



FUNDAÇÃO COMUNITÁRIA TRICORDIANA DE EDUCAÇÃO
Decretos Estaduais n.º 9.843/66 e n.º 16.719/74 e Parecer CEE/MG n.º 99/93
UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE DE TRÊS CORAÇÕES
Decreto Estadual n.º 40.229, de 29/12/1998
Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão

**O ÓBVIO ULULANTE:
A RECEPÇÃO DO FILME NAVALHA NA CARNE,
DE BRAZ CHEDIAK**

**Três Corações
2008**

RENATO DE BRITO

O ÓBVIO ULULANTE
A RECEPÇÃO DO FILME *NAVALHA NA CARNE*,
DE BRAZ CHEDIAK

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras para obtenção do título de Mestre.

Orientador

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva

Três Corações
2008

À minha mãe e à memória de Antônio, meu pai; a tio Pedro, vó Rosa e Paulo Paes.

AGRADECIMENTOS

Mãe, Déia, Ivam, Vivi, Luiz, Leir, Manu, Adriana, Luiza, Rê, Zé Broa, Rafa, Tatá, Tia Tê, Sombra, Simone, Pedro, Bruno, Cadu, Daiane, Rogério e demais parentes que se tornaram amigos;

Aos amigos que se tornaram parentes, Turu, Marcato, Fubá, Pernê, Arnaldo, Seu Maneco, Beto, Haya, Lulis, Bardo, Bezerrão e famílias;

Ao Prof. Dr. Luiz Fernando Matos Rocha, que tem a grandeza de abrir os caminhos e ofertá-los, o desprendimento natural dos homens que sabem;

Ao Lino, pesquisador obcecado com alma de artista, para si sempre cuca quente, para nós sempre cuca fresca. Agora que já não é preciso orientar minha desorientação, fica a boa amizade e a grande admiração;

À Profa. Geysa Silva, exemplo, incentivo e fonte de inspiração para a insolência muitas vezes necessária e quase sempre incompreendida;

Aos amigos da biblioteca pela amizade, infundável paciência e bom humor;

Aos professores do programa, pela amizade, competência e tolerância;

Aos grandes amigos que os muitos anos de UNINCOR proporcionaram.

SUMÁRIO

	<u>Página</u>
RESUMO.....	6
ABSTRACT.....	7
INTRODUÇÃO.....	8
1. O LEITOR FORA DA CENA.....	9
2. O LEITOR ENTRA EM CENA.....	20
3. NAVALHA NA CARNE.....	38
4. NAVALHA NA CRÍTICA.....	44
5. NAVALHA NO FILME.....	68
NAVALHA NA PESQUISA.....	81

“Era de tardezinha, quando os homens, com suas armas, encontraram o Querô. Mas já não era necessário despejarem o veneno de suas metralhadora no corpo inanimado.

Querô já estava caído pra sempre. Assim mesmo, despejaram ódios no pequeno bandido. E ele ficou lá caído para sempre. Ou caído até o dia em que, animado pela virilidade espiritual transformadora, ele e outros como ele se ergam das cinzas onde se sufocam, das chamas onde ardem, das fomes onde se desesperam, dos cubículos onde são empilhados, espremidos, esmagados de corpo e alma, nos sórdidos recantos onde se degeneram e venham a cobrar de nós, cidadãos contribuintes, as ofensas todas que em nome de nossos tesouros, de nossos privilégios, de nosso conforto, fizemos à dignidade humana.”

(Plínio Marcos)

RESUMO

BRITO, Renato. *O óbvio ululante: a recepção do filme Navalha na carne, de Braz Chediak*. 2008. 88 p. (Dissertação – Mestrado em Letras). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações – MG.

O diretor mexicano Emílio Fernandes, ao assistir *Navalha na carne* num festival de cinema, elogiou o filme, mas sugeriu a Braz Chediak que ele não fizesse mais filmes que mostram a mulher sendo maltratada. Alguns anos depois, o mexicano assassinou a mulher com cinco tiros. Não seria completamente inverossímil dizer que a tragédia da esposa de Emílio se desenhava na idéia mecanicista do diretor acerca da relação entre arte (cinema, literatura etc) e vida. Um imaginário reducionista sobre o ato da leitura e sobre a arte permeia o senso comum e merece ser criticado. Consideramos que tal imaginário procede, de uma parte, da cristalização da imaginação do texto como circuito fechado a ser biografado pelo gesto da leitura, e de outra parte, no caso específico do cinema nacional, do autoritarismo dos discursos oficiais, populistas ou ditatoriais, e da cultura de massas. Analisar de que maneira tais fatores movimentaram o cinema nacional e de que modo *Navalha na carne* se relaciona com eles é o propósito deste trabalho. Para realizá-lo, procedemos com a análise de três escolas de teoria literária tradicionais, as quais colocamos em diálogo com a Teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser, em busca de uma melhor compreensão do imaginário da leitura como experiência, e com a Estética da Recepção de Hans Robert Jauss, na qual encontramos um método de pesquisa da circulação social das obras solidário com a imaginação da leitura de Iser.

*Orientador: Dr. Marcelino Rodrigues da Silva – UNINCOR

ABSTRACT

The Mexican director Emilio Fernandes, watching *Navalha na carne* at a movie festival, praised it, but suggested Braz Chediak not to make movies that showed women being maltreated. Few years later, the Mexican shot his wife – five times – to death. It wouldn't be completely untrue to say that the tragedy of Emilio's wife was sketched in the mechanistic idea of the director regarding the relationship between art (movies, literature, etc) and life. A reductionist imaginary about reading and art permeates common sense and deserves to be criticized. It has been considered that the imaginary proceeds, in part, from the crystallization of a text's imagination as a closed circuit to be biographed by reading, and in part, specifically in the national movie industry, from the authoritarianism of official, populist or dictatorial speeches, and from mass culture. Analyzing how these factors influenced the national movie industry and are intertwined with *Navalha na carne* is the purpose of this essay. The study presents the analysis of three traditional literary schools, which dialogues with the Aesthetic Response Theory, by Wolfgang Iser, in search of a better understanding of the reading imaginary as experience, and with the Aesthetic of Reception by Hans Robert Jauss, in which we find a research method of the social circulation of the works sympathetic to the reading imaginary proposed by Iser.

Keywords: the Aesthetic Response Theory, literary schools, national movie industry,

*Major Professor : Dr. Marcelino Rodrigues da Silva – UNINCOR

INTRODUÇÃO

O propósito deste trabalho é discutir a recepção do filme *Navalha na carne*, do diretor de cinema tricordiano Braz Chediak, bem como o papel e as possibilidades do leitor comum na apreciação das obras de arte. A abordagem do filme será feita principalmente com o aporte teórico da Estética da Recepção de Hans Robert Jauss e da Teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser.

Antes, porém, de estudar a recepção da obra, começaremos com uma breve leitura de algumas das principais teorizações sobre a literatura, verificando como elas prevêm ou ignoram o leitor comum nas suas considerações. Tais reflexões, juntamente com as teorias dos alemães, fornecerão uma visão panorâmica da figura leitor, da sua relação com a crítica e da relação entre ambos e as obras de arte.

Iniciaremos o trabalho com uma pequena história do leitor nos estudos literários de caráter imanentista. Supomos que, no afã de justificar seus propósitos, essas teorias contribuíram para a disseminação de um imaginário reducionista da experiência da leitura. São correntes teóricas que, em suas considerações, ignoram o leitor ou emprestam a ele um lugar passivo no processo da literatura.

Em seguida, no segundo capítulo, passaremos às escolas que assumem o leitor como figura ativa no processo de leitura, isto é, à Teoria do Efeito Estético e à Estética da Recepção. Estas correntes reflexivas prevêm o leitor como figura plenamente articuladora do sentido.

Após concluir a fundamentação teórica, a pretexto de verificar os possíveis ganhos para o leitor nas últimas teorizações, estudaremos a recepção do filme do diretor tricordiano, procurando identificar certas tendências na leitura da crítica e desenvolver uma leitura do filme, destacando aspectos desprivilegiados pela crítica.

Uma vez que nosso aporte teórico não diz respeito especificamente à linguagem cinematográfica, é a leitura da crítica que nos oferecerá o modelo de abordagem do cinema que norteará a leitura do filme. Concluída a tarefa, teremos a pergunta que nos levará a questionar o filme.

Por fim, encerraremos o trabalho com uma pequena narrativa da experiência de construí-lo, confessando os fracassos e registrando os avanços.

CAPÍTULO I – O LEITOR FORA DA CENA

Neste primeiro capítulo, exploraremos a imaginação do olhar que é acidentado pela superfície da palavra escrita no ato da leitura. A título de provocação, tentaremos provar que o leitor que aborda o texto com a ambição de biografá-lo é um analfabeto poético – ao modo dos analfabetos funcionais, digitais, institucionais etc. Para este leitor, é satisfatória a interpretação regulada por princípios objetivamente estáveis que levam ao desvendamento de um sentido mais ou menos seguro da palavra, uma interpretação polissêmica no máximo. Desvendar tais regularidades, aqui, é o mérito da leitura bem sucedida. Propomos este ponto de vista para criticar a imaginação da leitura que se traduz no gesto de empregar adequadamente certas competências que isentam o leitor de errar por sandices e magnetismos imaginários, sob o pretexto de que isto o desviaria de decifrar o significado imanente da obra, e que leitura biográfica bem sucedida revela sempre. As teorias pelas quais passaremos neste estágio do trabalho colocam a imagem do leitor na navalha, em nossa opinião, dado que propagam certos princípios de leitura que se prestam aos propósitos de suas pesquisas, mas que acabam transbordando esse âmbito e compondo um imaginário empobrecido da experiência da leitura. O imaginário que supomos rico para acusar de pobre este, o encontraremos nas teorizações da Estética da Recepção, no próximo capítulo. Passemos aos primeiros argumentos.

Não chega a ser um enigma que diversos programas de teoria literária tenham considerado como deficiências técnicas os delírios sutis que a experiência da leitura proporciona. Compagnon, em *O demônio da teoria*, fala sobre isto:

O crítico do romantismo M. A. Abrams descrevia a comunicação literária partindo do modelo elementar de um triângulo, cujo centro de gravidade era ocupado pela obra, e cujos três ápices correspondiam ao mundo, ao autor e ao leitor. A abordagem objetiva, ou formal, da literatura, interessa-se pela obra; a abordagem expressiva pelo artista; a abordagem mimética, pelo mundo; e a abordagem pragmática, enfim, pelo público.
(COMPAGNON, 1999, p.139)

A esmagadora maioria dos programas de pesquisa não tinha interesse pelo leitor ou pela leitura – pelo menos não pela leitura praticada diuturnamente pelos anônimos, em suposto silêncio. Para conseguir a objetividade no tratamento da obra, como na tradição imanentista, ou para o estudo da sua relação com o autor ou o mundo, como

nas escolas da representação, essas correntes teóricas necessitavam recortar nas obras uma presença que legitimasse sua abordagem. Sem isso, por exemplo, seria difícil para os estudos literários cumprir o rigor acadêmico básico da delimitação do objeto. O que chama a atenção, contudo, não é apenas a exclusão do leitor ou do seu papel no processo da literatura por tradições teóricas fundadas em nome de outros propósitos. O que há de criticável é que, na sanha de defender suas conclusões, as teorizações quedaram naturalizando no senso comum uma série de *pré-juízos* relacionados à figura do leitor. Muitas teorias não vacilaram em excluí-lo em nome de uma higienização, sempre que ele trouxe questões constrangedoras. Desenhada nessas circunstâncias, a imagem do leitor comum é o esboço de um fracassado, algo digno de se abandonar. Uma das escolas que expressou com maior clareza certa imagem precária do leitor foi o *New Criticism* americano, representante da tradição imanentista. Nas suas formulações, a crítica ianque produzida no período do entre-guerras se dedicava à imaginação de separar o texto de seus resultados. O objeto de seus efeitos.

Os *new critics* propuseram um método de leitura centrado nas relações internas dos elementos do texto, o qual criativamente batizaram de leitura fechada – *close reading*. Ele consiste no desvendamento de paradoxos, ambigüidades e outras incidências verificáveis na carne textual. Cercando com palavras sua imaginação, faziam uma diferenciação entre comentários críticos e comentários técnicos. Os últimos eram dedicados aos objetos literários em sua materialidade. Os críticos, à experiência de leitura. Superestimando os comentários técnicos, considerando-os como a leitura ideal, desconsideravam a produção e a recepção dos textos literários em suas reflexões, o que os levou a desprezar uma série de aspectos da experiência do leitor comum.

Sobre o recorte dos comentários técnicos, diz Compagnon:

Os *new critics* denunciavam assim o que chamavam de “ilusão afetiva” (*affective fallacy*), a seus olhos equivalente da ilusão intencional (*intentional fallacy*) da qual era imperioso paralelamente desprender-se. A “ilusão afetiva”, escrevia Wimsatt e Beardsley, “é uma confusão entre o poema e seus resultados (o que ele é e o que ele faz)”. (COMPAGNON, 1999, p.141)

Nos parece que só o contexto de um propósito bem marcado torna admissível tomar por ilusórias as intenções que animam leitor e autor e as respectivas conseqüências afetivas de seus gestos. O termo ilusório, em defesa da leitura fechada, desenha uma imagem de homem comum falacioso diante da obra de arte. Um sujeito

que diz, mas cujas falas são falências. Sua voz deve ser calada para curá-lo da ilusão que o impede de ouvir a voz imanente que ecoa dentro das obras.

Poder-se-ia considerar forçosa a ligação da imagem do homem falacioso diante da obra de arte às idéias de ilusão intencional e afetiva, proposta pelos *new critics*, não fosse uma experiência de leitura do filósofo americano I. A. Richards, um dos seus representantes mais expressivos e autor das “ilusões” citadas. Solidário à imaginação da palavra escrita como superfície que acidenta o olhar, ele concluiu que a leitura fracassa diante do texto.

Richards afirmou a tragédia em sua obra *Practical criticism* (1929), na qual relata uma experiência que empreendera com seus alunos de Cambridge. O curioso do caso é que o filósofo se valeu de uma experiência de leitura para construir seu argumento da falência da leitura diante do texto. A experiência, como veremos, foi bastante tacanha, mas o ardid do filósofo no proveito dela para afirmar as bases do *New Criticism*, este foi admirável.

Durante alguns anos, Richards apresentou poemas avulsos aos seus alunos ingleses, sem referência autoral. Os pupilos liam repetidas vezes os textos e anotavam as impressões a cada leitura. Durante as aulas da semana seguinte, suas interpretações eram discutidas.

Sobre os resultados, conta Compagnon:

Os resultados foram de maneira geral pobres, até desastrosos (aliás, nós nos perguntamos sobre que tipo de perversão levou Richards a continuar sua experiência por tanto tempo); esses resultados se caracterizavam por uma determinada quantidade de traços típicos: imaturidade, arrogância, falta de cultura, incompreensão, clichês, preconceitos, sentimentalismos, psicologia popular etc. (COMPAGNON, 1999, p.142)

Começemos por dizer do se pode ler de preconceituoso no relato dos resultados da pesquisa. A caracterização dos resultados trata muito mais da natureza das respostas esperadas do que da qualidade das respostas dadas. Foi uma experiência tacanha, colocada a serviço de um propósito bem delimitado. I.A Richards acreditava que esses “traços típicos” de insuficiência poderiam ser sanados com a educação. Com isso, extraía da celeuma um forte argumento em defesa do método de leitura fechada. Seu grande sonho era que a educação proporcionasse aos seus alunos realizar essas espécies de autópsias literárias chamadas de leituras fechadas.

Basta ver a oposição formal construída por Richards fora do contexto do *New Criticism* para sabê-la maniqueísta. Ele toma por ideal aquilo que o método da leitura fechada proporciona, e o defende em relação aos resultados da pesquisa, como se estes procedessem da falta que aquele faz. A eleição da educação como solução para o descompasso convida o leitor a tomar por natural o problema dado e refletir apenas sobre a eficácia da saída proposta. Com indelicadezas estratégicas como estes recortes e associações, os novos críticos americanos produziram e divulgaram marcas degradantes da imagem do leitor comum.

Algo muito parecido faz outro americano, E. D. Hirsch, autor da formulação que diferencia sentido e significação. As teorizações do *New Criticism* apontavam para que as obras fossem compreendidas como monumentos artísticos, cujas qualidades deveriam ser biografadas. A oposição de Hirsch, por sua vez, surge em defesa da imaginação do intencionalismo neste contexto, o que remete ao autor e nos traz novas considerações.

Na nova dicotomia, a significação (*significance*) compreende o que varia na experiência da recepção de uma obra nos diversos contextos e épocas. O termo traduz as diferentes conclusões extraídas da leitura da obra, ou, para usar um termo do próprio teórico, a sua aplicação (*using*). Equivale ao que Richard chamou de “traços de insuficiência” pouco acima. Em razão das flutuações imprevisíveis, a significação para Hirsch é provisória, numa disposição que aponta metaforicamente para as “ilusões” de Richard’s. Oposto a ela e sua não-perenidade, ele propõe o termo sentido (*meaning*), que definiria os significados recorrentes nas diversas leituras das obras. Aquilo que, nos vários contextos de leitura, se repete, portanto, o sentido próprio do texto.

Sobre este arranjo, comenta Compagnon:

O sentido é singular; a significação, que coloca o sentido em relação a uma situação, é variável, plural, aberta e, talvez, infinita. Quando lemos um texto, seja ele contemporâneo ou antigo, ligamos seu sentido à nossa experiência, damos-lhe um valor fora do seu contexto de origem. (COMPAGNON, 1999, p.86)

Compagnon observa que a distinção de Hirsch apazigua a contradição entre intencionalidade do autor e sobrevivência da obra, atribuindo o mérito do *meaning* ao autor, e da *significance* à recepção. Como o americano pretendia exatamente afirmar o intencionalismo, ele engessou a experiência de leitura na direção sentido - significação, como se o sentido autoral determinasse a significação da leitura, embora lhe dando um

vasto campo de flutuação. Para este pensador, sob as significações variáveis está decantado o sentido real, o próprio da obra. Assim, também Hirsch subestima o leitor comum, ao desenhá-lo como um pobre diabo perdido entre significações, à caça de um sentido verdadeiro, muito embora seja mais respeitoso quando se refere à experiência de leitura.

Na esteira imanentista, outra corrente teórica de grande relevância é o Formalismo Russo. Nascido nos idos de 1914, durante o Círculo Lingüístico de Moscou, as pesquisas deste grupo inovavam por associar lingüística e poética, na tentativa de fundar uma teorização da literatura emancipada dos outros campos do conhecimento, restaurando assim a dignidade científica da disciplina. Era um protesto contra os excessos da crítica sociológica e historiográfica fundadas no preceito de que a obra representa o mundo. Muito competentes em estabelecer correspondências entre a literatura e a psicologia, a história, a filosofia e outras ciências, essas pesquisas, por outro lado, se interpunham à fundação de um campo do conhecimento genuinamente literário. Tais fatos nos servem como uma boa entrada para compreender as reflexões do Formalismo Russo sobre o leitor.

Roman Jakobson foi um dos seus mais célebres representantes. Foi dele o esboço da união entre lingüística e poética que se tornou mais conhecido: o estudo das funções de linguagem (funções fática, metalingüística, conativa, emotiva, poética e referencial). Dentre elas, privilegiaremos a poética, porque define aquilo que para os formalistas distinguia os textos literários: o trabalho com a forma (lingüística) para a potencialização das possibilidades de sentido (poético).

São de Jakobson, também, as palavras que se tornaram uma espécie de manifesto do Formalismo Russo. Ele é citado por Boris Schnaiderman, no prefácio da coletânea de ensaios *Teoria da Literatura - formalistas russos* (1971), organizada por Dionísio Toledo de Oliveira.

A poesia é linguagem em sua função estética. Deste modo, o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária. (...) Tudo servia para os historiadores da literatura: os costumes, a psicologia, a política, a filosofia. Em lugar de um estudo da literatura, criava-se um conglomerado de disciplinas mal acabadas. Parecia-se esquecer que estes elementos pertencem às ciências correspondentes: História da Filosofia, História da Cultura, Psicologia, etc., e que estas últimas podiam, naturalmente, utilizar também os monumentos literários como documentos defeituosos e de segunda ordem. Se o estudo da literatura quer tornar-se uma ciência, ele deve reconhecer o

“processo” como seu único “herói”. (JAKOBSON *apud* SCHNAIDERMAN, 1971, p.IX-X)

O trecho nos mantém no caminho e introduz duas novas noções: literariedade e processo. Os formalistas atribuem à literalidade o papel de promover a limpeza teórica necessária à emancipação do campo. O termo aqui é explicado por duas noções muito generalizantes, mais esclarecedoras do que os russos não desejavam que do que pretendiam. Na citação, literariedade é explicada positivamente pela vaga idéia de “aquilo que torna determinada obra uma obra literária”, o que, por sua vez, é negativamente definido por tudo o que difere dos estudos dos chamados “historiadores da literatura”. Longe do mal personificado pelas especulações provenientes dos conhecimentos de outras ciências, surge o novo herói da teoria literária: o processo de elaboração da forma, que aproxima poética e lingüística. Ainda no prefácio supracitado, Schnaiderman relata que, durante uma sessão do Círculo Lingüístico de Copenhague, em 1936, Roman Jakobson assim traçou as linhas gerais do programa formalista russo:

Dominar no plano lingüístico a construção da obra em poesia, eis a tarefa que a escola formalista russa se atribui de modo conseqüente, há vinte anos. (JAKOBSON *apud* SCHNAIDERMAN, 1971, p. XVI)

Não esteve nos planos dos estudos do processo formalista defender a absolutização de formas poéticas no plano lingüístico, ao contrário do que a citação pode sugerir. O formalismo surgiu num período de profundas mudanças políticas na Rússia, notadamente a ascensão do socialismo. Essas mudanças, naturalmente, inspiraram novas formas expressivas e alguns representantes delas contribuíram para o formalismo. O mais conhecido entre nós, ocidentais, foi o poeta Vladimir Maiakovski, que realizou uma conferência intitulada “Abaixo a arte, viva a vida!”. (SCHNAIDERMAN, 1971, p. XII).

O poeta provocava os simbolistas russos, acusados de responsáveis pela situação bastarda da pesquisa literária naquele contexto. Para os formalistas, era inadmissível que eles insistissem em um cânone literário fechado, com formas prescritivas suficientemente estáveis para o desenvolvimento de seus subjetivismos estéticos e filosóficos. Contra este fechamento, os formalistas russos associaram a literatura à lingüística para diferenciar a linguagem poética da linguagem cotidiana. Ao passo que os simbolistas separavam o poético do cotidiano pelas formas, os formalistas os distinguiam pela função, e assim abriam o cânone às formas novas. Sob esse ponto de

vista, portanto, o processo de elaboração da forma, para um formalista, não é formal. Pelo menos não exclusivamente.

Carece de maiores esclarecimentos. Acompanhem os argumentos a respeito da diferenciação funcional dos fenômenos lingüísticos trazidos por B. Eikhenbaum, no texto “A teoria do método formal”, remontando à Jacobinski e seu artigo “Sobre os sons da língua poética”:

Os fenômenos lingüísticos devem ser classificados do ponto de vista do objetivo visado em cada caso particular pelo sujeito falante. Se o utiliza com o objetivo puramente prático da comunicação, ele faz uso do sistema da língua cotidiana (do pensamento verbal), na qual as formas lingüísticas (os sons, os elementos morfológicos, etc.) não têm valor autônomo e não são mais que meios de comunicação. Mas, podemos imaginar (e eles existem realmente) outros sistemas lingüísticos, nos quais o objetivo prático recue a um segundo plano (ainda que não desapareça inteiramente) e as formas lingüísticas obtenham então um valor autônomo. (JACOBINSKI *apud* EIKHENBAUM, 1971, p.9)

A argumentação é clara, mas sugere um problema complicado. Conferir à linguagem poética a autonomia pretendida solicitou que os formalistas repensassem o conceito de forma. A idéia da forma oposta ao fundo, continente do conteúdo, era a compreensão avalizada pela tradição da representação, exatamente a combatida pelos teóricos russos. Tornava-se urgente dispor de uma nova sensibilidade da forma, dar a ela uma nova compreensão.

Começaram por observar que as especificidades que caracterizam uma obra de arte não são formais, e com isso desviaram de cuidar dos elementos da forma arregimentados do fundo. Depois, definiram que um dado proveito da forma é o que define o artístico. Mais precisamente, alguns princípios de articulação e procedimentos destinados a fazer experimentar a forma, ou, no jargão russo, o processo de elaboração formal.

