

Licia Soares de Souza

LITERATURA & CINEMA

Traduções intersemióticas



EDUNEB

LITERATURA E CINEMA
Traduções intersemióticas



Universidade do Estado da Bahia - UNEB

Lourivaldo Valentim da Silva
Reitor

Amélia Tereza Santa Rosa Maraux
Vice-Reitora

Maria Nadja Nunes Bittencourt
Diretora da Editora

Conselho Editorial

Delcele Mascarenhas Queiroz
José Cláudio Rocha
Josemar Rodrigues de Souza
Liana Gonçalves Pontes Sodré
Márcia Rios da Silva
Maria Edesina Aguiar
Mônica Moreira de Oliveira Torres
Wilson Roberto de Mattos
Yara Dulce Bandeira Ataíde

Suplentes

Kiyoko Abe Sandes
Lynn Rosalina Gama Alves
Ronalda Barreto Silva

Licia Soares de Souza

LITERATURA E CINEMA
Traduções intersemióticas

EDUNEB

Salvador - BA
2009

© 2009 Cedido a Editora da Universidade do Estado da Bahia - EDUNEB para esta edição
Proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio de impressão, em forma idêntica,
resumida ou modificada, em Língua Portuguesa ou qualquer outro idioma.
Depósito Legal na Biblioteca Nacional
Impresso no Brasil 2009.

Ficha Técnica

Coordenação Editorial
Maria Nadja Nunes Bittencourt

Assistente de Edição
Fernando Luiz de Souza Junior

Projeto Gráfico, Projeto Visual,
Normalização, Revisão e Editoração
ESB - Serviços gráficos

Esta publicação foi totalmente apoiada pela fapesb.



Ficha Catalográfica - Biblioteca Central da Uneb
Bibliotecária: Jacira Almeida Mendes – CRB: 5/592

Souza, Licia Soares de

Literatura e cinema : traduções intersemióticas / Licia Soares de Souza . – Salvador :
EDUNEB, 2009.
238p. : il.

ISBN: 978-85-7887-010-2

1. Cinema e literatura. 2. Cinema. 3. Literatura.

CDD: 791.437



Esta Editora é filiada à



Editora da Universidade do Estado da Bahia - EDUNEB
Av. Jorge Amado, s/n - Boca do Rio - Salvador - Bahia - Brasil
CEP: 41.710-050, Tel.: (71) 3371-0107 / 0148 - R. 204
editora@listas.uneb.br
www.uneb.br

À Lucas Moreira Soares de Souza,
incessante estudioso das traduções intersemióticas.

PREFACIO

Cinema e literatura: traduções intersemióticas discorre sobre as várias formas de constituição de textos abrangidos pelo título na produção estética brasileira das quatro últimas décadas. Refletir sobre um dos modos importantes de nossa produção ficcional é a que se debruça Lícia Soares de Souza. O trânsito de textos da literatura ao cinema avolumou-se nos últimos quarenta anos, coincidindo também com as condições em que se observa a emergência do pós-moderno. A autora busca analisar o modo como se processa esse diálogo entre textos ficcionais, documentos de memória e a produção cinematográfica. Para tanto, aborda obras que se apropriam de temas históricos, políticos e a contemporaneidade urbana. A violência é o eixo que reúne o corte efetuado para as análises, indo, tematicamente, de Guerra de Canudos, de Sérgio Resende, a Tropa de elite, de José Padilha. Esta grande contribuição prática do livro aos estudos literários e da semiologia do cinema vem precedida de todo um aporte teórico que situa o leitor na compreensão da estética da violência entre nós.

Lícia Souza dá continuidade nessa obra a uma série de análises meticolosas de sua larga carreira de ensaísta, ficcionista e docente, realizada entre Canadá, França e Bahia e ilustrada, exemplarmente, no veio comparativo de Utopies américaines au Québec et au Brésil. Fiel a uma abordagem pierceana e ao compromisso docente, divide a obra em duas partes, bem ao modo de útil manual acadêmico. A primeira se apresenta como propedêutica, discutindo fundamentos teóricos e críticos, que irão embasar as análises empreendidas na última. Aqui discute a situação da literatura brasileira no contexto da globalização e o cinema na situação pós-moderna. Busca o entendimento da recente literatura brasileira no contexto da globalização cultural e do cinema na nossa pós-modernidade.

Partindo da semiótica pierceana, a autora estabelece firme correlação entre essa e elementos de outras abordagens teóricas de prestígio, correntes no meio acadêmico atual, tais como as originadas da contribuição de M. Bakhtin, dos pós-estruturalistas franceses e dos cultural studies. A aproximação entre as várias teorias, levada a cabo de modo claro e inteligível, voltada para seu ponto de inflexão, a abordagem semiótica, é um dos grandes momentos do livro. É nessa convergência que Lícia Soares de Souza firma seu modelo próprio de inquirição dos textos nas relações de tradução do sistema literário ao do cinema para sua aplicação ao corpus brasileiro.

