cirino, vários personagens do livro são tirados dos encontros do escritor com moradores da região: João Garcia (Martinho Pereira); o Coletor (a Alma do Coletor); o fazendeiro Baúda (fazendeiro Pádua); Manecão (um primo de Jacinta); o Major Martinho de Melo Taques(nome de um coronel da região); o anão Tico, (barqueiro do Rio Sucuriú).

Outros marcadores da experiência dão vida à um relato realista. As notas de rodapé sobre os hábitos do Sertão ampliam esse horizonte. Não é comum se encontrar em romancistas tantas citações de pé de página. Chama também nossa atenção a explicação sobre significados de palavras usadas pelos sertanejos: assunte, mapear, onceiro, lavrados, ligal, reduções, entre outras.

Essas são algumas das palavras elencadas e que dão mostras da riqueza vocabular do livro e prefigura também toda a erudição do jornalista Euclides da Cunha e toda a criação verbal do escritor Guimarães Rosa. É claro que não há comparação com a construção etimológica dos escritores citados, mas nos apresenta um encaminhamento literário que sinaliza para o futuro o autor de *Ouro sobre o Azul*.

Em Guimarães Rosa e Euclides são necessários estudos etimológicos mais apurados ou verdadeiros dicionários volumosos como os que já existem sobre esses autores. As simples notas de Taunay seriam insuficientes se delas fizessem uso o autor de *Sagarana* ou o autor de *Os sertões*. No entanto, Taunay escreveu um dicionário na língua chané no final da novela *Irecê a guaná*.

Essas notas contidas em *Inocência*, explicam também nomes de animais, diferença de costumes nas províncias de Goiás, Mato Grosso e Minas Gerais, enriquecendo o nosso conhecimento sobre uma cultura popular brasileira. Enfeixam também receitas de curandeirismo com elementos da natureza com prescrições para malária, anemia e picadas de animais, entre outros. Numa delas, Taunay, sem ser médico, assume uma postura crítica sobre o absurdo da prescrição:

A receita do leite de Jaracatiá para a cura da hipoemia intertropical é verídica e causou-nos grande admiração, quando a ouvimos aconselhada por um médico do Sertão. Parece-nos tão absurda e violenta que dissuadimos a pessoa que devia, conforme a sua resolução, pô-la em prática, daí há dias. (TAUNAY, 1986:76)

A noção de texto literário como texto obediente à norma culta também percorre o livro. Isso não é privilégio de Taunay, porque os escritores da época pautavam o texto com a mesma preocupação. Franklin Távora no romance *O cabeleira* e na novela *Um casamento no arrabalde*; Bernardo Guimarães no romance *Maurício* são exemplos dessas citações de pé de página.

Faço a referência porque já lemos em livros nos quais escritores como Fernando Sabino, Rubem Braga e Nelson Rodrigues relatam, ao descrever o seu fazer literário, que escrevem errado por desconhecimento da norma culta da língua e estão preocupados apenas em colocar no papel o que dita a imaginação. Taunay, no entanto, faz questão de expor o desvio à norma e em nota explicativa o porquê da alteração, escrevendo inclusive o correto na nota de citação.

3. História e Literatura

O romancista muitas vezes faz o papel de historiador, servindo de fonte para o conhecimento da realidade de uma época. A palavra ‘poética’ não seria apenas para a estética ou para as artes, mas ao diálogo com outras áreas do conhecimento, aumentando sua abrangência e com isso interferindo com outros discursos que além da história incluiriam a filosofia, a pintura, o cinema, a medicina, entre outros ramos do saber humano.

Ainda hoje, em que está claro a interdependência de disciplinas com nítida interpenetração e complementação do conhecimento, podemos citar como

exemplo Thomas Mann, que nos dá aula de como era o tratamento da tuberculose no livro *A Montanha Mágica*, servindo de referência para a história de medicina.

Também a romancista brasileira Zulmira Ribeiro Tavares nos mostra a possibilidade de uso dos anestésicos e suas reações a partir de uma cirurgia no intestino do personagem principal de *O Nome do Bispo*. Ainda, como mais um exemplo, podemos citar Aldous Huxley, que descreve um quadro agudo de meningite com os sintomas até a evolução fatal numa época em que não havia tratamentos com antibióticos para tal moléstia em seu livro *Contraponto*.

Em *Inocência* temos malária, lepra, verminose, impetigo, depressão, acondroplasia, uma má formação dos membros ocasionando a formação de um anão, e os respectivos tratamentos no século XIX. O isolamento da lepra, prática dos tempos bíblicos, que existia no Brasil imperial e que persistiria até a década de 60 no Brasil. O *Chenorviz*, espécie de *vade mecum* da medicina do século XIX era utilizado tanto por curandeiros como pelas faculdades de medicina.

Walter Benjamin percebeu a importância da narrativa de fatos do cotidiano para, inclusive, destruir o mito da história oficial, sobretudo, aqueles baseados em fatos marcantes. “O cronista que narra os acontecimentos sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade do que um dia aconteceu. Pode ser perdido para a história” (BENJAMIN, 1984:223).

Há, assim, não só uma experiência (*Erfahrung*), quando o cronista historiador no presente se apropria do passado, mais também o ato de narrar o presente, que por paradoxal que seja, está sempre no passado. Mesmo que tenhamos lápis e papel na mão, levaremos alguns segundos para iniciar uma narrativa do que aconteceu naquele instante.

Temos, portanto, sempre um passado para ser apropriado. Devemos, também, encarar o texto artístico como auto-reflexão sobre si e sobre o mundo e não apenas como fato social preliminarmente histórico, mas também mundano. De acordo com Mignolo, teórico da literatura, “Aristóteles distinguiu poesia de história e não o fez nas convenções de veracidade e ficcionalidade, mas de imitação das ações humanas, que se diferenciavam das ações humanas ocorridas”. (MIGNOLO, 1993:122)

Ao conceito de História, *istorio*, o mesmo Mignolo afirma que na antiguidade clássica às ações humanas ocorridas acrescentava-se a informação de testemunhas oculares e o verbo *istorio* significava investigar, perguntar. No século XVII, os termos ficcionalidade e veracidade são forjados, mas ainda História e Literatura eram ramos da mesma árvore do saber. No século XIX, com a separação, a História passou a ser vista como ramo das Ciências. Às vezes, recorrendo a métodos ora das ciências naturais, ora das ciências humanas. Com isso, a Literatura vinculou-se ao ramo das Artes. Sobre essa separação em tempos pós-modernos, a teórica do pós-modernismo Linda Hutcheon afirma:

Entretanto é essa separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na Teoria e nas Artes Pós-Modernas e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm-se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que suas diferenças. (HUTCHEON, 1961:60)

De certa maneira, Taunay configurou um presente (passado) histórico cheio de precariedade, consubstanciado no efêmero e a partir de suas observações testemunhais no qual se auto-refletiu. Não a simplificação rasteira do autor que se vê no personagem. É muito mais, quando ele se afasta e narra na terceira pessoa toda uma época da qual faz parte. Um Brasil fóssil, paralisado no tempo, ignorante, e que se “atualiza” sem sair do lugar. Uma história de ruínas, uma micro-história contada pelo autor que se relaciona com o país e lhe dá forma.

Não é uma história que começava quando as pessoas que tinham alguma coisa a ver com ela tivessem desaparecido quando não pudessem mais atrapalhar as ficções dos historiadores e dos romancistas. Logo, nunca se saberia o que realmente aconteceu. Contra isso é que Walter Benjamin se levanta.

Ele [materialista histórico] aproveita essa oportunidade para extrair numa época determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra da obra, no conjunto da obra, a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos. (BENJAMIN, 1985:231)

Daí podemos também afirmar que o fenômeno histórico pode ser compreendido dentro e fora do instante em que aconteceu. Na idéia de mônada, a menor partícula que contém a essência do ser e seu passado, presente e futuro, que para Benjamin é fulcral, o historiador reconhece nesta estrutura não o desenrolar de um processo histórico, mas sua imobilização numa configuração saturada de tensões.

Taunay é da época em que se discutia apaixonadamente o nacionalismo brasileiro, que alguns autores como Franklin Távora e o próprio autor de *No declínio* viam no romance dito sertanejo mais infenso à contaminação de uma estética colonizadora.

Talvez daí advenha esse realismo do escritor, acrescentando também a sua personalidade pouco dada à imaginação. O mundo anônimo, não criado, não nomeado, dos fenômenos, que tinha de compensar aquele outro mundo, ou dos nomes, ou do conhecimento, ou dos acontecimentos da história. Resguarda o autor as coisas que ninguém vê, e salva do desaparecimento o que há de mais prosaico: aquele Brasil desconhecido e persiste até hoje em alguns rincões inexplorados.

Mignolo, no livro *Literatura e História na América Latina*, discorda da afirmação do teórico Hayden White sobre “a ficção das representações factuais” ou “a história como artefato literário”, pelo privilégio dado por esse último às semelhanças entre as duas áreas de conhecimento pouco importando as diferenças. Por outro lado, Mignolo separa os discursos a partir de normas e marcas que qualquer pessoa educada na tradição ocidental está em condições de diferenciar.

Mas há um problema. É muito difícil transferir apenas ao leitor a capacidade de diferenciar um discurso histórico do literário, pois os limites são tênues e a obra de Visconde de Taunay é um exemplo como poucos na literatura brasileira. Não fossem as referências explicitadas pelo autor em suas memórias, seria impossível desvelar muito do factual na obra, mas realmente há dados no texto que podem ser interpretados como história factual com comprovação na realidade empírica.

Se é tão complicado uma definição precisa História como Ficção e Ficção como História, pelo menos a Literatura ocupa o lugar de uma vivência que não encontramos na História, e onde ao menos, não encontraremos no jargão científico do historiador. Essa vivência no relato e no factual pode salvar a História do seu desaparecimento, pelo menos, a dos vencidos, e assim a confrontar-nos com a do vencedor, mais simpática. Essa é uma das proposições de Walter Benjamin.

Na Literatura, o período histórico torna-se evanescente. Para falar da opressão na Argentina, por exemplo, o escritor Júlio Cortázar utiliza o Realismo Mágico. No conto *A Casa Tomada* (1946), as portas de uma casa se fecham sem uma

razão aparente. No entanto, conseguimos, nós leitores, identificar o período da história do país sul-americano. Há uma espécie de precisão imprecisa no conto e uma das chaves para a interpretação é a alegoria histórica.

4. Contexto e Interpretação da obra de Taunay

Voltando a Taunay, ao pesquisarmos os vários estudos e interpretações sobre o escritor, nos deparamos com as dificuldades de enquadrá-lo em uma determinada corrente estética. O crítico e historiador da literatura brasileira, José Veríssimo, que conheceu o autor, escreveu em seu livro *História da Literatura Brasileira*, em uma edição de 1916, que o romance *Inocência* é o primeiro romance Realista da nossa literatura, mas o coloca no capítulo chamado *Os Últimos Românticos - Os Prosadores*.

Já Lúcia Miguel Pereira afirma que o romance *Inocência* não é realista “porque só na formação do ambiente o ousou ser Taunay; as figuras humanas ainda pertencem ao convencionalismo romântico, isto é, encarnam um tipo ideal.(PEREIRA, 1988,44). Como vimos, os tipos não são tão ideais assim, nem encarnam totalmente o bem ou o mal.,

Como vimos, a obra de Taunay se diferencia da dos românticos pelos traços realistas desde o início e no seu primeiro livro *Mocidade de Trajano*, de 1872, já havia uma largueza e mais desenvoltura de expressão, como afirma Veríssimo, e o compara com seus predecessores e contemporâneos.

Em todos os romances e contos do autor, como vimos ainda nesse capítulo, temos o traço realista que ora é mais ou menos preponderante. Elemento maior escolhido pelo autor na sua tentativa de verossimilhança e pelo qual se debruça nas narrativas. Interessante notar que os críticos, de uma maneira geral, atribuem à sua personalidade pouco imaginativa esse caráter pouco criativo dos seus livros.

Afirmamos então que as experiências pelas quais passou o autor reforçando esse aspecto conteúdo de suas obras e um inadequação da forma romântica

na elaboração delas seja sim, um aspecto de imperfeição mas não a sua personalidade pouco imaginativa como crêem Antônio Cândido e Lúcia Miguel Pereira.

Alguns reforçam a tese de sua ascendência culta européia, já outros ressaltam a profissão de engenheiro militar. Não obstante, a prosa de Taunay se qualifica pelo vigor narrativo e estrutura de composição, apesar “da fraqueza e da insuficiência da aplicação psicológica.” (VERÍSSIMO, 1963:236)

Para o crítico literário Afrânio Coutinho, Taunay é um escritor de transição entre o Romantismo e o Realismo:

Taunay deve ser situado mais próximo do Romantismo do que do Realismo. Sua concepção de mundo tem muito mais de Romantismo pela dominância do idealismo sentimental sobre a observação e a análise; nos valores secundários da história porém predominam estes. (COUTINHO, 1967:269)

Ser escritor de transição, como escrevemos, apenas reforça o que dissemos sobre a dificuldade de classificação de nosso escritor. Discordamos de Coutinho pela dominância do idealismo sentimental sobre a observação e a análise. A observação e a análise do sertanejo e seu meio permeiam todo o romance *Inocência*. Em obras menos divulgadas do autor isso também ocorre. Há uma crônica dos costumes do país em sua obra. Seus personagens também convencem apesar de uma certa fraqueza psicológica com a qual ratificamos.

Além disso, não obstante o caráter sentimental do enredo, é colocada toda uma problemática da estrutura de poder, opressão da mulher, dos hábitos do sertão nos quais o autor se desdobra, quem sabe, em um duplo de si mesmo: o alemão Meyer, culto, cientista a fazer pesquisas no Brasil a anotar algumas características do sertanejo, tanto no hábito de realizar queimadas com destruição de grandes áreas e a inconstante morte da fauna e da flora, quanto na observação do falso médico e suas prescrições de cura.

Até que ponto Meyer é Taunay é um ponto ainda a ser estudado. Como também Cirino, o falso médico viajante, representa Taunay com seu olhar crítico, porém impassível, no que tange a possibilidade de indicar mudança a partir de atitudes. Ainda que inconscientemente, o médico abala a estrutura estratificada de poder naquele rincão afastado do país.

Alfredo Bosi também condena a denominação do escritor de transição e diz “que não é bem assim”. Entretanto, o mantém como escritor sobremaneira romântico. Antônio Cândido também não vê Taunay como um escritor de ruptura, apesar da intromissão de aspectos realistas nos livros do autor de *O Encilhamento*. Ele também é analisado sob a ótica do Romantismo e aí é inserido.

Taunay, na sua pequena produção crítica, demonstra interesse pelo Naturalismo e aceita as qualidades dessa escola na análise da vida real. Também se refere à *Inocência* como seu romance mais “real”. Entretanto, ressalta um certo comedimento na descrição dos fatos, sobretudo na vida sexual. Talvez por isso, Bosi afirma ser tão caro ao escritor o “realismo mitigado” e “que no âmbito de nosso Regionalismo Romântico ou Realista, nada há que supere *Inocência* em simplicidade e bom gosto. (Bosi, 1994:161)

Outro crítico, Wilson Martins, enquadra Taunay no capítulo *O Romantismo dos Realistas* em sua *História da Inteligência Brasileira* e coloca nosso autor em estudo ao lado de Machado de Assis e o designado “último” Alencar. O crítico paranaense marca o ano de 1872 com a publicação de *Sonho D’Ouro* de José de Alencar e *Ressurreição* de Machado de Assis, juntos com *Inocência* de Taunay, como pontos de renovação de nossas letras então cansadas do sentimentalismo romântico, onde o novo revigora nossa arte literária.

É importante vincular três livros daquele mesmo ano pelo caráter psicológico de temas abordados de forma sutil. Antes de Freud, se não um estudo, a sugestão do incesto entre pai e filha em *Inocência*; entre irmãos, em *Ressurreição* e o evidente bestialismo em *O Gaúcho*, de José de Alencar. Os escritores se aproximam também por essa temática e merecem um estudo percuciente desvelando essas peculiaridades que vão além da pura e simples datação.

É também, por essa época, uma polêmica em que se discutia apaixonadamente nosso nacionalismo literário. José de Alencar, Machado de Assis, Franklin Távora, entre outros, escreviam sobre o caráter nacional de nossa literatura. O autor de *O Cabeleira*, citado como ressentido pela crítica especializada por sentir o Norte praticamente excluído das análises literárias. O Sertão, segundo ele, era local

onde se poderia retirar elementos para uma genuína Literatura Brasileira. No prefácio de *O Cabeleira* ele escreveu:

As letras têm como política, um certo caráter geográfico: mais no Norte, porém, do que no Sul, andam os elementos para a formação de uma literatura brasileira, filha da terra. Razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro (TÁVORA, 1982:03).