Eikhenbaum evoca um texto muito esclarecedor de V. Chkloviski sobre o princípio de sensação da forma como curiosidade fundadora do procedimento formalista:

Em 1914, na época das manifestações públicas dos futuristas e antes da constituição da Opiaz, V. Chkloviski publicou uma brochura intitulada *A Ressurreição da Palavra*, na qual, (...) propôs como traço distintivo da percepção estética o princípio de sensação da forma. “Nós não experimentamos o habitual, não o vemos, não o

reconhecemos. Não vemos as paredes de nossos quartos, é difícil para nós ver os erros tipográficos de uma prova, principalmente quando escrita numa língua bem conhecida, porque não podemos nos obrigar a ver, a ler, a não reconhecer a palavra habitual. Se queremos dar a definição da percepção poética e mesmo artística, é isto que se impõe inevitavelmente: a percepção artística é aquela através da qual nós experimentamos a forma (talvez não somente a forma, mas ao menos a forma).” (EIKHENBAUM, 1971, p. 13)

Chamo a atenção para a entrada em cena do leitor na teorização do formalista, ou melhor, da leitura. As obras de arte, para ele, são organizadas com a preocupação de produzir uma desautomatização perceptiva no leitor (estranhamento). A linguagem comunicativa, por seu papel referencial, acostuma a percepção do leitor a certas formas a ponto de ele não mais necessitar decifrá-las, apenas reconhecê-las. Às artes, para os formalistas, cabe deslocar o sentido nas formas (o poético no lingüístico) de modo a provocar no leitor o estranhamento.

Mas a leitura, embora apareça no horizonte reflexivo do formalismo, não é tema de suas teorizações. Aparece apenas como momento em que o processo de elaboração da forma concretiza seu efeito. A inovação é que, para os formalistas, o valor das obras de arte é conferido pelo seu diabolismo formal. O leitor comum, nessa corrente teórica, ainda é tratado de modo bastante insatisfatório para nós. Isto porque a noção de estranhamento é uma concepção que podemos nomear mecanicista. Muito embora relacione obra de arte e percepção do leitor, ela considera o último como mero receptor da articulação mecânica construída com os procedimentos de organização formal da obra.

O caráter original de várias teses formalistas não esconde o fato de que, em alguns aspectos, elas parecem simplórias. Se, de um lado, reconhecem que a obra de arte é uma forma de comunicação destinada à percepção do sujeito, de outro, este é reduzido a um papel passivo, encarado como espaço onde se realizam de modo surpreendente os artifícios artísticos não familiares. Quando afirmam ter a história da literatura um funcionamento autônomo, conferindo-lhe a independência de que vinha se ressentindo desde o século XIX, não conseguem fazer o caminho de volta, rearticulando os intercâmbios da literatura com a sociedade e a ideologia. (ZILBERMAN, 1989, p. 20)

Se a autonomia da obra de arte fora alcançada, era preciso desdobrar as argumentações formalistas para refazer a ponte entre literatura e mundo sem abandonar as conquistas. O procedimento como mecânica composta para provocar o

estranhamento solicitava uma dialética que vinculasse novamente as obras aos territórios existenciais. Para compreender melhor como se deu a passagem reclamada por Zilberman, recorreremos à nossa última paragem imanentista: o estruturalismo.

Uma vez que o propósito maior destas linhas é discutir a recepção de um filme e que a rubrica “estruturalismo” concentra uma gama demasiado ampla de conhecimentos para o que pretendemos, procederemos com um recorte o mais preciso possível em relação a esse tópico teórico:

Meus ensaios de um novo método histórico da literatura e da arte, que partiram da primazia hermenêutica da recepção, foram antecipados pelo estruturalismo de Praga, que desenvolveu o formalismo russo. (JAUSS, 2002, p.72)

O próximo capítulo nos levará às reflexões de Jauss. Mesmo sem o saber, já seguíamos a fundamentação de suas teorias desde o formalismo. Tomaremos a referência ao grupo de Praga como justificativa para delimitarmos nossa travessia estruturalista.

O estruturalismo de Praga despontou em 1926 e foi consolidado no cenário acadêmico em 1929, por ocasião do I Congresso de Filologia Eslava. Ficou conhecido como Estruturalismo Tcheco, do Círculo Lingüístico de Praga. Além de idéias, os tchecos herdaram do formalismo alguns colaboradores notáveis, como Roman Jakobson, Serguei Karcevski e Tzvetan Todorov, entre outros. Na introdução da tradução para o português da obra *As estruturas narrativas*, de autoria do último, Leyla Perrone-Moysés esclarece um pouco o procedimento estruturalista no campo da teoria da literatura:

Procura-se, por exemplo, estabelecer o protótipo de determinado tipo de narrativa, não para alcançar este protótipo ele mesmo, mas para aplicá-lo a obras particulares. Cria-se, pois um movimento circular: das obras particulares extrai-se um modelo, que será em seguida aplicado a obras particulares. Realizando-se este circuito, elucidam-se a natureza e as características do fenômeno literário. (PERRONE-MOYSÉS, 2004, p.11)

A análise estruturalista dos textos procede por identificar e classificar estruturas abstratas manifestadas internamente numa obra em particular. É, entretanto, um procedimento antes teórico que descritivo. O fato analisar as obras particularmente não aproxima o Estruturalismo Tcheco, por exemplo, do *New Criticism*. Os americanos,

isolando as obras particulares, produzem espécies de paráfrases dessas obras por si, descrevendo suas relações internas. Os tchecos, por sua vez, procuram nas obras, em particular, estruturas identificáveis nas obras em geral. Ambas as abordagens coincidem por serem imanentistas e internas, mas diferem por ser uma descritiva e a outra teórica.

A análise estrutural terá sempre um caráter essencialmente teórico e não descritivo: por outras palavras, o objetivo de tal estudo nunca será a descrição de uma obra concreta. A obra será sempre considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata da qual ela é apenas uma das realizações possíveis; o conhecimento dessa estrutura será o verdadeiro objetivo da análise estrutural. O termo “estrutura” tem pois aqui um sentido lógico, não estrutural. (PERRONE-MOYSÉS, 2004. p. 80)

Os estruturalistas, com seu interesse por uma lógica inerente às obras em geral, diferem também do formalismo russo, embora sem contradizê-lo. Tal como os russos, os tchecos defendem uma autonomia das obras de arte em relação aos outros campos do saber. As similitudes e diferenças entre as teorias formalistas e estruturalistas ficam claras na seguinte sentença: o formalismo trabalha a estrutura da forma, e o estruturalismo a forma da estrutura. O primeiro estuda os diabolismos na estrutura da forma que o uso poético da linguagem promove com vistas a criar derivação semântica em relação à essas mesmas formas quando empregadas no uso cotidiano da linguagem ou em relação ao cânone das formas estéticas. O último, se interessa pela forma lógica das estruturas abstratas das obras, isto é, pelas regras segundo as quais o arranjo das formas deixa transparecer uma lógica formal abstrata, que ultrapassa as obras particulares.

Um bom exemplo das pesquisas do Estruturalismo Tcheco são as postulações de Juan Mukarovsky sobre a natureza sígnica das obras de arte. Elas reafirmam a diferenciação formalista entre linguagem cotidiana e linguagem poética ao apontar o caráter de objetos ao mesmo tempo autônomos e comunicativos das obras, mas para além disto incluem o leitor comum como sujeito da separação entre objetos artísticos (estéticos) e pragmáticos (comunicativos).

Comenta Zilberman:

Ao contrário do formalismo, que introduziu o sujeito da percepção no sistema teórico porque necessita dele enquanto sintoma de que as convenções foram desestabilizadas pela arte de vanguarda, a estética estrutural de Murakovsky concebe o receptor como uma

consciência ativa, com o papel determinante, ao facultar a passagem da obra da condição de coisa inerte a objeto significativo. Além disto, Murakovsky entende o recebedor não como um indivíduo particular, e sim enquanto consciência coletiva.
(ZILBERMAN, 1989, p. 20)

Apesar de ativo, também em Mukarovsky o papel do leitor ainda é tímido - o que não reduz a importância da sua introdução no horizonte reflexivo. Muito embora ele trate do leitor como espírito coletivo, não resta dúvida que esse movimento de considerá-lo com papel determinante e ativo abriu caminhos para a imaginação teórica que Jauss nomeou pouco antes de “uma nova história literária” (história das artes em geral): a história da recepção – da qual trataremos adiante. O estruturalismo começa a criar condições para a imaginação da emancipação do significado das obras de arte que reconstruirá o elo entre obra e mundo, ao pensar e descrever o funcionamento neutro do texto. Como formas neutras, as estruturas melhor se abrem ao elenco de experiências postas em jogo no ato da leitura - e tão freqüentemente amputados pelos recortes teóricos. A autonomia da obra de arte é preservada pela sua relação intransitiva com o mundo, mediada pelo leitor que a completa.

Aqui começa a inversão que perseguimos. O homem comum, antes incompetente cão farejador do significado, começa a ser reabilitado como o convidado que transforma o objeto em artefato significativo, e que ao fazê-lo renova a pertinência da obra na atualidade que traz consigo. A palavra começa a deixar de uma ser superfície que acidenta o olhar do leitor na medida em se reconsidera as contribuições do flerte na construção do sentido da obra. A interferência do leitor, porém, não se resume a isto. É hora de passarmos ao capítulo seguinte para ver como funciona o outro lado do paradoxo: imaginação de que o olhar do leitor é que acidenta a palavra escrita.

Antes, porém, é preciso admitir que se a inversão do paradoxo começou a ser desenhada na imaginação que retira da obra a decisão sobre sua condição de objeto significativo ou pragmático, tal inversão ainda não é completa. Somente uma imaginação em que o significado extrapola completamente as estruturas textuais nos habilitará a admitir nossa segunda hipótese. Verifiquemos com a tradição da Estética da Recepção se isso é possível.

CAPÍTULO II – O LEITOR ENTRA EM CENA

No capítulo anterior conhecemos algumas pesquisas literárias e por quais razões elas desprestigiavam o leitor e seu papel no processo literário. Voltadas para seus objetivos, essas correntes teóricas ocupavam-se das obras de arte por si, daí a necessidade de idealizar ou desconsiderar o leitor. Agora, diferentemente, passaremos às pesquisas da Estética da Recepção, originada na escola de Constanza, na Alemanha. Diferentemente porque o passo implica tornar principal recorte inovador para nossa discussão: a **recepção** dos objetos estéticos. Nem os objetos por si ou em relação a outros, como até então, mas eles em relação à circulação (recepção). Os objetos estéticos, ou em outras palavras, artísticos, tomados como formas incompletas cuja conclusão se dá no e pelo acontecimento da leitura, portanto, reabilitando o leitor. Assim, agora não mais trabalharemos com imaginação da palavra escrita que acidenta o olhar do leitor, mas com a imaginação de que o olhar do leitor é que acidenta a palavra escrita. Estes deslocamentos levarão a outros, o que inclui o resgate de alguns termos aludidos no capítulo anterior com sentido renovado.

Retomemos o Formalismo Russo e a distinção entre uso poético e uso cotidiano da linguagem. Subjacente ao recorte está a separação tácita entre real e ficcional, como se ambas categorias fossem dados satisfatoriamente determinados. A segregação é conceitualmente pacífica para os russos porque eles caracterizam, de uma parte, os textos ficcionais pela intransitividade, e de outra, os textos pragmáticos pela consequência. Ocorre que consequência é um atributo dado pelo contexto de circulação, ao passo que a intransitividade é uma característica inerente a toda e qualquer linguagem. Os estudos da recepção consideram a intransitividade, enquanto característica da linguagem, como um atributo que se manifesta não apenas no momento da produção, tal como para os russos, que extraíam daí as teorizações sobre os diabolismos formais destinados a provocar o estranhamento perceptivo, mas também num segundo momento, igualmente diabólico e totalmente independente do primeiro, agora relativo à circulação, o momento da recepção. Deste modo, conserva-se finalmente a completa autonomia do texto em relação ao mundo e igualmente a independência do mundo em relação ao texto, exceto pelo momento da leitura, cujo acontecimento os coloca em relação transgressiva a ambos. Essa relação acontece mediada por um imaginário, sem o qual ela não se completa. Desse modo esclarece-se porque a separação entre real e ficcional aceita pelos russos não serve para a Estética da

Recepção, que a substitui por uma relação ternária: real, fictício e imaginário. Por isso, nas palavras de Iser, nenhuma das tradições fundadas sobre o solo precário da oposição real/ficcional deu conta de “cobrir todas as operações levadas a cabo no jogo textual” (ISER, 2002 p. 107).

Esta concepção de texto (como jogo) está em conflito com a noção tradicional de representação, à medida que a *mimesis* envolve referência a uma realidade pré-dada, que se pretende estar representada. (ISER, 2002, p.105)

Sua concepção de texto, portanto, conflita as tradições imanentista e da representação clássica, aludidas no capítulo anterior, e com todas as tradições que se ocuparam dos objetos artísticos por si ou uns em relação aos outros, desconsiderando o momento da leitura como articulador irrenunciável de sentido. Isso porque, na concepção de Iser, a figura do leitor e o momento da recepção fornecem elementos de semantização de tal modo articuladores do sentido que, sob esta perspectiva, o texto por si não designa satisfatoriamente qualquer realidade anterior ao ato da leitura, sejam os textos pragmáticos ou ficcionais. Nessa perspectiva a separação entre real e ficcional tal como é aceita pelos russos perde força. Do ponto de vista da leitura, a ficção se faz presente também no texto pragmático, o que tem por consequência movimentar a dicotomia real/ficcional avalizada pelo Formalismo Russo e outras correntes teóricas. Daí tornarem-se mais amenas na teorização do texto como jogo as injustiças sobre o leitor e as idealizações sobre a leitura disseminadas pelas teorias não pragmáticas. Enquanto os outros recortes teóricos, por um motivo ou por outro, amputam o leitor como articulador, as teorizações da recepção estimulam uma relação que resulta no abalamento da separação tácita entre real e ficcional. Essa fronteira é movediça para o leitor, e a leitura é o exercício de movimentá-la:

Assim, o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, interpretá-lo. Essa dupla operação imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar de muitas formas possíveis o mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto sofre modificações. (ISER, 2002 p. 107)

Os textos, portanto, não se referem a nada que já houvesse antes da leitura, o que eles repetem é sempre uma novidade. Esboçam, incitam, provocam, solicitam que

imaginação e interpretação se contaminem pendularmente na experiência do leitor, num jogo lúdico e diabólico de construção de sentido.

É preciso fazer um parêntese para esclarecer que a oposição proposta inicialmente para polarizar os capítulos dois e três foi precocemente superada. Sendo diabólica a força que alimenta o texto como jogo, ela faz com que o olhar e o texto se acidentem mutuamente e incessantemente até a produção de um sentido novo em relação a ambos. Novo porque engendrado no acontecimento que funde texto e imaginação, o qual gera algo pelo menos minimamente estranho a eles, produzido a partir da relação que estabelecem entre si. O produto dessa relação é suplementar, naturaliza sua novidade refluindo em contra movimento sobre as partes originais, deslocando-as para acomodarse. A leitura descentra, movimenta. Uma consequência mais inocente e imediata disto para nós é a reabilitação leitor comum, tornado suficiente. Dele só se exige colocar-se em relação com a obra para que se abra o campo de jogo, isto é, de movimentação de reminiscências das formas do mundo e do texto. O jogo “aparentemente, é fundado em nossa constituição antropológica e pode, com efeito, nos ajudar a captar o que somos”. (ISER, 2002, p. 110).

A introdução do leitor como agente do sentido abala desde a relação significante/significado até as noções de ficção e realidade. A colocação de um imaginário articulador dessas partes dicotômicas lhes enfraquece as fronteiras enquanto limites e estimula um exercício de limitrofia, isto é, de um movimento que explora as possibilidades de relação que a fronteira oferece.

Começemos por identificar os campos de jogo do texto e apresentar sua forma estrutural (A). Em seguida apresentaremos os atos de fingir como operadores da relação entre real, fictício e imaginário (B). Por fim, apresentaremos o horizonte de expectativa como momento inicial de organização dos campos de jogo textual, discutindo de que maneira horizonte e campo se fundem (C).

(A) Os campos do texto como jogo são antes núcleos de diferença que de imitação. Iser aponta os vários campos de jogo:

1. extratextualmente:
 - a. entre o autor e o mundo em que ele intervém
 - b. entre o texto e o mundo extratextual, assim como entre o texto e outros.

2. intratextualmente
 - a. entre os itens selecionados a partir de sistemas extratextuais
 - b. entre constelações semânticas construídas no texto
3. entre o texto e o leitor
 - a. entre as atitudes normais do leitor (postas agora entre parênteses) e aquelas que se lhe exige adotar.
 - b. entre o que é denotado pelo mundo repetido no texto e o que essa denotação – agora a servir como um análogo que guia – pretende transgredir. (ISER,2002, p. 108)

O elenco de diferenças é bastante diverso, mas para o jogo do texto são todos campos vazios onde as disputas, isto é, as decisões, acontecem. São núcleos distintos do processo literário, transgressivos entre si. Todos produzem diferenças que o movimento pendular de imaginar e interpretar apaga, produzindo o suplemento - o fechamento do sentido. Os movimentos transgridem, mas não transcendem. Essa diferença circunscreve a liberdade dada pelo jogo do texto. Fossem transcendentem, os movimentos não resultariam necessariamente na *co-mutação* dos elementos postos em jogo, conforme ocorre. Não o sendo, o jogo é disputado com deslocamentos transgressivos que podem ser distintos por três aspectos:

1. Em cada nível, posições diferenciáveis são confrontadas entre si.
2. A confrontação provoca um movimento de ida e vinda que é básico para o jogo e a diferença resultante precisa ser erradicada para que se alcance um resultado.
3. O movimento contínuo entre as posições revela seus aspectos muito diferentes e como cada um traspassa o outro, de tal modo que as próprias várias posições são por fim transformadas. Cada uma dessas diferenças abre espaço para o jogo e, daí, para a transformação, que, mesmo no estágio preliminar do nosso argumento, parecia desacreditar a noção tradicional de representação. (ISER, 2002, p. 108)

Cada nível de diferença anteriormente descrito abre um espaço de jogo que solicita uma decisão, a qual se realiza num movimento que sempre altera (transgride) as posições anteriores e posteriores. Daí a incessante transformação das posições: o movimento é descentrante. Ao apagar a diferença (e para fazê-lo), o deslocamento eclipsa toda uma constelação de outras possibilidades, as quais, por sua vez, não são completamente abandonadas. São mantidas na forma de fronteira do selecionado, onde ocorre a limitrofia relacional. Esse detalhe é importante porque mostra claramente o movimento epistemológico mais profundo proposto pela Estética da Recepção: a substituição do recorte pela relação. As fronteiras não mais segregam, relacionam as

partes. Alargam a zona relacional de limitação até que o limite seja transgredido e transformado em limitrofia, a qual, introduzindo um algo estranho às partes de origem, as atualiza por colocá-las em relação.

Iser, no item 2 acima, fala em termos de alcançar “um resultado” ao descrever o movimento. O artigo indefinido é adequado porque o resultado do jogo, o significado, não se fixa no texto, ele é apenas um momento do processo pelo qual o texto é inovadoramente significado através do tempo. Se se fixasse, poderíamos conceber o sentido como um complemento do texto, o que daria margem novamente à imaginação segundo a qual a palavra acidenta determinantemente o olhar. O sentido ganho na leitura do texto é suplementar.

A geração do suplemento através do jogo admite diferentes desempenhos por diferentes leitores no ato da recepção – e isso mesmo na medida em que pode ser jogado ou para que se alcance a vitória (o estabelecimento do significado) ou para que se mantenha o jogo livre (a conservação em aberto do significado).
(ISER, 2002, p. 109)

Iser metaforiza o ato da leitura na imagem da criança cavalgando o cavalo de pau, mas sua imagem parece ainda muito referencial. O brinquedo está para a ação tal como uma palavra para seu uso denotativo. Substituamos o cavalo de pau por um rodo ou uma vassoura e teremos uma imagem do jogo que apresenta todas as suas possibilidades poéticas. A criança lida com duas instâncias na cavalgada imaginária, “sua ação mental é bastante diversa daquilo que de fato ela percebe” (ISER *apud* COSTA LIMA, p.117). Engendramos o sentido na leitura com a mesma desenvoltura. No ato desta criança ou do leitor, um degrau entre experiência e realidade solicita gestos lúdicos semelhantes para apagar sua diferença. Na leitura, diferenças como denotação/conotação, interpretação/imaginação, conhecimento/experiência etc., são apagadas durante o processo de construção do sentido. Tal como a criança da metáfora deveras cavalga, o leitor sem dúvida poetiza enquanto lê.

O menor espaço de jogo identificado no nível estrutural do texto é conhecido como significante fraturado. Os signos possuem dupla natureza semântica. A capacidade denotativa é fraturada pela figurativa e vice-versa, “o significante significa algo e simultaneamente indica que não significa aquilo” (ISER, 2002, p. 110). O significante, por sua natureza dupla, solicita decisões do leitor. Do mesmo modo, também a sintaxe produz fratura, obrigando o leitor a corrigir suas decisões

constantemente em direção ao estabelecimento do sentido geral da frase, movimento que por sua vez se estende ao parágrafo e assim por diante.

A sucessão de decisões se produz mediada pelo campo de jogo estrutural chamado de esquema. A ele cabe adaptar as diferenças para que as identifiquemos como repetição – embora sejam sempre novidades, repetições do que não era. Um esquema é o que, na vida cotidiana, procuramos imediatamente após levar um susto. O jogo do texto exercita essa faculdade da percepção de nos acomodar ao mundo, ou de permitir que o assimilamos conforme nossas próprias inclinações. O leitor move-se entre os dois modos de adaptação, a acomodação e a assimilação, conforme suas condições e necessidades, corrigindo livremente sua estratégia entre essas polaridades durante a leitura. Os jogos instrumentais (textos pragmáticos) tentam se orientar pelos esquemas de acomodação, e os livres (textos ficcionais) pelos de assimilação, mas não há privilégio. O que caracteriza o movimento dos esquemas é o constante ir e vir. A acomodação copia, reproduz, remete. A assimilação modela, projeta, refaz:

O jogo, portanto, começa quando a assimilação desloca a acomodação no uso dos esquemas, enquanto o esquema se converte em projeção de maneira a incorporar o mundo em um livro e cartografá-lo de acordo com as condições humanas.
(ISER, 2002, p.112)

Mais cedo criticamos a imaginação da leitura pretensamente biográfica, que assume o texto como uma cartografia que conduz ao sentido. Agora é hora de reabilitar o texto como mapa. Como jogo, o texto é uma cartografia de desterritorializações.

O esquema traça uma cartografia do mundo no texto, e também e ao mesmo tempo uma do texto no mundo, numa relação que transgride ambos. Remontemos à relação entre significante e significado para acompanhar como funciona a cartografia no jogo textual. Considerando o significante como mapa e o significado como território, temos a representação tradicional metaforizada: um mapa que remete a um território dado. Se assumirmos, porém, que o significante é fraturado, temos um mapa que não se refere a nenhum território previamente constituído, mas que cartografa um elenco de possibilidades. São territórios movediços cuja sedimentação só se torna possível mediante um evento. Esse evento é a performance imaginária do leitor, que pelos movimentos de acomodar e assimilar, imaginar e interpretar, atribui um território (significado) às formas do mapa, suplementando sua forma. O leitor acaba por criar um território novo que evoca elementos pré-dados do texto e do mundo para transgredi-los

performaticamente. O esquema, portanto, é uma estrutura poética, hermeneuticamente aberta (mapa que não refere a nenhum território pré-existente), mas destinada a viabilizar um fechamento do sentido (o engendramento de um território para o mapa).

Os esquemas são regularidades do jogar que tencionam as formas do jogo, isto é, do texto. Aqui torna-se esclarecedora uma diferenciação entre jogo e jogar:

O jogo como jogar e como forma de jogar se distingue em inglês através dos termos *play* e *game*. Assim, o movimento que oscila no significante dividido e no jogo de oscilação do esquema é *play*, enquanto os *games* se formam por uma constante realização daquilo que se esboça no infinito. Em consequência, no texto existem apenas de forma permanente aqueles jogos que fazem com que o jogo livre e o jogo instrumental joguem um contra o outro.
(ISER, 1996 p. 313)

Iser recorre às quatro estratégias da teoria do jogo de Roger Callois para exemplificar algumas realizações constantes de *games*. A classificação não é relativa aos jogos de texto precisamente, foi criada como base para uma sociologia derivada dos jogos em geral, mas nos ajuda a entender de que maneira a estrutura indetermina o texto e de que modo o que é excluído nas decisões do leitor permanece ativo como fronteira no jogo:

1 – *Agon*: é uma luta ou debate e é o padrão comum de jogo quando o texto se centra em normas e valores conflitivos. O debate envolve uma decisão a ser tomada pelo leitor em relação a estes valores contrários, que se mostram internamente em colisão.