Longe de uma crítica redutora da temática da violência como simples e perverso apelo comercial, Lícia Souza comunga da ideia de uma criação, carreando para o texto uma visão descentrada em um universo de globalização e de uma pós-tradição. Assumir uma estética da violência com sinais positivos soa no livro como eco e presença recusada de uma cordialidade perversa e dissimulada.

As análises efetuadas das transcrições das narrativas literárias, documentais e memorialísticas em linguagem filmica - segunda parte do livro - mostram-se, assim, inovadoras, revelando inusitada argúcia na apreciação dos textos artísticos e documentais. Contemplam traduções para o cinema de obras que descentram a visada da violência na cultura brasileira recente, como obras de António Callado, Fernando Gabeira, Érico Veríssimo, Emiliano José e Oldack Miranda, Guimarães Rosa e Paulo Lins. O trabalho comparativo com os textos de chegada de renomados diretores, como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Sérgio Resende, Fernando Meirelles e Bruno Barreto, faz-se através de minucioso estudo dos modos de formar nos dois sistemas semióticos e no manejo dos discursos envolvidos nas tramas textuais, quando da tradução-transcrição.

Cinema e literatura: traduções intersemióticas constitui-se, assim, em importante contribuição à crítica artística e cultural do momento, atualizando e inaugurando leituras que põem em discussão a inscrição dessas obras nos predicados questionadores de estéticas do pós-colonial e do pós-moderno. Versada em escrita clara e em competente domínio ensaístico, a obra vem a lume no cinquentenário do limiar do cinema novo, em que a proposta pioneira de um olhar descentrador de nossas realidades ganhou mundo e entrou na esfera filmica trincando, para sempre, as hegemonias então conhecidas.

Pedro Barboza

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
I PARTE	13
FORMAS E EXPRESSÕES DAS TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS	13
CAPÍTULO I	15
A LITERATURA BRASILEIRA NO CONTEXTO DA GLOBALIZAÇÃO	15
• Global/Local	15
• Migrações, diásporas e territórios	17
• Descentramentos pós-modernos	20
• Pós-colonialismo e pós-tradicionismo	25
• A ficção impura da literatura brasileira	30
CAPÍTULO II	39
O CINEMA NO CONTEXTO DO PÓS-MODERNO	39
• Preliminares da estética da violência	39
• Tradição da violência no cinema	40
• Principais tendências na construção de uma linguagem cinematográfica	42
• Semiótica cinematográfica : A grande sintagmática	46
• Traduções Intersemióticas	49
• A iconicidade da violência no cinema brasileiro	57
II PARTE	61
NARRATIVAS. DA PALAVRA À IMAGEM	61
CAPÍTULO III	63
• Quarup/kuarup	63
• Romance de tese e pós-colonial	63
• Movimentos de uma narrativa de tese	68
• Configuração de uma grande sintagmática	83
• Movimentos de um segmento de sintagma	86
CAPÍTULO IV	95
• O que é isso companheiro?	95
• Cenografias da guerrilha	96
• A narrativa visual do guerrilheiro	106

CAPÍTULO V	117
• Lamarca	117
• Tradução filmica da biografia de Lamarca	117
• Lamarca, o capitão da guerrilha	120
• A sintagmática da guerrilha rural	127
CAPÍTULO VI	137
• Incidente em Antares	137
• Da gênese e do contexto político de Antares	138
• O incidente	146
• A sintagmática do Incidente	152
CAPÍTULO VII	159
• A guerra de Canudos	159
• Imagem e realidade	160
• O ciclo literário de Canudos	162
• A guerra de Canudos: iconicidade ou indexicalidade dirigida?	166
CAPÍTULO VIII	175
• Primeiras Estórias	175
• Personagens-texto dos contos roseanos	176
• Reinvenção de Guimarães Rosa no cinema	180
CAPÍTULO IX	189
• Cidade de Deus, Tropa de Elite	189
• A tematização da favela	194
• Formas e expressões da guerra urbana	198
• A Fotografia e o Diário de guerra: a metaficção	210
PALAVRAS FINAIS	215
REFERÊNCIAS	217
LISTA DE FOTOS	229

INTRODUÇÃO

Para se iniciar uma investigação das relações dialógicas entre literatura e cinema, localizando os elementos que unem e separam texto literário e texto filmico, é preciso, antes de tudo, identificar fatores de ordem mais ampla do ato criador fundamentalmente semelhantes, em vários níveis da composição de um produto estético.

Neste ponto, iniciamos os debates, localizando a literatura brasileira na contemporaneidade: na era da globalização, do pós-modernismo, do pós-colonialismo. Nos últimos trinta anos, vimos florescer uma geração de escritores, adeptos da ficção impura (BARBIERI, 2003), que foram transformando suas narrativas em função das vicissitudes históricas nacionais, mas também em função da agenda transnacional de desconfiança para com as grandes narrativas bem estruturadas. De um lado, houve um descentramento utópico e narrativo, devido às censuras impostas, em particular, pela ditadura dos anos 1960/1980. Este constrangimento político não deixou de interferir no feito literário de muitos escritores que, perplexos, adequaram seus estilos à forma jornalística de exprimir o mundo, como se tivessem buscando um canal para dizer o proibido (SILVERMAN, 2000).