A década de 1870 é repleta de nuances além do hibridismo romantismo-realismo, da polêmica sobre o Nacionalismo, da presença da História na Literatura. Franklin Távora, por exemplo, escreve uma crônica do cangaço em *O cabeleira*, cangaceiro famoso no nordeste do século XVIII, romance histórico para o autor. Em outro livro *Um casamento no arrabalde*, de 1869, é escrito com ‘tintas’ realistas segundo afirmação de Lúcia Miguel pereira. Sobre os personagens de *Inocência*, a autora de prosa de ficção afirmou:

“Cirino é apenas o amoroso, Inocência a virgem apaixonada, Pereira o pai cioso da filha, Manecão o sertanejo rude, Meyer o cientista para quem a vida se resume na sua especialidade, em suma, todas as personagens são apreciadas tão-somente no papel que devem representar no entrecho, perdendo algumas vezes com isso a veracidade. Como observou o crítico Olívio Montenegro Taunay soube transcrever a realidade mas não a pôde criar.” (PEREIRA, 1988:45).

Respeitamos a opinião de tão respeitosa crítica mas de maneira alguma podemos concordar com ela. No melhor romance de Taunay as personagens transcendem “o mero papel que devem representar. Cirino é um jogador endividado, charlatão, mente e usa de artifícios para enganar o pai de Inocência. Esta também mente, saindo da esfera de uma inocência como símbolo de pureza.

Martinho Pereira e Manecão são frutos de um meio cujas questões culturais como honra, preservação das filhas, manutenção do respeito vão além de meros papéis romanescos. Meyer não estaria apenas preocupado com sua ‘especialidade’. O alemão é um observador das coisas da terra como o mau uso da agricultura como as características de nossa sociedade interiorana.

Devemos lembrar também que Taunay recria os personagens a partir de sua experiência de viajante e lhes modifica no livro, fazendo inclusive uma comparação com as pessoas, nominando as que deram origem aos personagens. Ratificamos então que o problema de Taunay reside em seu enquadramento estético, por sua oscilação em harmonizar conteúdo e forma.

Podemos observar o debate sobre uma pretensa literatura nacional faz parte do cotidiano intelectual da época. Por outro lado, no prefácio de *Sonhos D'Ouro* citado por Coutinho, José de Alencar afirmara:

A terceira fase, a infância de nossa literatura, começada com a independência política, ainda não terminou; espera escritores que dêem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional, fazendo calar as pretensões hoje tão acesas, de nos recolonizarem pela alma, pelo coração, já que não o podem pelo braço (...) Temos esse viver singelo de nossos pais, tradições, costumes e linguagem, com sainete todo brasileiro. (COUTINHO, 1967:244)

Em 1873, Machado de Assis, no artigo *O Instinto da Nacionalidade*, escreveu “o que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é este sentimento íntimo que o torna homem de seu tempo e de seu país ainda quando rata de assuntos remotos no tempo e espaço.” (MACHADO DE ASSIS, 1985:801).

Visconde de Taunay se encontra no meio desses embates: uma Literatura em mudança e com novos elementos de uma estética ainda em construção no Brasil. A escravidão em declínio, o governo imperial às voltas com os ideais republicanos batendo as portas do palácio; o sul e o sudeste em expansão econômica em contraponto com o Norte-nordeste em decadência ou estagnação. Não há mais lugar para índios como definidores de uma Pátria. Os negros são denegados como etnia formadora do país.

No romance brasileiro contemporâneo de Taunay temos então duas correntes: para alguns como Távora, o Sertão é o Brasil verdadeiro. Local a gestar o puro caráter nacional, além de contrário e impermeável ao modismo europeu. O autor da *Retirada da Laguna* lhe faz contraponto expondo nossas mazelas, comparando-as com a vida européia, ainda que no entanto, crente da superioridade desta.

Já para outros, como Alencar, Machado e o autor de *Inocência* a visão é mais ampla. Não se trata de cindir em pólos mais ou menos facilitadores à colonização estrangeira. A preocupação de Taunay era, sobretudo, com os conteúdos de sua experiência.

Há preocupações universais que assentam numa e noutra corrente. Excesso de sertanejo é folclore, como também excesso de polidez e cultura podem remeter à Europa, mostrando um Brasil artificializado. Mais de cem anos depois,

Walter Lima Jr também discutia a necessidade de internacionalizar algumas etapas da produção cinematográfica brasileira para elevar o nível de nosso cinema.

Taunay percorreu os dois caminhos: o rural e o urbano. Neles introduz o documental numa literatura carente da observação perspicaz dos fatos. Antecedeu Machado de Assis com brilhantismo. O que não funcionou foi o modelo de romantismo que seguiu como molde para suas obras de conteúdo realista.

A guerra do Paraguai é um fato histórico tonitruante e o Imperador não deixa de ser uma personagem histórica, ao contrário de *Inocência* e seu ambiente tacanho. No entanto, onde existe uma estrutura de poder opressiva pode-se muito bem retirar emoção, dramaticidade, coerência narrativa. Foi o que Taunay fez ao reelaborar a experiência e escrever *Inocência*.

A dificuldade de enquadrar Taunay vai além de Romantismo e Realismo. Entretanto foi esse problema que atraiu grande parte da crítica, como vimos, com resultados a nosso ver insatisfatórios. Uma dificuldade de enquadramento que está muito, mais muito mesmo aquém da obra. E aí entra Walter Benjamin para, com sua teoria, salvar o fenômeno e a Idéia.

Esse problema começa no historiador-artista, na autobiografia, no cientista, no militar, no professor, no poeta. Resumindo então, nas várias linguagens que utilizou e que se harmonizaram ou não forma escolhida para veicular a mensagem.

No mundo de hoje, o mesquinho virou estética sem elaboração formal, pois simplesmente é. E, apesar de tudo constroem-se altares. Taunay recriou mundos verdadeiros, onde o somenos silencioso, o mundo dos perdedores salvou-se como em *Inocência*. No romance a elaboração literária, a permanência da obra e sua interpretação salvaram-no.

A modificação provocada pela chegada de Cirino tornou possível mudanças naquele pequeno microcosmo. Naquela época, a postura de Taunay se aproxima e muito do Realismo e sua posição na Literatura brasileira deve ser reavaliada com urgência. Mal comparando, a heroína de Flaubert, Emma Bovary era tremendamente romântica. Ironia à parte, o enredo de Taunay talvez seja menos romântico do que pensa a crítica especializada.

CAPÍTULO III – OS VÁRIOS WALTERS

Não gosto de rótulos: o mais lírico, o mais feminino. Nós sempre somos mais complexos do que as definições que fazem de nós. (MATTOS, 2002:349)

O filme que eu vi é diferente do filme que você viu (entrevista ao Programa TARJA PRETA, 2006)

Um artista, quer queira, quer não, tem várias identificações e identidades. O escritor Paulo Leminsky que o diga, pois jamais tirou sua carteira de identidade. Achava uma afronta nomeá-lo por um número, filiação, etc. Diferente de nós que temos um círculo muito mais restrito, os criadores sofrem uma exposição maciça tanto de si mesmos quanto de sua obra.

Muitos intérpretes ligam vida e obra. Tentam entender aquela a partir desta e vice-versa. O que é interessante é que pode haver confluência ou não. Então, criam-se as lendas, os mitos, verdades se enfraquecem e mentiras se afirmam. Essas últimas, inclusive, de maneira científica. Cremos que vida e obra podem se aproximar ou se afastar. De certa forma, uma poderia justificar a outra, de maneira consciente ou até, como ocorre com frequência, inconsciente.

Para falar do diretor Walter Lima Jr, usaremos suas entrevistas, suas obras e principalmente, seus filmes de longa-metragem, sobretudo *Inocência* (1984), objeto deste estudo, além de seus intérpretes. Desse mosaico então, partiremos para extrair para exibir um retrato do artista Walter Lima Jr e a relação dele com sua extensa obra.

O cineasta nasceu em Niterói, Rio de Janeiro, em 1938. Já na infância era leitor de história em quadrinhos, para ele uma forma de fazer cinema. *Menino de Engenho* (1964), seu primeiro filme, foi apresentado a ele numa versão quadrinizada pelo desenhista André Le Blanc. Em entrevista à pesquisadora Ariana Timbó, falando de sua adolescência e da influência do cinema americano ele afirma:

Naquele momento, mais ainda, porque a gente, basicamente, consumia quase toda essa produção [americana]. Então, imagina eu, educado vendo filme norte-americano. (...) O cinema americano era voltado, ao tempo dos grandes estúdios, para o puro e simples entretenimento. Então, eu vivia encharcado desse cinema-espetáculo. .então me deparo com aquela revelação. (TIMBÓ, 2005:122/123)

Além dessa, há uma outra: o Neo-realismo italiano. Ele nos diz ainda nessa entrevista da ‘revelação’, que foi ‘*Ladrões de Bicicleta*’ (1948), de Vittorio de Sica, para ele. Os filmes de Walter têm muita criança e relações conturbadas entre pais e filhos, como por exemplo: *Menino de Engenho* (1964); *Inocência* (1984), *Brasil Ano 2000* (1968); *A Ostra e o Vento* (1997); *Lira do Delírio* (1978); *Ele, o Boto* (1987); *O Monge e a Filha do Carrasco* (1996).

Em *Ladrões de Bicicleta*, a condição humana é vista por meio da relação pai e filho e, sobretudo, de silêncios reveladores. Ao mesmo tempo em que o cineasta conta o impacto do filme italiano em sua concepção de mundo, ele nega uma possível influência: “Existe essa permanência, esse tema recorrente que eu nunca tentei explicar na minha cabeça, mas, certamente, não vem de *Ladrões de Bicicleta*”. (TIMBÓ, 2005:123)

Esse filme pertence ao tão badalado Neo-realismo italiano, que teve influência no cinema brasileiro tanto pelas qualidades estéticas, quanto pelas dificuldades e precariedades econômicas para sua realização. Ao negar a influência de *Ladrões de Bicicleta*, ele diz: “Eu não creio hoje que eu sinta uma influência do neo-realismo, isso não, eu tenho uma grande admiração pelo neo-realismo italiano, mas vamos dizer que eu não tenha conseguido diluir essa admiração dentro do meu cinema” (TIMBÓ, 2005:123). Assim, o artista contradiz a obra porquanto, como veremos, na obra do cineasta, há uma influência do Neo-realismo italiano, como também a presença explícita da relação pai e filho, constante em seus filmes.

Sobre a expressão: “educado vendo cinema norte-americano”, vale destacar uma presença do cinema narrativo na obra do diretor. Por outro lado, há sutilezas de estrutura como a forma circular em *Menino de Engenho*, *Inocência*, *A Ostra e o Vento* e *A Lira do Delírio* e *Inocência*.

Em *Menino de Engenho* há um anacronismo temporal, pois o cangaceiro Antônio Silvino, personagem real inserido na ficção, na realidade, existiu no século anterior. Em *A ostra e o vento* começa e termina com os marinheiros na ilha reconstituindo a história de Marcela e de seu pai. Em *Inocência*, o filme começa e termina com o delírio-

morte de Inocência. Já na *Lira do delírio*, há uma concentração do tempo narrativo durante um carnaval.

Detalhes que podem não ser percebidos por um espectador menos afeito a sutilezas de um cinema mais elaborado. Temos um cinema narrativo com uma narrativa circular inserida de maneira engenhosa.

Além disso, uso de tempos paralelos, a partir de planos fixos em *Inocência*, o teatro filmado de *Boca da Noite* (1970), mais teatro que filme ou a orgia de imagens com o espontâneo representar do atores na *Lira do Delírio*. Nesse último, os atores usavam os próprios nomes na representação; os apartamentos onde moravam serviam de cenário e abusavam do uso de drogas lícitas e ilícitas salpicando de realismo a representação.

A alegoria didática de *Brasil Ano 2000*, o anacronismo musical da música *Azulão* em *Inocência* e a composição de Villa-Lobos, em *Menino de Engenho*, são algumas, dentre outras formas, de uma construção artística num plano de uma arte acima do simples desfrutar do público, e assim, como uma maneira de produzir um filme longe de uma estética de consumo à *Hollywood*.

O que relatamos aparece de forma cabal nos filmes analisados e reaparecem aqui e ali na obra do cineasta. Faz parte de uma elaboração formal de um cineasta que não entrega de mão beijada a sua obra para interpretação, mas que, no entanto, afirma:

[o cinema] tem um lado de entretenimento que não adianta tentar encobrir com outro discurso (...) por mais admiração que a gente tenha por cinema experimental, que namoram a idéia do *cult*, do especial, do filme pra elite (...) eu não vejo diferença entre o chamado filme de arte e o filme que acaba de estrear em uma sala comercial. (TIMBÓ, 2005:125)

Talvez por isso, e fica claro com a análise dos filmes do cineasta, ocorre uma fusão de características dos filmes de arte com outras do chamado ‘cinemão’, esses últimos, com forte apelo comercial e certa facilidade de compreensão, pelo menos numa camada mais superficial de leitura, apesar das sutilezas descritas anteriormente.

Há, então, nos seus filmes, um lirismo, uma poesia, uma capacidade de lidar com a emoção do público, e assim não agredi-lo, não escandalizá-lo, criando atmosferas lúdicas, nas quais a música tem um papel central. “Cinema é música, há cinema que é música e há cinema que é ruído”. (entrevista ao Programa TARJA PRETA, 2006).

Não somente em *Menino de engenho* com a música de Vila Lobos, mas no lirismo alcançado por Wagner Tiso em *Inocência*, ou ainda na música de inspiração onírica em *Ele, o boto* e em *A ostra e o vento*. Temos também o carnaval de samba, marchinhas e ritmos desencontrados em *A lira do delírio*. Seu último filme *Os desafinados* é uma ode a bossa nova.

Por ter uma formação sólida na área de dramaturgia e ser professor de expressão teatral, a exigência na escolha de atores e a interpretação de papéis por eles é uma de suas obsessões. Ele faz testes antes das cenas, esmiúça cada detalhe das falas, da incidência de luz nos cenários, preparando cada cena com esmero. Gosta, como todo bom diretor, que os atores incorporem as personagens.

Dentro de sua filmografia, apenas um filme desmente essa obsessão de interpretação que é o radical *A Lira do Delírio*, no qual em um carnaval de rua em Niterói o elenco sai às ruas sem roteiro, sem diálogos pré-elaboradas, alguns alcoolizados e drogados, com cenas de homossexualismo explícito - como o beijo da cantora Nara Leão na atriz Anecy Rocha - para uma exibição antológica de improviso, talvez única no cinema brasileiro.

1. Carreira e Enquadramento Estético

Em 1963, Walter Lima Jr recebeu seu primeiro convite para trabalhar no cinema. Seu primeiro trabalho foi como assistente de direção de Adolfo Celi no filme *Marafa*, de 1963, o qual não chegou a ser finalizado. Ainda em 1963, encontra Glauber Rocha, que o convida para também ser assistente de direção de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). É claro que esse trabalho foi uma experiência fundamental para ele com aquele que seria considerado até hoje, por parte da crítica, como o maior diretor de cinema no Brasil.

Neste início de carreira, Walter Lima trabalha desde carregador de bagagem, datilógrafo, fazendo decupagem de roteiro, até colaborador em sugestões que marcariam tanto o filme de Glauber quanto a produção posterior do cineasta niteroiense. Entre essas sugestões, podemos citar: “a cantilena das *Bachianas Brasileiras n° 5* e a famosa cena do rodópio da câmera no beijo de Corisco e Dadá”, como destacou Carlos Alberto de Mattos, escritor e crítico de cinema, na biografia do diretor.

Essa cena é uma das mais marcantes do cinema brasileiro e que na obra posterior de Walter Lima, reaparece no rodopio da prima Clara em *Menino de Engenho*; no último abraço de Ana e o repórter em *Brasil Ano 2000*; quando Rubens Correa lê a carta da mãe em *A Boca da Noite* e também no abraço de Cirino e Inocência, no filme homônimo.

Agora, já com dois trabalhos de assistência e de direção, Walter parte para a direção e realiza o filme *Menino de Engenho*, uma adaptação do romance homônimo do escritor paraibano José Lins do Rego e primeiro longa-metragem rodado na Paraíba. Sobre adaptação, ele opina:

Livro é livro, filme é filme. Cenário (roteiro) é cinema em embrião e livro é parte de biblioteca. As duas coisas são incompatíveis. Em cinema, há leis de compressão e elasticidade dramática. A falta de imaginação de um escritor não deve causar dano nenhum ao filme (...). Meu compromisso é com a emoção do espectador. Posso mudar a história, alterar ganchos narrativos, posso até ser, ocasionalmente, infiel ao autor, mas serei essencialmente fiel ao estabelecer na tela a forma como ele me atinge. (MATTOS, 2001:99)

Assim, ele estabelece algumas constantes presentes em seus filmes e separa a adaptação, indicando-lhe um caminho autônomo, diferenciando-a do livro. Tal fato muitas vezes é desconhecido de alguns escritores que não reconhecem no filme a sua obra, criticando com isso o filme. Vemos o livro como uma idéia, como um roteiro inicial, mas nunca como uma camisa de força a limitar a expansão da obra e a conseqüente re-leitura provocada pela adaptação.

Outro ponto interessante é o destaque dado ao ato de emocionar o espectador. Essa é uma constante que vai nortear Walter Lima Jr em suas obras posteriores, como veremos, e está presente de uma forma capital em *Menino de Engenho*, seu primeiro filme. Cerca de dois milhões de pessoas assistiram ao filme no Brasil.