2 – *Alea* é um padrão de jogo baseado na sorte e na imprevisibilidade. Sua proposta básica é a desfamiliarização, que é alcançada pela estocagem e condensação de diferentes textos, assim despojando de significado os seus segmentos respectivos e identificáveis. Pela subversão da semântica familiar, ele atinge o até então inconcebível e frustra as expectativas guiadas pela convenção do leitor.

3 – *Mimicry* é um padrão de jogo designado para engendrar ilusão. O que quer que seja denotado pelo significante ou prenunciado pelos esquemas deveria ser tomado como se fosse o que diz. Há duas razões para isso: A – quanto mais perfeita a ilusão tanto mais real parece o mundo que pinta; B - se, no entanto, a ilusão é perfurada e assim se revela o que é, o mundo que ela pinta se converte em espelho que permite que o mundo referencial fora do texto seja observado.

4 - *Ilinx* é um padrão de jogo em que várias posições são subvertidas, recortadas, canceladas ou mesmo carnavalizadas, como se fossem lançadas umas contra as outras. Visa ressaltar um ponto de vista dos fundos das posições assumidas no jogo.

(ISER, 2002, P.113)

Estas estratégias são manifestações regulares. Nos jogos textuais, aparecem em conjunto e de modo misto. A título de exemplo, podemos caracterizar a ação da criança que cavalga a vassoura segundo essa categorização. Ela combina *Alea*, para descaracterizar a vassoura de modo que ela possa servir ao inusitado de ser cavalo, e *Mimicry*, para concebê-la eqüina. Depois insiste na última estratégia enquanto cavalgada o alazão, ao passo que *Alea* prossegue em atuando na forma do perigo constante que impele a criança a insistir na *Mimicry* para que seu jogo ilusório surta efeito.

As quatro estratégias necessariamente se mesclam no jogo do texto, e assim deixam transparecer de que maneira o excluído se faz presente nas decisões tomadas pelo leitor. Em *Agon*, por exemplo, as regras que igualam as condições dos jogadores alertam para a possível transgressão. *Alea*, portanto, sempre joga contra *Agon*, na medida em que se evocam para se evitar. O jogo instrumental quer *Agon* para recusar a diferença, enquanto o jogo livre quer *Alea* para provocá-la. *Mimicry* quer fazer a diferença presente desaparecer, mas não a recusa como *Agon*, a deseja presente para ocultá-la pela ilusão. Portanto descarta *Alea*, precavendo-se de um desmascaramento imprevisto. *Mimicry* joga com o componente instrumental contra o livre para compor uma correspondência eficaz. Por último *Ilinx*, que no texto é o jogo livre, de rédeas soltas. O ausente joga com o presente. Afastando-se do jogo instrumental, essa estratégia o mantém próximo, para dele se afastar. Recusa *Agon* como reguladora, mas não como objeto da carnavalização. No jogo do texto, essas estratégias se combinam para formar papéis bifaces, que projetam algo no jogo sem controlar o resultado.

Por isso o jogo do texto é um jogo em que tanto a limitação quanto a infinitude podem ser jogadas. A valorização (*gewichtung*) de tal relação varia em proporção ao número de jogos combinados entre si, e conforme as dominâncias e a hierarquização dos jogos.
(ISER, 1996 p.320)

Enquanto outros jogos, como os matemáticos, estratégicos e econômicos, por exemplo, trabalham para a eliminação dos espaços de jogo pré-existentes, o jogo do texto, através da suplementação, trabalha contra essa perda de espaços. Isto decorre de os jogos textuais poderem jogar entre si, se transgredindo, abrindo espaços imprevistos quando o jogo caminhava para o fim. “Isso significa também: independentemente do jogo [disputado] que os protagonistas se convertem em conteúdo de seu jogar, eles sempre são jogados por aquilo que jogam” (ISER, 1996 p.321). Algo foge do controle.

Essa afirmativa ficará mais clara quando falarmos mais adiante da relação entre real, fictício e imaginário. Antes é preciso falar da natureza das regras do jogo. Elas podem ser conservadoras ou dissipadoras – por isso os papéis fogem do controle. *Agon* é governado por regras do primeiro tipo, destinadas a igualar os equilíbrios originais das partes oponentes. *Ilinx*, por sua vez, coloca em jogo tudo que as posições oferecem, em um movimento dissipador. As regras reguladoras e dissipadoras funcionam por movimentos pendulares, assim como a assimilação e a acomodação e a imaginação e a interpretação, compondo um mosaico movediço de regras transgressivas a qualquer tipo de pré-determinação.

O jogo de mapa e território, produzido pelo significante fendido, é igualmente governado por uma regra aleatória que extrai da função designativa a virtualidade das figurações, submetendo-as a uma gradação de perfis. Algo semelhante se aplica ao jogo de oscilação do esquema; jogar a imitação enquanto apropriação implica desdobrar a acomodação como assimilação.
(ISER, 1996, p. 323)

Regidas por regras aleatórias, as estruturas textuais são matizes incontrolláveis de construção de sentido. Havendo percorrido a descrição estrutural dos jogos do texto, é hora de discutirmos as relações entre real, fictício e imaginário, para melhor entender como esses campos de jogos estruturais funcionam no ato da leitura, de modo que possamos, após essa pormenorização, verificar de que modo o ato da leitura se relaciona com o horizonte histórico de significação. Antes, porém, segue um pequeno resumo dos jogos textuais no nível estrutural.

O resumo da descrição estrutural até aqui: o significante fraturado e os esquemas invertidos abrem espaços para o jogo do texto. O movimento para trás e para diante é dirigido por quatro estratégias básicas do jogo: *agon*, *aléa*, *mimicry* e *ilinx*. Essas de sua parte podem ser submetidas a inúmeras combinações, daí converterem-se em papéis. Os papéis são bifaces, com uma representação inevitável escapando por sombreamentos incontrolláveis. Os jogos resultantes de papéis podem ser produzidos de acordo com regras reguladoras, que fazem o jogo basicamente conservador, ou de acordo com regras aleatórias, que o fazem basicamente inovador.
(ISER, 2002, p.115)

(B) Iniciamos este capítulo sugerindo que a distinção entre ficcional e real, posta a separar textos fictícios de pragmáticos, não se sustenta quando todas as operações

realizadas no ato da leitura são consideradas. A sociologia do conhecimento cunhou a expressão “saber tácito” para se referir ao conjunto de saberes que temos por naturais a ponto de parecer evidentes por si. Somente é possível diferenciar entre real e fictício se tomarmos essas categorias como parte de nosso elenco de conhecimentos tácitos. Na descrição dos atos de fingir, que articulam real, ficcional e imaginário durante o ato da leitura, ficará claro como as três categorias estão intimamente relacionadas e são inseparáveis. E mais, ficarão esclarecidas peculiaridades do texto ficcional.

Como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição desse real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário.
(ISER, 1996, p.13)

Mesmo nos textos pragmáticos (jogos instrumentais), isto é, não ficcionais, a estrutura solicita do leitor uma performance ficcional. No texto, tanto o que há de real quanto de ficcional são reminiscências destinadas a produzir um efeito no imaginário do leitor. A estrutura textual empresta suas formas à fluidez do imaginário do leitor e assim, em ação conjunta, um efeito de real é produzido. Há elementos reais de natureza social, emocional e sentimental dados nos textos. Entretanto, uma vez que a semantização do texto não se esgota nesta referência e nem confere a ela privilégios, não se pode dizer que a repetição do mundo no texto é efeito do mundo nem do texto por si. São efeitos de um imaginário agindo sobre a estrutura aberta do texto em direção ao fechamento do sentido. Aquilo que falta ao esgotamento da representação mimética do real é complementado pelo que é tomado de empréstimo ao imaginário do leitor no ato da leitura. Iser chama essa *performance* de construção de sentido pelo imaginário de “atos de fingir”. No ato de fingir, o imaginário, cuja característica é ser “informe, fluído e sem um objeto de referência” (ISER, 1996, p.14), ganha uma possibilidade de ser trasladado a uma configuração (as formas do texto). Assim, através dos atos de fingir, o imaginário obtém atributos da realidade que ele não possui, como por exemplo, a determinação. Em razão disto pode-se dizer que ele é transgredido. O mesmo se passa com o que há de realidade no texto. Sendo a determinação uma das principais características do real, também ele é transgredido, porque evocado para compor um signo completamente alheio às suas formas e finalidades naturais. Assim, os três elementos, real, fictício e imaginário, se transgridem mutuamente ao entrar em relação por meio das regras de combinação aleatórias a que aludimos anteriormente.

Oferecendo suas próprias estruturas a configurarem e serem configuradas, a tríade acaba por repetir diferentemente a referência para a qual o texto aponta: as três posições se movimentam. Parte da constituição do ficcional, a realidade perde sua determinação na indeterminação do jogo livre. Um pouco menos no jogo instrumental, mas também nele há perda. O texto é como uma pauta para execução dessas transgressões de perda e conquista de atributos e os atos de fingir são o modo operatório dessas relações recíprocas.

A situação do imaginário nos atos de fingir é ímpar porque, exceto no jogo estético, ele só entra em contato com a realidade através de projeções, sonhos e fantasmas, ou seja, sem objetividade formal ou forma objetiva. Iser classifica funcionalmente os atos em três grandes grupos: atos de seleção, combinação e auto-indicação. Os dois primeiros movimentam os campos de jogos estruturais que apresentamos mais cedo, e o último os efeitos do acontecimento da leitura no leitor e o tratamento que este dá à experiência de ler.

Os atos de seleção são ações de decomposição. O autor seleciona as formas de acesso ao mundo que deseja empregar em seus textos, sejam de natureza sócio-cultural ou literária. Nesse estágio elas ainda podem ser consideradas como formas de referência ligadas ao mundo sócio-cultural e às suas regras reguladoras. Porém, no instante em que, pelo ato de seleção, o autor as torna objetos da percepção, elas sofrem uma decomposição lírica. A seleção, ao retirar a referência de seu contexto de origem, desloca a validade e consequência que o selecionado possuía na antiga disposição. Em troca bidirecionalmente transgressiva, ao dispô-la na condição de objeto estético, oferece-lhe a oportunidade de circular novos sentidos.

A seleção é uma transgressão de limites na medida em que os elementos do real acolhidos pelo texto se desvinculam então da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados. Isso vale tanto para os sistemas contextuais, quanto para os textos literários a que os novos textos se referem. (ISER, 1996, p.16)

Retiradas da articulação originária, as referências são postas a balizar novas disposições, se abrem a novos relacionamentos. “Sua faticidade, portanto, não se funda mais no que é, mas naquilo que por ele [o novo relacionamento] se origina” (ISER, 1996, p.20). Se o ato de fingir seletivo toma certos elementos dos universos de referência para colocar em perspectiva, entretanto, ele não abandona completamente o que não foi selecionado. Matizes do excluído permanecem na forma de limites do

selecionado, e assim o mundo referido no texto aponta para o que não está presente, ao mesmo tempo em que o ausente é assinalado pela presença, num regime de “co-presença”. O que não há são regras que vinculem com segurança o selecionado à sua origem.

Desse modo desaparecem as dificuldades sobre a intenção autoral. A intencionalidade do texto emerge não mais de um mundo de referência, seja psicológico ou de outra natureza, mas da relação entre o que a seleção põe em evidência e os vários sistemas contextuais com os quais o texto se relacionará através dos tempos. Fixada no texto, a referência torna-se um objeto transicional entre o real, ao qual remete sem nunca esgotar-se na remissão, e o imaginário, que complementa as formas abertas do texto operando a remissão, de modo a construir um sentido suplementar a ambos, isto é, uma novidade.

O correspondente intratextual dos atos de fingir de seleção são os atos de combinação. Eles operam a oscilação característica da relação entre os elementos selecionados. Devido à imprevisibilidade dessa movimentação, ela resulta na criação de um espectro semântico que já não equivale aos campos de origem, mas sugere sua indeterminação. Revelam a diferença no semelhante. O significante fraturado, por exemplo, aponta para o que denota ao mesmo tempo em que sugere o que conota e procura corrigir-se em relação ao significante seguinte e anterior. Iser organiza em três esses planos de transgressão de relacionamento. Dois equivalem ao âmbito intratextual, e o terceiro aos atos de fingir de auto-indicação, último tipo de ato de fingir, também chamado de “desnudamento da ficcionalidade”, que nos possibilitará finalmente trabalhar a diferença entre textos ficcionais e pragmáticos.

O primeiro plano está ligado ao ato de seleção, que desestabiliza a relação entre as convenções, normas, valores, citações e outros, que serão postos em jogo. Neste plano opera-se a transgressão entre os elementos selecionados e suas finalidades originais. Como não existem mais as regras norteadoras previstas em códigos, podemos dizer que um relacionamento é eficaz neste plano quando reconhecemos nele a transgressão das regras de antes, aproximadamente como nas reflexões propostas pelos formalistas russos pelo conceito de estranhamento.

O segundo trata dos relacionamentos da topografia semântica interna dos textos. Assim, por exemplo, na narrativa literária os personagens se relacionam com normas cuja transgressão faz caminhar a estória. São espaços criados a partir da organização intratextual. Os relacionamentos deste plano podem quebrar os do plano anterior,

abrindo outro espaço de diferença. Estes espaços, por sua vez, foram os objetos de estudo do *New Criticism* no concernente aos aspectos substantivos do texto, e do Estruturalismo Tcheco relativamente às formas estruturais abstratas. No campo da narrativa ficcional, representam geralmente os motivos dos personagens enquanto possibilidades de relacionamento. Na lírica, este plano proporciona que a reunião de referentes variados dê a ver um eu lírico como configuração individual que toma forma no ponto de intersecção dos discursos.

Sobre o terceiro plano, “basta aqui a referência ao já discutido plano lexical de relacionamento” (ISER, 1996 p.22), que abordamos quando tratamos do conceito de significante fraturado – a opção do leitor por um dos sentidos possíveis aponta para a transgressão da configuração dos elementos do texto.

Como produto de um ato de fingir, o relacionamento é a configuração concreta de um imaginário. Este nunca pode se integrar totalmente na língua, embora o fictício, enquanto concretização do imaginário, não possa prescindir da determinação da formulação verbal, para que, por um lado chame a atenção para o que se trata de representar e, por outro, para que introduza, por modalizações diversas, no campo dos mundos existentes, o que se manifesta na representação. (ISER, 1996, p. 23)

O ato de fingir executa a manifestação potencializada no texto, liga sua incompletude formal a um imaginário formalmente indefinido que lhe anima. Resta agora saber de que modo os mundos referidos se beneficiam deste jogo e por que jogamos.

O “desnudamento da ficcionalidade” é o último gesto do leitor em relação ao texto. Trata-se da abertura do texto em direção ao mundo extratextual, o que finalmente completa o retorno ao mundo reclamado por Zilberman. Nessa altura volta a importar a diferença entre jogos livres (fictício) e jogos instrumentais (pragmático), é o ato que os distingue. Veremos como o texto ficcional se define em relação aos demais sem se valer para isto dos conjuntos de signos lingüísticos.

O que marca o caráter ficcional de um texto é uma espécie de contrato entre leitor e autor, cujas bases variam ao longo do tempo. Ele estabelece que o leitor não deve tomar o texto como simplesmente discurso, mas “como se fosse”, como um “discurso encenado”. Retomemos o problema das conseqüências do ficcional com o qual abrimos este capítulo. Para os formalistas russos, o trabalho de movimentar o sentido na forma, isto é, suas conseqüências, é o que caracterizava o ficcional, pólo oposto ao real. Aqui o

movimento se repete, mas diferentemente. O texto ficcional se distingue do pragmático por colocar seu conteúdo entre parênteses. “O por entre parênteses explicita que todos os critérios naturais quanto a este mundo representado devem ser suspensos” (ISER, 1996, p. 24) para que um último suspiro interpretativo ganhe voz. O gesto último do leitor de um documento, de um texto pragmático, é posicionar-se diante do sentido. Se for uma ordem; cumprir, um pedido, atender; um relatório; avaliar, e assim por diante. No caso de um texto ficcional, o resultado é um último ato de fingir. O leitor posiciona-se diante do texto, interpretando os critérios naturais do mundo representado enquanto tema, isto é, tal “como se fosse”. Essa suspensão de conseqüências serve para que o leitor se posicione livremente em relação àquele discurso:

Pois as ficções não só existem como textos ficcionais; desempenham um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo. (ISER, 1996, p.24)

Liberto da cadeia de constrangimentos que organiza os discursos na vida cotidiana, o leitor pode, através do desnudamento da ficcionalidade, se conhecer melhor e ao mundo que o cerca. O “como se” relaciona o mundo real com um “caso impossível”, e forçosamente compara as conseqüências. Podemos dizer que este mundo impossível é imaginário, posto que os atos de fingir solicitam o imaginário. O ficcional então age sobre o real por intermédio do leitor, provocando reações nele, fazendo-o vibrar. Iser esclarece o processo dessa reação com o caso concreto do ator. Para interpretar Hamlet, o ator jamais poderá identificar-se completamente com o personagem, no mínimo porque este é um ente de papel. Assim, para interpretar, ele terá que colocar suas emoções e seu corpo a vivificar um análogo, para representar aquilo que não existe. O ator, para dar a necessária determinação àquela figura irreal, terá que se despersonalizar nela, emprestando-lhe suas faculdades. “Ou seja, a representabilidade daquilo que é provocado pelo “como se” significa que nossas capacidades se põe a serviço desta irrealidade, para, no processo de irrealização, transformá-la em realidade.” (ISER, 1996, p.29).

Por meio do fictício nos irrealizamos para emprestar à irrealidade do mundo no texto a substância necessária para torná-lo um análogo da realidade, entretanto, um análogo do que não existe. Ou melhor, do que não existia até o momento em que o leitor, cometendo os atos de fingir, executa a realização – para o que, enquanto sujeito, despersonaliza-se temporariamente. Daí concluirmos, pela estrutura da relação, que ela

tem o caráter de acontecimento, motivo pelo qual o texto não pode ter um sentido original, nem sentido algum pode ser sua última palavra. Este acontecimento, para o imaginário se traduz em experiência real, vivenciada na segurança ficcional do “como se”.

Falamos em segurança ficcional como provocação para relacionar o tratamento da experiência estética que ora discutimos com os vícios da cultura de massas. Este modelo de produção cultural trabalha o estreitamento do controle da experiência estética pela repetição de formas estruturais canônicas. O leitor, diante destas obras, sente-se seguro das emoções que a experiência estética vai lhe proporcionar, sabe que o acontecimento não lhe retirará do controle da ação.

Sabemos pela psicologia gestaltista o quanto corresponde a nosso hábito orientar a atividade de classificação em curso pela percepção e pela representação, aí empregadas no sentido de fechar as formas de percepção, ou seja, de representação que vierem a ser produzidas. Só quando a *gestalt* se fecha, realiza-se a percepção, ou seja, o imaginário surge na consciência imaginante. (ISER, 1996, p 29)

Se os lugares semânticos são previamente dados de modo a provocar reações já catalogadas pela consciência imaginante, o produto cultural não solicita que o leitor se reoriente ao longo da experiência, o que reduz a potência de transgressão de classificações que caracteriza o ficcional, isto é, suas possibilidades de fazer vibrar o real. Pode ser válido traçar uma zona de limitrofia entre cultura e arte em razão do efeito transgressivo. Obras que reproduzem convenções da linguagem ou lugares comuns da cultura dispensam o leitor de posicionar-se em relação à experiência estética. “A semantização é a tradução de um acontecimento experimentado na compreensão do produzido” (ISER, 1996, p. 30). A tensão entre o fictício e o imaginário não se esgota na experiência da leitura propriamente, mas no processo de posicionar-se frente a ela. Pretendemos com isso dizer que uma das características de um produto de cultura de massas é a antecipação do acontecimento pela oferta de uma experiência que se pretende o mais possível fechada, que trapaceia a novidade do acontecimento. De outra parte, se a obra solicita que o leitor se reoriente ao longo e após a experiência, podemos dizer então que se trata de um produto artístico, que acrescenta uma imagem ao mundo por intermédio dessa reorientação do leitor. Neste caso atingimos, na indicada abertura do texto no mundo e do mundo no texto, a *co-mutação* mais rica em possibilidades.

O leitor responde ao estímulo do texto com estereótipos da sua experiência, que por assim dizer, se formam independente de si, e que provocam a evidência da ilusão. Aquilo que se constituiu sem a consciência do próprio leitor, situa-se no ponto cego da recepção e assim, inevitavelmente, adquire um caráter de verossimilhança. (STERLE, 2002, p.135)

Se no ponto cego da recepção o leitor se depara com um estereótipo verossímil, porém subvertido, ele então é obrigado a reorientar-se em razão dos novos matizes do estereótipo em questão, e com isso solicitado a conhecer-se melhor na segurança do acontecimento fictício.

Uma vez que discutimos a abertura do texto desde suas camadas estruturais até o âmbito extratextual e as relações entre essa abertura e os desempenhos possíveis do leitor, podemos agora tratar de aproximar esses elementos do horizonte histórico de recepção. A tarefa propõe uma inversão de perspectiva. Daqui para diante, discutiremos os elementos que se apresentam primeiro numa cena de leitura, aqueles que o leitor traz para o texto. Ao contrário do que poderia sugerir a ordem de nossas discussões sobre a recepção, a entrada do mundo extratextual no jogo precede à leitura. A ordem adotada neste texto serviu antes para introduzir as mudanças de foco do modelo fechado de representação para o aberto, sobre o qual se assenta a hermenêutica histórica de Jauss.

Aberto, o texto como jogo parece renunciar à história em proveito da atualização incessante. Entretanto, como a transgressão não se confunde com transcendência, a atualização na verdade implica um envolvimento com a história. Jauss vê no encontro entre a experiência estética e a história um campo de estudos inesgotável: a historicidade da arte geradora de diferença. Seu método de articulação é questionado por alguns críticos, mas uma vez que o propósito deste trabalho não é discutir as dissidências teóricas, optamos por seguir o rastro ponderado de Hannelore Link a respeito deste nó:

Hannelore Link propõe uma via intermediária: considerando incompletas a estética da recepção, centrada nas realizações da obra, e a história da recepção, que examina o efeito causado pela circulação social do texto sobre a produção de um autor, decide somar as duas metades. (ZILBERMAN, 1989, p. 105)

(C) Regina Zilberman, na obra *Estética da Recepção e História da Literatura* (1989), alude às sete teses de Jauss e ao seu projeto de operar a reformulação da história da literatura de modo a torná-la a disciplina fundamento da ciência literária. As quatro primeiras teses são as premissas para a formulação das três últimas.

Na primeira tese, reconhece seu problema mais evidente. Defende que a natureza da história da literatura não entra em conflito com imprevisibilidade inerente à hermenêutica aberta do texto. Cabe à Estética da Recepção analisar as mudanças na relação da obra com os leitores através dos tempos e relacionar os pólos passado e atual.

Reconhecendo que a tarefa aproxima o perigo do impressionismo quando considera a experiência individual, Jauss formula a segunda tese. Para evitar as particularidades inerentes à recepção individual, essa tese propõe a compreensão do momento literário do aparecimento da obra. A flutuação ou fixação da obra na classificação genérica vigente assinala sua potencialidade artística:

Logo, a obra predetermina a recepção, oferecendo orientações ao destinatário. Segundo Jauss, ela evoca o “horizonte de expectativas e as regras do jogo” familiares ao leitor, “que são imediatamente alteradas, corrigidas, transformadas ou também reproduzidas”.
(ZILBERMAN, 1989, p. 34)

Muito embora cada leitor tenha a possibilidade de reagir particularmente aos efeitos de um texto, a recepção é um fato social, orientado desde o interior do sistema literário vigente. Os dados da poética e do gênero balizam a expectativa do público, sendo de suma importância o entendimento deste contexto.

Avaliar a relação entre a obra e o horizonte literário no qual ela surge é a tarefa da terceira tese. Para Jauss, o valor de uma obra procede da sua capacidade de suscitar inovações em relação ao horizonte no qual se inscreve. Com este argumento ele se aproxima muito do conceito de estranhamento do formalismo russo, lá talhado no diabolismo formal da obra, aqui nas interpretações que ela suscitou em relação à classificação genérica.

A quarta tese, última premissa, examina as relações do texto com a época de seu aparecimento e com a atualidade. Trata-se da reconstrução do horizonte histórico de recepção propriamente, que avalia a qual pergunta o texto respondia à época do surgimento, a quais outras respondeu ao longo do tempo em que circulou e a qual responde hoje. Portanto não se trata de tentar imitar a expectativa passada, ou de modernizar o sentido do texto, mas de traçar um rizoma dos significados atribuídos a ele ao longo do tempo.