O Brasil nunca abandonou seu referencial sociopolítico, ao fazer arte; nunca abstraiu o problema das lutas pela terra, que chega a se constituir em paradigma identitário na cultura brasileira (OLIVIERI-GODET&SOUZA, 2001); nunca deixou de lado o eixo temático da violência que emana dos confrontos entre as classes poderosas e as classes subalternas. Nesse contexto, partimos do pressuposto que faltam trabalhos que contemplem as múltiplas faces da violência com seus elos diacrônicos; trabalhos que permitam a compreensão da história brasileira atual, através da observação de obras artísticas em geral.

Desta forma, fizemos um recorte temporal dos anos 1960 a 2007. Começamos por eleger *Quarup*, de Antonio Callado, de 1964, como a primeira narrativa da análise, pelo fato de ela abranger um período bastante crucial para compreensão da política nacional atual: de 1954 a 1964, passa-se do getulismo à ditadura militar. Nesse período, Callado traz à luz diversas utopias e correntes de pensamento que floresceram na sociedade brasileira: o cubanismo, o trotkismo, o indianismo, o jaguncismo guerrilheiro, as Ligas Camponesas, etc

Apartir do romance, buscamos averiguar a adaptação cinematográfica de Ruy Guerra, sob o título de *Kuarup*. Para iniciar o debate sobre a natureza das adaptações, expomos no segundo capítulo as principais tendências das teorias do texto fílmico, pondo em relevo processos criativos advindos de um equilíbrio entre as formas metafóricas e as formas realistas das montagens cinematográficas.

O estreitamento do debate sobre a passagem do texto literário ao texto fílmico começa pelo enfoque da tradução intersemiótica, trabalhada por Júlio Plaza (2001), baseada na teoria semiótica de Peirce, que autoriza a tradução de textos, através das funções mediadoras dos signos repartidos em categorias fenomenológicas que apresentam relações de autogeração de sentido. A infinitude da cadeia semiótica, as transmutações de signo em signo, nas três categorias da virtualidade, da existência e da lei, fazem com que a tradução dê conta de um feixe de possibilidades de transformação de segmentos textuais de um veículo para outro.

No bojo das discussões sobre o descentramento pós-modernista, a noção de iconicidade peirceana, que não se restringe apenas à imagem visual, vem colaborar, de forma bastante pontual, para a compreensão das rupturas das convenções simbólicas das grandes narrativas tradicionais. Nesse sentido, elaboramos um método que mostra como as principais seqüências de uma narrativa literária pode se estender no tempo e no espaço, com um leque de funções temáticas. Esse método é baseado na semiologia de Roland Barthes e o aplicamos a todos os segmentos de *Quarup* para ilustrar como uma narrativa de romance pode ser desdobrada em todas as suas formas.

Em termos de tradução semiótica, enveredamos pela área fílmica e buscamos o equivalente das seqüências literárias na grande sintagmática de Christian Metz, que constitui exatamente uma classificação de segmentos narrativos. Na passagem dos signos icônicos, indiciais e simbólicos, podemos perceber que seqüências e sintagmas podem entrar em combinatórias diferenciadas e múltiplas, testemunhando a liberdade que cada criador pode fazer de seu texto de partida. A consequência desse procedimento é mostrar que cada filme transcriba, a sua maneira, a narrativa literária, ampliando ou reconfigurando certas cenografias que, às vezes, tinham pouca visibilidade no texto-fonte, ou mesmo dinamizando visualmente cenografias nucleares.

Passamos então a outras análises tradutórias como das narrativas *O que é isso companheiro* (1979), de Fernando Gabeira, traduzido em filme por Bruno Barreto em 1997, que põe igualmente em cena dez anos

de história, revelando os bastidores da luta armada e as dores da tortura e do exílio. A violência é aqui vista em cenografias revolucionárias que refletem as ações da guerrilha urbana. Em seguida, observamos a violência ligada às cenografias da guerrilha rural no filme *Lamarca*, dirigido por Sérgio Rezende, em 1994, baseado na biografia do capitão de guerrilha feita por Emiliano José e Oldack Miranda em 1980, e suscetível de dialogar com o romance de Marcelo Paiva *Não es tu, Brasil?* de 1996. Embora não façamos uma análise apurada das seqüências e sintagmas como em *Quarup*, buscamos oferecer pistas aos leitores para poderem trabalhar com o método de formas distintas.

Incidente em Antares (1971), de Érico Veríssimo, é o objeto de estudo do próximo exame, com o paralelo do filme homônimo, produzido pela TV Globo, com elenco de primeira grandeza, a partir de uma condensação de uma minissérie. A opressão e a corrupção política aí estão presentes, trazendo à cena a figura de um outro guerrilheiro torturado e assassinado pelo governo militar. Em seguida, *A Guerra de Canudos*, um filme de Sérgio Rezende, de 1997, mostra a violência injustificada praticada contra os conselheristas, numa transcrição de várias obras do ciclo literário canadiano.