Ainda hoje seria um público respeitável e impõe ao diretor uma filiação da qual ele rejeitaria: a de pertencer ao grupo de cineastas vinculados ao Cinema Novo. A grande dificuldade então para filiá-lo a uma corrente seria então essa mescla de características de filme de arte com outras de filme de entretenimento.

Com *Menino de Engenho*, Walter foi rotulado à parte do que se fazia no Cinema Novo até 64. Inicialmente pertence a uma segunda geração. Sua preocupação com a comunicação com o público e em emocionar o espectador o diferencia do dito 'cinema

cabeça'. Talvez por isso seja definido também como o mais lírico, o que mais toca a emoção do público. E nisso, o diretor de *A ostra e o vento* é um mestre. Outros diretores, tremendamente autorais, dispensam a compreensão tanto do público quanto da crítica.

Caetano Veloso externando sua veia crítica, afirma que o Walter é o diretor mais anti-glauberiano do Cinema Novo (MATTOS, 2002:119). Enquanto isso, Jean-Claude Bernardet enquadrava *Menino de Engenho* direto no Cinema Novo. Duas afirmações contraditórias mas necessariamente excludentes? Glauber é um ícone do cinema novo, do cinema cabeça, fechado em hermetismos autorais. A justificativa de Jean-Claude para a filiação de Walter Lima, citada por Matos é a seguinte:

Condensam-se determinados grupos sociais, analisam-se determinados problemas sociais e toma-se partido a povos de uma evolução progressista. Porém, os problemas sociais escolhidos localizam-se sempre no passado e já foram senão resolvidos, pelo menos modificados pela evolução histórica. A esperança no futuro. (MATTOS, 2002:120)

O cinema novo foi um movimento de vanguarda que revolucionou o cinema brasileiro no final dos anos cinquenta do século XX. Houve uma renovação estética do que se fazia até então na nossa indústria cinematográfica:

O cinema novo nasce livre de uma fórmula industrial pelo fracasso das experiências da década de 50, tampouco se sente comprometido com a discussão de uma ortodoxia estética, por mais novidade que ela encerre... não foi uma escola estética, pois tinha na pluralidade de personalidades e expressões sua marca registrada. (RAMOS, 2000:144)

Infelizmente, um dos males do Brasil, além da saúde e da corrupção, é a crença no futuro. Há filmes nas quais ao fim da película, a personagem se desloca de trem, de carro, a pé, correndo, com a câmara em *plongée* em direção a um lugar indefinido. Para citar alguns temos: *Menino de engenho*, *Brasil ano 2000*, *Os cafajestes*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Como nascem os anjos*, *Central do Brasil* *Caminho das nuvens*. Uma fuga do que está sempre em processo de destruição num aforismo que diz: afaste de mim esta miséria para a terra prometida que nunca avistamos. Temos então apenas personagens e uma paisagem selvagem que serve tanto para uma floresta quanto para uma viela emoldurada de pobreza. Ou quando antes, esses mesmos personagens não encontram a morte e Walter não foge à regra.

Mas voltando à filiação de Walter com o Cinema Novo, um dos problemas justamente é o da linguagem, a qual ele considera ponto fulcral para a compreensão do

cinema como obra de arte, e acusa alguns cineastas do Cinema Novo de um hermetismo da linguagem, além de um dogmatismo auto-suficiente.

O filme, o espetáculo ali naquele momento, se não há um domínio da linguagem não é nada, é simplesmente um roteiro documentado (...) Não gosto de filme que venha catequizar muita cabeça (...) Eu acho que, de alguma forma, naquele momento, por pura ingenuidade, por ignorância dos meios, muito do discurso do Cinema Novo ficou abafado pelo desconhecimento da linguagem. Tanta coisa bonita que ia ser dita e que não foi dito porque as pessoas não tinham o domínio daquela linguagem e, também, se julgavam donas de uma verdade absoluta, e que essa verdade era suficiente para suprir a linguagem (TIMBÓ, 2005:126).

Adiante, Walter Lima Jr afirma uma característica do seu cinema, pautado significativamente pela capacidade de emocionar: “Eu acho que essa [capacidade de emocionar], de alguma maneira, esse uso, essa cumplicidade de usar a emoção do espectador, esse é o objetivo da linguagem do cinema” (TIMBÓ, 2005:126)

O Cinema novo foi o movimento, talvez o único do cinema brasileiro que faz uma proposta vanguardista. Para Ismail Xavier, crítico de cinema, “o Cinema Novo tem seu momento pleno em 1963/1964, com a realização da trilogia do Sertão do Nordeste: *Vidas Secas*, uma adaptação de Graciliano Ramos por Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha e *Os fuzis* de Ruy Guerra”. (XAVIER, 001:27)

Eles falam de toda uma problemática nordestina que inclui a fome e o coronelismo e as relações de poder com o sertanejo, o cangaço e o poder de Estado com seus desmandos e levandades; além de desnudar um Brasil violento que existia nos rincões e só depois referida nas cidades. Uma violência que já faz parte de uma certa sociedade brasileira distante das chanchadas da Atlântida e compatível com a realidade do momento vivido no Brasil. O diretor Eduardo Coutinho explica:

O Brasil toma consciência dele mesmo. É natural, então, esperar um cinema brasileiro com certa estabilidade industrial a um mínimo de força expressiva. Dos filmes em preparação, nós não esperamos apenas que sejam bons e bem feitos: nós desejamos de preferência, que eles sejam engajados, provocadores no bom sentido do termo, que eles não utilizem velhos truques em vias de desaparecimento mesmo entre os bons. O estilo do Cinema Novo de ser livre porque todos os caminhos – a montagem intelectual, a improvisação, o plano fixo – podem conduzir ao que nos interessa. O tratamento crítico de um tema ligado à realidade brasileira. (Continua apud. TIMBÓ, 2005:26)

Talvez o fato de serem contemporâneos e ter trabalhado juntos os aproxime numa influência que muitas vezes eles não querem assumir. Talvez uma maneira de fazer cinema numa época de ruptura com o convencionalismo do que até

então vinha sendo feito os agrupe nesse movimento chamado de Cinema Novo. Não é objetivo deste trabalho comparar os dois. No entanto, diríamos que Glauber possui uma estética configurada no hermetismo e Walter Lima apresenta a sua de uma maneira que se evidencia na sutileza, na delicadeza e na suavidade quando apresentação do conteúdo fílmico.

Estudando a literatura brasileira do século XIX, identificamos uma corrente urbana e outra corrente sertaneja. Nas análises do cinema brasileiro, havia também no Cinema Novo uma pluralidade de autores com peculiaridades estéticas que os afastavam da proposta inicial que era de fazer um cinema diferente de até então que ora os aproxima, ora os afastam. A lista inclui, além de Walter Lima, Glauber, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e uma galeria com Joaquim Pedro de Andrade, Roberto Santos, Carlos Diegues, Paulo César Sarraceni, Mário Carneiro, David Neves, ,Gustavo Dahl, Leon Hirszman, Luiz Carlos Barreto, Eduardo Coutinho, Luiz Sérgio Person, Arnaldo Jabor, Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno, Eduardo Scorel, Maurício Capovilla. A lista é grande e foi feita para já de cara percebermos a individualidade de cada um ao lembrarmos de relance seus filmes.

Uma profusão de artistas se explica também pelo corte de tempo que vai até o início do Cinema Marginal, final dos anos 60, que segundo Fernão Ramos “ possui dois elementos estruturais chave: a ideologia da contracultura ...e pode ser sintetizada em sexo, drogas e rock&roll e a abertura para um diálogo lúdico e intertextual com o classicismo narrativo e o filme de gênero holywoodiano”.(RAMOS,2000,141). Uma veia de cinema marginal corre em *Brasil Ano 2000* numa intertextualidade lúdica, quase uma brincadeira, sem um compromisso de coerência narrativa além de flertar com uma explícita alegoria cética e pedagógica de um Brasil que não anda e que sem a grandeza de *Bandido da Luz Vermelha* (Sganzela, 1968), deixou também sua marca.

Pouco discutido em relação ao Cinema Novo, porém mais do que uma idéia na cabeça havia uma precariedade de recursos financeiros, de recursos técnicos e de formação de pessoal especializado. Muitas vezes, o encantamento por efeito imagético na tela nada mais era do que escassez de recursos acima mencionados. Esta é a posição do Walter sobre o assunto:

(...) porque a própria realidade da produção, a precariedade dos meios e tudo, nos devolve sempre o Brasil. Então não adianta você fugir de si mesmo (...). Essa precariedade gerou uma forma inventiva, uma criatividade, ela provoca, ela tem um lado negativo, mas ela tem um lado extremamente positivo. (TIMBÓ, 2005:123)

Como dissemos antes, esse lado positivo é uma força criativa que é ativada nos artistas brasileiros em razão de carências. Podemos dizer que muito de nossa genialidade artística é nada mais, nada menos do que falta de recursos financeiros, materiais e humanos. Uma paisagem hostil, violenta e miserável que nos acompanha há séculos e é motivo de estetização. Não deixa de ser uma estetização política e muitas vezes mal intencionada, como a feita com olhos ternos sobre um engenho em decadência.

2. O Centro de uma filmografia

Em *Brasil Ano 2000*, segundo filme de Walter Lima, uma hecatombe militar destrói os países civilizados restando apenas os periféricos, dentre os quais o Brasil. Mas ao invés de redenção, como escreveu Ismail Xavier em seu livro *Alegorias do Subdesenvolvimento*, temos a ‘derrocada’, e o que é pior, o problema do enquadramento num Terceiro Mundo vem de dentro e não de fora.

Ditadura, falsos índios, indicando uma falência de um acultramento artificial, claque a repetir slogans, serviço público ineficiente, desvalorização da cultura. Há um mundo imaginário em franca relação com o presente. Para Ismail Xavier:

Há na Alegoria, um movimento ou totalização que, através da distorção própria da caricatura, tem intenção pedagógica. (...) Nesse sentido, apesar da catástrofe atômica e da crise futura simulada, seria ingênuo falar em ruínas e fragmentos, vestígios de projetos abortados na memória dos vencidos – as pedras de toque da alegoria benjaminiana. (XAVIER, 1993:128)

Não é portanto uma alegoria à Benjamim como em *Inocência*. Em *Brasil ano 2000* não há esperança num mundo brasileiro estático e onde impera um poder corrupto e uma elite complacente. A emancipação da mulher parece deslocado do contexto de época e assim como a crise familiar. *Me esqueci*, nome da cidade Brasil é “uma província atrasada e com escassos sinais de modernidade. A intenção de atribuir a falência e a estagnação do país ao clero, família e poder militar, parece clara.

Do filme, depreende-se um ceticismo sarcástico em relação ao futuro de uma nação destinada a permanecer arruinada e que é a chave de interpretação alegórica do filme. A cidade de Me esqueci é uma alegoria tacanha do Brasil e que, ao contrário de *Menino de Engenho*, o filme tropicalista de Walter Lima Jr foi um fracasso de público e de crítica. Numa tentativa de tipificação muitos consideram parte do conjunto pertencente periféricas aos filmes do Cinema Marginal.

Seu terceiro longa-metragem, *Boca da Noite*, teatro filmado do texto *O Assalto*, de José Vicente, já havia sido representado no Teatro Ipanema, do Rio de Janeiro. O plano fixo inicial mostra uma plataforma de trem na Central do Brasil no momento do desembarque. Rostos sem expressão abarcando apenas a face de uma rotina diária de trabalho. A partir daí, todo o filme se passa num cenário de banco onde um funcionário planeja um assalto no fim do expediente e é interpelado pelo faxineiro, também funcionário do Banco.

Naquela época, era típico da dramaturgia brasileira explorar e ao mesmo tempo revelar ao ‘povo’ público, sua própria condição, escreve Mattos. Daí o longo plano fixo de muitos rostos na estação de trem da Central do Brasil antes de um dia de trabalho, vantagem aí encontrada no meio de expressão cinematográfica aos saltar fora do palco econômico do teatro. Esse pretense diálogo com o público é explorado com a presença de atores fora do quadro, para assim se avizinhar da platéia numa ilusão de companhia e cumplicidade.

Também é explorada a técnica glauberiana do ator falar diretamente à câmera, isto é, ao espectador. A agressividade do discurso incomoda e difere da forma cálida e sutil presente em outros filmes do diretor. O bancário discursa em tom retórico e dogmático para que o faxineiro (alegoria do povo brasileiro) compreenda a sua situação de humilhação, exploração e preconceito a que é submetido todos os dias. Um dos problemas do filme é o som, sobre o qual Mattos escreve:

(...) o som captado com um Nagra (gravador portátil para filmagens com som direto sincronizado), sem qualquer preparação acústica artística do som ambiente. A reverberação sonora do saguão principal tornou inteligíveis alguns trechos do diálogo – circunstância desastrosa num filme que depende intensamente de palavras (MATTOS, 2002:163).

Apesar de o filme ser elogiado nos quesitos direção e interpretação, com Rubens Correa e Ivan Albuquerque, a crítica atacou e revelou mais os defeitos do que as qualidades fílmicas. Questionou-se a apresentação da fita em preto e branco, o grave problema do som, já relatado, e o aspecto dogmático do discurso.

Além disso, houve um atraso de três anos no lançamento, culpa sempre da falta de recursos e das dificuldades de Walter que passou uma temporada na cadeia (48 dias, por ‘atos subversivos’ ao regime militar. Esses se resumiam a passagem de bilhetinhos de membros do MR-8, grupo armado de resistência, ao qual o irmão de Walter, Umberto, pertencia). Podemos enquadrar o filme, cuja influência do teatro é evidente, em dois aspectos dominantes da época: o teatro de Plínio Marcos e a teatralidade fílmica de Glauber Rocha.

Em 1973, enquanto o cinema brasileiro assistia o ocaso do Cinema Marginal e bilheterias começam a engordar com a promessa da pornochanchada, Walter Lima parte para seu projeto mais radical. Vindo de um cineasta de certa forma avesso ao experimentalismo: “Não gosto do cinema cabeça” (MATTOS, 2002:128). A experiência do filme *A Lira do Delírio* é ímpar na carreira do diretor.

Mais uma vez, o Brasil, agora carnavalizando o carnaval. Um verdadeiro desbunde na ‘Alegria, Drogas e no Samba no Pé’. A melhor definição para esse filme: uma câmera na mão e muito samba no pé. “Documentário com cenas reais do carnaval de 1973, em Niterói, com exposição de drogados, com cerveja, cachaça, anfetaminas e pastilhas de ácido” (MATTOS, 2002:186). Personagens reais ficcionalizadas ou o contrário? Com exceção de Anecy Rocha, todas as personagens usam os nomes dos atores: Cláudio Marzo é Cláudio, Paulo César Pereio é Pereio, Tônico Pereira é Tônico, Antônio Pedro é Antônio Pedro. Tanto realismo faz Nara Leão desistir, solicitando a retirada de seu nome nos créditos, mas permitiu a cena de beijo na boca em Anecy, um choque para a época.

Do Cinema Marginal fica a idéia de musical reabilitando-se com a volta da ‘chanchada’ a céu aberto, sem rumo e direção. É um filme narrativo para si mesmo. Perdido o controle, os rolos de filmes mofariam por três anos numa casa em Laranjeiras. Esse será o primeiro tempo do filme, tempo paralelo a forte depressão de Walter Lima Jr.

No segundo tempo, uma tentativa de ordenação. A Lira trabalha em cabaré na Lapa e tem o filho seqüestrado. E toda a ação é dirigida para o encontro e retorno do

filho, que acontece no final da trama. Mesmo nessa frase “para prosseguir sendo eles mesmos diante das câmeras, os atores consumiam drogas, e o faziam com toda naturalidade no set” (MATTOS, 2002:209)

O Brasil aparece no esplendor de sua maior festa popular, ao mesmo tempo em que aparecem cenas de tortura e opressão psicológica, marcando os contrastes de um país de liberdades, submundo e repressão política. O lançamento do filme, pouco visto pelo público, acabou sendo uma homenagem a Anecy Rocha, esposa de Walter, morta tragicamente.

Em seu quinto longa-metragem, Walter retorna a saga de um herói negro, Chico Rei. Ele era congolês, rei tribal, que foi capturado e trazido ao Brasil. Perde a mulher na viagem transcontinental e aqui chegando foi separado do filho. Trabalhando duro nas Minas das Gerais, roubava ouro e escondia no próprio corpo.

Com isso, comprou a liberdade, mas foi preso por contrabando. Para se evitar uma sublevação de escravos, Chico Rei foi solto, pois já era então um líder carismático. Chico organiza a festa de Nossa Senhora do Rosário, para que os negros pudessem participar, pois eram proibidos pelas leis da época. Para Walter, Chico Rei é um herói negro diferente, pois Zumbi parecia-lhe

(...) um mito romântico e suicida, que transmite um sentimento de separatismo e derrota. Chica da Silva seria trágica e um tanto grotesca. Chico Rei, ao contrário, era o tipo do herói político e habilidoso, um líder que reconstruiu seu poder em meio à repressão, associando-se ao outro poder da época, a Igreja. (Walter Lima Jr *in* MATTOS, 2002:242)

O filme Chico rei abocanhou um orçamento de 1,5 milhões de dólares, e uma equipe de quase quatrocentas pessoas em nada se parecia em termos de orçamento com as produções anteriores, tão carentes de recursos. Entretanto, a falta de planejamento arruinou os recursos e a produção se arrastou por oito anos, de 1979 a 1987. Havia um descompasso entre a produção alemã e o caráter personalista do diretor que ajudava a piorar as coisas.