De acordo com essas quatro premissas, Jauss aplica seu programa metodológico a três aspectos da literatura:

o diacrônico, relativo à recepção das obras literárias ao longo do tempo (tese 5); o sincrônico, que mostra o sistema de relações da literatura numa dada época e a sucessão desses sistemas (tese 6); por último, o relacionamento entre literatura e vida prática (tese 7). (ZILBERMAN, 1989, p. 37)

Em atenção ao aspecto diacrônico, Jauss propõe a quinta tese: Situar a recepção de uma obra na sucessão histórica, isto é, recompor a história dos seus efeitos. Feita de sucessivos avanços e recuos, a importância da recepção de uma obra estética oscila ao longo do tempo, diferentemente da unilateralidade da história das obras, o que obriga a história da literatura a se rever constantemente para dar conta das valorizações e revalorizações.

Do ponto de vista do acontecimento da recepção, porém, essa multiplicidade de interpretações chega na forma de um bloco de atualidade que tem a unidade e a abrangência de um horizonte, assunto para a sincronia, a sexta tese. Se a literatura enquanto sistema de produção é historicamente determinável, porém não enquanto sistema de recepção, a tarefa é relacionar os dois momentos; o da produção e os das recepções sucessivas até a atualidade, articulando-os entre si.

A última tese examina as relações entre literatura e mundo. Jauss enfatiza que a função desta relação é a de esclarecer como a experiência pode encontrar propósito no comportamento social do leitor.

Municiados com a metodologia do estudo da recepção social das obras de arte de Jauss e com a imaginação do texto como jogo e da leitura como atos de fingir de Iser, podemos agora passar à análise da recepção de *Navalha na carne*.

CAPÍTULO III – NAVALHA NA CARNE

Plínio Marcos nasceu em Santos, em 1935, e faleceu em São Paulo, em 1999. Entre outras atividades, foi ator e diretor de teatro. Escreveu aproximadamente trinta peças teatrais entre 1959, ano do lançamento de *Barrela*, e *Seja você mesmo*, peça inacabada de 1998. O autor santista figura no rol dos que revolucionaram o teatro nacional. Sua contribuição foi trazer para os palcos a marginalidade tupiniquim em linguagem crua como nunca antes visto. Quatro de suas peças foram filmadas, duas delas pelo cineasta mineiro Braz Chediak, que nasceu em Três Corações no ano de 1942. *Navalha na carne* (1967), do paulista, foi filmada pelo mineiro em 1969. Era o segundo filme de Braz, que faria mais dez “longas” e trabalharia em diversas outras produções. A peça de Plínio enfrentava problemas com a censura, como de outra parte quase toda sua obra. Mesmo assim Braz decidiu adaptá-la para o cinema, com produção a cargo de Jece Valadão. No cinema a obra também enfrentou problemas com a censura. Neste breve capítulo contaremos o enredo do filme, para melhor discuti-lo nos dois seguintes.

Para contar o enredo do filme, o dividimos em sete episódios, sendo os três primeiros equivalentes ao prólogo, inteiramente engendrado para a versão cinematográfica da história, e os quatro últimos, correspondentes ao único ato da peça de Plínio Marcos. Utilizaremos essa divisão para guiar a leitura do filme, no capítulo *Navalha no olho*.

Os personagens estão em suas rotinas no primeiro episódio: Neusa se arrumando e saindo para o *trottoir*, Vado dormindo e Veludo conversando com o garçom no bar. Ainda não se sabe ao certo como eles se relacionarão, deixamos o cafetão dormindo no quarto e seguimos Neusa até a rua, onde está Veludo, conversando com o garçom no bar da esquina. Retornamos com ele ao cortiço.

No segundo episódio Neusa espera por clientes numa avenida e Vado dorme. Veludo trabalha, limpa os quartos do cortiço, se demora mais no quarto do cafetão, diante do criado mudo: espana, ajeita os jornais e revistas ali jogados, depois vai embora. Atravessa o corredor e entra em seu quarto, de onde sai para retornar à rua depois de se limpar com um paninho e arrumar-se diante do espelho. Fala de passagem com o garçom no bar e compra drogas num lugar ermo. Vado acorda, senta-se na cama e acende um cigarro, levanta-se, vê-se no espelho e lava o rosto. Sueli combina o programa com um cliente na rua e o acompanha. O cafetão procura algo no criado mudo

e não encontra. Veludo acompanha o garçom com quem conversava. Abraçados, caminham para o cortiço.

No terceiro episódio o cliente transa com Neusa num quarto de pensão, às claras. Em seu aposento Veludo transa com o garçom no escuro. O plano inicial mostra rostos e costas, contrasta as ações da prostituta, indiferente, e do cliente, que sua e ofega no esforço do coito, indiferente à indiferença de Suely, a miséria do amor. No aposento de Veludo os *closes* em mãos, costas e cabelos são feitos de sombras, o que vemos é uma cena sensual, é o amor na miséria. Suely espera com a mão inerte, apoiada no pescoço do cliente que lhe agarra os seios enquanto a possui com sofreguidão, olhos cerrados. No outro quarto um afago, o passeio lento na escuridão descobre os olhos lassos de Veludo. Uma sombra senta-se na cama, seu rosto divide a cena com a foto de João Gilberto na parede, é o garçom na última tomada no quarto de Veludo. O terceiro episódio e o prólogo terminam com a seqüência seguinte: Neusa retornando ao cortiço, ainda noite, os galos cantando, cruza o garçom no alto da escada, ele desce fechando o zíper da calça.

Com o início do quarto episódio aparecem as primeiras falas. Neusa cumprimenta Vado, que a insulta e torce-lhe os braços. A prostituta está confusa, é derrubada no chão e chutada. O sino badala quatro da manhã. Vado duvida que ela desconheça o motivo da sova, acha que está dissimulando. Neusa resolve que as fofocas venenosas de uma vizinha “que não pode ver ninguém bem” o convenceram a agredi-la. Aborrecido com a conversa ele ameaça esmurrá-la, mostra os bolsos da calça vazios, grita que a espancou porque está sem dinheiro. Ainda assim Neusa não vê onde está sua culpa, pelo que é tomada pelos cabelos e arrastada até a cama. Ela chora pela primeira vez depois que Vado a obriga dizer que é só pela grana que ele está ali. “Sou Vadinho das Candongas, com malandragem para dar e vender”, e a prostituta que se dane na “viração” para faturar o que ele gasta nas noitadas, “essa é a lei”. Finalmente concluem que Neusa deixou o dinheiro e alguém o pegou. Uma música alegre e satisfeita sussurra no quarto ao lado, Neusa vai pendurar suas roupas no varal de janela, é Veludo que arruma seu quarto a cantarolar. A música inspira Suely a supor que Veludo os roubou para pagar os favores do garçom. Vado é participado, ameaça matar o criado se confirmar o roubo e encerra este episódio o aguardando próximo à porta.

O quinto episódio é o inquérito de Veludo. Recebido por Vado aos insultos e empurrões, ele procura se proteger atrás de Neusa, jura não saber nada sobre o roubo, mas o ataque, agora de chutes, não cessa. Ameaça fugir e não consegue, tenta se

esconder debaixo da cama, é arrancado de lá com a ajuda de Sueli. Esta se impacienta e lhe arranha o rosto, acusando-o de ser o responsável pela sova que levou há pouco. Veludo reage, “contra mulher eu posso”, mas é rapidamente dominado por Vado. Sueli apanha a navalha e ameaça arrancar a confissão ou os olhos do criado, que, aterrorizado, confessa o roubo. Vado gargalha com o susto do interrogado. Veludo é amparado por Neusa, que o conduz pelos ombros e com delicadeza até a cadeira diante da cômoda. São acompanhados por Vado, curioso pelo motivo do crime. Para reaver o prejuízo, ameaça delatar o roubo para a dona da pensão. Veludo implora que ele não o faça. A prostituta fia a palavra de Veludo, tem certeza de que ele pagará, o que não impede o cafetão de exigir o dobro do valor furtado. Neusa tenta abraçá-los ao mesmo tempo, Vado a reprime, pergunta se o dinheiro todo foi gasto com o garçom. Não, com parte do dinheiro Veludo comprou um cigarro de maconha.

É a maconha o motivo que inicia o sexto episódio. Vado confisca a droga, que ainda estava com Veludo. Sueli se opõe a que ele ascenda o cigarro no quarto. O cafetão ralha, “não quero ouvir um pio contra a maconha”, e começa a fumar. Veludo pede uma “narigada”, não é atendido e passa a ser ironizado por Vado, que imita seus trejeitos afeminados, pergunta se ele gosta mais de maconha ou de garotos e, quando por fim concorda em deixar que ele fume, pede que o faça sem usar as mãos. A cada tentativa do criado, porém, o cafetão tira o cigarro do alcance pondo a mão para trás, depois para cima, para o lado e finalmente para baixo. Veludo cai de joelhos e ri maliciosamente. Vado pousa o cigarro em frente ao sexo. O criado olha fixo, arrisca mais alguns botes, todos em vão. A brincadeira, cada vez mais erótica, termina com a mão de Veludo espalmada sobre o sexo de Vado. Ele olha Neusa sentada na cama e visivelmente contrariada, empurra Veludo e se afasta. No chão, de joelhos e transtornado, o criado pede que a prostituta convença Vado a deixá-lo fumar. Ela o manda embora, mas Veludo se levanta para insistir em fumar, pelo que é empurrado violentamente por Vado, que “não atenderia a uma ordem daquela vaca”. Uma disposição insana se apodera de Veludo, levando-o a chamar por Vado com despeito e exigir que ele o deixe fumar. Diante de uma nova ameaça de surra, o criado pede para apanhar, toma a primeira bofetada no rosto antes que terminasse de falar, porém não se intimida, quer mais. Vado o xinga com desprezo e vai até a janela pegar a garrafa para tomar um trago. Veludo se vangloria para Sueli, ele “sabe como tratar um homem”, maldiz o cafetão e empurra a prostituta. Neusa responde o expulsando do quarto. Porém, antes de sair, o criado provoca Vado, pensava que ele fosse o “galo” que manda no galinheiro, mas

enganou-se, é a “galinha velha”. A prostituta se ofende, cafetão e criado troçam dela. Vado não deixa Veludo ir embora, agora o assedia para que fume, mas ele se recusa, vai sentar-se na cama. O cafetão insiste, o toma pelos cabelos e deita-se sobre ele. Neusa está aborrecida ao fundo. Na cama o tom é de brincadeira erótica. Veludo acaricia o cafetão, que lhe ameaça de morte. A prostituta intercede, implora pelo fim da brincadeira. Veludo aproveita-se da situação de Vado estar sentado sobre ele, vira-se de bruços, arfa e geme excitado. Neusa não agüenta mais, se desespera, pede que Vado pare. O cafetão se levanta, chama Sueli de “meu amor” e “santa” e pede que lhe ajude a fazer Veludo fumar maconha. É chamado de “porco”, mas atendido. A prostituta parte para cima do criado lenta e letal, acusando-o entre os dentes cerrados de planejar entregá-los à polícia assim que sair dali. Veludo nega ter esses planos, não gosta de polícia, vai se afastando e jurando vingança. Se encaram, ele tem medo, ela tem raiva, ele abre a porta e escorrega para fora, batendo a porta com força, ambos gritam.

Com a saída de Veludo começa o sétimo e último episódio. Neusa quer satisfações, mas Vado cerca todos os argumentos da prostituta com a idéia de que ela está velha. “Eu tenho trinta e cinco anos”, jura ela, “quando nasci era igual a qualquer um”. “Esse é seu tempo zona”, replica Vado, que acende um cigarro, a chama de “porca” e pede que não “force as idéias”. Neusa, exausta, abraça o próprio corpo e caminha pelo quarto, diz que “manjou” a história com Veludo. O cafetão reclama que os velhos vêem malícia em tudo e conta sobre uma noite que a encontrara dormindo com a maquiagem escorrendo por entre as rugas. A prostituta pede que ele pare de mentir. Vado divaga, lamenta que “um cara boa pinta como ele esteja preso a um bagulho velho” como ela, retoma a história da noite, Neusa ali “era algo tão ruim que nem um presidiário recém saído da prisão depois de um montão de tempo a encararia.” Sueli pergunta por que ele não aproveitou para se mandar. Vado esperava uma oportunidade para dizer o quanto ela está velha, enquanto ia ficando com a grana e se tratando por fora com o “mulherio novinho e bonito”. Neusa insiste que o cafetão “gosta é de veado”, mas ele não se abala, pergunta se por acaso é ciúmes do criado, como Sueli está velha e já não “consegue agarrar o homem, fica com ciúmes até de um veado”. Neusa assume está “apagada de canseira”. Para ele é a velhice que a cansa, “as meninas mais novas faturam fácil, abrem as pernas e pronto, mas as coroas não, se esforçam para agüentar os fregueses, ainda têm que aturar o cafetão para não ficar só.” Neusa recupera as forças de se indignar, imediatamente Vado ameniza, “isso é igual, na vida e nas casas de família”. “Os coroas só agüentam as coroas por interesse e para se divertir têm

sempre uma moça mais enxuta por fora”. Sueli diz ter homem na hora que quiser. O cafetão tenta saber por que então ela o atura. Os lábios da prostituta tremem balbuciando uma resposta que não vem. “Por que eu sou bom de cama?!”, responde ele mesmo. Sueli concorda e é lembrada de que “não sabe de Vadinho na sua cama há mais de um mês”, embora ainda assim ele receba a grana. Para provar “os pelo menos cinqüenta anos” dela, o cafetão tenta tomar-lhe a bolsa para ver os documentos. Bolsa e Sueli caem no chão. Vado desiste, deixa-a sozinha no chão maldizendo a vida e recordando o dia. A prostituta lembra-se do gordo, “que pesava para mais de mil quilos” e ficou “bufando” sobre ela mais de duas horas até gozar, reclamou para pagar e lhe contou “toda a história da porca da mulher, da porca da filha, tudo gente muito bem instalada na porca da vida”. Sueli reclama chegar em casa e encontrar “seu homem com uma cara legal, para tirar um sarro e desferrar da vida, se vingar desse mundo de merda que está aí”. Mas Vado “só apronta”, por qualquer motivo fica agressivo, “de saco cheio” e na “hora do bem bom se manda”. Neusa chega a pensar se é gente, se ela, Veludo e Vado são gente, “se gente de verdade vive como eles, um aporrinhando o outro, um servindo-se do outro, não pode ser uma coisa certa, é tudo uma bosta, uma enorme bosta, um monte fedido de bosta”. Desesperada, soca o chão e chora pela segunda vez. Vado se aproxima e diz: “é verdade”. Sueli levanta a cabeça sorrindo, esperançosa de que pela primeira tenham concordado. Vem complemento: “é verdade, você está mesmo uma velha podre”. Ela reage sem levantar-se, está “gasta, não velha, gasta por aquela vida miserável.” Para ele, “depois de cinqüenta anos qualquer uma se gasta”. Neusa insiste que tem trinta e cinco anos, mas se recusa mais uma vez a mostrar os documentos. Vado a toma pelos cabelos e a encara, “a fuça não deixa mentir a idade”, apanha o espelho na parede e tenta obrigá-la a ver como está velha. Sueli pede desesperada que ele pare, mas é inútil, o cafetão se diverte, grita que ela tem cinqüenta anos no mínimo e que a maquiagem ajuda a esconder a idade para enganar os clientes. Arrastada Sueli pelos braços até guarda-roupas que tem espelhos em ambas as portas, tenta obrigá-la a ver-se, mas ela se recusa. Depois é empurrada até a pia. Vado esfrega água no rosto dela para arrancar a pintura. Neusa está desfalecida, nem tenta reação, só faz pedir o fim da tortura. Levada até a cama para se ver sem maquiagem no espelho ali jogado, cai balbuciando lamentos. Vado concorda em parar e pede a grana da noite. Ela apanha a bolsa no chão, tira o dinheiro e entrega. “Assim é que é”, diz o cafetão satisfeito, apanha uma camisa e se despede. Mas Neusa não o deixa sair, terá que se deitar primeiro e fazer gostoso. Vado se recusa. Arrancando o resto da maquiagem da

face, Neusa repete todos os nomes usados para humilhá-la, apesar deles ele terá que fazê-la gozar. Como Vado se recusa, Sueli tranca a porta e coloca a chave no sutiã. Mesmo sendo ameaçada, ela não recua, pede para “apanhar legal”. Vado deita-se para dormir e a “deixar na tara”. Sueli apanha a navalha e ameaça “capar” o cafetão se ele se recusar a “trepár”. Já distraído na cama, Vado se assusta por um instante ao vê-la com a navalha na mão, mas se recompõe rápido, com algum receio pede que a prostituta deixe “aquela onda besta”, diz que “às vezes se invoca” é por ela “não sabe brincar”, por “embarcar em todas”, “na zona há tanto tempo” como pode ainda apelar com estórias como a de “velha”. Ele aproxima-se de Neusa e ameaça espancá-la, só não o fará por ela já estar aborrecida com a estória. Explica que, se realmente a considerasse uma coroa velha, teria ido há muito sem dizer nada, “assim é que é”. A prostituta pergunta o motivo daquela “bobagem toda”. Vado diz “ter escola”: “judío das mulheres para elas gamarem”. Para Neusa, nada daquilo era preciso, a navalha já não parece ameaçadora na sua mão, mas está lá. Ele então se explica: “não estava a fim de cumprir com a obrigação, inventei a onda, colou...”. Ele concorda em transar com ela, mas não por que a navalha o obrigue, é um cara que “só embarca por gosto”. Sueli guarda a navalha e senta-se na cama exausta, diz estar arriada, na merda. Vado pede que ela se acalme, acaricia os cabelos dela, tira-lhe das mãos a navalha e a deita. Acaricia o corpo de Neusa, beija o rosto e o queixo, diz que ela é “gamada”, tira a chave do sutiã dela e levanta-se. A prostituta não reage. Vado vai até a porta, abre e sai. Momentos depois Neusa também caminha até porta, pergunta se ele volta. Não ouvimos resposta, ela entra novamente no quarto, fecha a porta, a janela, apanha um pão e começa a comer. O sino badala cinco da manhã. Sua imagem fica congelada numa foto.

CAPÍTULO IV – NAVALHA NA CRÍTICA

Meu docinho de coco, um filme não é um bombom de cereja.
(Nelson Rodrigues)

Reconstruir o horizonte histórico de recepção de *Navalha na Carne* (1969) é como procurar ouro em garimpo abandonado, e encontrar. É um filme bastante obscuro. Na internet, suas pegadas são um misto de fichas técnicas e vagas citações, o que contradiz a condição de obra canonizada por cinéfilos e comemorada pela crítica à época do lançamento. “Comentado boca a boca por gerações de cinéfilos e quase perdido para o cinema junto com a memória nacional do seu tempo (censura, ignorância, etc...)” (IEMINI, 2004 p.01). Premiado no festival de Rochester – EUA ao lado de nomes como Roman Polansky e Laurence Olivier, mereceu extensa crítica no *The New York Times*. Nelson Rodrigues teria condenado os cortes que a ditadura impôs ao filme numa de suas colunas. Os textos originais, entretanto, são raros. As reflexões sobre a obra que encontramos são registros contemporâneos, escritos nos últimos vinte anos.

Essa característica da crítica apurada sobre o filme contraria um critério básico para a reconstrução do horizonte histórico de recepção, conforme o proposto pelas teses de Jauss. Trabalhamos com falsas pistas sobre o momento do lançamento da obra. A determinação histórica só é possível em relação à produção. Nos diferentes tempos da recepção, devido à inevitável fusão dos horizontes histórico e contemporâneo num acontecimento único, a atualização deste horizonte original é incessante e incontrolável. Tal fato, porém, não nos impede de usar essas pistas, conclusão a que chegamos após refletir sobre a situação da derivação genérica dos filmes no cenário brasileiro. Sendo a reconstrução da ascendência genérica um dos grandes indicativos da expectativa gerada pelo surgimento da obra, conforme afirma a segunda tese de Jauss, o indicativo é escamoteado pela derivação genérica do cinema no Brasil. A insígnia “cinema nacional” funciona como vala comum para identificar toda a produção. É um grande gênero surgido do estabelecimento do cinema “hollywoodiano” como padrão. Uma visita às locadoras e salas de exibição comprova. O gênero nacional é encontrado ao lado dos gêneros drama, terror, suspense, comédia, ficção científica e documentário, os quais, por seu turno, organizam em geral todos os filmes falados originalmente em inglês. O restante é identificado por termos menos seletivos, como os vários cinemas nacionais e cinema europeu. Desse modo, fica caracterizado que as obras cinematográficas, mesmo aquelas adaptadas da literatura, perdem os traços de ancestralidade genérica em razão da

categorização grosseira do cinema, e com isto sofrem um sensível *pré-juízo* nas condições de circulação. No contexto desta pesquisa, tal situação nos serve também para considerar relativizadas as conseqüências do intervalo histórico em questão, quase quarenta anos, sobretudo por tratar-se da circulação de um filme, embora importante, quase esquecido, ainda não reeditado em suporte digital.

Buscamos, também, suprir a deficiência da crítica reunida sobre a obra com a leitura de dois registros importantes sobre a produção cinematográfica tupiniquim publicados na década em que *Navalha na Carne* veio a público: *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de Glauber Rocha (1963), e *Brasil em tempo de cinema* (1967), de Jean Claude Bernardet. O livro de Glauber reúne textos que propõem o Cinema Novo, movimento intelectual que legitimou a sétima arte como expressão cultural brasileira, e o de Bernardet faz uma leitura geral da produção nacional entre 1958 e 1966.

Outro atenuante para o problema teórico foram as correspondências que encontramos entre o contexto contemporâneo e os argumentos mais fortes verificados nas obras acima (o problema da distribuição, da situação histórica do país, do cinema nacional e da situação histórica do país no cinema nacional).

Ainda há pouco argumentamos sobre a situação malsã da categorização genérica do cinema nacional. Agora somos obrigados a admitir que, no caso específico de *Navalha*, a perda da ancestralidade genérica pode ter sido mais amena, ao menos quando da estréia do filme. Lançado dois anos após a peça teatral, a versão cinematográfica surgiu ainda no calor do grande sucesso nos palcos. Por tais evidências, remontaremos ao teatro de Plínio Marcos para chegar ao filme.

Para Sábado Magaldi, ator, diretor e crítico de teatro, a contribuição de Plínio para a dramaturgia nacional foi “a de incorporar o tema da marginalidade em linguagem de desconhecida violência” (MAGALDI, 2008 p.01). Isto valeu ao dramaturgo santista o apelido de “repórter do tempo mau”. O ator Sérgio Mamberti, que atuou na montagem de *Navalha* dirigida por Edgar Gurgel, registrou este comentário sobre a importância de Plínio Marcos na dramaturgia brasileira:

O *timing* dele era outro. As peças que eram encenadas naquela época duravam 2h30, em média, extremamente prolixas por todo um detalhamento. E o Plínio, em três ou quatro palavras, já dava o seu recado, desenhava um personagem, um ambiente, e fazia uma denúncia social. Ele tinha um poder de síntese muito forte e mostrava logo de cara o que tinha para mostrar. (MAMBERTI *apud* FIORATTI, 2006, p. 41)

Seus personagens são figuras do mundo suburbano, sujeitos desprovidos de representação social, identificados pejorativamente a suas atividades, às vezes ilícitas, noutras indignas: prostitutas, traficantes, cafetões, mendigos, presidiários etc. Os nomes dos personagens em *Navalha na Carne* demonstram esse aspecto característico da sociedade marginalizada: um é apelidado, Veludo, dois prenomes para Neusa Suely e um renome para o cafetão, que em certa altura do filme se auto-proclama: “Sou Vadinho das Candongas, com malandragem para dar e vender”. Não há sobrenomes ou qualquer traço de distinção social ou genealógica, o que exprime o abandono e a opressão sofrida pelos tipos em questão. Outra característica marcante no teatro de Plínio Marcos, que foi palhaço, é o uso de técnicas de “puxar fala” e movimentação em cena emprestadas da tradição circense. A mistura de traços mambembes e trágicos de sua dramaturgia está referida na versão fílmica de *Navalha*, na cena em que Neusa faz cócegas em Veludo, que por sua vez está sendo levantado pelas calças por Vado. Aludiremos aos efeitos desta cena na leitura do filme, no próximo capítulo.

Barrela (1959), título que significa curra na gíria carcerária, foi a primeira peça do santista.