Procurando entender a violência que emana da ação dos valentões jagunços, no sertão, passamos a verificar como os contos de Guimarães Rosa, contidos em *Primeiras estórias*, são transcritos em dois filmes: *A Terceira Margem do Rio*, (1994) de Nelson Pereira dos Santos e *Outras estórias* (1999) de Pedro Bial

Finalmente, chegamos à atualidade e expomos como a violência urbana contida em duas obras contemporâneas *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007) dão origem a dois filmes, cujas narrativas conseguem transcriar as obras literárias de forma original. Indo de encontro às posições que estipulam que estas obras fazem parte de um movimento comercial que banaliza a violência, mostramos o quanto, pelo contrário, os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens conduzem a traduções dinâmicas que chegam a refletir a sociedade contemporânea.

No movimento constante de tradução de linguagens, vemos como os filmes analisados, sintonizados com a história nacional, elaboram narrativas renovadas, utilizando imensamente os procedimentos dos sintagmas alternantes, com *flashbacks* e *flashforwards*, que imprimem uma qualidade estética incontestável ao cinema brasileiro.

I PARTE

FORMAS E EXPRESSÕES DAS TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS

CAPÍTULO I

A LITERATURA BRASILEIRA NO CONTEXTO DA GLOBALIZAÇÃO

Global/Local

Sabemos que transformações progressivas têm preparado o caminho para o surgimento de um leque variado de teorias sobre a globalização e a modernidade da vida ligada a ela. A natureza da arte moderna relacionada aos vários níveis de cultura – popular, midiática, periférica, hegemônica, etc.-, sofrendo contaminações estruturais, mas escapando de uma padronização generalizada, é uma questão que se encontra no seio das novas agendas de pesquisa. A relação global/local encaminha uma série de debates fundamentais para a compreensão das várias relações entre culturas autóctones (endógenas) e culturas outras (exógenas, refletindo a natureza de uma alteridade) e entre os níveis variados de uma mesma cultura endógena.

Em nossa obra *Televisão e cultura: análise semiótica da ficção seriada*, utilizamos os termos cultura larga de grande consumo¹ e cultura do campo restrito para reconhecer as condições materiais de funcionamento de cada campo material, permitindo captá-los em suas condições particulares de produção e recepção, em suas histórias, nos elos que estabelecem com os variados sistemas de socialização e nos elos que estabelecem mutuamente.

Continuamos, assim, operando uma ampliação do conceito de cultura, buscando desfazer os equívocos com as dicotomias estereis entre a chamada cultura erudita e as outras (popular e midiática), evidenciando a interação que ocorre entre os sistemas textuais, a relação de força entre eles e o deslocamento dos sistemas significantes que constituem a dinâmica cultural. Nesse âmbito, trabalhamos com a definição do canadense Louis Francoeur que, baseada na teoria geral dos signos de Charles Sanders Peirce, ressalta que a cultura funciona como uma hierarquia de sistemas

1 Criados por Denis Saint-Jacques e Roger de la Garde (1992), para liberar a cultura midiática de conotações pejorativas.

significantes designados de textos. O professor Sebastien Joachim (2002), em seu texto *Epistemologia da cultura*, considera uma posição corajosa romper com a postura elitista de cultura e abraçar as reflexões de Francoeur. Segundo este último, a cultura funciona como uma pirâmide e, em determinadas épocas, algum ou alguns desses textos ocupam o vértice. Francoeur cita a língua, a literatura e a religião, vistos em muitos países do Ocidente, durante um longo período, como sistemas textuais por excelência da cultura. Na atualidade, a economia ganha esse status e, interagindo com os textos artísticos, ela aproxima do vértice os sistemas textuais suscetíveis de se integrar na nova ordem econômica.

Esta posição é mais do que corajosa, para o professor Joachim, e passa a ser mesmo uma audácia, principalmente quando abordamos a televisão considerando que ela adota, já há alguns anos, um novo princípio estético que tende a romper as fronteiras dos universos de discursos e de gêneros considerados até então distintos. Essa nova estética, avaliada como uma construção social do real constitui um trabalho de produção de um real televisivo que desconstrói as próprias distinções, o que ordena o processo de autonomia do meio. Assim, o professor Joachim encontra semelhanças entre essas posições e as de Andy Wharrol e da Pop Art, reconhecendo o mérito em facilitar as adaptações aos novos meios e de proporcionar o nascimento de uma nova cultura em sintonia com a nossa época.

Mas o importante nesse debate, relativo às interações do global e do local, é observar a importante distinção que faz Renato Ortiz (1994) entre globalização e mundialização precisando as formas de uma dialética entre transnacional e nacional. Para o autor, o termo global diz respeito a processos econômicos tecnológicos. Entra no contexto da difusão tecnológica, trazendo à superfície os debates em torno da aldeia global que consagraria a uniformização das consciências com a homogeneização dos hábitos e dos pensamentos.