Para completar o fracasso, o filme não alcançou público, com baixa bilheteria. A crítica especializada ratificou o conteúdo ‘didático’, ‘frio’, ‘desconjugado’, ‘sem graça’. O próprio Walter afirmava na época do lançamento que o filme não tinha o poder de emocionar, traço tão caro ao cineasta no seu modo de fazer cinema.

Como fato relevante cabe destacar o fato do filme levar ao debate sobre a situação do negro no cinema brasileiro, quase sempre colocado numa posição secundária. Segundo Mattos, “Walter levantou posição nos debates atacando, de um lado, a indústria da lamentação que leva aos guetos, e de outro, a aceitação do massacre colonizador por parte do negro que ‘quer ser branco’ e ‘virar marquise da Broadway’”. (MATTOS, 2002:254).

Com um novo roteiro de Lima Barreto nas mãos, Walter Lima se sentiu estimulado a adentrar um Brasil lendário. Lenda que por sinal remonta os tempos gregos. O mito do boto transformado por Dionísio num marujo bem dotado de físico e inteligência, repleto de aventuras viris e sexuais, despertando com isso o amor das mulheres.

Vários países possuem uma lenda sobre o boto, tornando-o assim um mito universal. Aproveitando o roteiro, o cineasta readapta o texto, tomando como referência o termo ‘ipupiara’, designação de um ser marinho em forma de gente com uma identificação importante, segundo Mattos, com o trauma de índios que tiveram a terra invadida por gente branca vinda de além mar.

Entretanto, características das histórias que envolvem boto, como loucura, sedução, desejo, parricídio, deveriam ser expostas para complementar a história. Novamente uma problemática social como a perda da terra era permeada de marcadores de encantamento do público, que, como vimos, é uma das características dos filmes do Walter. De forma sutil ele politiza a emoção.

Para o jornalista Ricardo Cota, citado por Mattos, o diretor declarou: “meu filme inverte as relações entre o sacro e o profano na nossa sociedade. Para mim, sacra é a relação de homem com a natureza. Já o profano é a sujeição à norma. O homem parece ter esquecido que traz em si o sentido do sagrado.” (MATTOS, 2001:291)

Com essa afirmação, acima de tudo, ele denota uma preocupação com a natureza. Mais que uma exploração do homem pelo homem, revela a preocupação com a quebra da intimidade ancestral da natureza humana com o sagrado. Além disso, como em *Menino de Engenho*, *Inocência*, *Brasil Ano 2000* e *A Ostra e o Vento*, as pulsões sexuais incestuosas como arquétipos da natureza afloram.

Em *Menino de Engenho* a iniciação sexual do protagonista com o pé de bananeira e o desejo mitigado entre os primos; em *Inocência* é o desejo do pai pela filha; em *Brasil Ano 2000* o desejo e ciúme entre irmãos; finalmente, na *Ostra e o Vento*, a relação da menina com o vento e o desejo do pai por ela.

Relatos à parte, a obra de Walter Lima Jr daria uma boa investigação psicanalítica, estudo até onde sabemos, não foi ainda realizado. Há no inconsciente do diretor uma força criadora que remete à leitura em sua obra, de arquétipos sexuais ancestrais sempre de maneira sutil e delicada.

Outro ponto que merece destaque no filme *Ele, o boto* e na obra do diretor é a presença marcante da natureza sempre exuberante e que faz dela uma personagem loquaz ainda que por meio do silêncio das imagens. Nela vêm-se conotações de acordo com o estado de espírito das personagens humanas: alegria, delírio, loucura, sexualidade, poder, melancolia, luto.

Os quais aliados à música geram uma outra característica importante em seus filmes: o cinema de atmosfera como o próprio diretor declarou em entrevista ao Programa Tarja Preta, do ator Selton Melo: “Gosto de criar em meus filmes um clima no sentido de uma atmosfera, ou melhor, um cinema de atmosfera, cúmplice do roteiro na elaboração formal” (entrevista ao Programa TARJA PRETA, 2006).

Em *Ele, o boto*, a cor azul adquirindo uma significação de contexto e que também já se havia percebido em *Inocência*: uma alegoria do desejo sexual no sentido benjaminiano no qual as mudanças de significação do alegórico em seu percurso temporal fazem parte das estratégias de composição de sentido pelo alegorista.

Sentido esse que varia em comparação de obras artísticas, mas também dentro da própria obra numa mutação que fascina o intérprete, numa outra sutileza do diretor de *Na boca da noite* e que o diferencia de outros diretores os quais usam a arte com forte apelo mercadológico apenas.

O azul, além da beleza plástica atingida no filme com lentes especiais, remete ao desejo assim como em *Inocência*, filme em que as janelas, ora abertas, ora fechadas, são pintadas intencionalmente de azul. Essa alusão à sexualidade vem do psicanalista austríaco Wilhelm Reich, para quem o desejo é azul, “pois esta é a cor das

orgonis, a primeira energia da sexualidade” (MATTOS, 2002:202). O vermelho, cor simbólica tradicional da sexualidade e do erotismo e a sua troca pelo azul exige uma tensão e um conhecimento do assunto, além de tematizar o próprio ato de ver.

Em outros aspectos, podemos destacar a pluralidade de vozes: a lenda amazônica sincrética à grega à do boto transformado por Dionísio num belo marujo, o elemento ecológico, a denúncia social, o ponto de vista das personagens. Essas remetem à construção de tempos paralelos às vezes pouco perceptíveis ao espectador menos atento e preocupado apenas com o enredo, sempre a preocupação da grande massa consumidora, na qual o ‘como vai acabar a história’ esclarece esse ponto de vista.

Já na recepção crítica, merecem destaque duas afirmações. A primeira ressalta o aspecto feminino do filme, classificando Walter Lima Jr como o mais feminino dos cineastas brasileiros, segundo o jornalista Alexandre Ribondi, do jornal *Correio Brasiliense*. Já a segunda, de Jatobê Medeiros, do jornal *O Estado de São Paulo*, de que a obra não folcloriza o subdesenvolvimento, apenas mergulha nele de cara para dissolver o cinema num banho de delírio.

Duas palavras nessas afirmações são definitivas em relação ao cinema do diretor. Uma delas é o ‘feminino’, já que uma das preocupações de Walter é a situação da mulher na sociedade, com opressão e repressão sexual exageradas. Vejam, por exemplo, *Brasil Ano 2000*, *A Ostra e o Vento*, *Inocência*, *A Lira do Delírio*, *O Monge e a Filha do Carrasco*.

A outra palavra é ‘dissolver’, no sentido estético, o subdesenvolvimento, sinônimo de Brasil alegórico, em obras matizadas de poesia e delicadeza. Quanto ao público temos apenas a referência de que foi um dos poucos com “êxito” naquele ano.

3. Internacionalizar

Com a extinção da Embrafilme, em 1990, no governo do presidente Fernando Collor, Walter Lima escreveu para o jornal *A Folha de São Paulo*, em 8 de abril de 1990, em que aponta como uma das saídas do cinema brasileiro a necessidade de “tirar o cinema da bolha nacionalista onde havia sobrevivido e levá-lo ao convívio da

comunidade cinematográfica internacional”. Mais adiante que (...) “o fundamental disso tudo é reimplantar a livre negociação com essas forças produtoras (as distribuidoras estrangeiras) eliminando a intermediação do pai-patrão-estado, superando definitivamente o complexo de Peter Pan em que afundamos e aceitando as regras do diálogo para enriquecê-lo com nossa criatividade.”

Foco de polêmica desde o Brasil Império, a relação do país periférico com a comunidade internacional, tanto no caso da produção desvinculada de uma matriz estipuladora de regras, gerando com isso, às vezes, uma recusa sem fundamento, quanto, ao contrário, a simples rejeição de um produto taxado como cópia e com poucas qualidades estéticas. Problema que afeta até nossa produção científica. No cinema, Por ser uma arte extremamente onerosa, o risco é maior. Tanto da colonização estética quanto na alocação de recursos e na distribuição como produto.

Nem sempre a participação estrangeira contribui para a feitura de um produto de qualidade e de boa aceitação no mercado. O próprio Walter Lima teve uma experiência fracassada com *Chico Rei* e terá outra com *O Monge e Filha do Carrasco*. Às vezes a superação do complexo de Peter Pan nos brindará com a excelência e apesar do apuro argumentativo do artigo do cineasta, ele sentirá amarga decepção.

Esse sabor será a mistura de um conto de Ambrose Bierce, *The Monk and the hangman's daughter*, com o roteiro de William Remper, o ator Paul Dillon, além do produtor associado Toby Coe e a produção da KCK Productions. Diferentes sensibilidades, diferentes maneiras de ver o cinema, formas de produzir um filme põem em choque o diretor brasileiro com a equipe internacional.

Existe em cada época uma maneira de sentir que pode ser re-elaborada criando uma atmosfera para a compreensão da obra. No entanto, os americanos, que quase sempre só pensam no mercado e são avessos a sutilezas dramáticas, gostariam abrir as portas da obra aos chavões e às gírias modernas enfim, à compreensão fácil. Esse atrito inicial porá em risco a harmonia da co-produção brasileiro-americana.

O resumo do enredo do filme é a paixão do monge Ambrosius por Benec dita, filha do carrasco. O monge em acesso de ciúme mata Benec dita para impedir o casamento dela com Rochus, filho de um proprietário de mina. À idéia inicial, Walter acrescenta o dilema da fé em Ambrosius, demonstrando a dialética de fé e pecado do

monstro assassino e salvador de almas. Para Ambrosius, ele mata para salvar Benec dita e não consegue enxergar sua paixão desmedida. Nos filmes do diretor, outra recorrência, como em *Menino de engenho*, *Inocência*, *Ele*, *o boto*, *A ostra e o vento*, a da paixão que leva à morte.

De brasileiro o filme só tem a ambientação em Ouro Preto, o nome do diretor e alguns técnicos, além da maioria dos atores. Em nada remete a uma leitura sobre o Brasil e a sua cultura. Talvez porque o dilema da fé religiosa seja universal. Acrescenta-se a isso o fato do diretor renegar o filme. Além das poucas qualidades estéticas como o claro-escuro das cenas noturnas fortalecendo o ambiente das filmagens, pois afinal estamos em Ouro Preto.

Aqui o filme dialoga com *Inocência*, filme anterior do diretor e objeto de nossa análise. Porquanto além da presença do Barroco, ainda que mitigado e como expressão datada de uma época, enquanto que na adaptação da obra de Taunay é pura expressão estética de um mundo em decomposição e faz parte do conteúdo com voz a partir da presença da alegoria. Entre outras semelhanças de composição podemos citar: presença de leprosos, o banho da protagonista, morte dupla no final e a declaração de amor numa espécie de balcão da casa.

Sobre a ‘recusa’ do filme, Walter chegou a afirmar que a obra “tem um ritmo americano”. Fato que vai de encontro a uma outra característica do cineasta: os planos longos, fixos, contemplativos nos quais as imagens falam por si. A denegação do diretor em relação ao filme e participação americana na obra parecem ter influenciado a crítica porque ela, em grande parte a colocou fora de sintonia e coerência com os outros títulos do diretor e que fará mais uma adaptação.

O desejo de adaptar o romance *A ostra e o vento* (1964) de Moacyr C. Lopes foi acalentado por muito tempo pelo autor de *Chico Rei*. A antropomorfização da natureza e seus elementos, no caso o vento, a relação incestuosa entre pai e filha, a situação da mulher entre a opressão e a descoberta da sexualidade, o potencial lírico da história soavam a Walter Lima Jr como uma perspectiva de consolidar e reforçar os elementos tão caros a sua carreira de artista.

O romance de estrutura narrativa não linear e, portanto, diferente das outras adaptações do diretor propiciava a ele além do desafio, realçar mais duas características em sua cinematografia: a presença de tempos paralelos e com isso a duplicação do espaço dramático. Desta vez, no entanto, de uma maneira mais elaborada e complexa.

Mattos, na biografia do diretor, afirma que a narrativa de *Moacyr* é comparada a do diretor Alain Robbet-Grillet e o *nouveau roman* francês pelas mudanças de foco narrativo e a reiteração de imagens. Isso não é novidade nos filmes de Walter, pois a história vai sendo contada pelos personagens e pelos elementos antropomorfos como o vento e a ilha. Essas imagens, além de contarem a história de forma explícita, dão forma a enigmas e sutilezas que não permitem uma interpretação imediata.

Logo na apresentação da ilha, com um plano de aproximação em *plongée* é delimitado a cabeça de Marcela, a protagonista. Também a humanização do vento, de nome Saulo, toma a voz quase sempre na tentativa de sedução de Marcela, e esta, por sua vez, vai revelando o desabrochar de sua sexualidade.

Como escrevemos antes, o fundo psicanalítico da obra do autor de *Brasil Ano 2000* ainda está para ser explorado. Tema como a relação incestuosa entre pai e filha e o parricídio, que não estão presentes no livro e são incorporados à narrativa fílmica. Talvez por isso, as situações sejam permeadas de incerteza e ambigüidade, configurando uma progressão na elaboração narrativa diferentemente de alguns filmes anteriores do cineasta.

Além disso, a qualidade do som é um dos pontos altos de *A ostra e o vento*, ao contrário de outros filmes anteriores, nos quais a compreensão de sons e dos diálogos foi bastante prejudicada. Nessa relação íntima entre personagens, música e natureza era importante uma regência quase sinfônica para ajudar na elaboração do sentido do filme.

Pela segunda vez em sua obra, o Brasil se faz ausente mesmo que fosse deslocado alegoricamente. A primeira havia sido em *O Monge e a Filha do Carrasco*. Esse último fora uma adaptação de uma obra estrangeira realizada em co-produção. Já na *Ostra e o vento*, o diretor retoma o seu ideário lírico, poético, delicado, reforçando no filme, suas qualidades e obsessões de artista.

A análise da crítica observa um filme pouco comunicativo e diferente daqueles da chamada retomada, que foram os filmes produzidos a partir da extinção da EMBRAFILME, na de 1990 e que tem como marco a exibição da obra Carlota Joaquina, e que por si só vai de encontro às características do diretor quanto à capacidade de comunicação, pois ele sempre foi devotado a elaborar um cinema de autor sem experimentalismos radicais, o que facilita sua relação com o público.

Porém, isso não significa uma rendição ao modelo televisivo que incha nossas telas com filmes de padrão novelesco, uma característica da retomada, com as exceções de sempre. O modelo que antes de comunicar, reflete a intenção pecuniária na qual somente ela faz sentido. Trata-se de fazer da arte uma empresa geradora de lucros a despeito da intenção estética e criativa. *A ostra e o vento*, com bilheteria de 74.000 ingressos, fala por si.

Walter Lima disse para o entrevistador Selton Melo no programa **tarja preta** que cinema é música. Em 2008 lançou *Os desafinados*. Um filme que é uma ode à Bossa Nova. Todos os temas expostos no filme são conduzidos pelas músicas daquele movimento que encantou o Brasil e o mundo no final dos anos 50. Os sonhos de uma geração expostos por cinco amigos que formam uma banda no Rio de Janeiro, a Bossa Cinco, e buscam o sucesso alimentando o sonho de tocar no Canigie Hall, a célebre sala de concertos de Nova York. Desembarcam em Manhattan e lá encontram uma cantora, filha de brasileiro com americana.

Fracassando a tentativa de sucesso ou de reconhecimento de seus talentos todos retornam ao Brasil. Um Brasil na época da ditadura. Um regime de governo também presente na Argentina onde o protagonista é morto e desaparece. Novamente a música, como na Lira do delírio, conduz a narrativa. Novamente a delicadeza de Walter nos toca os olhos e os ouvidos. O bonequinho crítico do jornal *O globo* aplaudiu de pé.

Assim tentamos traçar um perfil de Walter Lima Jr. Ligamos algumas de suas opiniões de seus intérpretes a obra ainda felizmente não concluída. Consideramos apenas seus filmes de longa-metragem. Há curtas, documentários, longas para a televisão, minisséries, videoclipes, direção teatral. Toda uma gama da criação artística ainda por explorar.

Nem sempre suas opiniões estão em sintonia encontram com a obra, como vimos. Apesar da negativa do cineasta, há influência do Neo-realismo italiano, sobretudo no filme *Ladrões de bicicleta* pela capacidade de emocionar, pela presença de crianças, pela maneira de tratar de forma delicada de questões políticas e sociais.

Nessas últimas, como bem assinalou Jean-Claude Bernadet, Walter Lima pode colocado junto ao seletivo grupo de cineastas pertencente ao Cinema Novo. A recusa do diretor em pertencer a esse grupo se deve, e ele reitera isso como mostramos em nosso trabalho, ao fato de se associar Cinema Novo com filme cabeça.

No entanto, essa corrente no cinema brasileiro tem várias maneiras de construção estética das obras. A sua seria uma forma delicada e palatável de encaminhar as questões políticas e sociais em seus filmes. Um modo de fazer cinema diferente do que vinha sendo feito até então no Brasil.