Já em 1959 o estilo do autor poderia ser do domínio público, se a peça *Barrela* não ficasse circunscrita a uma única apresentação, no Festival Nacional de Teatros de Estudantes, realizado em Santos. O embaixador Paschoal Carlos Magno, um dos maiores animadores dos nossos palcos e promotor do certame, obteve licença especial para essa récita isolada, pois a proverbial estupidez da censura não precisou aguardar a ditadura militar para manifestar-se. (MAGALDI, 2008, p.01)

Sua obra é identificada com a trilha aberta por Nelson Rodrigues, a “tragédia de costumes”, gênero que tematiza em tom naturalista um mundo na calada da moral e dos bons costumes. No caso de Plínio, em *Navalha na carne*, os conflitos se desenvolvem em torno de formas de apropriação de elementos do verniz social por sujeitos marginalizados. A obra de Braz Chediak é um bom exemplo desta orbitação temática emprestada do teatro: depois de fazer *Navalha na carne* (1968) e *Dois perdidos numa noite suja* (1969), de Plínio, o cineasta faria *Bonitinha, mas ordinária* (1980), *Álbum de família* (1980) e *Perdoa-me por me traíres* (1981), de Nelson - obras da chamada “fase carioca” do anjo pornográfico, uma cinematografia audaciosamente crítica dos costumes sociais brasileiros, embasada na literatura nacional e produzida num tempo em que o artista não raro pagava caro pelos atrevimentos. Aproveitando para retornar ao cinema,

Braz Chediak registrou na sua biografia, escrita pelo jornalista Sérgio Rodrigues Reis, algumas recordações sobre a categorização do cinema nacional nos anos sessenta.

Quando comecei minha carreira existia uma divisão clara entre Cinema Novo – com filmes mais herméticos, reflexivos – e as produções de entretenimento. O pessoal do primeiro grupo, jornalistas e intelectuais – com algumas exceções -, execrava os filmes que não se enquadravam no movimento deles. Qualquer produção sucesso de bilheteria era pejorativamente tachada de “comercial”. Uma situação difícil, que constrangia. De um lado os intelectuais e de outro o resto. (REIS, 2005, p.141)

A classificação não é menos generalizante e preconceituosa, mas é produtiva para retomarmos a discussão sobre a situação do cinema brasileiro na ocasião do lançamento de *Navalha*. Glauber Rocha, o nome mais ululante do Cinema Novo, não se incluía entre os que apoiavam irrestritamente a divisão apresentada por Braz. “Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, sua máxima eternizada, é o clímax de uma longa reflexão acerca das possibilidades do cinema no país. Em sua opinião, a inegável fragilidade financeira do mercado cinematográfico brasileiro não podia continuar a ser negligenciada por quem desejasse fazer a sétima arte no Brasil. No lugar dos lamentos ressentidos pela situação, o jovem cineasta propunha a ação. Não significava fazer filmes tecnicamente precários e carregados de hermetismos eruditos como compensação, o Cinema Novo não se parece com essa imagem cristalizada no senso comum. Para Glauber, era urgente inventar uma estética capaz de se comunicar diretamente com o público brasileiro, com perfil original de composição formal e temática capazes de seduzir as platéias do cinema comercial americano para o nacional. Essa estética funde elementos do imaginário popular, da tradição cinematográfica e dos recursos que a produção nacional dispunha: lutar com as armas que se tem, trabalhando criativamente as possibilidades de todo material e técnica disponíveis para a construção da expressão nacional em linguagem cinematográfica. A bilheteria desse mercado “desamericanizado” pela argúcia estética financeira melhores condições de produção, ao mesmo tempo em que educaria o público para os desdobramentos dessa nova cinematografia: a brasileira. Não sectariamente brasileira, mas de autor brasileiro de cinema do mundo.

A questão da autoria é a tese central do livro de Glauber. Ele define seu conceito de autor como uma evolução dos conceitos de diretor e cineasta. Estes, meros artesãos

da técnica, seriam um estágio evolutivo preliminar do verdadeiro autor, que por sua vez se define pela capacidade de criar *mise-en-scène*.

Sua energia criadora deve emergir impulsionada pelo confronto com o teor da experiência que o cerca e com as condições adversas de sua prática: o essencial é o senso de lugar e de tempo, senso que Glauber estende até a lírica como “sentimento do mundo”(Carlos Drummond de Andrade). (XAVIER 2003, p.19)

Tal *mise-en-scène* que comunica o sentimento do mundo é uma criação que ajusta as referências culturais e técnicas de modo a que expressem a afirmação lírica do autor. “Pensam os retrógrados que cinema se aprende em academia tipo Escolas de Belas-Artes. O cinema é prática artesanal: se existir um autor, bem; se não existir o mecânico ficará repetindo fórmulas.” (ROCHA, 2003, p.144). Neste contexto, a *Nouvelle Vague* francesa, o Neo-realismo italiano, as lições de montagem do cinema russo e outras formas canonizadas da poética cinematográfica universal são matérias-primas para a confecção da *mise-en-scène* do autor brasileiro. No flanco oposto ao da técnica, a formação do autor é completada pelo conhecimento de outras formas expressivas nacionais, especialmente a literatura a partir dos anos trinta, com José Lins Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, João Cabral de Melo Neto e outros. Esses autores oferecem no eixo horizontal do texto, a expressividade cultural brasileira que se pretendia recriar no eixo vertical da imagem cinematográfica. Não por acaso, Glauber identifica Humberto Mauro como a primeira ilha autoral do cinema brasileiro. O cineasta primitivo de Cataguases, interior de Minas Gerais, havia feito até então quinze longas, dentre os quais o mais importante foi *Ganga Bruta* (1933), que apesar da distância em relação às evoluções formais que surgiam no cinema mundial, expressam um agudo senso do homem e da paisagem. A fotografia foi desenvolvida por Edgar Brasil, profissional importante na construção da história da expressão brasileira em linguagem cinematográfica

A luz branca, ofuscante, obtida por José Rosa e Luiz Carlos Barreto para *Vidas Secas*, foi um verdadeiro manifesto fotográfico brasileiro. Valdemar Lima qualifica de *luz dura* a que conseguiu para *Deus e o Diabo*. Essa luz dura é branco, branco achatado e mate: a fotografia brasileira é queimada, superexposta, esbranquiçada.(...) Edgar Brasil já procurava, para os filmes de Humberto Mauro e Mário Peixoto, o branco. Mas era um branco matizado, leitoso e brilhante que não tinha a agressividade do branco de hoje. (BERNARDET, 2007, p.174)

Nos grandes estúdios, como a Vera Cruz, os técnicos buscavam luzes rebuscadas, trabalhadas por rebatedores, refletores e filtros. Segundo a lenda, durante as filmagens de *Barravento*, Glauber teria atirado ao mar os equipamentos de tratamento de luz. Ela não deveria ser esculpida para se naturalizar. Para chegar a uma interpretação da iluminação brasileira, o cinema recorreu à literatura, “a luz assassinava demais”, conforme descreveu Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*.

Humberto Mauro filmou em Cataguases com recursos mínimos, sendo exemplo de como fazer cinema independentemente do delírio econômico imposto pelo cinema industrial. Depois de Mauro, nos anos trinta, até sessenta e um, com Sarraceni, na opinião de Glauber o cinema brasileiro envolveu no esforço de industrializar-se. A falência dos grandes estúdios nacionais deveu-se ao descuido seu próprio descuido na apropriação dos padrões estéticos americanos: resultou, primeiro, numa estética pouco convincente, que deixava o público sempre vulnerável a preferir os heróis e monstros ianques originais às cópias grosseiramente adaptadas aos cenários brasileiros, e por fim na própria educação do público para o modelo “hollywoodiano”. Por isto o ataque ao cinema industrial e, em especial, à chanchada, eleita a vilã do cinema novo de 1962. Elas eram referências do que não fazer em relação aos padrões estéticos e ocupavam recursos de produção e espaço nos mercados os quais o Cinema Novo pretendia, o que não quer dizer que não havia ali uma possibilidade de desenvolvimento, ou que não houvesse nenhum desenvolvimento em curso. Um excelente exemplo de como poderia ter sido esse caminho do cinema nacional é dado por outro registro de Braz, extraído, também, de sua biografia:

Uma das características da pornochanchada era a produção barata, de entressafra, dirigida ao grande público. É o que, hoje, chamamos de “entretenimento”. Faziam grande sucesso de norte a sul do Brasil, em todos os lugares onde se encontravam aqueles que se identificavam com a arte brasileira. Com mais esmero, mais pesquisa, mais cultura, mais beleza, a peça *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, é um exemplo de onde “poderia” chegar o nosso cinema se não houvesse essa constante caça às bruxas.
(REIS, 2005, p.209)

Mesmo com pouco ou nenhum cunho crítico e artístico, as chanchadas e pornochanchadas colocavam em cena alguns tipos e costumes brasileiros. Contribuíam, por exemplo, para o desenvolvimento dos diálogos, apuramento que modelo importado nenhum poderia oferecer. Reparemos que algumas características da pornochanchada apontadas por Braz na citação podem ser tranqüilamente atribuídas ao que pretendia o

Cinema Novo: produção barata, dirigida ao grande público. O cinema brasileiro deixou de ser um órgão de registro do cinema mundial e moveu-se em direção a tradição expressiva com o Cinema Novo, mas pouco moveu as fronteiras demasiado claras entre arte e entretenimento, construídas na defesa de interesses de formação de mercado para o cinema americano. Quando esses limites são excessivamente polarizadores, deixam de contribuir para movimentar a situação.

A pornochanchada foi um desdobramento da chanchada, subgênero do cinema brasileiro surgido nos estúdios da Atlântida. Os termos, como categorias, são estigmas que servem menos para elogiar os chamados “filmes de arte” que para depreciar a produção popular nacional. São obras relativamente comportadas, com pouca pornografia e até algum moralismo, sobretudo se comparado ao gênero americano que posteriormente invadiria o mercado brasileiro de salas de exibição e locadoras: o pornô, cujo surgimento exigiu que as pornochanchadas fossem oficialmente reclassificadas, ganhando um nome menos pejorativo: comédias de situação.

Depois de Humberto Mauro, a indústria brasileira respiraria com Lima Barreto e *O cangaceiro* (1952), mas brevemente. A obra ganhou o prêmio de melhor filme de aventura em Cannes, entretanto era distribuída pela *Columbia Pictures* a preço pré-fixado. A distribuidora americana acabou ficando com os dólares do grande sucesso das vendas no exterior, minimizando a possibilidade de desdobrar o sucesso da obra em desenvolvimento para o cinema nacional. Na opinião de Glauber, negócios dessa natureza levaram a Vera Cruz e os grandes estúdios à falência.

Ao contrário do que alguns sugeriam, entretanto, a falência do estúdio não significou uma grande agonia para o mercado cinematográfico nacional, precário pela própria natureza. O sistema de distribuição era o grande alerta dos problemas. Em termos de produção, três fatos dão exemplo da continuidade descontinuada do processo de amadurecimento do cinema nacional, que culminaria em 1962, com o Cinema Novo. Alex Vianny trazia da Itália a proposta do cinema na rua, com atores do povo, linguagem simples e temática social. No Rio, Silvyano Cavalcanti atacava a gramática do espetáculo hollywoodiana. Neste contexto, surgiria “o primeiro autor brasileiro”, Nelson Pereira dos Santos de *Rio 40 graus* (1954-55).

O filme era revolucionário para e no cinema brasileiro. Subverteu os princípios de produção. Realizado com um milhão e oitocentos mil cruzeiros, lançando um fotógrafo jovem e talentoso como Hélio Silva, pegando gente na rua e entrando em cenários naturais (...). Era

possível, longe dos estúdios babilônicos, fazerem-se filmes no Brasil. (ROCHA, 2003, p. 106)

Hélio Silva faria a fotografia de *Navalha na carne* doze anos depois. Quando *Rio 40 graus* apareceu, muitos cineastas despertaram do complexo de inferioridade e compreenderam que era possível fazer cinema com “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, enxergaram na autoria um meio poderoso de interpretação social e de introspecção humana: “a câmera na mão, o despojamento, a luz brasileira sem maquiagem no confronto com o real, o baixo orçamento compatível com os recursos e com o compromisso de transformação social.” (XAVIER, 2003 p. 8). Depois de Nelson Pereira e das conseqüências de sua ousadia, estava aberto o caminho para uma tentativa mais madura de sistematizar a expressão brasileira em linguagem cinematográfica. O batismo do movimento seria a realização da Bienal de 1961, “Homenagem ao documentário brasileiro”, organizada por Jean Claude Bernardet. Representou para o novo cinema brasileiro o que a semana de arte de 22 representou para os modernistas. No ano seguinte.

Jece Valadão, ator, produziu *Os cafajestes*, para Ruy Guerra, num regime independente; Palma Netto e Álvaro Queiroz Filho idem em *Sol sobre a lama*, de Alex Viany; Elísio Freitas idem com *Porto das Caxias*, de Paulo César Sarraceni; Jarbas Barbosa e Gilberto Perrone, idem com *Boca de ouro*; o Centro Popular de Cultura, idem com *Cinco vezes favela*. Um fato básico que por si só já caracteriza a nova tendência: a produção independente, entregue aos produtores e jovens diretores com intenções autorais. (ROCHA, 2003, p. 131)

A proposta de um cinema de expressão brasileira com intenções de competir com cinema industrial soou arrogante na imprensa brasileira. O país se tornara populista depois de um período de ditadura, este precedido por uma república “café-com-leite” sucessora dos tempos de colonialismo instituído, e como se não bastasse, estava em plena véspera de uma nova ditadura.

O Cinema Novo foi acusado de não ter conseguido popularizar o cinema nacional. *Brasil em tempo de cinema* (1967), escrito por Jean Claude Bernardet, ajuda a esclarecer os motivos. O livro é apresentado como um ensaio sobre a produção cinematográfica brasileira entre 1958 e 1966. A proposta assumida: verificar de que maneira o montante da produção do intervalo podia ser compreendido organicamente, independentemente de qualidade técnica ou artística dos filmes. O crítico francês analisa

a produção dentro da qual o Cinema Novo surgiu, nos conduzindo a uma panorâmica do cenário que dois anos depois conheceria *Navalha na carne*.

Jean Claude Bernardet toma “a teoria da personagem”, com ponto de partida para discutir o “cinema brasileiro”. Mas não só ele, ou melhor, não especificamente o cinema, mas a sociedade brasileira daquela época retratada no cinema. Daí termos dito que o livro tem uma “proposta assumida”. Nossa leitura levou à idéia de que há outra, presumida no título. *Brasil em tempo de cinema* sugere que o livro é um ensaio sobre o país, visto através das lentes do cinema. O método do crítico consiste em se valer das obras para interpretá-las, de modo a justificar a proposta de sua teoria, procedimento metodologicamente criticável, mas que por isso não perde em nada a pertinência para nossa discussão. Mesmo com todas as distorções que se possa acusar, é um documento ao mesmo tempo sobre o país e sobre o cinema brasileiro à época do lançamento de *Navalha*. Mostrando o Brasil retratado no cinema, o livro sugere o fracasso da sétima arte em proporcionar interpretações mais ricas do país ao mesmo tempo em que acusa a manifestação de um sintoma da sociedade nas produções cinematográfica.

Começa reconhecendo que o cinema brasileiro não havia conseguido se estabelecer em razão de o sistema de distribuição nacional estar a serviço das produções estrangeiras. Nisto concorda com Glauber. O francês, porém, atribuiu essa situação não só à conivência do Estado com os interesses hollywoodianos e aos equívocos técnicos e estéticos dos criadores. Responsabilizou também o público, que a seu ver reproduz no consumo do cinema a mentalidade importadora arraigada nas nações colonizadas, adestradas para vender matérias primas e comprar manufaturados, problema gravíssimo para uma arte que trabalha com sonhos e imagens.

Para Bernardet um filme estrangeiro nunca mobiliza o expectador na sua totalidade. Dificilmente consegue dar expressão, seja por referência ou inferência, às relações entre os guetos sócio culturais que se formam e se esbarram cotidianamente nas ruas de um país. Somente um filme nacional pode colocar certas inquietações endêmicas em cena, contribuindo para o enriquecimento das interpretações da realidade. O crítico identifica os personagens criados pelo cinema brasileiro no período analisado com estruturas sociais arcaicas do país, do final do século XIX. Atribui essa tendência ao comportamento daquele que considera o estrato social responsável pela produção e recepção das artes no Brasil: a classe média, completamente submetida à corrente histórica, que tenta escamotear-se nas representações culturais.

É a classe média a responsável pelo movimento cultural brasileiro. Não há grupos aristocráticos ou da grande burguesia que possam sequer manter qualquer forma de parnasianismo. Quanto às classes que trabalham com as mãos, operários e camponeses, ainda lhes faltam consistência e bases suficientes para elaborar uma cultura que não seja folclórica. (BERNARDET, 2007, p.23)

Para o crítico, a classe média desvia-se de olhar para sua própria condição enquanto aspira viver como os grupos aristocráticos, o que a deixa a mercê dos esteticismos e formas grosseiras de representação, tanto da própria vida como do modelo desejado. Nessa altura já se pode notar a evidente filiação marxista do pensamento de Bernardet. Em nossa leitura, porém, reconhecemos em seu marxismo uma atualidade. Ela fica melhor expressa com o auxílio do pensamento do filósofo francês Félix Gattari, na obra *As três ecologias* (2003), quando este trata da ecologia social – falando não na chave marxista, mas na ecológica, que a exemplo da Estética da Recepção substitui em todos os âmbitos o recorte pela relação.

Os antagonismos de classe herdados do século XIX contribuíram inicialmente para forjar campos homogêneos bipolarizados de subjetividade. Mais tarde, durante a segunda metade do século XX, através da sociedade de consumo, do *welfare*, da mídia, a subjetividade operária linha-dura se desfez. Ainda que as segregações e as hierarquias jamais tenham sido tão intensamente vividas, uma mesma camada imaginária se encontra agora chapada sobre o conjunto das posições subjetivas. Um mesmo sentimento difuso de pertinência social desconstruiu as antigas consciências de classe. (Deixo aqui de lado a constituição de pólos subjetivos violentamente heterogêneos como os que surgem no mundo muçulmano.) Os países ditos socialistas, por sua vez, também introjetaram os sistemas de valor “unidimensionalizantes” do Ocidente. O antigo igualitarismo de fachada do mundo comunista dá lugar, assim, ao serialismo de mídia (mesmo ideal de *status*, mesmas modas, mesmo *rock*, etc). (GATTARI, 2003, p.11)

Na leitura de Gattari as estruturas sociais que agenciavam as subjetividades foram substituídas por agenciamentos do serialismo de mídia, embora as segregações e as hierarquias sociais continuem presentes. O que a teoria do personagem de Bernardet acusa é esta permanência na constituição dos personagens do cinema brasileiro e a posição ambígua da classe média diante dela. Ela encontra um exemplo de atualidade numa cena de *Cinema, aspirinas e urubus* (2006), de Marcelo Gomes. O personagem Ranulfo é um retirante nordestino e viaja para o Rio de Janeiro de carona com um alemão que vende aspirinas pelo sertão, nos idos de quarenta e dois. Em certa altura, o sertanejo conta uma piada de corno a um tipo populista que deseja comprar toda a carga

de Aspirinas que eles transportam. O tipo se aborrece com a piada, ao que Ranulfo argumenta: “Sertão é isso aí, fome, coronel, e piada de corno”. O tipo então responde: “sou coronel não, sou empresário”. Qual a diferença, pergunta o retirante. “A diferença é que se eu fosse coronel, podia mandar te matar, mas como sou empresário, posso matar eu mesmo”. O diálogo mostra a permanência de estruturas sociais que Bernardet observa no cinema dos anos sessenta, e mostra que seu argumento não é tão datado.

Na opinião do francês, a desorientação histórica da classe média brasileira se faz presente na produção cinematográfica com grande evidência. Assim, nos personagens dos primeiros filmes avaliados, o crítico interpreta representações que omitem os conflitos e ambigüidades da classe média. Nas obras seguintes, que seguem em ordem mais ou menos cronológica até o surgimento do Cinema Novo, ele consegue interpretar as representações dos conflitos de uma classe média que começa a buscar seus próprios caminhos.

Bernardet afirma que a classe média é uma autora-espectadora desacostumada a se ver na tela e que preenche seu tempo livre consumindo “marcos lisonjeadores” do próprio desenvolvimento, os quais a dão a reconhecer o que é bem feito e de bom gosto. Envergonhada pelas marcas do passado colonial vivificadas pela miséria e ignorância que a cerca e incapaz articular o desenvolvimento do país porque submetida à corrente histórica, essa autora-espectadora sofre de “má consciência”, o que a leva a fundar uma tradição marginalista de personagens para o cinema a partir de 58. Todos se marginalizam. Os miseráveis cometem delitos em nome da sobrevivência. Os milionários são maus e levam uma vida luxuosa e fútil. Entre os dois, um imenso vazio. A classe média se esconde, não discute seus problemas. Disto resulta, ainda, uma valorização desmesurada da representação do indivíduo e da personalidade na vida social, sendo praticamente inexistente a verificação de aglomerações populares se dedicando a soluções ou problemas comuns.

Em contrapartida, a massa é apresentada em aglomerações que fazem parte integrante da vida social e que não tem matizes políticos, motivo pelo qual encontramos com tamanha frequência, no documentário e também no filme de ficção, feiras, estações e estádios. (BERNARDET, 2007, p.182)

A vontade de anular-se diante dos problemas do país leva a classe média a procurar o marginalismo também em outras fontes, como os cangaceiros, sempre filhos de camponeses ou sertanejos que se ligaram ao cangaço para vingar desonra pessoal,

adereçando o individualismo com um anarquismo que nada propõe além de revolta e violência. Neste contexto se incluem também as representações do fanático e do santo. A impossibilidade representar o sonho de integração social é que torna heróico o cangaceiro, agradável o malandro e o favelado digno no cinema brasileiro. Ao lado destes, uma galeria de personagens intermediários entre o povo e a burguesia resolve as diferenças de classe com uma boa conversa. Com tal galeria de personagens o cinema nacional produziu enredos que não proporcionavam uma interpretação da realidade brasileira. Quando muito, dialogaram a respeito do povo, mas nunca com ele. Os filmes que pretenderam dar expressão estética aos problemas do povo, isto é, do grande público, na verdade debatiam com os dirigentes do país sobre os discursos oficiais, denunciando as mazelas históricas. Esse personagem falador é uma espécie de narrador de um documentário pedagógico.

Um dos recursos de que se vale amiúde o documentário é característico dessa atitude e consiste em confrontar uma determinada realidade com as teses oficiais existentes a respeito, a fim de sugerir que estão obsoletas, não evoluíram com a realidade e precisam atualizar-se. (BERNARDET, 2007, p. 66)

Para o crítico, a omissão da classe média está na desarticulação crítica da denúncia. Cumpriria a ela sonhar formas estéticas capazes de fazer vibrar estes territórios marcados, isto é, de se comunicar com o público. Um caso exemplar desde equívoco é o desenredo de *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962). Zé Burro (Leonardo Vilar) é impedido de cumprir sua promessa junto a santa Bárbara porque jurou num terreiro de candomblé. Padre Olavo (Dionísio Azevedo), um bispo e um delegado de polícia, são o poder constituído que impede o povo de realizar seus propósitos. A situação só é resolvida com a morte de Zé Burro. A população, comovida, o coloca numa cruz e arromba a porta da Igreja para redimi-lo, ainda que tardiamente. O desfecho da narrativa sugere que o povo fragilizado pressiona o pai a protegê-lo. Embora seja possível obter pequenas concessões, sugerir pormenores ou modificar detalhes, a submissão aos princípios gerais do pai é completa e o respeito a sua posição não é sequer ameaçado. Para Bernardet, se o desenredo colocasse em questão a linha política do pai ao invés de mostrar uma pretensa vitória teria sido mais incisivo e conseqüentemente menos marginalista.

Por falar em marginalismo, ele é marcante em *Cinco vezes favela* (1961/62). Trata-se de uma coletânea de curtas-metragens produzida pelo Centro Popular de

Cultura da União Nacional nos Estudantes do Rio de Janeiro. É um caso especial porque, mesmo tendo sido produzido no circuito de instituições culturais extracineamatográficas, na opinião de Bernardet reproduz todos os vícios praticados pelas produtoras regulares: trabalha com modelos que roubam da realidade a chance de ser mais complexa que os livros de sociologia. O trabalho reúne “Um favelado”, de Marcos Farias, “Escola de samba alegria de viver”, de Carlos Diegues, “Zé da Cachorra”, de Miguel Borges, “Couro de gato”, de Joaquim Pedro Andrade, e “Pedreira de São Diogo”, Leon Hirsziman. Soterrada por abstrações acadêmicas, a favela não pode ser interpretada “e chega a dar a impressão de ter sido inventada exatamente para o bom funcionamento da demonstração. É uma espécie de realidade asséptica que permite uma compreensão e uma interpretação única: o problema do enunciado” (BERNARDET, 2007, p.42).