O segundo termo, o mundial, se inscreve em duas instâncias; ele está vinculado ao movimento de globalização das sociedades, mas aponta para a dimensão cultural, revela as visões de mundo locais, e, dessa forma, põe à luz conflitos, hierarquias e acomodações. A mundialização é constituída por uma articulação entre a totalidade e as múltiplas particularidades. Ela exclui a razão dualista que poria em oposição diversos níveis do processo (Norte x Sul, cultura estrangeira x cultura autóctone, nacional x transnacional). É um fenômeno social total que relaciona as várias manifestações culturais, pois para existir necessita se localizar, interpretar e transformar, sem o que seria uma expressão abstrata das práticas sociais. Trata-se antes de tudo de

uma lógica remodelizante apta a construir uma rede infinita de posições virtuais que define e renova, a cada momento, o jogo de relações entre formas simbólicas globais e locais.

Migrações, diásporas e territórios.

Rever as relações globalização/mundialização se torna uma tarefa crucial diante da crescente importância das novas modalidades migratórias que demandam uma necessidade de reavaliação de paradigmas relacionados com as formas de contactos entre povos. Numa abordagem histórica dos movimentos internacionais mundiais, é Robin Cohen (1999) quem retoma o conceito de *diáspora* no sentido de interpretar os modos de livre circulação da massa migratória no contexto global.

Aprendemos que o termo diáspora designava, na história, a dispersão judaica, grega e armênia feita por vitimação. No contexto global, o termo ganha um domínio semântico mais abrangente e vai incluindo outros termos como imigrante, refugiado, exilado, comunidade étnica, etc. Assim, múltiplas conexões vão se estabelecendo entre histórias culturais distintas que vão se combinando de várias formas nos lugares móveis das diásporas contemporâneas. Em Cohen, vemos outras classificações diaspóricas aparecerem: os britânicos representam uma diáspora imperial; os indianos, a diáspora do trabalho; os chineses e libaneses constituem a diáspora comercial; os povos caribenhos representam a diáspora cultural.

De uma forma geral, a análise das diásporas, na era da globalização, leva em conta vários elementos fundamentais: mudanças muito rápidas na esfera econômica acarretando mudanças em outros setores da produção - corporações internacionais, divisão internacional do trabalho, comunicação e transportes - que se vinculam às formas de migração internacional pelas relações de permanência, temporariedade e cidadania. Existe o desenvolvimento das chamadas “cidades globais”, que passam por processos mutantes de suas transações sócio-econômicas e que passam a concentrar determinados segmentos do mundo econômico, em função de suas capacidades de receberem e de integrarem pessoas do mundo inteiro.

Nesse sentido, surge uma importante tensão entre os fenômenos do cosmopolitismo e do localismo, bem analisada por Ulf Hannerz (1990), pronta a assinalar formas profícuas e voluntárias de entrelaçamentos de culturas. Defendendo que nunca haverá homogeneização de sistemas de significados e de expressões, por conta da ação dos cosmopolitas que sabem

articular a rede de relações socio-culturais distintas que vem dirigindo o mundo moderno, o autor mostra que determinadas categorias de deslocados como os turistas e os exilados, por exemplo, não empreendem nenhuma espécie de articulação cultural. Os primeiros, estando de passagem, não são participantes, e os segundos são colocados em contacto com uma cultura estranha a sua terra natal de forma imposta. Só mesmo os cosmopolitas é que se constituem em uma categoria de deslocados que expressam o desejo de mudar, de participar ativamente de trocas culturais diante do outro.

Por fim, neste quesito das diásporas, existe a problemática da desterritorialização da identidade social, vista por muitos como um desafio às unidades do Estado-nação, que transforma antigos *focus* de compromissos, comprometimentos e fidelidade em favor da sobre-determinação de múltiplas formas de identificação.

Os trabalhos de Deleuze e Guatari (1972) são fundamentais para a compreensão do espaço como lugar não apenas físico, mas, sobretudo de relações humanas e sociais. Os próprios autores denominam sua filosofia como uma teoria das multiplicidades, onde as multiplicidades superam as clássicas dicotomias entre consciente e inconsciente, natureza e história, corpo e alma. O modelo de realização das multiplicidades não é o da hierarquia de uma árvore, mas a pluralidade do rizoma. Enquanto o pensamento arborescente opera por hierarquização e centralidade, o rizoma funciona através de agenciamentos e de uma verdadeira cartografia das multiplicidades. Na obra dos autores, as sociedades primitivas são como o rizoma, mesmo tendo suas arborescências dentro de si. Já as sociedades capitalistas são identificadas como as arborescências, mas necessitam do rizoma (o tecido flexível) para continuarem existindo.

Voltando à questão das migrações e da desterritorialização, podemos constatar que existe uma extrapolação do espaço geográfico no encontro de culturas diferenciadas. O território passa por processos de agenciamentos (coletivos de enunciação e maquínicos de corpos) que modificam suas configurações humanas e sociais. Com esse movimento mútuo de agenciamentos, um território se constitui. A desterritorialização e a reterritorialização são processos indissociáveis. A desterritorialização é o processo pelo qual se abandona o território, uma linha de fuga. Já a reterritorialização é o movimento que permite a instalação de novos agenciamentos maquínicos de corpos e coletivos de enunciação.