De afinidade entre obra e opinião temos a influência do cinema narrativo americano, mas que no entanto, ele acrescenta acabamentos estéticos que o diferenciam: o uso singular do plano fixo com sequências internas, a circularidade da narrativa de alguns filmes, a presença da música como fio condutor da narrativa, criação de atmosferas líricas, leituras psicanalíticas na interpretação de algumas obras, a capacidade de emocionar, transformação das dificuldades econômicas na produção de um filme em criatividade. Resumindo, Walter Lima Jr é mestre na criação de um filme de autor sem a criação de dificuldade de entendimento numa camada superficial de interpretação.

Sobre a divergência entre vida e obra diremos que isso faz parte das contradições humanas. Sua vida, dirão alguns, é um filme em separado. Ligá-la a sua obra pode fazer sentido, mas é um campo minado.

CAPÍTULO IV –

LUZ E SOMBRA EM *INOCÊNCIA*, O FILME:
ALEGORIAS E FIGURAÇÕES DE UM MUNDO BARROCO

Em um mundo atual cínico, um resgate da ética. Foi o que eu quis mostrar com o filme *Inocência*. (WALTER LIMA JR em entrevista à Selton Melo no Programa TARJA PRETA)

Apenas uma reflexão: será que no Brasil de hoje teremos de voltar ao século XIX para respirarmos ética? Parece um escapismo romântico, mas nos parece também que o cinismo do nosso tempo exige no mínimo uma parada se não para refletirmos, para nos indignarmos!

O filme *Inocência*, do romance homônimo do visconde de Taunay, tem uma longa trajetória de adaptações e tentativas frustradas de adaptações para realizá-lo na história do cinema brasileiro, segundo está escrito na *Enciclopédia do cinema brasileiro*.

A primeira versão filmada e finalizada data do ano longínquo de 1915, em São Paulo, e é dirigida por Vittorio Capellaro em sociedade com o cinegrafista Antônio Campos. Cirino é interpretado pelo próprio Capellaro; Tina Gáudio interpreta Inocência e, completando o elenco, temos: Santino Giannastasio, Enrico Fragale e Edoardo Cassoli. Apesar de parecer uma produção italiana é o primeiro filme de longa-metragem produzido em São Paulo e se assemelha à estrutura fílmica dos longas-metragens como conhecemos hoje.

O filme foi um sucesso e abriu as portas do cinema brasileiro para a literatura brasileira, iniciando uma série de adaptações no cinema como, por exemplo: *O guarani*, *Iracema*, *O garimpeiro*, *O mulato*, desenvolvendo um ciclo cinematográfico em meados da década de 1910.

Quase 35 anos depois, em 1949, temos uma segunda versão dirigida por Luiz de Barros e Fernando de Barros, após Humberto Mauro ter sido afastado da direção pela produtora Carmen Santos, com a justificativa de que o diretor de Ganga Bruta estourou o tempo ao procurar uma atriz para o papel principal, que acabou sendo interpretado por Maria Della Costa. A não realização do filme por Mauro rendeu-lhe uma homenagem de Walter Lima na adaptação de 1983.

Além de Humberto Mauro, Lima Barreto escreveu um roteiro e queria filmá-lo na década de 50, mas não obteve sucesso na empreitada. Esse roteiro foi aproveitado por Walter Lima Jr em sua versão para o cinema. A enciclopédia do cinema brasileiro informa ainda que outro que não conseguiu fazer uma adaptação do filme foi um descendente de Taunay: Carlos Alberto de Sousa Barros, na década de 1970.

Pelo que diz José Carlos Avelar, o filme dirigido por Lima Jr “resulta não apenas da adaptação do texto original como igualmente da leitura de um roteiro dos anos 40 de Humberto Mauro (...) da leitura de um roteiro de Lima Barreto e da releitura do projeto que o autor da *Ostra e o vento* trabalhou nos anos 1970.” (AVELLAR, 2007:297).

Temos então algumas leituras que se sobrepõem ao livro de Taunay e culminarão na leitura final do espectador, abrindo um leque de sentidos que farão do filme uma obra autônoma, fato esse ainda não assimilado por parte até de alguns escritores que, repetimos, não vêem seu livro na tela. O filme se diferencia e, assim, se afasta do livro.

Outra questão que deve ser repetida à exaustão diz respeito à valoração que dada a uma ou outra obra com comparações que afirmam às vezes de maneira cabal que o livro é melhor que o filme ou vice-versa. No nosso trabalho não temos esse tipo de preocupação, pois partimos do pressuposto da individualidade das obras, que além do mais, estão em suportes diferentes.

Por mais que alguns críticos digam que certas adaptações são bem fiéis aos livros que serviram de roteiro, ousamos afirmar que uma transposição para o cinema nunca mantém essa dita fidelidade e o filme em análise é um exemplo disso porque amplia um mosaico de interpretações. Pensar uma Idéia de barroco diferencia o nosso estudo.

Com isso, há uma construção estética que se afirma a partir dos meios. No filme de Walter Lima temos luz, movimento, ação, imagem, personagens, cenários, elementos plásticos. Neles se assenta uma manifestação alegórica a qual explicita uma estética barroca.

O barroco ou neobarroco, para alguns críticos contemporâneos como Omar Calabrese e Denílson Lopes para definir suas manifestações atuais dessa corrente, se inicia no final do século XVII e aparece em obras de pintura, música, literatura, poesia, arquitetura, escultura, teatro, sendo este último analisado por Walter Benjamin e composto por um conjunto de peças que ele classificou como *Trauerspiel*. Repetimos o que foi escrito no capítulo teórico que ele estudou o barroco não como um gênero artístico mas como Idéia.

O filme de Walter Lima Jr entra nessa corrente ou é um fenômeno estético isolado, feito propositalmente pelo diretor para veicular uma mensagem coerente ao seu fazer artístico? A alegoria benjaminiana também responderia a esse anseio de construção? São as perguntas que estamos respondendo ao longo do nosso trabalho.

1. Barroco ou Neobarroco e Literatura

O neobarroco é uma categoria operacional para compreender o mundo contemporâneo marcado pelo jogo de máscaras e experiências. (LOPES, 2002:07)

Começaríamos pelo fenômeno e, na sua relação com a Idéia, salvá-lo do esquecimento. Dessa maneira talvez escrevesse Benjamin estudando categorias classificadas, mas perdidas e quem sabe, esquecidas. A origem, em relação ao nosso estudo, à respeito do neobarroco vai mais longe, sempre ressaltando o que escreveu o mestre judeu alemão afirmando que origem não é gênese e barroco não é gênero.

Buscamos entender fenômeno dentro da idéia de mônada, aquela mínima partícula, indivisível, que contém o presente, o passado e o futuro. Isso equivaleria a um salto. Salto quebrando a fluidez linear do tempo pois ela contém a essência do ser

Há o estilo de época, o Barroco do século XVII, cuja alegoria é a forma de expressão de um mundo em ruínas, humanizado, sem transcendência, histórico. Depois em 1896, Rubén Dario, poeta nicaragüense, que segundo Irlemar Chiampi

representa uma primeira “re-apropriação” do Barroco, na América Latina, com algumas características clássicas daquele estilo literário como o preciosismo verbal aproximando-se inclusive do Gongorismo como também do Parnasianismo e Simbolismo.

Em 1927, surge um segundo ciclo com Jorge Luís Borges, Vicente Huidobro e os Ultraístas alinham-se numa vanguarda que traz novamente a tradição espanhola de Gongora e Quevedo, mas segundo Chiampi reelaborando a forma e contrária a uma poesia mais simples de construção formal.

No terceiro ciclo por volta dos anos 1950-60 para Chiampi, há uma reinvenção do barroco apropriação do elemento “experimental e recriação”, fundindo aquele ao americanismo. Nessa fase são importantes dos escritores cubanos: Lezama Lima e Alejo Carpentier. Mas a forma de apropriação do Barroco é diferente nesses dois autores.

Lezama se preocupa com os fatos da colonização espanhola e a exploração do mundo colonizado. O barroco se manifestaria como confluência do mundo ibérico com a América num choque, que além das relações de poder, daria lugar ao encontro de línguas, culturas, ritos e tradições. Segundo ainda Chiampi:

Lezama parece aludir àquele luto cultural do qual fala Benjamin sobre o Trauerspiel e que é experimentado na colonização pelos índios e negros com a diferença que esse luto não é simulação do príncipe para manter-se no poder, mas a experiência real de tensão histórica que haveria de criar uma nova forma de cultura sobre as ruínas dos mitos e deuses autóctones. (CHIAMPI, 1998:07)

Nessa confluência da colonização da América há a presença de uma tensão pelo embate entre o colonizador e o colonizado. Como a destruição não é completa, o Barroco se forma de uma maneira de união das duas culturas. Há, portanto, um sincretismo resultante das tensões do meio.

Nisso sobressai uma ruptura do modelo antigo com a formação de um novo conteúdo de caráter revolucionário e de certa forma autóctone. Em outra linha de construção temos Alejo Carpentier que exhibe uma forma repleta de significantes para um significado, multiplicando a realidade das coisas, alinhando com nosso Guimarães Rosa nesse sentido, em que há numa tentativa de tornar os contextos americanos acessíveis à cultura universal.

Haveria também em Carpentier uma identidade de pensamento com Eugênio D'Ors, com seu Barroco inerente a pulsão humana, meta-histórico. Esse caráter nega a temporalidade por sucessão cronológica, e como vimos, tem semelhanças com a proposta de Walter Benjamin, em que a sucessão linear historicista é anulada. Carpentier “dissolve” a especificidade americana do Barroco apregoada por Lezama, tornando-a universal até porque, para Carpentier o Barroco é uma constante humana.

Do que podemos anotar do que foi escrito acima e a observação de re-apropriação de uma estética por correntes distintas em tempos distintos, mas com preocupações bastante diferentes. Com Rubem Dario no final do século XIX, e a aceita por Borges em 1927, há sobretudo interesse apenas na elaboração formal.

Já com os cubanos Lima e Carpentier, a relação política entre colonizador e colonizado no primeiro, e a afirmação estética do continente periferia, pelo menos na sua corrente latina, marca o segundo. Digo isso porquanto o Barroco é em geral estudado como elemento vinculado a crises em contextos sociais e políticos. No entanto, nem sempre a crise acontece e o estilo do fazer artístico prepondera sobre ela.

Sarduy afirma, por exemplo, que o neobarroco não é uma estética de revolução, mas sintoma de uma crise e para ele pode haver barroco em qualquer época da civilização como uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objetos que o exprimem. Por exemplo: “A ênfase na melancolia contemporânea tem suas raízes a partir dos anos 50 do século XX, e que deve ser estendida ao início dos anos 80 está presente no ceticismo pós utópicos, pós punks, pós vanguardas, pós modernos.” (LOPES, 1999:11).

O Brasil fazia parte também de um contexto de crise interna nos anos 80, a década perdida: inflação galopante, ocaso do regime militar, dúvidas quanto à transmissão do governo a um presidente civil, aumento da violência nas cidades, corrupção. Talvez por isso Walter Lima tenha falado num resgate da ética vem de antes daquela época corroendo a sociedade brasileira. José Antonio Maravall no livro *A cultura do Barroco* afirma:

Existe inegavelmente uma relação entre barroco e crise social. Encontramos não somente na Espanha (séc. XVII), mas em toda a Europa. Diante de uma época que, em toda as esferas da vida coletiva, se vê arrastada por forças irracionais, o apelo à violência, relaxamento moral e foram alucinantes de devoção.” (MARAVALL, 1997:115)

A crise, em vários níveis, pode ser um sintoma que se exterioriza no Barroco mas uma preocupação apenas estética pode fazer parte de sua construção, ou as duas. As leituras do filme *Inocência* permitem essa afirmação.

2. O Neobarroco e o Cinema

Existe também relações entre o Barroco e o cinema, e algumas delas foram estudadas e consideramos pertinentes fazermos referência sobretudo a dois estudos: um de Denílson Lopes, que em *Nós, os mortos* estuda alguns romances: *Crônica da casa assassinada*, *A menina morta* e *A ópera dos mortos* e filmes de Visconti como *Ludwig*, *Violência e Paixão*, *Morte em Veneza* sob a ótica do neobarroco. Outro, *Alegorias do subdesenvolvimento*, de Ismail Xavier, no qual estuda filmes brasileiros como *Terra em Transe*, *Bandido da Luz Vermelha*, *Brasil ano 2000*, *Macunaíma*, *Dragão da Maldade contra o santo guerreiro*, *O anjo nasceu*, *Matou a família e foi ao cinema* e *Bang-Bang*.

Pode ser uma relação extensa e cansativa para alguns, mas por si só argumenta em prol do que vínhamos discutindo como duas linhas de construção do Barroco: uma crise externa que pode ser política e social, representada como dilema e incluída no tempo da narrativa da obra uma contemporaneidade como, por exemplo, *Terra em Transe* de Glauber Rocha e *Violência e Paixão* de Visconti, revestindo-as de construção estética ímpar. Pode-se também retroceder ou antecipar a temporalidade da obra como *Morte em Veneza* de Visconti, exemplo de passado; e *Brasil ano 2000*, exemplo de futuro, onde a crise se apresenta no tempo da narrativa não impedindo, no entanto, leituras que as transpõem para o tempo de narração.

Uma crise então que pode ser analisada no passado a partir do presente como também a partir desse, investigar o futuro, ou ainda levar ao passado uma crise presente ou trazendo-a para o nosso momento, de uma forma alegórica num inter-

relacionamento de tempos profícuo gerando novas interpretações. Sobre a crise do nosso tempo, Calabrese cita Foucault:

...estamos de facto numa época em que a mudança das mentalidades é tão radical (como no século XVII) que se pode falar de um corte em relação ao passado. Trata-se de uma idéia forte, que derruba um dos princípios da historiografia tradicional, que derruba uma causalidade entendida como relação necessária entre um antes e um depois. (CALABRESE, 1987:18).

Parece uma releitura de Walter Benjamim e é, pois para o autor alemão, não existe uma historicidade por sucessão cronológica mas a crise como sintoma estaria se expressando com elementos de conteúdo e forma que poderíamos chamar de barroco. Como por exemplo, o uso do contraste claro-escuro em nosso filme não para uma crise contemporânea, mas do século XIX.

3. Filme e História

No filme *Inocência*, adaptado por Walter Lima Júnior, o crítico de cinema José Carlos Avellar, vê uma transposição de momentos históricos e constrói uma ponte a partir de uma interpretação alegórica do filme a outros dois, *Lição de amor* e *Guerra conjugal* conectando as três obras ao momento da ditadura militar:

Ver *Inocência* ao lado de dois outros filmes realizados pouco antes *Lição de Amor*, de Eduardo Escorel e *Guerra Conjugal*, de Joaquim Pedro de Andrade. Comparar a violência aparentemente doce de Martinho, o pai que mantém a filha presa em casa a pretexto de protegê-la dos perigos do mundo (...) ver *Inocência* no cinema não só como possíveis representações dos adolescentes vítimas da boa educação da época em que eles existem, no final do século XIX, começo do século XX, mas também como representações do brasileiro do instante em que os filmes foram realizados – metade dos anos 70, começo dos anos 80. *Inocência* e Carlos como brasileiros submetidos aos bons costumes impostos pelo regime militar. (AVELLAR, 2007: 298)

Ordem e progresso à parte, há realmente a idéia de proteção do povo pelos militares, já que aqueles poderiam se desvirtuar em consequência das ideologias exóticas. Essa é uma interpretação difícil e que pode ser questionada. Cremos que o momento histórico não pode forçar uma leitura. *Terra em Transe* (1967), *O Bandido da Luz Vermelha*, *Brasil Ano 2000*, são alegorias do país como chave interpretativa bem mais possível.

Ismail Xavier escreveu que as alegorias históricas podem aparecer de controvérsias: “Do mesmo modo, em diferentes momentos de um processo histórico

multifocal, a dialética de identidade e autoridade utilizou-se de uma variedade de estratégias pelos quais novos significados foram atribuídos a novos significantes”. (XAVIER, 2005:340)

Adiante, o autor de *Alegorias no Subdesenvolvimento*, reforça que a “alegoria em suas formas mais tradicionais faz parte da produção rotineira da cultura de massa, particularmente dentro da tradição de gêneros populares. Os filmes de terror, ficção científica, o melodrama, o filme *noir*, a comédia, o musical” (XAVIER, 2005:334). Ora, pode-se então fazer a transposição histórica e sobrepor significados.

Faz parte da crítica benjaminiana a destruição da tradição e uma nova leitura da História tanto pelo historiador, quanto pelo artista e também do próprio crítico. O filme de Walter Lima, apesar da capacidade de emocionar e de comunicação, não é simplesmente uma obra melodramática no sentido de um exagero da encenação, no apelativo, no sensacionalismo, tudo isso no sentido de um verdadeiro *blockbuster*.

Alcança um patamar maior, até pelas qualidades estéticas. Entretanto, isso não invalida a leitura de Avellar como uma possível releitura crítica. No entanto, como escrevemos acima, não concordamos porquanto ele faz apenas uma ligação político-temporal, e que na nossa análise parece forçada.