De outra parte há os “grã-finos-marginais”. Apresentados em iguais quadros primitivos, os magnatas são cínicos, libertinos e vivem entre piscinas, carrões, solenidades e quadros abstratos. Em “Zé da cachorra”, o grileiro é encontrado pelos favelados em seu *living-room* na companhia do filho e das respectivas amantes seminuas. O rebento pergunta ao pai quando a mãe retorna. Com algum refinamento mais, o mesmo se repete em *O assalto ao trem pagador* (1962), de Anselmo Duarte, *A morte em três tempos* (1965), de Fernando Campos, *Encontro com a morte* (1965), do português Artur Duarte, e *Os vencidos* (1964), de Glauco Couto.

Manifestada em várias outras obras, essa estrutura que escamoteia a classe média persiste até em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. Manuel (Geraldo Del Rey), prejudicado numa partilha do gado com Cel. Moreira, tenta argumentar sobre seu prejuízo e é agredido pelo coronel. Revoltado, o sertanejo mata seu algoz e alguns capangas, mas não consegue impedir que eles matem sua mãe. Manuel convence a mulher a fugir para o Monte Santo. Rosa (Ioná Magalhães), entretanto, não acredita em São Sebastião (Lídio Silva), ao passo que o marido, sofrendo com as mortes e a consciência da injustiça, entrega-se ao fanatismo. Paralelamente, um padre e outro coronel tentam contratar Antônio das Mortes (Maurício do Vale) para matar o santo. O assassino vacila, mas aceita. Seu trabalho acaba feito por Rosa, que imola São Sebastião durante a cerimônia em que uma criança é sacrificada em nome do perdão de Manuel. Antônio das Mortes assassina todos os fanáticos de Monte Santo, menos o casal. Eles fogem pelo sertão na companhia de cego Julio, que os leva até Corisco (Othon Bastos). Manuel decide juntar-se ao cangaceiro para servi-lo.

Antônio das Mortes, a quem se atribui o assassinato do santo, decide matar também o demônio cangaceiro, para que Manuel “possa ir sozinho fazer sua guerra”. A caminho de seu destino o matador encontra Júlio. O cego, não lhe reconhecendo pela voz, pergunta quem é. A música tema do matador canta seu remorso, ele responde: “Não me reconhece pela voz? Não quero que ninguém saiba nada da minha pessoa.”

A parte mais viva de seu corpo são os olhos. Anda sempre só, enquanto deveria, se quisesse ser verossímil, estar sempre acompanhado de jagunços; é que Antônio das Mortes é solitário, não pertence a grupo algum, nem aos proprietários, nem à Igreja, nem ao povo revoltado, nem aos camponeses, e é um indivíduo sem semelhantes. Não que não haja outros Antônio das Mortes, mas inclusive com os outros ele não sente afinidades. Antônio “jura dentro de dez igrejas sem santo padroeiro”.
(BERNARDET, 2007, p. 97)

Para Bernardet, o poder de sedução do matador está em que ele é a má consciência da classe média, finalmente representada. Pensá-lo para essa classe é interpretar a si mesma, daí o mistério em torno do personagem. Glauber, crítico do equívoco de se fazer filmes para os governantes e não para o povo, parece ter criado a personagem mitológica sob a influência dessa lucidez. Antônio das Mortes abre o realismo do filme ao fabuloso. É o acesso por onde se faz a ponte entre o sertão e a cidade, entre a história e a atualidade, entre a mitologia popular e os problemas sociais. *Deus e o diabo na terra do sol* instala uma representação da consciência da classe média no meio sertão, em meio aos pobres e seus mitos populares, tal como eles a cercam na vida real. O cinema brasileiro se aproxima mais das cidades depois de Antônio das Mortes. Não que elas não fossem cinematografadas antes, mas até então os personagens nacionais não haviam conseguido um contato poético tão rico com a atualidade brasileira, sobretudo em relação à transposição dos problemas da classe média urbana para a telona. O que Antônio das Mortes torna patente, nos outros personagens era, quando muito, modestamente sugerido, na opinião de Bernardet. Manuel e Rosa correm em direção ao mar no final do filme. Terá o sertão virado mar depois das mortes do demônio e do santo? O sertanejo e sua mulher corriam para fazer sua guerra ou não? As soluções não são dadas, o que coincide, no caso dos filmes do Cinema Novo, com uma estratégia dramaturgica.

Diz Glauber Rocha: “Foi o Leon [Hirszman] que me falou que a melhor forma de causar impacto para desalienação era deixar as

personagens naquele grau de alienação e evoluir com elas até o patético, um patético que provocaria um impacto tremendo, e por esse impacto, criaria uma rebelião contra aquele estado de coisas, contra a alienação das personagens”. A assimilação da dramaturgia de Bertold Brecht não está alheia à evolução destas idéias. (BERNARDET, 2007, p.43)

Na opinião do francês, tais preocupações são infantis, mas se justificam pela emergência de melhorar a comunicação com o público. Muito embora fosse um estágio evolutivo do Cinema Novo, resultavam em personagens que “vão sendo levadas independentemente da sua vontade, não contra a sua vontade, pois essa vontade é quase inexistente.” (BERNARDET, 2007, p.114). Aqui o pensamento do francês se afasta de Glauber. Ambos fazem leituras de *Porto das Caxias* (1963), de Paulo César Saraceni.

Bernardet considera que nesta obra o fim é inicialmente anunciado. Numa cidade estagnada do interior, Irmã Álvarez é uma “mulher-que-vai-matar-o-marido-que-a-oprime”. Como o amante recusa-se a ajudá-la, assim como o barbeiro e um soldado, ela decide fazê-lo sozinha. Sua fixação é possivelmente patológica. O marido, acidentado, não consegue andar, a liberdade dela não depende da morte dele. A câmera passeia lenta e os planos são demorados, destacando mais os objetos inanimados que a vida. Nenhum movimento alterará o desfecho fatal.

Glauber, por seu turno, considera o filme de Saraceni um filme de autor, que faz transparecer o social representado no homem. Destaca o uso do quadro aberto e classifica o ritmo como largo, adequado para a representação da miséria e do amor: “os símbolos expressionistas da degradação humana na paisagem desolada de uma cidadezinha do interior” (ROCHA, 2003, p. 141). Não tendo consciência senão da individualidade oprimida, a mulher projeta no marido a miséria que precisa ser exterminada. Saraceni elimina o suspense e realiza um documentário crítico em que homem e ambiente se plantam no quadro aberto das tomadas de câmera e o personagem segue com sua solidão pelas ruas de Porto das Caxias, executando a estrutura do antiespetáculo.

Para Bernardet, a situação da classe média, agora evidente, vai encontrar uma representação irônica em *Crônica da cidade amada* (1965), de Carlos Hugo Christensen. O filme de contos mostra personagens bonachonas e resolvidas circulando com lirismo e leveza em paisagens deslumbrantes. A primeira imagem é a de um oficial ajudando um cego a atravessar a rua. Para o francês a cena é suficiente para tornar o

filme um “protótipo de um cinema oficial para o Brasil” (BERNARDET, 2007, p.145), sobretudo diante do impacto de abril de 1964.

Ora era vista como traída pelo golpe, ora como beneficiária, a classe média era a matéria a ser mais polemizada pelo cinema nacional, na opinião de Bernardet, para quem o choque com a censura era um apenas um contratempo natural, dado que fosse uma ferramenta usual nas ex-colônias. A subjugação institucionalizada resultou numa tendência derrotista nas produções pós-64. Quando há diálogos a respeito do golpe nos filmes, as conversas são com frequência “uma troca de perguntas ou de melancólicos incentivos à reação psicológica.” (BERNARDET, 2007, p.46). Não se sabia mais quais eram as idéias válidas para este novo estado de coisas.

O filme que primeiro escapa ao marasmo, também de Glauber Rocha, é *Terra em transe* (1967) - analisado para o livro do crítico francês em fase de roteiro. Num país imaginário, Paulo Martins (Jardel Filho), um jovem idealista, quer convencer a ter decisões firmes um político reformista que pretende transformar a sociedade sem revolução. Paulo é derrotado por conchavos políticos e ligações ilegais. Ao invés de procurar se posicionar a favor ou contra o golpe, “procura-se antes analisar o passado, insistindo muito na inconsistência das bases em que se apoiava toda uma política, e esse fato já é uma procura de caminhos.” (BERNARDET, 2007, p.152). A estória se passa em 1963 e revisa criticamente os equívocos que levaram ao golpe.

Bernardet considera que o chamado “realismo poético revolucionário” - expressão de Glauber – era um caminho edificante para o cinema nacional. São filmes cuja proposta era transpor a realidade nacional para o plano do fantástico, onde suas contradições e violência podem ser elevadas ao absurdo, até provocar explosão libertadora no plano do realismo. Nisto seu pensamento nos parece um pouco contraditório, posto que esta fórmula foi empregada em *Porto das Caxias*. O marido não caminhava, era absurdo que a liberdade da mulher dependesse dele. Mas essa não era uma lógica que faltava ao filme, a justificativa estava para além da invalidez do velho, era um absurdo metafórico, conforme esclarece a interpretação de Glauber do filme.

Malgrado a contradição, o francês reconhece que o Cinema Novo conseguiu dar o caráter de verdadeira “manifestação cultural” ao cinema brasileiro e vê no movimento uma perspectiva frutífera para o futuro da sétima arte tupiniquim. Sua preocupação com o tratamento dos personagens, no campo das formas, se relacionava com a conquista da expressão brasileira em duas frentes: o diálogo e a fotografia. Com inegável contribuição da produção documentária, as falas se tornaram mais coloquiais e menos

literárias, evoluindo sensivelmente em expressividade. Ainda naquela década os diálogos receberiam contribuições generosas das peças de Plínio Marcos, adaptadas por Braz Chediak. No campo da fotografia, a luz e a representação da natureza se desenvolveram mais. As gravações ao ar livre são mais baratas que as “internas”, o suficiente para inclinar a produção brasileira a privilegiar as “externas”, o que teve por consequência o desenvolvimento na expressão da exuberância natural do país. Tais demandas levaram ao aprimoramento na iluminação, mais crua, como já vimos.

Além destas tendências, outras duas foram vastamente manifestadas no cinema brasileiro entre 58 e 66: os finais abertos e a força dos personagens. Eles raramente morrem no final, nem se resolvem em relação ao tema. Manuel e Rosa correm ao final de *Deus e o diabo*, e *O desafio* termina com uma marcha. Aruã, em *Barravento*, afasta-se lentamente da cidade e em *Porto de Caxias* a mulher se vai pela linha de trem. O que será de suas vidas? Contemporaneamente, em *Cinema, aspirinas e urubus*, Ranulfo e Johann, embriagados, brincam que estão em guerra. O alemão, depois de atirar bombas imaginárias sobre o brasileiro, simula suicidar-se com um tiro na boca. Ranulfo se impressiona: “Alemão *doidjo*, se matou mesmo”. Depois os amigos também seguem seus destinos sem deixar pistas.

Assim, pelos personagens e sua identificação com a cultura oficial, Bernardet conclui que o cinema que se praticou no Brasil de 58 a 66 foi eminentemente de classe, equacionou a situação e apontou caminhos para a classe média. O cinema, então, encontrava-se diante de quatro problemas fundamentais: enfrentar os rumos culturais e policiais que tomava a sociedade, evoluir com a discussão sobre a problemática da classe média, resolver o problema do público e encontrar estabilidade econômica. Com exceção da última tarefa, as demais não passam perto de ser problemas específicos do cinema, o que reafirma a leitura segundo a qual este livro vê a sociedade brasileira através do cinema, propondo personagens mais afinados com a representação dos problemas atuais do país.

A edição do livro que resenhamos, publicada em 2007, apresenta pós-fácio contemporâneo do também crítico de cinema Carlos Augusto Calil, intitulado *João Cláudio Jorge Renato 67*. O texto não apresenta Jean Claude Bernardet como um crítico audacioso e radical, “disposto a botar a louça para quebrar” com seu livro. Para Calil, descontados os excessos inerentes à juventude e à “camisa de força ideológica” que o autor usava para escrever, suas questões ainda hoje são pertinentes, e das quatro tarefas que o francês atribui ao cinema em 67, apenas uma foi realizada: “E pela história: o fim

da ditadura militar.” (CALIL, 2007, p. 190). Sendo essa a situação, a camisa de força ideológica nos parece uma imagem excessivamente forte. É preciso reconhecer o que há de pensamento marxista na crítica do francês. Entretanto, diferentemente de Calil, nossa leitura não encontrou nisto uma limitação ideológica, mas sim uma proposta de ultrapasse da compreensão do mundo que os personagens criticados manifestam. A ideologia como camisa de força está sendo posta em xeque ao ser criticada no contexto de *Brasil em tempo de cinema*.

O Cinema Novo, embora tenha desenvolvido o caráter estético, não concluiu a tarefa da popularização do cinema nacional, questão intimamente ligada ao problema da distribuição. *Tapete vermelho* (2006), de Luiz Alberto Pereira, é uma provocação bem humorada a respeito dessa problemática. Quinzim (Matheus Nachtergaele) é um caipira que quando criança freqüentava o cinema com o pai. Encantado com a experiência, o garoto promete ao pai que levará seu filho para ver cinema tão logo ele complete dez anos. É o mote do filme: a viagem do agora pai Quinzim e sua família em busca de uma sala de cinema que esteja exibindo um *Mazzaropi*. Pai, mãe, filho, burro e viola peregrinam pelo interior à procura de uma sala que esteja exibindo um dos clássicos do jeca. Quinzim crescido é uma reencarnação de *Mazzaropi* na verdade, ao mesmo tempo personagem e espectador. Antes de encontrar uma cidade com sala que funcione, a família é hostilizada por um vendedor de televisões, encontra algumas cidades sem sala de cinema e outras em que a sala se tornou igreja. Quando finalmente encontram um cine em pleno funcionamento, ele naturalmente já não passa filmes de *Mazzaropi*. Angustiado com a possibilidade de decepcionar o filho e não poder cumprir a promessa feita ao pai, Quinzim entra numa dessas salas tornadas igreja e se revolta. Como que guiados pelas mãos de Deus, os irmãos o atiram para fora da sala, sobre uma pilha de entulhos, onde o caipira descobre latas com os filmes que procura. Latas nas mãos, ele procura um exibidor que concorde em passar o desejado *Mazzaropi*. Não encontrando e desesperado, acorrenta-se na entrada de uma sala como forma de protesto. Seu gesto atrai os populares e a TV. O gerente do cinema explica que os distribuidores ocupam todos os horários disponíveis por força de contrato, de modo que é impossível atender o caipira. Quinzim, irredutível, só concorda em sair com a garantia de que verá o filme que quer. Em face ao transtorno e à comoção geral, o exibidor concorda em fazer uma única sessão para atendê-lo. Mas o caipira ainda não está satisfeito, aproveita-se da circunstância e, ao melhor estilo “noite do Oscar”, exige um tapete vermelho para deixar a sala. Um dos mais populares personagens do cinema nacional encarna o

público e ambos saem à procura dos filmes populares. A tacada crítica, genial e engraçada, contou com a participação de Yassir Chediak, filho de Braz, que interpreta o violeiro Renato.

Havendo percorrido a contextualização histórica do cinema no Brasil com Glauber, e do Brasil no cinema na companhia de Bernardet, podemos agora apresentar com mais segurança as críticas escritas a respeito de *Navalha na carne*, ou nossas falsas pistas, como já explicamos.

Começamos pelo artigo do escritor tricordiano Roberto Iemini. O texto veio a público originalmente no final dos anos oitenta, no *Jornal Três*, edição não encontrada, e foi republicado em 2004, no suplemento cultural “O Grito”, caderno independente publicado no mesmo jornal. Homônimo à obra, o texto do poeta destaca no filme a degradação do ambiente, a violência das ações e a concisão narrativa que nos convida a participar de um “inferno atávico brasileiro”.

Não há mocinho e mocinha. São todos carrascos e vítimas. O cafetão, a puta e o homossexual obrigam um a ter a consciência da dor do outro. E o espectador participando deste inferno atávico brasileiro, começa a se reconhecer, a considerar os personagens como elos de uma corrente da qual também faz parte. Por uma dessas mágicas que só grandes poetas proporcionam, nos tornamos solidários com estes personagens abjetos, em seu drama minúsculo. (IEMINI, 2004, p.01)

Examinemos a citação. Começa marcando uma distância interpretativa em relação ao filme quando afirma que os personagens se obrigam um a ter consciência da dor do outro e que o espectador participa. Entretanto, no lugar de desenvolver uma análise das ações dos personagens, o que poderia esclarecer a maneira como o trio interage e cria o elo de identificação com o público, Iemini abandona seu argumento inicial – o que é absolutamente legítimo em seu contexto discursivo. O abandona para desenvolver outra interpretação, bastante criativa e historicamente plausível. Ele relaciona os acontecimentos do quarto de cortiço de *Navalha* com as práticas repressivas da ditadura que vigia à época do lançamento da obra.

Entramos na intimidade dos personagens e, chocados, somos obrigados a conviver com vidas que só se satisfazem extraíndo o prazer da degradação do outro. E é este o motor que movia a política ditatorial exercida na época, da qual o país hoje ainda guarda resquícios. (IEMINI 2004, p.01)

Vadinho das Candongas em certa altura diz que “é a lei” que justifica seu comportamento, e passa o filme a interrogar os demais personagens, marginais e submissos. O não aprofundamento das relações entre os personagens marca uma distância entre a posição do autor (e do leitor) e as práticas repressivas às quais as vidas dos personagens foram associadas, mas não escapa de manifestar o sintoma da tendência a escamotear-se das representações, tal como Bernardet sugeriu. Se nos identificamos com as personagens, é apenas para “nos tornarmos solidários com estes personagens abjetos, em seu drama minúsculo”.

Na descrição da posição da câmera e de seu efeito dramático, tal disposição persiste: “espionamos os personagens: o exercício sistemático da crueldade. Daí passamos a integrar a cena, compartilhando a emoção vivida entre quatro paredes.” (IEMINI, 2004, p.01). Em *Navalha na carne* a câmera não assume o ponto de vista dos personagens, está sempre as espiando, perseguindo, se aproximando para observar detalhes, afastando-se para não atrapalhar as ações. Quando o argumento do escritor tricordiano caminha novamente para oferecer mais detalhes sobre o modo como o filme envolve o espectador, dessa vez por meio da análise da posição da câmera, outro passe de mágica: “daí passamos a integrar ...”. Iemini destaca ainda que a mudez e as ações do prólogo criam curiosidade a respeito dos personagens, levando o espectador a perguntar-se sobre as razões que os levam a estar “submissos à sua condição”. No próximo capítulo exploraremos as relações entre o prólogo e o restante do filme para esclarecer de que modo ele estimula a curiosidade.

Glecy Coutinho publicou sua crítica sobre *Navalha na carne* num sítio da Internet pertencente ao governo do Espírito Santo. Seu texto inicia comentando a relação tensa que a obra de Plínio Marcos mantinha com a ditadura, sobretudo pela qualidade.

o que irritou demais os militares foi que, pela primeira vez no país, aparecia alguém tão atrevido e tão convincente, colocando em cena a realidade dramática de prostitutas, gigolôs, homossexuais e bandidos. Isso para o governo militar era uma terrível subversão, e quanto mais a censura apertava, mais se falava em Plínio Marcos. Ainda mais que se dizia que ele era palhaço, gago, analfabeto, o que alimentava ainda mais esta biografia. (COUTINHO, 2008, p.01)

Não só a temática e a linguagem são subversivas em *Navalha*. Uma série de subversões se desenha desde a biografia do autor, nada parecida com a dos monstros eruditos. Plínio, ao longo da vida, foi funileiro, jogador de futebol, palhaço de circo,

frentista, feirante, entre outras ocupações. A subversão se estende à relação da temática da obra com o momento político-cultural do país, tratando de marginalidade sob o jugo de um regime militar que sustentava a qualquer preço a imagem de um Brasil próspero e em franco desenvolvimento. Transposta para o cinema, *Navalha* continua seu veio subversivo, agora com a contribuição autoral de Braz Chediak, autor nascido numa cidadela do interior de Minas Gerais, longe de Cataguases, que estreava na direção de cinema. Inscreve-se caprichosamente entre o cinema tido por popular e o tido por erudito, entre o Cinema Novo e o comercial, subvertendo ambas as categorias. Os personagens, sendo tipos popularescos, fogem aos estereótipos grosseiros do cinema comercial graças aos matizes humanos. Uma vez que se trata de figuras marginais, seus matizes humanos têm a força dramática redobrada, porque acrescentam imagens críticas ao imaginário social sobre a marginalidade. Essa contribuição trazida do teatro, no cinema vai de encontro à tradição marginalista de personagens que Bernardet criticou, sendo, portanto, subversiva em relação a ela.

O aspecto dos matizes humanos dos personagens ganha expressão na crítica de Gleycy quando ela faz referência (prestando reverência) à cena inicial do filme. É um longo plano-sequência, aproximadamente quatro minutos, mostrando Neusa Suely preparando-se para o trabalho.

A Neusa Suely (Glauce Rocha) está no quarto da pensão ajeitando os cabelos em frente ao espelho, sai e vai até a janela examinar as roupas. A câmera a segue. Ela pega o bule, coloca café na xícara e toma, senta-se na cama. Só aí vemos que há mais uma pessoa no quarto. Ela calça as meias, levanta, a câmera a acompanhando, abre a bolsa, pega dinheiro, conta, coloca no criado mudo, volta para o espelho, coloca o cinto. Se ajeita, passa pó, guarda a esponja, fecha a bolsa, se ajeita e sai. (COUTINHO, 2008, p.01)

Além de mostrar belamente como mulher a prostituta, a cena tem importância na economia narrativa. No prólogo as três personagens aparecem arrumando-se ao espelho. A dimensão simbólica desse gesto cresce com as seqüências finais, quando Vado arranca o espelho da parede para usá-lo como instrumento de tortura. “Só o plano seqüência da Neusa Suely vale o filme, eu não sei por que não existe uma linha sequer sobre o filme: nem na Internet, nos dicionários de cinema” (COUTINHO, 2008, p.01). O ponto culminante da obra para Gleycy é a cena em que Neusa, desesperada, duvida que gente de verdade viva como ela, Veludo e Vado, “um aporrinhando o outro”. É o

momento em que a submissão e o abandono saturam insuportavelmente o ambiente, embora não seja ainda o fim do filme.

Assim como a crítica de Gleyce Coutinho, outro documento que nos chegou através da generosidade de Braz Chediak foi o texto de Caroline Fioratti (2006), um trabalho acadêmico sobre Plínio Marcos produzido para o curso de graduação em Comunicação Social da FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado, da capital paulistana. O capítulo quarto discute *Navalha na carne*, especificamente o filme de Braz no subitem I, e inclui trechos de entrevistas com o diretor de cinema e com o do ator Sérgio Mamberti, que atuou na primeira montagem da peça, dirigida por Edgar Urgel. A tônica da repressão militar segue nos depoimentos dos entrevistados e no texto de Caroline, que recorta outro elemento subversivo do horizonte de recepção de *Navalha* do qual não tratamos. O impacto deste novo elemento é explicitado nas palavras de Mamberti.

Quando a peça foi liberada todos me diziam: ‘Sérgio, você está louco, você acabou de ganhar um prêmio como ator, está casado recentemente, com filhos...e agora vai fazer esse papel de viado? Esse personagem só tem quinze minutos em cena, você vai ficar marcado. Pode estar arriscando a carreira’. Havia muito preconceito naquela época (...) ela [a peça] tinha toda uma responsabilidade social do orfanato ao mostrar a situação de uma homossexual como ser humano. (MAMBERTI *apud* FIORATTI, 2006, p.39)

Veludo, no cinema, com o acento do prólogo se humaniza ainda mais. É um personagem forte que conquistou para a homossexualidade uma expressão nada caricata, algo raro em obras que não a tematizam. No filme, poucas cenas mostram Veludo em situação patética e, quando isso acontece, é mais para servir ao desenvolvimento do enredo e à coerência das opções dramáticas que para caracterizá-lo. Quando Vado deita-se sobre o homossexual, na cama, para tentar obrigá-lo a fumar maconha, uma onda de gemidos invade a cena, obrigando o público a reconhecer a satisfação de Veludo com a circunstância. A imagem por si poderia ser interpretada mais inocentemente, como se o cafetão apenas tentasse fazê-lo fumar, mas apoiada no som, a cena ganha em dramaticidade e obriga o público à interpretação mais constrangedora, sobretudo para o espectador mais preconceituoso.