Sabemos que a conquista das Américas acarretou processos duplos de desterritorialização dos europeus e dos autóctones com a consequente

reterritorialização que engendrou as culturas híbridas do Novo Mundo². Sabemos igualmente que a diáspora dos africanos, que chegaram nesse Novo Mundo como escravos, instaurou um processo denso de desterritorialização/reterritorialização apto a reconfigurar as feições da cultura brasileira. Assim, é importante destacar que Deleuze e Guattari mostram que a vida é um constante movimento de desterritorialização e reterritorialização, isto é, todos estão sempre abandonando territórios e fundando novos, dentro de escalas espaciais e temporais distintas.

Então, muitos movimentos sociais transformam espaços em territórios, são desterritorializados e, na reterritorialização, carregam consigo suas territorialidades precedentes, identidades territoriais que vão permitir a constituição de uma pluriterritorialidade. E é sempre bom lembrar que a transformação do espaço em território acontece por meio de enfrentamentos, definidos pelo estado conflituoso que se instaura no encontro entre culturas distintas, com suas forças políticas que procuram fixar e controlar os territórios. Os territórios asseguram sua existência pela conflitualidade. Eles são espaço de luta pela vida, espaço dinâmico de resistência, de preservação de suas identidades.

No âmbito dos choques modernos e contemporâneos entre as culturas, com os movimentos migratórios e as diásporas, assistimos dessa forma a processos significativos de luta pela manutenção da rede identitária de uma comunidade no seio de um território determinado. E observamos que as novas gerações das diásporas passam por um processo de entrecruzamento cultural do qual são elaboradas novas formas de expressão cultural e de identidade, a partir de mais de uma fonte de herança cultural. Assim, a historicização do conceito de diáspora, na era da globalização, fez emergir uma série de conceitos destinados ao exame desse entrecruzamento cultural, quer na esfera semântica (hospitalidade, habitabilidade, interculturalidade, multiculturalismo, etc.), quer na esfera das expressões (diálogos das culturas exógenas com as culturas endógenas e diálogos destas últimas entre si.)

As migrações e os trânsitos de pessoas e idéias permitem a emergência de novas identidades hibridizadas. Mas é preciso ter em mente que existe um eixo semântico da violência que mostra os problemas oriundos das travessias de território, os embates entre sociedade de acolhida e imigrantes, que a literatura mundial tem posto em cena nos últimos tempos. No Brasil, as diversas formas de violência decorrente das lutas pela terra, das lutas

² Vide nossa obra *Utopies américaines au Québec et au Brésil*, 2004.

pela sobrevivência no sertão, das lutas para desarticular um governo militar autoritário e sanguinário, e das lutas pelo controle dos territórios urbanos da favela onde se desdobram múltiplas relações de sociabilidade, inerentes ao estágio atual de desenvolvimento do país, se encontram representadas na arte contemporânea, em vários de seus veículos: cinema, vídeo, televisão, pintura, escultura e evidentemente a literatura. Todas essas lutas, que se caracterizam pelo desejo de preservação de macro-territórios (sertão) ou de micro-territórios superpostos num mesmo espaço (guerrilhas, gangs de favela), estão assim presentes na arte atual, na qual se fazem presentes igualmente os enlaçamentos de registros culturais diversificados. Mas, antes de examinarmos as tendências da literatura brasileira, observemos um pouco das novas correntes da crítica literária.

Descentramentos pós-modernos

Muitos já disseram que o campo das teorias críticas literárias começa a se desenvolver com *A Poética* de Aristóteles. Mas é no século XX que elas tomam realmente uma feição científica que acaba resgatando os estudos literários do historicismo de base positivista. Inicialmente, as teorias críticas do formalismo russo e do *new criticism* anglo-americano deram uma feição imanentista aos estudos, livrando-os de interpretações impressionistas. As diversas concepções da *literariedade*, abertas por Jakobson, Todorov, Genette e, mais tarde, Moliniè-Viala³ (1993) descortinaram novas formas de se trabalhar o texto literário com seus vários meios combinatórios.

O estruturalismo lingüístico, capitaneado por Ferdinand de Saussure, abriu efetivamente novos horizontes para a análise sincrônica da fala (*parole*), em relação com os desdobramentos diacrônicos da língua (*langue*), capazes de se estender aos estudos em todas as áreas das ciências humanas⁴ e aos estudos das tramas narrativas com seus elementos imanentes essenciais. O aspecto de sistema de valores, na língua, influenciou a filosofia de Merleau-Ponty que alargou a dicotomia língua-fala ao postular que todo *processo* pressupõe um *sistema*, o que desembocou em outra dicotomia clássica entre *acontecimento* e *estrutura*, amplamente utilizada

3 Esses autores repartem a literariedade em três níveis não estanques: uma literariedade geral, uma genérica e uma singular. Eles se perguntam qual o tipo de semioficção que rege cada obra. E se perguntam sobre a natureza da genialidade, na era da reprodução em série, provocada pelas novas tecnologias midiáticas.