4. Inocência e uma Idéia de barroco

Uma primeira ocorrência a chamar à atenção no filme do diretor de *Menino de Engenho* é a sua elaboração estética e formal que vai mais, muito mais além do que uma história de amor banal ou de um apelo à bilheteria, como nos referimos no capítulo sobre o cineasta Walter Lima Junior. Nossa análise procura evidenciar os elementos sutis da construção fílmica que elevam o filme para além de uma camada de leitura superficial. Entre esses elementos estão: jogo construído de luz e de sombra, a estrutura circular da narrativa; a referência a Rembrandt e Caravaggio, pintores barrocos; o uso de alegorias na significação de coisas, animais e personagens no sentido benjaminiano; o uso da representação teatral em espaços abertos e restritos. Por tudo isso, o cineasta constrói uma atmosfera lutuosa e assim configura um dos elementos do *Trauerspiel*.

Do título, *Inocência*, que já não serve como símbolo de pureza, envolto em véus diáfanos temos a primeira e porque não dizer alegoria protagonista. No *Dicionário Etimológico* recolhemos o seguinte: de Inocência (do latim *innocentia*, -ae) palavra que pode significar inocuidade, honestidade, virtude, inocência, comportamento irrepreensível, desinteresse, integridade, candura, pureza, simplicidade, ingenuidade, e é qualidade daquele que é inocente (do latim *inocens*, -entis), ou seja, que não faz mal, é inofensivo, inócuo, sem culpa, isento de malícia.

Entretanto, no livro e filme a personagem Inocência é chamada por seu pai, às vezes de Nocência (do latim *nocentia*, -ae) o oposto de inocência e está relacionado a nocente, alguém que pode ser prejudicial, nocivo ao outro. A personagem, no filme e livro, sabe exatamente que está infringindo à norma de uma sociedade estratificada, além de dissimular e mentir.

Exatamente por isso, como escreveu Benjamin, o símbolo romântico, por fazer uma fusão entre o ético e o estético, não serve como análise de uma barroca, no caso o filme que estudamos. Não há mais a bela existência na fusão do ético com o estético, pois não há uma pureza integral na Inocência personagem. Talvez Taunay e a crítica não tivessem percebido esse detalhe. Daí concluirmos ter Walter Lima, na construção da personagem, dado-lhe uma conformação alegórica barroca, pois somente a alegoria é dialética, porque separa o ético do estético e não o símbolo romântico.

Há também a questão do regionalismo lingüístico mais relevante no livro do que no filme e não é objeto de nosso trabalho, no qual estamos preocupados na forma como foi construída a formulação dialética alegórica do nome Inocência e seu uso para dar coerência à composição barroca do filme.

Por que então o livro não é Barroco e o filme é? Pelos elementos de composição do filme que cria uma atmosfera barroca por excelência. Logo na apresentação dos créditos temos as letras estilizadas que provocam estranhamento e são atualizações alegóricas de evocação do passado reelaborando a significação do enredo no sentido de dizer o outro, no caso, o filme.

O enredo é praticamente o mesmo: o médico Cyrino, ou, falso médico, na realidade farmacêutico viaja pelo sertão praticando curandeirismo e recebendo dinheiro

em troca de seu trabalho para viver e para pagar dívida de jogo. Antes de chegar a Santana do Paranaíba, Mato-Grosso, encontra Martinho Pereira.

Este o convida para atender sua filha, Inocência, doente de Malária. Chegam logo depois à fazenda o entomólogo alemão Tembel Meyer e seu ajudante Juca. Martinho desconfia que Meyer esteja cortejando Inocência, quando na realidade é Cyrino quem troca jura de amor eterno com ela às escondidas.

No entanto, ela já fora prometida a Manecão. O amor entre os dois é impossível em função da palavra dada por Martinho ao primo. Cyrino viaja a pedido de Inocência para conversar com Antônio Cesário, padrinho dela, ao qual seu pai deve favores financeiros.

Inocência alimenta a esperança de que por causa das dívidas de seu pai, o padrinho consiga convencê-lo a aceitar a união entre ela e Cyrino. Antônio Cesário no início reluta e pede um prazo a Cyrino que aguarda a resposta. Nesse meio tempo, Manecão que partira atrás de Cyrino o encontra no caminho e o mata com uma garrucha.

A repetição do texto acima não é uma mera cópia do enunciado no capítulo referente ao livro de Taunay. Dentro da perspectiva do nosso trabalho e longe de fazer uma simples comparação entre livro e filme, e, quando a fazemos, é apenas para mostrar a re-elaboração do conteúdo na nova forma de apresentação que caracterizamos como barroco. Portanto, em cada plano que analisaremos mais a frente permite essa nova interpretação da obra do autor de *Ouro sobre azul*.

De início, paisagem descritiva em Taunay:

Ora é a perspectiva dos cerrados, não desses cerrados de arbustos raquíticos, enfezados e retorcidos de São Paulo e Minas Gerais, mas garbosas e elevadas árvores que se bem não tomem, todas, o corpo de que são capazes à beira das águas correntes ou regadas pela linfa dos córregos, contudo ensombram com folhuda rama o terreno que lhes fica em derredor e mostram na casca lisa a força da seiva que as alimenta. (TAUNAY, 1986:10).

Nos é apresentada em 3 planos fixos e panorâmicos. Alguns contêm a clareza da paisagem, numa alusão à natureza selvagem e livre. Outros planos fixos e rápidos, contrapondo a luminosidade exuberante, nos mostram a paisagem e a casa envolta em nevoeiro cerrado, sinalizando obscuridade, mistério e já revelando um

ambiente pesado, de luto. Observamos então já o contraste claro-escuro, vida e liberdade na natureza, e premonição da morte e prisão dentro da casa.

Dois ambientes são fundidos no filme: a mata de Cassimiro de Abreu e a floresta da Tijuca. Para Benjamin, uma das características do barroco” é simultaneidade de ações numa (...) dualidade de significação e realidade que se reflete na organização do palco.” (BENJAMIN, 1984:218)

A cachoeira em plano fixo e elemento recorrente no filme, tem provavelmente um elemento alegórico: a perda da transcendência. A cena mostra a corrente d’água que vem de cima para baixo trazendo o homem para o seu mundanismo de valores efêmeros e se enquadra na proposta do diretor e na nossa interpretação.

Uma característica do barroco é a repetição no sentido de valorizar a significação num universo de perda. Várias vezes a cachoeira é mostrada, ora isolada, ora na presença dos amantes, dando uma idéia de que eles estão sendo tragados pela corrente.

Uma das alegorias mais marcantes do filme logo em seu início e é chave interpretativa fundamental, a presença do casulo que se abre durante três minutos e 38 segundos cravados. O processo natural dura em média dois dias e foi acelerado, é claro. Temos o contraponto da casa-casulo como lugar de prisão liberdade nascimento e morte. A lagarta se transforma em borboleta, alegoria de Inocência, que aos poucos vai se revelando.

A citação acima de Benjamin da simultaneidade de ações se dá na apresentação do filme de forma exuberante e cinematograficamente perfeita. São planos fixos que dão movimento: Inocência morrendo em delírio, e que repetirá no final do filme, revelando a estrutura circular da narrativa; A borboleta nascendo, Cirino cavalgando, a música que muda do lirismo inicial a para a de suspense com o aparecimento do anão, personagem das sombras, observando Inocência como um cão de guarda.

Encontramos também a dissociação som-imagem no delírio-morte da protagonista - som de cavalgada na chegada de Cirino, como alegoria da morte se aproximando. Benjamin afirma: “O que caracteriza o Drama Barroco não é, portanto, a

imobilidade, nem a lentidão, mas o ritmo intermitente de uma força constante, de uma súbita direção e de uma nova rigidez.” (BENJAMIN, 1984:221).

Mesmo nos planos fixos tomados por Walter Lima há agilidade na mudança de cena e, quando a câmera demora, como na sequência do casulo onde o nascimento da vida de uma borboleta é mostrada em pormenor. Lembramos também o detalhamento na visão de um pormenor é uma outra característica barroca.

A morte e representação do luto também já se organizam nessa apresentação inicial criando desde o início do filme uma atmosfera lutuosa que permeará a obra. A casa envolta em bruma; a morte de Inocência; a presença do anão; alegoria do mal, mas se apresentando como escudeiro da protagonista; a lagarta em transformação de morte pois morre como lagarta e vive como borboleta.

Na mudança de cena para a entrada na casa de Cirino e o pai de Inocência tudo escurece. A casa como alegoria da opressão, representante de um patriarcalismo em processo de decomposição pelas ruínas mostradas, além de local do teatro. Aliás, como no *Trauerspiel*, o diálogo com o teatro se faz presente em *Inocencia*. Os primeiros planos, planos de conjunto, plano e contraplano mostram a presença de uma conformação teatral no filme.

Sobre o teatro, Benjamim afirma: “O teatro mostra uma natureza inteira, subordinando-a à autoridade do monarca, e com isso desenvolve uma verdadeira dialética do cenário.” (BENJAMIM, 1984:116). Toda região na área da fazenda de Martinho se lhe submete como a um monarca e a palavra do pai de Inocência é a lei.

Entretanto é um poder em decadência. O deslocamento da câmera de um plano panorâmico para a casa e depois para focalizar a janela e, por fim, o depauperamento de uma parede interna da casa em ruínas em detalhe nos mostra, alegoricamente, o poder em decadência.

Um outro exemplo de teatro no filme e que mostra a representatividade do poder de Martinho é na cena na qual o alemão Meyer lhe diz que traz cartas e lê os nomes dos destinatários, dos quais o pai de Inocência é um deles. Uma tomada de cena de realização difícil pela movimentação dos atores no campo num plano fixo, mas que tem uma ação digna de um plano sequência convencional.

São 4 minutos e 40 segundos de muito vigor interpretativo. A emoção na interpretação de Martinho por Sebastião Vasconcelos é antológica. Nesse teatro filmado, o pai, ao saber que o alemão lhe traz uma carta de um irmão que ele não vê há 40 anos, facultá-lhe a casa, inclusive lhe apresenta Inocência.

Na descrição anterior temos um palco com a figura do “monarca”. No entanto, nas cenas abertas com planos fixos com sequências interiores dentro desses planos, como na apresentação da floresta, o palco se amplia; O grandioso palco também aparece quando as personagens, o alemão e seu ajudante, caçam borboletas e novamente na apresentação do velho leproso Coelho.

As cenas que serão mostradas na residência, após a chegada de Cirino e Martinho Pereira, são de uma beleza plástica incomum, sobretudo à noite e cria-se então a atmosfera tipicamente barroca da ação no filme: o claro-escuro, alegorias da vida e da morte, o uso de velas, as roupas da personagem, a idéia de labirinto, de opressão, de prisão. Tudo favorece a comparação com a pintura Barroca de Rembrant e Caravaggio.

Walter Lima Jr afirmou para Flávio de Mattos que o jogo luz induz a demonstração de sentimentos como culpa e paixão e tem a ver com a pintura barroca. “Eu não sei pintar mas filmo como se estivesse pintando.” (MATTOS, 1996:178).

Essa demonstração de sentimentos então encontra paralelo no século XVII. Os pintores Rembrandt e Caravaggio lutaram contra um certo maneirismo da segunda metade do século XVI. Caravaggio, com o objetivo de intensificar o realismo, coloca os protagonistas de seus quadros em primeiro plano, sob uma luz forte, realçando o poder da representação, deixando aspectos poucos relevantes das cenas.

Em *A ceia de Emaús* e em *A vocação de São Mateus* de Caravaggio, além do efeito luminoso no quadro, observamos a expressividade dos rostos, os gestos das mãos, os movimentos de tronco e cabeça dão uma idéia de movimento que apontam para fora do quadro.

Em Rembrandt, suas pinturas como revelação da alma humana são exemplares na comparação com algumas cenas que analisamos. Mainstone, observando os efeitos da luz em Rembrandt nos quadros *Cristo em Emaús* e *A mulher repreendida em adultério*, afirma que

“A luz de Rembrandt não é a intensa luz meridional de Caravaggio, que separa as formas com precisão escultural, que quase podemos tocá-las”...”é mais suave, que acaricia as formas suas superfícies e as unifica com o espaço.” (MAINSTONE, s/data, 31).

Assim, no filme há verdadeiros quadros barrocos que por si sós remetem a afirmação de Benjamim de que no estudo de uma obra não é necessário encontrar tudo aquilo que a defina com pertencente à determinada categoria mas que vise ao que é “exemplar ainda que só consiga encontrá-lo num simples fragmento.” (BENJAMIM, 1984:66). Dessa maneira, somente os quadros filmados já nos revelam o barroco presente no filme apesar de haver mais elementos formais como estamos mostrando.

Isso também confirma o que Walter Lima asseverou sobre “filmar pintando” e usa a inspiração trazida por Caravaggio e Rembrandt usando características tanto de um como de outro. No primeiro, a definição da luz e do contorno das personagens como, por exemplo, nas tomadas no quarto de Inocência na cama com a presença de seu pai e Cirino, no banho da protagonista, na janela iluminada da casa e na cena do balcão.

Já Rembrandt, pela suavidade da luz e sua absorção pelas personagens, nos lembra quando da chegada do alemão Meyer a casa de Martinho, da casa envolta no nevoeiro, de Cirino na rede, da subida de Cirino e Martinho por uma espécie de labirinto até o quarto de Inocência, da noite americana preparada para o encontro dos amantes, da presença dos hóspedes no quarto lhes destinado.

Do que já falamos sobre a pintura barroca no filme *Inocência*, tão de acordo com a expressão estética que analisamos não está em consonância com a afirmação de Jacques Aumont de que:

“... a pintura torna-se ,às vezes, nos filmes , e até mesmo em todo cinema, uma espécie de nostalgia ruim, um recurso regressivo e no mais das vezes gratuito. Não é essa presença, totalmente superficial, que me interessa; nada me entedia mais, creio, que a citação pictórica nos filmes.” (AUMONT, 2004,20).

Afirmamos sem medo que no filme *Inocência* não há gratuidade da referência à pintura barroca ou ‘nostalgia ruim’. A relação é demonstrativa e coerente com o sentido do filme, uma obra de características barrocas.

Flávio de Mattos afirma que “a iluminação é um mapa para pontuar a narrativa, valorizando cenas e constituindo quase uma linguagem autônoma dentro do

filme.” (MATTOS, 1996:163). Para nós, mais do que isso, a iluminação é mais um elemento que dá coerência estética de uma obra que podemos chamar de barroca, pois a luz é alegórica e dialética, junto com seu par inseparável sombra, apresentando um mundo sem transcendência onde se desenrola a ação. O par componente claro/escuro é um componente fundamental para a construção do *Trauerspiel*.

Sobre o uso da luz, vejamos o que disse Walter Lima:

Eu não acho que a luz seja meramente a tradução de um roteiro ou de uma intenção na tela. A luz é um forte elemento condutor da narração. Ela é um potencial de recriação de atmosfera insubstituível ... Para mim luz é poesia, uma forma de sugestão. Trabalhar a luz é uma forma de se criar além do texto, além da representação. Ela é a possibilidade de o cineasta assinar o filme. (Lima in MATTOS, 2002:272)

Luz não é somente poesia. É também alegoria dialética com o seu par presente ou ausente, a sombra. Elemento muito evidente de prenúncio da morte o jogo luz e sombra sinaliza como em Shakespeare: “mais cresce a luz, mais as trevas da nossa desgraça.” Luz e sombra são pares de união inseparável no filme e no livro.

No entanto, naquele se diferencia como técnica muito mais específica da linguagem cinematográfica. É visual por excelência. Por mais que um escritor se esforce para pintar com palavras e causar efeito no leitor, na arte do cinema, a luz é insubstituível e, no caso de nosso filme, ajuda a mostrar o *Trauerspiel* além de justificar nossa interpretação.

Natureza exuberante, solar nos planos diurnos abertos em contraposição a matas fechadas, inexploradas, envolta em neblina contribuem até, de forma indireta, para mostrar estado de espírito das personagens. A utilização do jogo de luz e sombra no filme, que são alegorias no sentido benjaminiano como já dissemos, porque acompanham o homem sem sua derrocada, no seu percurso entre as ruínas da dissolução dos valores morais para seu destino de morte. Cirino e Inocência tentam escapar da ignorância e do atraso, mas não conseguem. São tragados junto com a melancolia barroca que os acompanha.

No caminho, eles lutam contra o juramento de uma palavra empenhada. Benjamim afirma que o “papel da honra no *Trauerspiel* deriva da condição de criatura da personagem dramática” (BENJAMIM, 1984:109). E acrescentando cita Hegel:

“a honra é a quintessência da vulnerabilidade. A autonomia pessoal pela qual se bate a honra não se manifesta como bravura de quem luta pela comunidade, pela reputação de uma ordem comunitária justa, pela integridade ética no círculo da vida privada – ela se bate apenas, ao contrário, pelo reconhecimento dos outros, e pela inviolabilidade do indivíduo singular.”(HEGEL citado por BENJAMIM, 1984:109).