Fioratti também destaca a opção pela “câmera-que-espia” feita por Braz, e afirma que o diretor tricórdiano “realiza um filme extramente catártico, um filme que consegue ser uma navalha na carne do espectador” (FIORATTI, 2006 p.43). Assim como Roberto

e Glecy, a acadêmica não explora mais detidamente as relações entre os personagens e nem outros elementos que polemizem a identificação do público com a obra.

Embora a comunicação com o público seja objeto de apreciação de todos os críticos, a temática não é aprofundada, o que faz das estruturas de apelo do filme uma boa entrada para a leitura que dele faremos no próximo capítulo. Tais estruturas começam a revelar-se negativamente na outra adaptação de *Navalha* para o cinema, dirigida em 1997 por Neville D'Almeida. Nesta versão o diretor parece ter buscado uma ampliação da temática do texto de Plínio, utilizando a peça como suporte para uma leitura abstrata das relações entre os personagens. Algumas opções, entretanto, custaram caro ao seu projeto. Neville usou atores bonitos em cenários estonteantes para contar a estória de *Navalha na carne*.

Perugorría gasta o seu talento para se exprimir num portunhol penoso. Como o diálogo é quase todo em gíria, beiramos o risível. O mesmo com Vera Fischer: quando Vado chama Neusa Suely de galinha velha, o espectador fica boquiaberto na cadeira, tentando saber a quem ele se dirige. (ARAÚJO, 1997, p.1)

Em nossa opinião, a escolha do ator cubano Jorge Perugorría é bastante compreensível. O trânsito entre a sordidez e o glamour que a adaptação de Neville propõe é bastante comum na ilha de Fidel, sobretudo para figuras de sucesso como o ator. O resultado da montagem, porém, foi questionável, como Inácio Araújo nos faz notar, e uma leitura mais pormenorizada seria necessária para avançar na crítica a esta obra. Referimos-nos a ela porque a tentativa de adaptação das relações entre os personagens para outro contexto acena para qualidades da obra de Braz não exploradas pela crítica. Uma vez que os textos a que tivemos acesso não desenvolvem o assunto a respeito da versão de Braz, o tomamos como aspecto “não-dito” mais evidente da obra, nossa porta de entrada para o desenvolvimento da interpretação do filme.

Antes de iniciarmos a leitura do filme, é preciso fazer algumas considerações acerca da relação entre o horizonte histórico de recepção de *Navalha* e a metodologia proposta por Jauss. Duas das três teses práticas de Jauss foram relativizadas pela natureza do *corpus* da pesquisa. A quinta tese, que trata da recepção das obras ao longo do tempo, sofre com o quase esquecimento do filme e com a ilegitimidade do horizonte histórico reconstruído por críticas escritas vinte anos depois de o filme surgir. Mas tanto nos livros publicados à época do lançamento como nas críticas interpretadas, fica claro que o horizonte de expectativas esteve fortemente marcado pelo discurso ideológico que

opõe os marginais e os dignos, esquerda e direita, acento que, acreditamos, contribuiu para manter a obra nos porões da crítica e da cultura nacional. A sexta tese, que cuida dos sistemas sincrônicos de recepção, é relativizada pela categorização genérica grosseira que organiza a circulação dos filmes no cenário nacional, desde antes do lançamento de *Navalha* até hoje. Impõe-se, então, a tarefa de ler o filme, começando pelas relações entre os personagens, para entender como ele se comunica com a atualidade, respondendo legitimamente à última das teses.

CAPÍTULO V – NAVALHA NO FILME

É um filme bom pra caralho.
(Plínio Marcos)

O olho humano não enxerga em preto e branco. É óbvio e ululante. A realidade cinematografada em preto e branco, portanto, aponta para um sonho de realidade. A realidade representada em preto e branco pode ser mais verossímil que qualquer verdade que lhe falte, pode parecer “a vida como ela é”, preto no branco, com todas as cores em preto e branco. Supomos que o caso de *Navalha* seja assim. Como se o cinema fosse a vida refletida em um espelho que já não serve para reproduzir seus aspectos mais evidentes porque, refletindo a respeito desses aspectos da vida, ele expõe a “compreensão de como ela se organiza como linguagem” (AVELLAR, 2007, p. 286). Uma vida mais verossímil que verdadeira porque investida da voz do homem que a narra, por isso não mais um espelho inocentemente mimético, mas um espelho que pensa e por isso erra. A voz de um homem que fala sobre a vida em linguagem cinematográfica, ou a voz de um de autor, para usar o termo de Glauber. Não mais apenas o realismo convencionalmente maquínico do cinema comercial, que cala a voz humana e repete modelos dramáticos, mas o realismo crítico que, através do cinema, expressa voz de um homem tentando fazer vibrar o imaginário sobre a realidade.

Uma das mais fortes tradições da gramática cinematográfica holywoodiana é a galeria de personagens se definem completamente em torno de um conflito. São invenções que dificilmente servem para enriquecer as possibilidades de interpretação da realidade, posto que usem os personagens e a realidade para encenar um enunciado. Em *Navalha*, são os personagens que se redefinem constantemente em razão dos conflitos, agindo e reagindo em função de certas fixações, como essas sim, capazes de defini-los. Procurando entendê-las, o espectador acaba se tornando uma espécie de montador do enredo, trabalhando por projeção, completando as lacunas da trama narrada em longos planos-sequência. Por isso a montagem do filme pouco interfere na narração, não há o tradicional jogo de plano e contra-plano, os personagens é que exploram os cenários e locações observados pela câmera-narradora que nunca assume o ponto de vista deles.

Neusa, fazendo o *trottoir*, aparece primeiro do outro lado da rua, ao fundo, para no plano seguinte surgir na calçada diante da câmera, que a olha do mesmo ponto, atentando para o que as ações propõem, sem interferir. Não há *flashbacks* ou

flashforwards. Acompanhando o que vai sendo narrado, o espectador acaba introduzido na construção dramática para fazer a ponte entre os fatos passados e o presente, entre o que o filme lhe contou há pouco e o que vai lhe contando no instante que passa. Nessa construção, o leitor se depara com equívocos da narradora, ou melhor, tem a impressão que esta lhe deu uma percepção imprecisa dos acontecimentos passados em face aos novos. Assim, enquanto câmera mostra Veludo trabalhando, ele discretamente comete um roubo. A câmera, entretanto, não oferece certeza para o leitor. Se houve o roubo, aconteceu num ponto cego da cena, Veludo estava de costas para a câmera. O resultado é que o leitor não pode ter certeza absoluta da verdade quando Vado espanca o criado tentando fazê-lo confessar. A cena de amor protagonizada por Veludo e o garçom no prólogo, mais adiante é reportada como prostituição paga com dinheiro roubado.

Com tais sutilezas, o filme vai apelando insistentemente para que o espectador polemize com o ponto de vista da câmera sobre os acontecimentos passados, conferindo-lhe um papel importante na construção narrativa. Assistindo o filme “reconhecemos o ato mental de observar concentrada e atentamente alguma coisa; ao ver a cena que aconteceu antes reconhecemos o ato mental de recordar alguma coisa” (AVELLAR, 2007. p.114). Ao observar e lembrar, o espectador de cinema movimenta as mesmas faculdades cognitivas que usa na vida real, e assim dá-se o passe de mágica de estar no filme, aludido por Roberto Iemini no capítulo anterior. Em *Navalha*, a experiência é acentuada pela opção formal da “câmera-que-espia-e-nunca-recorda”.

Para pormenorizar como isto se dá ao longo do filme, retomaremos a divisão proposta no terceiro capítulo, sete episódios costurados pelo desenvolvimento de três motivos: “roubo”, “maconha” e “você está velha”. O primeiro motivo desenvolve a intriga que tenciona os cinco primeiros episódios. Os outros dois não propõem intriga, são aparentemente fúteis, mas têm a força de polarizar as posições de conflito, acabam servindo para definir o abandono desses personagens que se agridem e evocam a morte pelo dinheiro de um programa ou um cigarro de maconha. Através desses motivos o leitor retorna ao passado tentando interpretar os absurdos do presente. Uma vez que o espectador é solicitado a polemizar e a temática do filme é também polêmica, a tensão narrativa resulta forte, apesar da simplicidade estrutural. Ocorre que tanto o tema como a forma como ele é tratado são apelativos. Por exemplo: quando são ditas as primeiras palavras, os personagens não saem mais do quarto, estão definitivamente sepultados no mundo tumular e miserável do cortiço. Entretanto, homossexualismo e consumo de drogas não são temas exclusivos do mundo marginal, e em certa altura, Vado afirma

categoricamente que a relação entre cafetões e prostitutas é como a dos “coroas” nas “casas de família”. Uma relação de interesse que sempre inclui “uma mulher por fora” para o varão. Sueli, que antes transara com o gordo que lhe contou sobre a esposa e a filha, se pergunta desesperada, “será que somos gente?”. O espectador que responda às provocações, perguntas e polêmicas explícitas.

Os três primeiros episódios equivalem ao prólogo e mostram ações diversas que apresentam os personagens e discretamente introduzem as razões que os levarão a confrontarem-se. É possível ler na poética do espaço e nas ações a marginalidade dos personagens. Quanto à caracterização do espaço, Veludo aciona uma bomba elétrica para conseguir água limpa e atira pela janela a água suja das latas que estão sob o lavabo do quarto de Neusa. O cortiço tem as paredes umedecidas por infiltrações e carcomidas pelo abandono, é mal iluminado assim como a rua em frente, onde trabalha o garçom. Durante o filme, Vado não deixa o quarto. Veludo deixa, mas aparece numa rua igualmente em ruínas e escura, a boca de fumo onde compra maconha. Neusa Sueli é a única que sai do ambiente marginal e inóspito. Faz ponto numa avenida, esta bem iluminada. A fotografia ali é mais leve do que a empregada no cortiço e no ponto de tráfico. A luz, mais abundante e regular, fotografa uma realidade menos crua que a “outra”, marcando a diferença. As ações e a posição da câmera se encarregam de indicar que a prostituta não pertence àquele ambiente. Na primeira cena, o primeiro plano é negado à protagonista. Por detrás de uma grade, a câmera olha Neusa perambulando do outro lado da rua, a espera de clientes. É a prostituta que em sua labuta atravessa a rua e se aproxima da câmera. A narradora vai de encontro a ela na avenida somente quando a chuva a obriga a se proteger sob uma marquise. “A presença da água reforça a miséria da prostituta que continua a ganhar a vida pelas ruas, como um gato molhado sem alternativa” (FIORATTI, 2006 p.42). Passada a chuva, finalmente a câmera divide a calçada com Neusa, para acompanhar a abordagem de um cliente – o laço que liga a prostituta àquele espaço. Sueli aponta ao cliente o caminho para o mundo informal, os acompanhamos a um lugar anônimo onde a placa indica “alugam-se quartos”. Essa poética de espaço e as primeiras ações preparam a idéia de que os acontecimentos do quarto se passarão num mundo hermeticamente tumular. Nisto remetem à leitura que a crítica fez sobre o filme, abordada no capítulo anterior.

Um olhar pela fechadura, assim foi como Chediak concebeu seu filme, como se o espectador invadisse aquele quarto de hotel de

quinta categoria, ou como diria Plínio, aquela espelunca, muquifo, cabeça de porco. O público é colocado em tal posição como se espionasse a vida daquelas personagens que estão condenadas a viver escondidas entre quatro paredes. (FIORATTI, 2006, p.41)

Olhando pela fechadura, porém, o espectador é insistentemente solicitado, e defendemos que nisto reside a força de apelo do filme, cujo apogeu é a provocação de Vado: “mas isso é igual, na vida e nas casas de família.”

Às cenas de sexo, ainda no prólogo, chamamos respectivamente de “amor na miséria” e “miséria do amor”. Nelas a montagem leva o espectador a um e outro quarto alternadamente, e o encontro entre Neusa e do garçom ao final da seqüência sugere que as ações foram simultâneas. No “amor na miséria”, sabemos tratar-se de um casal homossexual transando num quarto paupérrimo, mas o que vemos não é isto. O primeiro gesto de pudor coube a Veludo, que ia da porta em direção à cama, muda de idéia, volta e apaga a luz. A câmera parece constrangida com a situação. Solidária com o pudor do leitor mais preconceituoso, não acompanha Veludo de volta à porta nem observa o garçom na cama, mira estática a confusão do mosaico de fotos de artistas na parede. É um tempo dado para o leitor destilar o preconceito nas próprias víceras, enquanto não se resolve o que virá. Apenas quando cai a luz a narradora se encoraja a seguir o criado. Veludo se senta ao lado do garçom, flerta como fossem se beijar, mas comete o segundo gesto de pudor: deita-se lentamente atrás do parceiro, que permanece sentado. No breu do quarto, a alternância do foco entre o primeiro e segundo plano, associado aos *closes* em partes discretas da anatomia, produz uma cena de sensualidade humana que só sabemos ser homossexual pelo enredo. Na discricção das sombras, o espectador já não consegue determinar o sexo do casal pela imagem, vê apenas uma exibição sensual. Daquele ponto de vista não existe mais o homossexual, o que há é uma prática sensual humana.

Mesmo sem ver os homossexuais, a narradora comete também outro gesto de pudor, foge para o quarto de Neusa. A situação lá, porém, não é mais agradável. A luz é boa, nenhuma sombra atrapalha a exibição do espetáculo. O casal não comete um gesto a dois, o gordo como que se masturba nela, é como se estivesse sozinho. A narradora, pudica, chega com um *close* no rosto impávido de Sueli a olhar o longe. Ela recua um pouco e vemos também o cliente, espasmódico, ora esfregando o rosto molhado no pescoço da prostituta, ora roçando-lhe o queixo com o bigode, ora deixando os cabelos umedecidos de suor varrerem a boca inexpressiva de Neusa. A narradora parece não suportar a idéia, procura olhar abaixo da linha dos rostos, mas as costas do cliente

gotejadas de suor e retesando ao ritmo da cópula. A câmera, então, procura paz no pescoço do cliente, mas a mão da prostituta inerte, como que esquecida ali, é insuportável. Não há o menor matiz de sensualidade no comportamento de Suely, o que tenciona constrangedoramente a excitação do gordo. O espectador, aqui, vê os heterossexuais se relacionando sem sensualidade alguma, e assim começa a se desenhar a *mise-en-scène* do mal estar que permeará todo o filme. Nenhum artifício formal, pedagógico ou moral é utilizado, nos dois quartos as tomadas são discretas e ao mesmo tempo escandalosas deixando o espectador abandonado às próprias convicções a respeito do que se passa. Voltamos ao quarto de Veludo, o garçom senta-se encostando a cabeça na parede, divide a cena com um pôster de João Gilberto a embalar a bossa nova no violão. O mosaico de fotos de antes não seria um bom fundo para a cena de paz do personagem saciado.

O quarto episódio instala as falas, apresenta os nomes e explora a intriga. Neusa entra no quarto e sorri ao ver Vado, chama-o de “meu bem”, pergunta se ainda está em casa por estar doente. O cafetão xinga e ameaça a prostituta. Entre a agressividade e sua causa, a intriga. Vado se levanta ameaçadoramente, a câmera se aproxima, quase interfere, mas não pode. O cafetão toma o braço de Neusa, torce e pergunta: “já lembrou o que me aprontou, sua nojenta?”; e passa desferir-lhes pontapés que não vemos, porque a narradora está muito próxima. O som alto dos gritos de medo de Neusa e de raiva de Vado sufocam a cena. Quando o cafetão a joga no chão, a câmera parece também cair indefesa atrás dela, e rasteja para trás evitando a mulher que rola pelo chão na sua direção, e com elas o espectador, que do chão só consegue ver as costas da prostituta e, diante delas, as pernas de Vado, que xinga e chuta. Não é dado ao leitor ver o rosto do algoz e sentir raiva dele, só o que a narradora oferece é a violência à qual Neusa está submetida. O som e o ângulo são mais violentos que a imagem propriamente, isto é, a *mise-en-scène* criada expressa mais violência do que se ela fosse exibida explicitamente. Braz narra a estória de modo que ela pareça suportável aos olhos do espectador, mas não aos nervos.

Vado sai de cena por alguns instantes depois das agressões, enquanto acompanhamos Sueli. Abandonada no chão, ela não estranha apanhar, não esboça tentar fugir, reações que o leitor poderia imaginar. Neusa reclama um pouco das escoriações enquanto recolhe suas coisas e imediatamente passa a tentar descobrir os motivos da sova. Ela não tentará escapar, não há fuga. Seu desejo experimental está completamente bloqueado e submetido. Ela acusa uma vizinha fofqueira que “não pode ver ninguém

bem” e persegue a justificação dessa idéia como se nela estivesse a saída. Irrita-se com a possibilidade de Vado ter sido influenciado pela vizinha, não consegue admitir ser “corneada por uma jogada fora daquela”. Sueli não tenta escapar da opressão a que é submetida ao longo do filme, não tenta “botar a cabeça para fora”. Na cena em que ela vai à janela do quarto o enquadramento só lhe dá a ver o quarto de Veludo, e quando ela for à porta, será para perguntar se Vado retorna, assim como quem pede. O cafetão só se referirá a ela pelo nome no próximo episódio, até lá só a trata por “cadela”, “nojenta”, “puta sem calça” e outros epítetos nada carinhosos. Neusa se refere a ele como “Vadinho” e “meu bem”. A confusão entre cafetão e marido manifestada nos diálogos entre o cafetão e Neusa fica esclarecida quando Vado a obriga dizer que é pela “grana” que ele está com ela, como se sozinha a prostituta não pudesse se convencer, e como se ela realmente não pudesse suportar a idéia de dizê-lo. Neusa chora ao obedecer a tais ordens. Vado ordena que ela pare de chorar: “É a lei”.

Vadinho das Candongas é o estereótipo do cafetão, um personagem isento de matizes humanos. Um dos sentidos da palavra “candonga” é amor falso, galhardia canalha. A agressividade deste episódio introduz o papel que ele desempenhará na economia narrativa: levar ao desumano a agonia dos outros dois marginalizados. Vado leva o realismo do filme a situações hiperbólicas, funciona na economia narrativa aproximadamente como Antônio das Mortes em *Deus e o Diabo*, porém com uma inversão. A caracterização do primeiro é perfeitamente realista, ao passo que a do matador de Glauber é aparentemente absurda. Este, por sua vez, é psicologicamente realista, ao passo que aquele é psicologicamente absurdo. O comportamento de Vado não é ambíguo como o dos personagens. Sua particularidade está em que ele comete as maiores crueldades e também diz todos os chavões populares do filme: “Todo viado é surdo”, “tenho malandragem para dar e vender”, “judío das mulheres para elas gostarem de mim” – declarações que lembram Nelson Rodrigues. Esses chavões funcionam como mais uma armadilha para o espectador, que os encontra na boca do vilão mais desumano, remetendo ao lado mais constrangedor deste humor que surge maximizado pela ferocidade da tensão e ao mesmo tempo relativizado pela rejeição inspirada pelo enunciador.

Neste episódio executa-se o encontro entre o filme e a peça, o que nos permite identificar algumas opções formais importantes do primeiro. Braz toma emprestado de Plínio o texto e a espacialidade do quarto, do Cinema Novo a câmera na mão e a expressão brasileira em preto e branco cruamente iluminado. São os atores e a câmera

que se movimentam em torno da luz, única e natural, procurando ora os cantos mais sombrios do espaço nas contraluzes e sombras, ora expondo expressões violentamente carregadas sob a luz sem rebatedores. Essa exploração do espaço e da luz em proveito de acentos dramáticos contribui para evitar que o leitor atente para o fato de que filme se passa, desde o fim do prólogo, todo ele no quarto, afasta o perigo da estética do teatro filmado ao mesmo tempo em que agrega ao realismo da peça a expressividade formal (brasileira) do Cinema Novo. Vado, no breu da contraluz, segurando as calças nas mãos, pelos bolsos, é uma sombra horrenda ameaçando a prostituta indefesa. Nessa cena, é a sombra do cafetão que escurece o canto do quarto onde se passa a ação. Pouco antes, Neusa e Vado contracenaram nesse mesmo canto, porém filmados a favor da luz, e assim o lugar parecia outro, aconchegante na miséria. Vado, então, arrasta Neusa pelos cabelos até a cama. A irritação do seu rosto o faz parecer fantasmagórico, com os olhos ocultados na sombra provocada pela luz que vem de cima. Neusa, cabisbaixa na cama, mergulha o rosto nas sombras do cabelo solto. Sua tristeza, cansaço e choro são comunicados pela voz apagada e pelo corpo entorpecido.

Nada no filme é casual. Mesmo as ações rotineiras servem para definir os personagens e fazer caminhar a trama. Costurando os personagens à miséria do espaço, Neusa coloca suas roupas íntimas de molho na bacia onde Vado lava os pés. Este seca os pés com a mesma toalha usada para secar o rosto mais cedo, a mesma que Veludo havia usado para limpar as mãos sem lavá-las depois de jogar fora a água suja acumulada na lata sob a pia.

Quando Neusa põe a cabeça para fora da janela, vê o quarto onde Veludo entoava uma canção. Seu cantarolar de saciado já estava em cena antes de Sueli chegar ali, antecipando a idéia que ela teria em seguida, ao voltar para o interior do quarto: será que Veludo roubou o dinheiro? Mais uma volta no torniquete é dada.

Começa o quinto episódio, o inquérito de Veludo. A possibilidade do roubo leva o leitor a questionar se o “amor na miséria” do prólogo era prostituído. Inicialmente Veludo procura se proteger dos chutes de Vado atrás de Neusa, que se mostra disposta a ajudá-lo. É ele que a chama pelo nome pela primeira vez. A câmera recua e abaixa-se amedrontada quando Vado começa a estapear Veludo sobre a cama. O efeito dramático das agressões é novamente extraído mais do som do que das imagens, mas aqui uma característica do teatro de Plínio se manifesta na *mise-en-scène* do filme. É quando Neusa e Vado arrancam Veludo de debaixo da cama, Vado segurando-o pelas pernas, ela fazendo cócegas nele, que ri. Os espectadores que mais mergulharem no mal estar

proposto pela narrativa fílmica não perceberão a passagem do trágico para o cômico, ficarão abandonados ao terror continuado no som alto e o circense explodindo na tela não dirá nada aos seus olhos apavorados com o onirismo sufocante da *mise-em-scène*. Como não conseguem a confissão, Neusa, que já desistira de protegê-lo, revela-se ofendida pela surra que tomou graças ao criado e ajuda a torturá-lo também. Veludo reage. A passagem é o embrião da vingança que retardará a saída de Veludo do quarto, no episódio seguinte. A navalha tematizada pelo título aparece para ajudar Neusa a “fazer justiça”. O criado tenta fugir, mas apenas do quarto: depois de confessar o roubo implora que Vado não o denuncie para a dona da pensão, temendo perder o emprego. Sueli, depois de ameaçar matá-lo, assume comportamento e prosódia maternas, toma Veludo pelos ombros e o conduz à cadeira: “sente-se querida”.

Os dois últimos episódios encerram a intriga em torno do motivo “roubo”, que ligou o criado ao garçom, indispôs Vado e Neusa e em seguida os uniu contra Veludo. Para desdobrar-se, a trama evoca a cena do prólogo em que o homossexual compra maconha, retomada na pergunta do cafetão a respeito do uso do dinheiro roubado. Neste episódio a movimentação de personagens e câmera mantém os três constantemente em cena. Quando a câmera destaca um, buscando efeito dramático, os demais entram no quadro novamente tão logo o efeito é conseguido. Sueli, abraçada a Veludo, tenta estender o afeto também a Vado, mas o cafetão repudia a reconciliação.

O sexto episódio inaugura um delírio narrativo. Muito embora apenas o cafetão fume o cigarro de maconha, parece que Veludo também sofre seus efeitos. Após ter pousado a mão demoradamente sobre o sexo de Vado e diante da recusa insistente deste em lhe deixar fumar, o criado parece desesperar-se e pede ajuda a Neusa. Depois da confissão do roubo ele assume posturas servis em relação aos algozes, comportamento agora abandonado em detrimento de um sadismo mais característico da personalidade de Vado. Sua expressão se torna insana. Insolente, ele desconcerta o cafetão, empurra a prostituta e responde com desprezo às ordens para que saia do quarto. Em seu delírio, o criado vinga-se de Sueli. No instante em que percebe que indispôs o “casal”, olha com deboche para a prostituta e tranca-se novamente no quarto, satisfeito por contrariá-la. Introduce discretamente o último motivo, chamando Neusa de “galinha velha”. Com isso, indispõe Vado e Sueli, preparando o último episódio. Cafetão e criado protagonizam nova cena de brincadeiras eróticas, dessa vez na cama. A tensão dramática é grande, novamente o volume dos sons empresta mais sugestão que as imagens. Com a intriga do roubo solucionada, a exposição do homossexualismo, do

consumo de maconha e a inversão no comportamento de Veludo asseguram a dramaticidade da estória. Ao espectador, além de tentar recuperar o fio da trama, resta ainda a incerteza gerada pela constante possibilidade de uma nova ação violenta de Vado. O sino marca a passagem de meia hora. Neste contexto delirante, o cafetão refere-se a Neusa pelo nome, chama-a de “meu amor” e pede sua ajuda para fazer o Veludo fumar. Ela avança vingativa sobre Veludo, acusando-o de sair dali para a polícia, o que ele nega. Naquele submundo claustrofóbico de vidas abandonadas, instituição nenhuma interfere. E assim Veludo é expulso do quarto e do filme.