4 Vide SOUZA, Introdução às Teorias Semióticas (2006).

na história. Saussure foi também bastante produtivo para a antropologia, como testemunha Claude Lévy-Strauss que defende uma original posição de que os conteúdos não são inconscientes, e sim as formas que podem gerar várias combinatórias de conteúdos

Stuart Hall (2005) cita inclusive os estudos de Saussure como um dos cinco avanços⁵ na teoria social e nas ciências humanas ocorridos na modernidade tardia (a segunda metade do século XX) que tiveram um impacto sobre os descentramentos do sujeito cartesiano que caracterizam o sujeito pós-moderno. O conceito de língua (*langue*) indica que existe um sistema social que preexiste ao sujeito que não pode de forma alguma ser seu autor. Voltaremos aos outros quatro pensamentos descentralizadores mais adiante.

Outro pensamento descentralizador, segundo Hall, é o da psicanálise com a descoberta do inconsciente por Freud. Efetivamente, a teoria de que nossas identidades são formadas principalmente por processos simbólicos do inconsciente que funciona, semelhante à estrutura dos significantes de Saussure, segundo uma lógica psíquica diferente da razão cognoscente, põe por terra a concepção de uma identidade fixa e unificada. Jacques Lacan prolonga os estudos de Freud, desenvolvendo a teoria do espelho que estipula uma formação do eu no *olhar* do Outro. Lacan, juntamente com Roland Barthes e Michel Foucault, seria fundamental para a teoria desconstrutivista, que emergiria nos anos 1970, abrindo os caminhos para o pós-estruturalismo.

O lingüista dinamarquês Hjelmslev (1899-1965) já tinha contemplado visadas mais abertas da estruturação textual, com seus trabalhos sobre os sistemas conotativos, espécies de sistemas segundos que ampliam o sentido dos sistemas primeiros, ou no plano da expressão, ou no plano do conteúdo que determina a formação das formações das metalinguagens. Em seguida, Roland Barthes (1915-1980) contemplou, nos textos, as sobre-determinações sociais e históricas, abrindo assim a via para os estudos diacrônicos que seriam desenvolvidos, no plano das narrativas, por Gerard Genette, nos anos 1970, com a sua teoria da transtextualidade.

Em 1968, Umberto Eco, com a sua *Estrutura Ausente*, mostrava a diferença entre uma semiótica da comunicação e uma semiótica da significação na qual a produção de unidades culturais se relacionava com a articulação de códigos e sub-códigos conotativos de emissores e receptores que não são semelhantes. Já o russo Yuri Lotman (1922-1993), com sua

5 Os outros pensamentos do descentramento da lista de cinco de Hall são o marxismo, a psicanálise inaugurada por Freud, Michel Foucault e o feminismo, .

pesquisa em semiótica da cultura, já havia mostrado como as estruturas plurais das culturas podiam se entrecruzar para gerar cada vez mais formas hibridizadas de significação sócio-cultural. De uma forma geral, um dos alvos centrais das pesquisas pós-estruturalistas se relaciona com a fixidez dos códigos, o que conduz a uma observação progressiva da movência dos códigos em seu desenvolvimento diacrônico e na sua historicidade, o que era negado de forma veemente pela visada estruturalista sincrônica.

No âmbito dos estudos diacrônicos, as noções de polifonia e de *dialogismo* aplicadas por Mikhail Bakhtin abrem os caminhos para um estudo dinâmico de interação de textos. Já o modelo jaussiano (Hans Jauss, 1979), com a noção de horizonte de expectativa, vê o significado como o resultado de uma interação entre o texto e o leitor. Logo, o principal objetivo da estética da recepção é deslocar o eixo das análises do texto para a sua recepção por parte do público leitor.

Voltando à descrição dos pensadores do descentramento, apresentada por Hall, referimo-nos a Michel Foucault. Produzindo uma espécie de “genealogia do sujeito moderno”, o filósofo francês destaca um novo tipo de poder, o poder disciplinar que se desdobra ao longo do século XIX, chegando ao seu desenvolvimento máximo no início do presente século⁶. As pessoas sujeitas ao controle são individualizadas e, quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições, maior o isolamento e a individualização do sujeito individual.

Por outro lado, no plano da análise do discurso, Michel Foucault postula a existência das instâncias da enunciação em termos de lugares pondo a ênfase na preexistência de uma topografia social sobre os falantes que aí vêm se inscrever. É um conceito de lugar cuja especificidade reside no fato de que cada um alcança sua identidade no interior de um sistema de lugares que o ultrapassa. A teoria do discurso não é assim uma teoria do sujeito antes dele enunciar, é sobretudo uma teoria da instância de enunciação que é intrinsecamente um efeito de enunciado⁷.