Segundo Benjamim a inviolabilidade abstrata na realidade é a da pessoa física que tem de manter a integridade da carne e do sangue e por isso pode ser afetada tanto pela conduta vergonhosa de um parente como pela ofensa que atinge o próprio corpo.

A palavra empenhada é o impedimento do casamento de Cirino e Inocência pela promessa do pai da moça a Manecão, primo de Inocência. A concretude alegórica é alcançada pela manutenção de uma situação social e pela presença da morte e que caracterizam a expressão temporal da alegoria. O fim dos amantes é a manutenção da palavra. A manutenção da palavra é mais importante que a vida ou a felicidade do casal pois o homem desonrado é um proscrito, segundo Benjamim.

O pai de Inocência, Martinho Pereira, representa o poder. O tirano que quer manter o cetro, que no filme é representado por esporas. Há uma cena em que apenas as esporas e as botas aparecem numa inteligente substituição. Portanto, alegorias do poder. Um poder que se afirma pela ignorância. Um personagem que vai da ternura à violência passando pelo incesto mitigado.

O personagem alemão Meyer para nós, é um alter ego de Taunay porque representa o civilizado, o ente superior europeu e que tem uma fala em alemão no filme traduzida com legendas. Alegoria do saber, ele captura borboletas para estudos taxonômicos, ratificando o ambiente hostil, onde existe uma pseudo liberdade provisória. As borboletas também são alegorias. Mudam de cor como as alegorias mudam de significado. De algumas com coloração azul, num erótico velado passam ao negro, representante da morte.

As redes de caça contribuem com a noção de progressão da significação alegórica casulo-casa-rede-morte. As idéias evolucionistas e naturalistas de Taine podem ter influenciado Taunay na construção do personagem Meyer. No filme sua construção como personagem se faz no contraste do par claro/escuro. Ele representa o claro e faz uma contrapartida ao anão Tico, negro, alcoviteiro, personagem sombra e das sombras. Na cena da *Noite Americana* que explora magistralmente a profundidade de

campo, vemos apenas o seu deslocamento como sombra e confundindo-se com a própria escuridão da noite.

Como analisamos, os personagens são alegorias que mudam o significado à medida que o filme evolui. Benjamin escreveu: “As figuras se revelam como alegóricas na medida em que o enredo como estranha a moralidade dos personagens uma relação rara e hesitante.” (BENJAMIN, 1984:215). Martinho vai da ingenuidade à tirania, fruto do meio onde vive; Cirino e Inocência vão do par imaculado à mentira. Na roupa de Inocência de um branco de pureza a um azul, símbolo de erotismo como já o dissemos no capítulo sobre Walter Lima.

Interessante notar no *close-up* a presença do claro-escuro na face das personagens. Parece indicar a dubiedade de caráter das personagens, essa moralidade hesitante da qual fala Benjamin, numa oscilação entre o bem e o mal. Em momentos de iluminação total da face dos personagens em *close-up* como na apresentação de Inocência a Cirino, ou nos estados de vivacidade amorosa, a sugestão de hesitação desaparece e parece confirmar o que disse Walter Lima sobre a iluminação como fio condutor da narrativa na expressão de sentimentos das personagens.

Outros elementos figurativos do barroco no filme é o aparecimento de figuras espectrais como a alma do coletor. Benjamin nos fala dos sonhos, aparições espectrais como terrores do fim. O delírio no início e sua morte no fim parecem uma única tomada, uma repetição de cena, fechando a estrutura circular do filme. “Os espectros, como as alegorias profundamente significativas, são aparições que se manifestam no reino do luto. Elas são atraídas pelos lutuosos, pelos que ponderam sobre sinais e sobre o futuro.” (BENJAMIM, 1984:217).

Sobre grande parte do filme ser feito à noite, as características de sugestão noturna exigidas pelo barroco são ratificadas por Benjamin quando de uma citação de Abbe Bossu de a tragédia exigir o tempo diurno, enquanto o Drama Barroco, o tempo noturno. Levando em conta que a noite em cinema é uma convenção, e mesmo com a personagem dormindo podemos vê-lo claramente, salvo intenções do diretor, a construção da noite no filme *Inocência*, como a noite americana, o uso de velas, a lua com referência ao azul; apelo erótico velado? E as suas quatro fases, que aparecem em noite sem nuvens : crescente, cheia, minguante e nova. Representam, alegoricamente no

filme, as fases do amor e da vida, acompanhando os amantes em sua elevação e declínio.

O contexto de aparecimento do filme em meados da década de 80 do século XX, nos leva algumas considerações. A primeira já discutida em outra parte, fez referência a José Carlos Avelar que diz textualmente ter a presença da ditadura militar no filme e Martinho Pereira o seu representante legal. O povo brasileiro seria a Inocência. É uma leitura ainda que forçada com a qual não concordamos.

Há uma crise, mas não aquela pela qual passava o Brasil do presidente João Figueiredo, com hiperinflação, com transição para um possível governo civil, com a nossa velha conhecida corrupção e que poderia influenciar a realização do filme. Não acreditamos. A crise do pós-moderno, com a falência da utopia das grandes narrativas, também seria pouco provável. Uma leitura à Calabrese de aproximação de fenômenos díspares também descartamos.

A atmosfera barroca presente deve-se à crise de valores gerada pelo encontro de Cirino e Inocência, desafiando uma lei imanente ao lugar no corte temporal de meados do século XIX. Com isso houve um esfacelamento de valores considerados normais para o lugar da ação tais como: a opressão da mulher, a palavra empenhada, o casamento arranjado e, sobretudo o poder patriarcal. Nosso ponto de vista afirma que a característica estética de uma Idéia de barroco na obra cinematográfica deveu-se à percepção dessa derrocada.

Assim, houve a criação de uma atmosfera lutuosa com a utilização de recursos específicos da linguagem cinematográfica como o contraste luz e sombra, mostrando um ambiente de crise onde a morte ronda com suas figurações alegóricas. As personagens como alegorias em mutação de significados também fazem parte desse jogo de luz e de sombra.

As características da pintura barroca exibida na tela, o uso de planos fixos isolados, de planos fixos com sequências internas, a representação teatral em espaços abertos e fechados dão também coerência em conteúdo e forma à releitura barroca proposta por Walter Lima jr que compreendeu a desagregação daquele mundo em ruínas.

CONCLUSÃO

As idéias são constelações intemporais, e na medida em que os elementos são apreendidos como pontos nessas constelações, os fenômenos são ao mesmo tempo divididos e salvos. (BENJAMIM, 1984:57).

Inicialmente, a adaptação fílmica de um livro que parece tão “fiel” ao original e que se espraia em outras significações a partir de nova releitura seria uma conclusão simples e de acordo com a proposta inicial do estudo. Conforme nosso trabalho mostrou, não é incoerente relacionar duas obras distantes no tempo e adicionar termos como fenômeno, Idéia, origem, Barroco, alegoria para justificar a aproximação entre o Barroco do século XVII, um romance do século XIX e um filme do final do século XX.

O importante é o compromisso com a busca da coerência e da verdade. No que se assemelha a um labirinto, emerge um conhecimento que se cola ao mosaico e, como queria Benjamin, apõe uma verdade em seu caráter atemporal.

Benjamin relê Platão e dele retira termos como fenômeno e Idéia dando-lhes nova significação. Com isso renova a Filosofia e também a Teoria Literária. Para ele os fenômenos não são cópias das Idéias como afirmara Platão. Também as Idéias não estão fixas num mundo ideal e imunes aos fenômenos. Isoladas as Idéias nada significam. Necessitam que os fenômenos as reconheçam e as circundem como afirmou benjamim.

Os fenômenos e as Idéias gravitam como num ‘céu estrelado’. Essa proximidade entre fenômeno e Idéia leva à empiria que ‘salva’ os fenômenos da obscuridade e, conseqüentemente, da morte. A relação entre fenômeno e Idéia é estabelecida a partir da linguagem, mais precisamente pelo elemento mediador: o conceito. Este então constrói uma representação da Idéia dando-lhe concretude além de conceder uma ascensão do fenômeno ao mundo da Idéias, salvando-o.

Uma conclusão que podemos tirar dessa doutrina das Idéias para a Teoria Literária é a de que os gêneros literários são autônomos se considerados como Idéias. Em nosso trabalho adotamos o conceito de Drama Barroco, *Trauerspiel*, como Idéia, em íntima relação como o filme de Walter Lima Jr, *Inocência*.

Dentro do mosaico benjaminiano, a Idéia de Barroco vai recebendo contribuições de obras particulares, entre elas a que analisamos. Essas contribuições porém, não possuem uma evolução temporal linear mas se apresenta como uma revelação para o crítico. Como a definição do termo origem feita por Benjamin, na qual origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina mas algo que emerge do vir-a-ser e da extinção.

Assim, as Idéias são atemporais e se mostram ao filósofo, ao intérprete ou crítico como revelação que aproxima o fenômeno da Idéia. Gravitando em torno da Idéia (Nome) e aproximada pelo intérprete, as obras (Fenômenos) passam, segundo Benjamin, a ter uma interpretação objetiva. Dessa forma não há, portanto, uma leitura subjetiva.

O objetivo de nosso trabalho era justamente desvelar a relação entre o filme *Inocência* e o *Trauerspiel* - Drama Barroco -, explicitando como um gênero do século XVII poderia enquadrar-se num filme do final do século XX. A conceituação por si só resolveria o problema, pois como vimos, estudamos o conceito de Barroco como Idéia e não como Gênero ou um chamado Estilo de Época. Entretanto se faz necessário relacionar Idéia e fenômeno.

O conceito de Idéia serviria para outras obras desde que essas mantivessem a estrutura do *Trauerspiel*. Sérgio Paulo Rouanet em nota do tradutor afirma que o próprio Benjamin se refere à *Trauerspiele* pós-barrocos, pois tais dramas têm afinidades estruturais com os do Barroco.

Uma característica fundamental do Drama Barroco é o seu caráter histórico. Ele mostra a história natural junto com uma crise de valores pela qual passam as personagens das obras. Uma história que mostra o efêmero do ser humano no seu transitório da vida ao lado da derrocada de suas certezas.

Como escrevemos há uma tentativa por Benjamim de eliminação da subjetividade na crítica de obras. Subjetividade das análises pseudo-científicas ou de classificações arbitrárias são insustentáveis quando se analisam a obra em sua individualidade. É sempre um alerta para nós pesquisadores.

Daí como corolário da sua teoria do conhecimento, Benjamim prioriza o ensaio e não o sistema com o conseqüente cerceamento da verdade por parte deste. Benjamim diz que essa sistematização fechada não tem nada a ver com a verdade que qualquer outra forma de representação que procura assegurar-se da verdade através de meros conhecimentos ou conjunto de conhecimentos.

No nosso trabalho, por exemplo, observamos a dificuldade ou recusa de Walter Lima Jr de ser agrupado com os cineastas do cinema novo. Fizemos uma extensa lista de nomes e logo ao percorrê-la vemos a diferença de filmar de cada um dos nomes elencados. Encontramos mais do que semelhanças.

O que teriam em comum Walter Lima Jr e Júlio Bressane ou Cacá Diegues e Glauber Rocha? Isso para ficarmos duas pequenas comparações. Falando de Walter Lima, concluímos que ele tem uma maneira de filmar que se apóia nitidamente na comunicação com o público e permite inclusive uma leitura superficial baseada apenas no enredo do filme, como também interpretações mais complexas, como no caso de Inocência.

Observamos também a presença de elementos recorrentes em sua obra: a presença de crianças e adolescentes com relações familiares sugestivas de incesto, a presença da repressão política, o uso da composição musical como condutor da narrativa, um cinema de atmosfera lúdica e lírica, a marcante direção dos atores, referências à pintura, a dissociação som imagem, uso de elementos do teatro dentro do filme, anacronismo temporal de personagens, rara capacidade de emocionar o público sem pieguice, a estrutura circular de seus filmes pouco perceptível ao espectador comum. Todas essas características podem individualizá-lo dentro de cinematografia brasileira.

Durante a pesquisa, surgiu outra questão em que a teoria do conhecimento que poderia ser aplicada em um novo trabalho. Trata-se da dificuldade do enquadramento de Taunay como romântico ou realista, ou os dois, quando da análise de sua obra cotejada com os estudos críticos referentes a ela.

Observamos então a insuficiência de argumentos, muitas vezes contraditórios em relação a essa questão, e que permite inclusive uma nova pesquisa para um melhor posicionamento crítico em relação ao autor da *Retirada da Laguna*. Para nós, a ambigüidade da escritura de Taunay se deve a alguns fatores relegados pelos críticos de sua obra. Como, por exemplo, podemos citar o trânsito do autor em vários ramos do conhecimento tais como a engenharia militar, a biografia, a história, a geografia, a música, a poesia, o jornalismo, a geologia, a botânica, a pedagogia, a política, a crítica literária, a pintura e , sobretudo, o romancista no qual se misturavam as várias formas de escrever dando-lhe a feição de um polígrafo.

Ressaltamos no trabalho a posição de historiador do autor de *Inocência*. Além de produzir textos sobre a época do Império e D. Pedro II, relevamos principalmente o texto romanesco ou não, de uma história dos vencidos, como queria Benjamim para o relato do historiador na reescrita da história e dessa maneira fazê-lo próximo de uma verdade histórica. A vivência e o vivido do Visconde de Taunay são o tempo inteiro ressaltados por ele numa forma de reminiscência e memória de um autor muito preocupado com a verdade factual.

Há, sobretudo, nessa tentativa de enquadramento de Taunay como romântico ou realista, um descompasso na diferenciação entre conteúdo e forma, e nós a consideramos fundamental pela perspectiva que se abriu durante a leitura de toda a sua obra literária. Chamá-lo de romântico é simplificação que não encontra sustentação quando lemos seus romances e contos.

Ele conhecia os chamados gêneros literários Romantismo e Realismo e na sua busca da verdade factual e observação dos costumes, tinha absorvido a forma do primeiro e colocado o conteúdo do segundo, gerando com isso uma assimetria percebida pela crítica e que, no entanto, não bem justificada a nosso ver, como já também fora notado o mesmo problema no escritor polígrafo.

Já no quarto capítulo da dissertação, cremos ter plenamente justificado a análise que nos aventuramos na qual a construção fílmica de *Inocência* de Walter Lima Jr dialoga, pela sua estrutura de composição, com o *Trauerspiel* descrito por Walter Benjamim no seu livro *Origem do drama barroco alemão* e novamente à guisa de conclusão enumeraremos algumas características dessa relação: a historicidade mundana, o contraste claro/escuro, o ritmo noturno, uso de referências pictóricas barrocas de Rembrandt e Caravaggio, uso do teatro no filme, a casa como labirinto, a aparição de espectros e, finalmente, dando expressão à concretude barroca do filme, a presença de alegorias.

O filme evidencia nas suas imagens uma historicidade mundana que mostra o homem em sua derrocada, no que ele tem de efêmero em seu caminho para a morte. Há uma história natural do sofrimento secularizada e sem transcendência. Logo na abertura, a contraposição de planos abertos de uma natureza exuberante e espaços fechados em que se vê a personagem Inocência em seu leito de delírio e morte, ao lado do anão, além de exibir uma cachoeira que parecer evidenciar a queda do homem da transcendência para a imanência. Nesse meio tempo, a câmera reduz o tempo de nascimento de uma borboleta no mesmo tempo que morre a forma larvária.

Já aparece também o jogo de luz no contraste do claro/escuro que vai permear toda a obra, revelando a atmosfera lutuosa estruturalmente fundamental no Drama Barroco, pois sempre vai referir a presença da morte. O contraste claro/escuro em suas mudanças na narrativa reforça a fragilidade do homem imerso no efêmero, como também as mudanças bruscas de planos fixos numa demonstração da fugacidade da vida.

Com o desenvolvimento da narrativa fílmica notamos a crise de valores questionados pela chegada de Cirino e do alemão Meyer: o amor proibido dos protagonistas, a opressão da mulher, a palavra empenhada são os valores em questão. O tirano Martinho, pai de Inocência, ainda que ingênuo, domina o seu pequeno mundo que é a sua fazenda, o seu reino, e nele mantém o seu poder. O poder das esporas que substituem o cetro numa cena em que somente elas aparecem, em uma bela representação alegórica.

Na representação do *Trauerspiel*, a alegoria é o elemento central, pois assimilaria a concepção barroca da História e da crise de valores do homem em seu caminho em direção à morte. Há no filme em sua atmosfera lutuosa toda uma figuração de alegorias, desde o nome da personagem Inocência, que no livro é símbolo, mas no filme é alegoria. Outros componentes alegóricos são: personagens (Inocência, Cirino, Martinho, Meyer, anão); animais (borboletas, lagarta); coisas (casa, janela, roupas, vela, cruz); elementos da natureza (lua, cachoeira, noite, dia, floresta) e sobretudo, compondo magistralmente a narrativa o jogo de luz claro/escuro.

A alegoria é expressão do Drama Barroco. As mudanças de significado da expressão alegórica não seriam possíveis na rigidez do símbolo romântico. Cada alegoria presente no filme atualizou a obra como expressão de um mundo barroco e deu coerência à leitura que dele fizemos.