As cenas da mão que espalma o sexo e as brincadeiras na cama foram opções de roteiro, a peça registra uma revolta mais discreta de Veludo. De acordo com as marcações de Plínio, ele apenas apanha de Vado por se recusar a fumar.

O sétimo e último episódio desenvolve a indisposição do casal, plantada por Veludo no episódio anterior. A dramaticidade, nessa altura, fica por conta da humilhação e das tentativas e desistências de revolta de Sueli diante da insistência de Vado de em que ela está velha, que o cafetão desenvolve desde da opressão psicológica até a violência física. Ela começa o episódio tentando acusar a imoralidade do comportamento de Vado, mas este não se abala, passa oprimi-la com a idéia de que está velha, de que tem pelo menos cinquenta anos. Sueli submete-se ao argumento, responde, não pondera, tenta justificar-se, tem trinta e cinco anos, está cansada, senta-se na cama e olha o chão desanimada. Tenta filosofar sobre a própria situação: “quando eu nasci era igual a qualquer uma”. Entretanto não consegue comover o cafetão: “não force a idéia piranha velha”, ele responde. Não há espaço para reflexões sociológicas, o leitor poderá fazê-las depois de ver ao filme, durante é impossível, há uma emergência humana em cada gesto que precisa ser assimilada. A cada cilada narrativa o filme abandona o espectador em certos intervalos que vibram seu espírito com novas sugestões.

Vado pergunta a Neusa: “por que você me atura?” Antes que viesse a explicação, responde com outro de seus chavões: “é porque sou bom de cama!?”. Acompanhando o casal de perto, a câmera destaca a exaustão de Neusa e a crueldade de Vado. Os lábios da prostituta tremulam tentando verbalizar alguma verdade, mas ela não diz, e o leitor é novamente convidado a construir o sentido da cena, cabe a ele responder ou suportar a idéia nada romântica de que a resposta de Vado esboça a verdade. Em meio ao bombardeio de absurdos contra Neusa, o cafetão desfere uma acusação contra o leitor. Propõe uma similitude explícita entre aquele mundo cruel e marginal no qual estão e o

mundo dos cidadãos supostamente dignos. Vado diz que a prostituta agüenta o cafetão para não ficar só, mas que “isso é igual, na vida e nas casas de família, os coroas agüentam as coroas por interesse, e para se divertir têm sempre uma garota por fora”. O leitor se encolhe constrangido na poltrona. Nenhum esclarecimento vem em defesa dessa figura discreta que desde o início vinha suplementando com suas conclusões morais a estória. Sueli está de costas e não esboça negar o discurso de Vado. Momentos depois, Sueli endossa a provocação e rememora a noite com o cliente que reclamou “da porca da mulher e da porca filha, tudo gente bem instalada na porca da vida”. Enquanto a prostituta fala, ajoelhada no chão do quarto, a câmera se aproxima paulatinamente. Ela pergunta se é gente, se ela Veludo e Vado são gente, se gente de verdade vive como eles. A dúvida é a principal pista para a compreensão da força da dramaturgia de Plínio Marcos. Sua dramaturgia mostra como gente quem normalmente está privado de sê-lo, e com isso responde positivamente à Neusa. Não explicitamente, mas através da intriga que coloca a dúvida em cena e “lança no ar um desafio imenso à nossa obrigação moral e cívica de tratá-la como tal” (ZANOTTO, 2003, p. 18).

Ato contínuo, Vado apanha o espelho na parede para usá-lo como instrumento de tortura. Todos os personagens passam pelo espelho no prólogo, e o gesto que parecia rotineiro ganha aqui força simbólica. Depois de solicitar o espectador com as provocações e abandoná-lo na companhia de Neusa ao chão, Vado a obriga a prostituta a olhar-se no espelho, e simbolicamente o leitor também. Arranca a maquiagem dela e do leitor qualquer verniz social com o qual ele pudesse se proteger do realismo cruel retratado no filme. Depois Vado pede a grana da noite e prepara-se para sair. Porém, liberta-a também do verniz social que a levava a ver nele o marido, uma vez que, livre da maquiagem, Neusa impede que o cafetão deixe o quarto. Agora é sua vez de assumir uma expressão insana. Ela coloca-se entre o cafetão e a porta e arranca o que restou de maquiagem no rosto, enquanto repete todos os nomes que Vado usou para oprimi-la: “velha, feia, gasta, bagaço, lixo dos lixos, mas você vai ter que trepar comigo”. Tal como Veludo mais cedo, desafia o cafetão e apanha a navalha para obrigá-lo a possuí-la. O dia começa a amanhecer e a luz entra pela janela aberta do quarto. Vado, já na cama para dormir, se assusta por um instante com a prostituta armada, mas não procura se defender da navalha, permanece o tempo todo ao alcance de um possível golpe de Neusa. Essa seqüência explora a potencialidade do espírito vingativo inspirado pela opressão do filme. Neusa pode dar o golpe a qualquer momento, mas Vado não parece nada preocupado, não demonstra medo, chega mesmo a provocar Neusa ainda mais. O

cafetão alterna entre justificar-se e criticar o comportamento da prostituta. Por sua vez, Neusa vai perdendo o ímpeto da revolta, desarma a navalha, deixa que o cafetão apanhe o instrumento. Vado diz que estava brincando, que não era sério, mas apenas sua escola: “judío das mulheres para elas gostarem de mim”. Sueli se diz “arriada” e “na merda”. Vado a deita na cama e a acaricia, mas nada de afeto, ele o faz somente o suficiente para distraí-la enquanto ele apanha a chave da porta no sutiã dela, e sai. Sueli vai até a porta perguntar se Vado volta. Não há resposta. Ela fecha a porta por onde fugiria se tivesse para onde ir e a janela por onde a luz entrava. Apanha um sanduíche e começa a comer. Finalmente flerta com a câmera, encara o espectador: o que terá achado ele que viu tudo e foi amiúde solicitado? O sino badala cinco da manhã e o filme termina com a imagem de Neusa congelada numa fotografia do abandono.

A navalha literalmente na carne de um dos personagens introduziria na narrativa a morte e os desequilíbrios que a acompanham. Seria um elemento narrativo capaz de abrir o realismo do filme às possibilidades mais mirabolantes e sem prejuízo do realismo. Entretanto o filme não se inclui nesta categoria, nem no naturalismo, categoria na qual foi inscrita a peça teatral. De nosso ponto de vista, o filme se enquadra no realismo crítico proposto pelo Cinema Novo. A estrutura narrativa que atribui ao leitor decisões capitais diante de situações extremas provoca uma reação, não no plano do filme, onde as conclusões não são propostas nem fato algum tem a força de alterar o curso trágico da estória. A reação incide no plano do real, de onde o filme extrai a temática que submeterá a um tratamento subversivo. O potencial subversivo da tematização confere um caráter crítico ao realismo e vai buscar suas conclusões no imaginário do leitor. Este, supliciado pelas sugestões da imagem, vibra em intensidades novas, movimentando-se na direção de acomodar a novidade.

A fotografia de Neusa ao final do filme é simbólica nesse sentido. Os personagens estão enclausurados para libertar o espectador, para obrigá-lo a encontrar, nas decisões que lhe são solicitadas, pontos cegos que desviem a trama do desenredo fatal, de modo que aquele “como se” proposto, na vida fosse de outra forma. Neusa acabar numa fotografia é simbólico do estado de desejo experimental que o filme desenvolve, de modo a sugerir que a realidade possa ser diferente.

Não interpretamos. Dizemos apenas que essa reunião opera um bloqueio funcional, uma neutralização do desejo experimental: a foto intocável, imbeijável, interdita, enquadrada, que não pode usufruir a não ser da própria visão, como o desejo impedido pelo telhado e pelo

teto, o desejo submetido que não pode usufruir a não ser da própria submissão. (DELEUZE, 1977, p.8)

O desenredo fotográfico de *Navalha* simboliza o estado de desejo bloqueado, aproximadamente como Deleuze e Gattari identificaram na leitura da obra de Kafka. Neusa intenta algumas reações, mas acaba sempre sucumbindo à opressão do cafetão, assim como Veludo, que teme perder o emprego no cortiço sórdido. Não há saída. No caso dos personagens de *Navalha*, a completa submissão está relacionada com a condição social miserável, pois são figuras desprovidas de representação social. Até o surgimento de Plínio, a tradição naturalista e realista nunca tinha conseguido representações tão despudoradas da marginalidade que circula nas docas, biroscas, bordéis, presídios e cortiços de todo o país. A qualidade dessa tematização nos palcos e salas de exibição incorpora um não-dito à realidade brasileira, “sequer são personagens do *lumpenproletariat* brechtiano, que ao menos sabiam da própria abjeção(...), [são] marginais mais absolutos, aqueles que não tem vez nem voz” (ZANOTTO, 2003, p. 16). O discurso político fica completamente implícito no absurdo das situações. O filme não conclui nada, posto que uma conclusão nada acrescentaria. O “como se” proposto ali prevê o leitor num lugar privilegiado da estrutura narrativa, pois cabe a ele concluir sobre o desenredo dos motivos, todos eles dramatizações polêmicas. Ao modo proposto por Iser, podemos dizer que *Navalha* como “caso impossível” relaciona o imaginário popular do país acerca dos marginais com o caso específico de dois tipos fortemente marcados por matizes humanos e um vilão isento de tais matizes, jogados uns contra os outros por força sociais que, embora não façam parte do desenvolvimento do enredo, permeiam o horizonte do tema e acabam relacionadas às fixações em torno das quais se expressa a psicologia dos personagens. Com isto, queremos dizer que *Navalha* tematiza a humanização dos personagens marginais. Passando pelos apelos e provocações explicitamente dirigidos ao público, o filme ultrapassa a segregação anunciada pelo tema (marginal-digno) e, na forma dos conflitos, dá vida a uma espécie de humanismo não triunfalista, que revela o desejo submetido à própria submissão, funcionalmente bloqueado por circunstâncias ocultas, mas facilmente identificáveis nas fixações que polarizam cada um dos três motivos.

Trata-se de um filme importante da cinematografia brasileira. Foi um dos poucos momentos em que o Cinema Novo conseguiu ser revolucionário e popular ao mesmo tempo. “*Navalha na carne* se tornou grande sucesso de público e crítica. Os espectadores faziam filas nas portas dos cinemas, participavam, gritavam” (REIS, 2005,

p.176). A “fortuna” crítica acabou se detendo nos aspectos mais evidentes do tema, imersa no debate ideológico que delineava o horizonte de expectativas dos anos sessenta e que ainda ecoa no imaginário geral a respeito das obras produzidas naquele período. Nossa leitura, entretanto, tentou mostrar que, no tratamento dado à saga desses personagens catados “nas quebradas do mundaréu, onde o vento encosta o lixo e as pragas botam ovos” (MARCOS *apud* ZANOTTO, 2003, p.11), o filme expressa um humanismo não triunfalista, o qual explode em meio ao mal estar dos aspectos mais epidérmicos da vida marginalizada e na falta de conclusão e nos apelos ao leitor.

E se os aspectos mais epidérmicos da vida retratados pelo filme continuam se parecendo com a realidade mesmo quarenta anos depois, a culpa é da vida, não do filme.

NAVALHA NA PESQUISA

Cultura não é aquilo que entra pelos olhos, é o que modifica seu olhar.
(José Paulo Paes)

À época das primeiras aulas do curso de Mestrado em Letras da UNINCOR, me instigava a idéia de desenvolver uma pesquisa que de algum modo fosse facilitadora da literatura para os não literatos, como eu. Anos antes, com Manuel de Barros, me impregnei do desejo de contestar a finalidade referencial dos textos. Eu lia no poeta pantaneiro um elogio à leitura enquanto experiência e desejava fortemente explorar este foco na pesquisa. Submetido ao crivo do aparato teórico oferecido pelo curso e às diversas novidades e desafios ele colocava, me perdi um pouco em relação às intenções iniciais, mas agora, com o trabalho concluído, vejo o quanto elas tensionaram a temática e a escrita.

Estavam manifestas já na primeira polarização inventada para iniciar o trabalho: a frase “a palavra escrita é superfície que acidenta o olhar”. Nela se pode entender tanto que a superfície da palavra escrita acidenta o olhar do leitor como que olhar do leitor é que acidenta a superfície da palavra escrita. Discutindo a dúvida, preparava o elogio à literatura enquanto experiência.

Na escritura do primeiro capítulo, embora eu ainda não soubesse exatamente que tipo de segurança me forneceria a Teoria do Efeito Estético e a Estética da Recepção, um tom mais irritado e provocativo marcou o trato com as teorias, especialmente com relação ao *New Criticism*. O método de leitura fechada, que despreza as ilusões afetiva e intencional, pareceu dos que mais agredia a imagem da literatura que Manuel de Barros me ensinara. Concomitantemente, o romantismo das minhas disposições iniciais ia ficando claro, dado que, naturalmente, os recortes teóricos se justificam pelo propósito das pesquisas, o que fez parecer implicância o tom indignado do texto. O Formalismo Russo foi mais respeitado, devido à idéia do estranhamento e à contestação do cânone e das formas nela implicada. No estudo desta escola teórica, os aprendizados colocaram no horizonte de preocupação da pesquisa uma inquietação sobre como se daria a passagem ao elogio do leitor comum, em face de tantas imaginações inovadoras sobre a palavra, em especial as reflexões para além da relação forma-fundo. Tal preocupação afetou a abordagem do Estruturalismo Tcheco; é preciso assumir a insuficiência da leitura, que preparou rasteiramente a passagem para o capítulo seguinte, sem esclarecer suficientemente as contribuições da escola.

Veio então o segundo capítulo e com ele a preocupação de encontrar as ferramentas para a leitura do filme. Veladamente, havia ali a vontade de encontrar uma medida teoricamente responsável para a imaginação do texto literário o menos referencial possível. Desse modo, na travessia das teorias desse capítulo, um tom mais comedido ficou evidente. As teorias foram apresentadas no texto ao mesmo tempo em que eram apresentadas ao pesquisador; uma escritura procurando a compreensão do que tematiza. A Teoria do Efeito Estético de Iser ofereceu argumentos para o elogio à experiência literária e a Teoria da Recepção de Jauss para a sistematização da pesquisa sobre a circulação social das obras. Os primeiros textos de Iser e Jauss a que tive acesso foram as traduções reunidas no livro *O leitor e a leitura* (2002), organizado por Luiz Costa Lima. A Teoria do Efeito Estético é apresentada ali em termos estruturais, motivo pelo qual o começo do segundo capítulo envereda por este aspecto da teorização alemã. Embora a descrição das estruturas apresentasse uma imagem do texto mais próxima daquela que sugere a poesia de Manuel de Barros, a sensação de encontro do desejo inicial com a pesquisa em curso se daria na leitura de outra obra de Iser, *O Fictício e o Imaginário* (1996). Foi nela que a imagem da literatura como experiência me pareceu mais entusiasmante. Na apresentação dos atos de fingir, a descrição da relação entre os produtos estéticos e o imaginário do leitor desenha a benfazeja imagem da leitura como experiência com muita clareza. As discussões sobre o fictício dos textos ficcionais e pragmáticos deram a medida responsável para a contestação do caráter referencial dos textos, inicialmente pretendida. A descrição dos atos de fingir, além disso, polemiza com a necessidade de qualquer controle (censura) sobre a temática das obras de arte, uma questão pertinente para a visão mais inocente em relação à necessidade de se fazer histórias desagradáveis, *Navalha na carne*. É necessário antes disseminar formas mais edificantes de apropriação dos discursos artísticos, ao invés de controlar a produção dos discursos. O papel das artes é contestar o não-dito pelas imagens culturalmente disseminadas. De tais conclusões, aproximamos as sete teses de Jauss sobre a recepção de objetos estéticos, para ter, no âmbito social, uma ferramenta condizente com a utilizada na caracterização da experiência individual. Dado que em Iser houvesse o encontro da pesquisa com um desejo profundo do pesquisador, a leitura de suas teorias foi mais aprofundada que a das teorizações de Jauss.

No terceiro capítulo, apresentamos a obra de Braz Chediak e descrevemos o enredo de *Navalha na carne*. Um vez que o filme não foi lançado no formato digital e

são raras as locadoras que o possuem em vídeo, acreditamos ser produtivo dedicar algumas páginas a contar o enredo tal como foi filmado pelo diretor tricordiano.

Na leitura da crítica, o tom provocativo volta às páginas, inspirado pelos discursos mordazes de Glauber Rocha e Jean Claude Bernardet. O baiano desmistifica o monstro da indústria cinematográfica e reflete sobre as possibilidades formais da expressão da alma brasileira em linguagem cinematográfica, dentro das condições que o mercado brasileiro oferecia à época. Seu ponto de vista dava a ver a distribuição como grande vilã do mercado nacional. Nesse aspecto o cenário brasileiro pouco mudou. Atualmente, embora o volume de produção tenha se estabilizado em torno de aproximadamente noventa “longas” feitos por ano no país, o que não desprezível, a circulação ainda é bastante restrita, os filmes saem com poucas cópias e geralmente não alcançam as salas pelo interior do país. E, se a ditadura caiu, a censura aos temas não desapareceu. Migrou dos departamentos de polícia para os departamentos de marketing das grandes empresas que, através do sistema de leis de incentivo à cultura, decidem conforme convém à própria imagem os rumos que tomarão o dinheiro público investido na produção cultural do país. Tal situação inspirou a produção de *Tapete vermelho*, em que se narra a ressurreição de Mazzaropi na pele de Quinzim, representando ao mesmo tempo o público e os filmes populares do cinema nacional. Com Jean Claude Bernardet encontramos uma leitura do Brasil visto pelo cinema nacional de 1958 a 1966. A incidência de representações de estruturas arcaicas do país nas produções de massa acusa a manifestação de certa tendência social nas produções, ao mesmo tempo em que a critica enquanto modelo formal em uso. Na leitura da crítica sobre *Navalha* identificamos que uma atenção mais concentrada foi dada ao tema em detrimento do seu desenvolvimento. Conseqüentemente, ou para isto, as críticas deram grande destaque à marginalidade dos personagens, oposta à dignidade do público, e com isto quedaram elogiando o forte poder catártico da obra sem explorar o assunto. Endossando estas pistas, interpretamos algumas opções da releitura cinematográfica da obra, feita por Neville D’Almeida. Aparentemente, este filme tentou desenvolver a relação entre os personagens em outros cenários e circunstâncias. A somatória das leituras levou a que transpusessemos para a leitura do filme de Braz Chediak a preocupação com as formas de apelo ao público e as relações entre os personagens. Da leitura da crítica, ficou ainda a lição de que a circulação do cinema brasileiro é bastante limitada em suas possibilidades por antigos vícios de mercado, como a não utilização de categorias genéricas que orientem o gosto do leitor.

A leitura do filme trabalhou qualidades formais e estruturais que nos levaram a concluir que sua aparição foi uma das primeiras manifestações populares do Cinema Novo brasileiro. Seguindo uma trilha de subversões que surge na ascendência teatral, passa pela temática, pela caracterização dos personagens e pela perversão das convenções cinematográficas canônicas e acadêmicas, *Navalha na carne* responde competidamente a todos os pontos que Glauber e Bernardet apresentam como deficiências mais recorrentes do cinema brasileiro, razão suficiente para que o filme mereça ser melhor apreciado pela crítica e pela memória do cinema brasileiro.

Da experiência de analisar crítica e filme nos fica uma idéia do papel importante que pode desempenhar a cinematografia nacional quando produz expressões capazes de enriquecer as possibilidades de interpretação de um país e da própria vida. Nisto está o principal ganho que as artes podem oferecer para a sociedade nos atuais tempos de serialismo de massas, sobretudo no concernente à produção oficial de cultura. Relativamente à experiência pessoal da leitura, considero que o trabalho cristalizou o desejado elogio.

Da confecção do trabalho, ficou mais clara a noção da produção de conhecimento como processo de deslocamento diabólico¹ das experiências simbólicas e a certeza de que o diálogo entre arte e educação pode contribuir muito para que se produza, pela deseducação do olhar, relações culturais que se comuniquem mais diretamente com a vida, tal como ela é, solicitando-a a ser diferente.

Isto dito, estamos *com-versados*.

¹ Simbólico e fraterno são sinônimos; não se fraterniza sem alguma coisa para partilhar, não se simboliza sem unir o que era estranho. Em grego, o antônimo exato de símbolo é o diabo: aquele que separa. Dia-bólico é tudo o que divide, sim-bólico tudo o que aproxima. (DEBRAY, 1992, p.61)

BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ARAÚJO, Inácio. Filme coloca no mesmo saco esquecidos e privilegiados. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 21 nov. 1997, p.03.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévsky*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland e outros. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERNARDET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Cia das Letras, 2007 [1967].
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1975.
- CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. *Cenas derridianas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004. 144 p.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- COUTINHO, Gley. *Navalha na carne – Plínio Marcos*. Vitória: 2008. (disponível em <<http://www.maes.es.gov.br/cinemaes/cahiers/cadernoglecy.htm>>, acesso em 01/01/2008)
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis. Vozes, 1992.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Franz Kafka. Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- EIKHENBAUN, B. A teoria do método formal. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura - formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 3-38.
- FIORATTI, Caroline. *Plínio X Plínio – do texto dramático ao texto fílmico*. 60p. Monografia de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social) – Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). São Paulo. 2006
- FOUCAULT, M.. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva. 1999. Col. Estudos.
- GATTARI, Félix. *As três ecologias*. 14ª ed. Campinas: Papyrus, 2003.
- IEMINI, Roberto de Carvalho. Navalha na carne. *Jornal Três*. Caderno O Gr1to, Três Corações, 30 mar. 2004, p.2.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, L. C. (Org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-119
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996b.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, L. C. (Org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 67-105
- LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e Teoria da Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- LIMA, L. C. (Org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Vol 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MAGALDI, Sábado. *Os marginais do palco*. São Paulo. 2008. (disponível em <<http://www.pliniomarcos.com/osmarginaisdopalco.htm>>, acesso em 01/01/2008)
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica dos escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Aquele que desprende a ponta da cadeia. In: NASCIMENTO, Evando (org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Apresentação. In: TODOROV, Tzvedan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PERRONE-MOISÉS, L. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

REIS, Sérgio Rodrigo. *Braz Chediak*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Et Naify, 2003.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura - formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. IX-XXII.

STERLE, Karlheinz. O que significa a recepção dos textos ficcionais. In: LIMA, L. C. (Org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 119-173

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1976.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura - formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Círculo Lingüístico de Praga*. Porto Alegre: Globo, 1978.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Et Naify, 2003.

WELLEK, René e WARREN Austin. *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ZANOTTO, Ilka Marinho. *O melhor teatro – Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003.

FILMOGRAFIA

NAVALHA NA CARNE. Direção: Braz Chediak Produção de Jece Valadão. Rio de Janeiro : 1968. 1 fita de vídeo (100min). VHS, son., preto e branco.

CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS. Direção: Marcelo Gomes. Produção: João Vieira Jr., Maria Ionescu, Sara Silveira. Intérpretes: Peter Ketnath; João Miguel; Oswaldo Mil. Direção de fotografia: Mauro Pinheiro. Roteiro: Marcelo Gomes; Karin Aïnouz; Paulo Caldas. Música Original: Tomás Alves de Souza. [S.l.] : Imovision 2005. 1 DVD (90 min), color., legendado.

TAPETE VERMELHO. Direção: Luiz Alberto Pereira. Produção: Ivan Teixeira; Vicente Miceli; João Vieira Jr.; Maria Ionescu; Sara Silveira. Intérpretes: Matheus Nachtergaele; Gorete Milagres; Vinícius Miranda; Yassir Chediak. Direção de fotografia: Uli Burtin. Roteiro: Luiz Alberto Pereira e Rosa Nepomuceno. Música: Renato Teixeira. [S.l.] : Pandora Filmes - Brasil 2006. 1 DVD (100 min), color., legendado.