ANEXOS

ANEXO I –

VISCONDE DE TAUNAY: BIOGRAFIA

Uma pequena biografia baseada do livro *Formação da Literatura Brasileira* (1959), de Antônio Cândido:

Alfredo D'Escragnolle Taunay nasceu no Rio de Janeiro em 1843, filho de Félix Emilio Taunay, barão de Taunay e Gabriela de Robert d'Escragnolle, sendo neto do famoso pintor Nicolau Antônio Taunay, um dos chefes da famosa missão artística francesa de 1816. Criado em ambiente culto, impregnado de arte e literatura, desenvolveu bem cedo a paixão literária e o gosto pela música e o desenho, praticando ambos com certa graça. Bacharel em Letras pelo Colégio Pedro II em 1858, ingressou em 1859 no curso de Ciências Físicas e Matemáticas da Escola Militar. Alferes aluno em 1862, bacharel em matemática em 1863, é promovido a 2º tenente de artilharia em 1864, inscrevendo-se no segundo ano de engenharia militar, que não terminou, por receber ordem de mobilização, com outros oficiais e alunos em 1865, no início da guerra do Paraguai.

Incorporado à expedição de Mato Grosso como ajudante da comissão de engenheiros, traria da campanha profunda experiência do país e inspiração para a maior parte de seus escritos a começar do primeiro livro, *Cenas de Viagem*, 1868. Em 1869 volta à guerra como primeiro tenente no Estado Maior do conde D'Eu, sendo encarregado de redigir o *Diário do Exército*, cujo conteúdo foi em 1870 reproduzido no livro do mesmo nome. Terminada a guerra, é promovido a capitão e termina a Escola Militar. Nunca mais voltaria ao serviço ativo e, promovido a major em 1875, demite-se nesse posto em 1885, já tomado por outras atividades. Deputado geral conservador em 1872, reeleito em 75, foi de 76 a 77, presidente de Santa Catarina. Depois de uma viagem de estudos à Europa, encetou em 1880 uma fase de intensa atividade em prol de medidas como o casamento civil, a imigração, a libertação gradual dos escravos, a naturalização automática de estrangeiros. Deputado novamente de 81 a 84, presidiu o Paraná de 85 a 86, pondo em prática a sua política migratória. Deputado outra vez em

86, é ainda eleito este ano eleito senador por Santa Catarina e, em 1889, visconde, com grandeza. Estava no início duma alta preeminência nos negócios públicos quando a Proclamação da República lhe cortou a carreira, dada à fidelidade com que permaneceu monarquista até a morte em 1899.

Em 1871 publicara *Mocidade de Trajano*, com o pseudônimo de Sílvio Dinarte. No mesmo ano, publicou também em francês *A retirada da Laguna* sobre o desastroso e heróico episódio de que participou na Guerra do Paraguai. Publicou ainda *Inocência* (1872); *Lágrimas do Coração* (1872); *Ouro sobre Azul* (1874) e *Histórias Brasileiras* (1874); *O Encilhamento* (1894), com o pseudônimo de Heitor Malheiros; *No Declínio* (1889). No teatro, publicou *Da Mão à Boca se Perde a Sopa* (1874); *Por um triz Coronel* (1880) e *Amélia e Smith* (1886). *A Conquista do Filho* foi publicada postumamente em 1931. São numerosas narrativas de guerra e viagem, as descrições, evocações, recordações, depoimentos, destacando-se *Goiáz* (1875); *Céus e Terras do Brasil* (1882); *Reminiscências*, publicação póstuma (1907); *D. Pedro II* (1927) e *Memórias* (1948). Deixou também artigos de crítica como *Os Estudos Críticos*, em dois volumes (1881 e 1883); *Filologia e Crítica* (1921). Reuniu e publicou estudos sobre o casamento civil, a nacionalização ou grande naturalização (1886) e *Questões de Imigração* (1889).

ANEXO II –
IMAGENS BARROCAS



Caravaggio, *A vocação de São Mateus*, 1597, óleo sobre tela,
1,39 x 1,95cm, National Gallery, Londres



Caravaggio, *A vocação de São Mateus*, ca. 1598, óleo sobre tela,
3,38 x 3,48cm, Capela Contarelli, Igreja de San Luigi dei Francesi, Roma



Rembrandt, *Cristo em Emaús*, 1648, óleo sobre madeira,
68 x 65cm, Louvre, Paris



Photo © The National Gallery, London.

Rembrandt, *A mulher surpreendida em adultério*, ca. 1644, óleo sobre madeira,
83,5 x 64,5cm, National Gallery, Londres

ANEXO III –

WALTER LIMA JR: FILMOGRAFIA

1. Cinema

Menino de Engenho (1965) - longa-metragem

Brasil Ano 2000 (1968) - longa-metragem

Na Boca da Noite (1970) - longa-metragem

O tempo e o som (1970) – curta-metragem

José Lins do Rego: Maneira de Falar (1975) - curta-metragem

A Lira do Delírio (1978) - longa-metragem

Conversa com Cascudo (1977) - curta-metragem

Em cima da terra, embaixo do céu (1982) - curta-metragem

Inocência (1983) - longa-metragem

Chico Rei (1987) - longa-metragem

Ele, o Boto (1987) - longa-metragem

O monge e a filha do carrasco (1996) - longa-metragem

A ostra e o vento (1997) - longa-metragem

Os desafinados (2008) - longa-metragem

2. Televisão

Arquitetura: transformação do espaço (1972)

Joana Angélica (1978)

Mestre Joaquim Pedro (1988)

Capitães de Areia (1990)

Meu marido (1991)

Uma casa para Pelé (1992)

Cartilha cívica: o direito à escola (1993)

Os supermoleques (1994)

Dossiê Chatô: o rei do Brasil (1996)

Santo de casa (1999)

Meu filho teu (2001)

ANEXO IV –

INOCÊNCIA: FICHA TÉCNICA

Direção e roteiro final: Walter Lima Jr; Adaptação cinematográfica: Lima Barreto do romance homônimo do Visconde de Taunay; Produção: Lucy e Luiz Carlos Barreto; Co-produção: Embrafilme; Produtor delgado: Antônio Calmon; Produtora executiva: Maria da Salete; Fotografia e câmara: Pedro Farkas; Música: Wagner Tiso; Canção: Azulão de Jayme Ovale e Manuel Bandeira na voz de Telma Costa; Montagem: Raimundo Higino; Cenografia: Carlos Liuzzi, Figurino: Diana Eichbauer; Som direto: Jorge Saldanha; Edição de som: Denize Fontoura; Programação gráfica e letreiros: Ricardo Van Steen e Ucho Carvalho; Continuidade: Tereza Jessouroun; Assistentes de direção: Bruno Weiner e Carlos Wilson; Gerente de cena: Rodolfo Brandão; Assistente de câmara: César Elias e Celsinho; Cenas de documentação adicional: Antônio Luiz Mendes Soares; Fotografia de cena: Ana Jobim; Contra-regra: Delanyr Dias; Cenotécnica: Cosme; Assistente de cenotécnica: Paulo Raimundo; Assistentes de cenografia: Ana Cláudia Ovale e Delanyr Dias; Assistente de figurino: Viviane Sampaio; Costureira: Maria da Guia; Maquiadora: Ana Grega, Efeitos especiais: Sérgio Farjalha; Mixagem: José Luiz Sasso; Assistentes de Montagem: Peiri Santos e Lewia França; Diretor de produção: Fernando Silva; Assistentes de produção: Juarez Precioso, René Bittencourt e Cadu Dantas; Secretárias de produção: Luzia Fogman e Paula Lima Neto; Laboratório: Líder; Estúdio de som: Álamo; Elenco: Edson Celulari (Cirino), Fernanda Torres (Inocência), Sebastião Vasconcelos (Martinho Pereira), Rainer Rudolph (Meyer), Fernando Torres (Cesário), Ricardo Zambelli (Manecão), Chico Diaz (Juca), Jorge Fino (Tico), Chica Xavier (Maria Conga), Sandro Solviati (Leproso), Kleber Santos, Manfredo Collasanti, Carlos Filipe, Ney Villa Velha, Raimundo Reis.









BIBLIOGRAFIA

1. Apoio

CUNHA, Antônio Geraldo da, *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, 2ª edição, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

FRANÇA, Júnia Lessa e outros. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 5a ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário de Verbos e Regimes*, 39ª edição, São Paulo: Editora Globo, 1993.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário de Regimes de Substantivos e Adjetivos*, 22ª edição, São Paulo: Editora Globo, 1993.

JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. 3ª Edição, Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1996.

2. Literatura e Arte

ASSIS, Machado. *Obra Completa*. Vol.III. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1985.

CUNHA, Euclides da. *Obra completa*. Vol. II. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

GUIMARÃES, Bernardo. *Maurício*. Obras Completas, Vol. IX. Rio de Janeiro: Briguiet Editores, 1941.

MAINSTONE, Madeleine e Rowland. *O Barroco e o Século XVII*. São Paulo: Editora do Círculo do Livro, Col. História da Arte da Universidade de Cambridge, 1989.

MARAVALL, José Antônio. *A Cultura do Barroco – Análise de uma estrutura histórica*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

TÁVORA, Franklin, *O Cabeleira*, 4ª Edição, Série Bom Livro, São Paulo: Editora Ática, 1981.

3. Obras do Visconde de Taunay

- TAUNAY, Alfredo d'Escragolle (Visconde de Taunay). *Amor ao Brasil: catálogo de estrangeiros ilustres e prestimosos 1800-1892*, São Leopoldo: Editora Unisinos, 1998.
- _____. *A Retirada da Laguna: episódio da guerra do Paraguai*. Tradução e organização de Sérgio Medeiros. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Céus e Terras do Brasil*. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves. 1922.
- _____. *Diário do Exército Campanha do Paraguai (1879-1870)*. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército Editora, 2002.
- _____. *Irecê a guaná seguido de Os índios do distrito de Miranda e Vocabulário da língua guaná ou chané*. São Paulo, Editora Iluminuras, 2000.
- _____. *Inocência*. 14ª edição. São Paulo, Editora Ática, 1996.
- _____. *Manuscritos de uma mulher*. 4ª edição. São Paulo, Editora Companhia Melhoramentos, s/d.
- _____. *Memórias*. 2ª edição. São Paulo, Editora Iluminuras, 2005.
- _____. *No Declínio*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Editora Garnier, 1901.
- _____. *O Encilhamento: cenas contemporâneas da bolsa do Rio de Janeiro em 1890, 1891 e 1892*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora Itatiaia Limitada. 1971.
- _____. *Ouro sobre azul*. São Paulo, Editora Companhia Melhoramentos, s/d.
- _____. *Pedro II*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1933.
- _____. *Philologia e Crítica impressões e estudos*. São Paulo, Editora Melhoramentos, 1921.
- _____. *Reminiscências*. 2ª edição. São Paulo, Editora Companhia Melhoramentos, 1923.
- _____. *Viagens de outr'ora scenas e quadros mattogrossenses (1865-1867)*. 2ª edição. São Paulo, Editora Companhia Melhoramentos, s/d.
- _____. *Visões do sertão*. 2ª edição. São Paulo: Editora Companhia Melhoramentos, sd.

4. Obras sobre Walter Benjamin

- DELEUZE, Gilles, *A imagem-tempo*, Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro, Editora Brasiliense, 2005. (Cinema 2)
- EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin o hacia uma crítica revolucionária*. Traducción de Julia García Lenberg. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1999.
- KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1976.
- LÖWY, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- MURICY, Katia. *Alegorias da Dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará. 1999.
- MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Tradução de Lilian Escorel. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.
- PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.
- PARINI, Jay. *A travessia de Benjamin*. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record. 1999.
- SCHOLEM, Gershom, *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. Coleção Debates.
- SILVA-SELIGMANN, Márcio. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume Editora, 1999.

5. Teoria Literária

ARGAN, Giulio Carlo, *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*, Tradução Maurício Santana Dias, São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004.

ÁVILA, Afonso, *O lúdico e a projeções do mundo barroco*, 2ª Edição, São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. (Coleção Debates)

BAZIN, Germain, *Barroco e Rococó*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993.

BENJAMIN, Walter. A tarefa - Renúncia do tradutor. In: _____. *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: Editora EDUFSC. s/d.

_____. *Obras escolhidas: Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2ª edição. São Paulo, Editora Brasiliense, s/d

_____. *Obras escolhidas II: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 4ª edição, volume 01. São Paulo, Editora Brasiliense, s/d.

_____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 2ª edição. São Paulo, Editora Brasiliense, s/d.

_____. *Origem do drama barroco alemão* (Tradução de Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. *Passagens*. Organização da edição brasileira por Willi Bolle, Tradução do alemão de Irene Aron; Tradução francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Editora Cultrix, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos (1750-1836)*. 6ª Edição. São Paulo/Belo Horizonte: Editora Universidade de São Paulo/Editora Itatiaia Limitada, v. 1, 1981.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Editora Livraria Martins Fontes, 1987 (Coleção Arte & Comunicação)

CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf (Orgs.), *Literatura de História na América Latina*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

- COUTINHO, Afrânio, *Do Barroco: ensaios*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Edições Tempo Brasileiro, 1994.
- _____. *Introdução à literatura no Brasil*. 8ª Edição, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.
- _____. (Dir.). *A literatura no Brasil*, vol II – Romantismo, 2ª Edição, Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1968.
- DECCA, Edgar Salvadori de; LEMAIRE, Ria (Orgs.), *Pelas Margens: outros caminhos da história e da literatura*, Campinas: Editora da Unicamp/Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.
- D'ORS, Eugênio, *O Barroco*, Tradução de Luís Alves da Costa, Lisboa: Veja, s/d. (Coleção Artes/Ensaio)
- GRAWUNDER, Maria Zenilda, *A palavra mascarada: sobre a alegoria*. Santa Maria: Editora da UFSM, 1996. (Coleção Temas Contemporâneos)
- HANSEN, João Adolfo, *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Editora Unicamp, 2006.
- HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, Tradução de Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- LIMA, Luiz Costa, *História, Ficção, Literatura*, São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2006.
- MARTINS, Wilson, *História da Inteligência Brasileira*, Vol III (1855-1877), São Paulo: Editora Cultrix/Editora Universidade de São Paulo, 1977.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.), *Leituras Cruzadas*, Porto Alegre: Editora UFRGS, 2000.
- PEREIRA, Lúcia Miguel, *História da Literatura Brasileira: Prosa de ficção (1870 a 1920)*, São Paulo: Editora Universidade de São Paulo/Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1988.
- VÉSCIO, Luiz Eugênio; SANTOS, Pedro Brum (Orgs.), *Literatura e História: perspectivas e convergências*, Bauru: Editora EDUSC, 1999.
- SARDUY, Severo, *Barroco*, Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos, Lisboa: Editora Vega, s/d. (Coleção Veja Universidade)

VERÍSSIMO, José, *História da Literatura Brasileira – de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*, 4ª Edição, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963. (Coleção Biblioteca Básica Brasileira)

6. Cinema Brasileiro

AVELLAR, José Carlos. *O chão da Palavra. Cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.

CAVALCANTI, Alberto, *Filme e Realidade*, 2ª edição, Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1957.

BRASIL, Assis. *Cinema e literatura: choque de linguagens*, Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1967. (Coleção Temas de Todo Tempo)

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior: viver cinema*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2002.

MORAES, Malú (Coord.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.

MOTA, Ariana Timbó. *O primeiro filme de um cineasta: Menino de engenho, de Walter Lima Júnior*. Brasília: Gráfica e Editora Positiva, 2005.

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.

RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

SILVA, Vera M. T. *Inocência, do literário ao visual*. Letras em Revista, Instituto de Ciências Humanas e Letras da UFGO, I (1/2), 1990.

VIANY, Alex, *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1959.

VILAR, Lúcio, FILHO, Antônio Vicente (Orgs.), *Menino de Engenho: 40 anos depois*, João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Graal. 1983.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2003.

_____. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004.

7. Teoria, Crítica e Cinema

- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. 2ª Editora Campinas: Editora Papirus, 2002.
(Coleção Ofício de Arte e Forma).
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Editora Nova Cultural/Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos, 57).
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. (Coleção Debates, 149)
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1977.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar. 1990.
- HAUSER, Arnold. A era do filme. In: _____. *História social da literatura e da arte*. Tomo II. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972. p. 1115-1151.
- JOHNSON, Randal, PELEGRINI, Tania, XAVIER, Ismail et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- LOISELEUX, Jacques. *La Lumière en cinéma*, Cahiers du Cinema, 2004.
- LOPES, Denilson, *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: Editora Sette Letras, 1999.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Campinas: Editora Papirus, 1997. (Coleção Campo Imagético).
- MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. *O Visconde de Taunay e os fios da memória*. 1ª edição. São Paulo, Editora UNESP, 2006.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
(Coleção Debates, 54).
- OSBORNE, Peter, BENJAMIN, Andrew (Orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin destruição e experiência*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1997.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.), *Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo filosofia analítica*, vol. I, São Paulo: Editora Senac, 2004.

_____, *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*. vol. II, São Paulo: Editora Senac, 2004.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Editora Papirus, 2000.

STAM, Robert, RAENGO, Alessandra. *Literature and film. A guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden/Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. 3a ed. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Editora Papirus, 2005. (Coleção Ofício de Arte e Forma)

XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Graal. 1983.