Nesse contexto, a principal tese de Foucault concernente à formação das instâncias de enunciação é a de que o sujeito social que produz um enunciado não existe fora do discurso, mas é uma função do próprio enunciado. Em outras palavras, os enunciados posicionam os sujeitos, tanto os que produzem como os que os recebem, de modo que descrever um enunciado não consiste em analisar a relação entre o autor e o que ele

6 Vide as obras *História da loucura* (1961), *O nascimento da clínica* (1963) e *Vigiar e punir* (1975).

7 Em *A arqueologia do saber*, 1987.

diz, mas em determinar que posição pode e deve ser ocupada por qualquer indivíduo para que ele seja o sujeito dela. O trabalho de Foucault constitui efetivamente uma grande contribuição para o exame do descentramento do sujeito social nos discursos sociais modernos, para a visão do sujeito constituído e transformado na prática social e para a visão do sujeito fragmentado.

A dinâmica da abertura prosseguiu seu caminho e atingiu diretamente o coração das tradições européias instaurando um questionamento de todas as figuras da alteridade e do sagrado, presentes na modernidade. Nessa perspectiva, se estruturou a sociedade pós-moderna que foi se liberando das utopias e dos modos de pensamento rígidos da modernidade e dos enquadramentos disciplinares da racionalidade moderna, resultando de um enfraquecimento radical das regulações sociais a caráter tradicional. Efetivamente, a análise crítica da racionalização ocidental tem uma longa história. Um dos alvos favoritos do discurso pós-moderno sempre foi o racionalismo universalista das Luzes com um questionamento da separação radical entre ciência e não-ciência. Ao mesmo tempo em que o racionalismo condenava um certo número de tradições e de crenças religiosas, seguindo a temática célebre de Max Weber (1985, 2002) do desencanto do mundo, ele integrava um conjunto de convicções com estruturas semelhantes às das convicções religiosas como, por exemplo, as representações da história como progresso e do conhecimento como certeza e controle crescente do mundo natural e social.

A uma destradicionalização do mundo (BONY, 2004), caracterizada pela fragilização radical das tradições, dos sagrados, das formas de naturalização da vida social, que marca o mundo moderno, reage o sistema discursivo pós-moderno a partir do qual se forma uma afirmação das identidades particulares contra as ideologias do universal. A idéia de sociedade pós-moderna se desenvolve igualmente com o propósito determinado de descentrar as narrativas do Ocidente, conduzindo conseqüentemente a uma abertura às diferenças e a promoção de um pluralismo cultural e de uma diversidade social que permitem que as vozes até aqui marginalizadas possam se manifestar. É a época da emergência de uma sociedade multicultural, pluriétnica e cosmopolita que deve promover as bases de uma democracia plural.

Nesta perspectiva, podemos identificar duas orientações maiores que vão marcar as correntes pós-modernas e que se evidenciam fundamentais para a seqüência de nossas reflexões. A primeira orientação está associada ao nome de Lyotard e enfatiza as interrogações concernentes às metanarrativas

com pretensões universais. Essas interrogações provocam rupturas nas concepções realista e normativa dos grandes discursos do conhecimento suscetíveis de interpretar as múltiplas realidades de forma universalizante.

A segunda orientação, já evocada a partir do pensamento dos cinco eixos de descentramentos estipulados por Hall, é relativa ao descentramento do sujeito. Os sujeitos individuais vão sendo progressivamente desengajados de um enquadramento identitário rígido correspondendo a uma reprodução de uma essência tradicional homogênea na qual eles estavam antes inscritos a priori. Existe aí uma dinâmica de desnaturalização de regras e de paradigmas culturais, uma dessacralização das figuras de autoridade e de transcendência conduzindo a um desengajamento produtivo das pessoas. Estas tomam uma distância para com os modelos culturais e os papéis sociais preestabelecidos abrindo para um potencial acrescido de refletividade em relação aos quadros de referência pré-construídos.

Nesse âmbito, outro construto teórico que vem enfatizando as relações entre literatura e história é o de metaficção historiográfica que caracteriza obras ficcionais que refletem sobre as suas próprias formas de representar fatos históricos, criado pela canadense Linda Hutcheon (1991), e que se inscreve na tradição desencadeada por Hayden White (1995) e Paul Veyne (1971). O objetivo é de interrogar a verdade dos grandes saberes históricos por um processo de desconstrução da cientificidade da própria história. Nesse sentido, a metaficção vem romper as resistências dos historiadores que só vêm a causa dos grandes heróis tradicionais, guerreiros e salvadores, numa história factual contada por eles de causa a efeito. Ela revela principalmente o cotidiano de pessoas comuns que construíram a história do país sem heroísmo, que foram vencidas, marginalizadas e mesmo esquecidas das narrativas históricas tradicionais ou convencionais. Ela oferece novos dispositivos de sentido e de verdade que não constroem apenas visões do mundo, mas põem em cena as forças de dominação exercidas pelas pessoas comuns, subvertendo assim uma representação de uma cultura de conquista onde a razão e o Ocidente progridem de concerto.

Com todas essas tendências, buscamos as reflexões do autor canadense Yves Bonny (2004), para quem esta época contemporânea é marcada por um conjunto de oportunidades novas e por uma pluralização das práticas, associadas notadamente à liberação cultural e à valorização do espírito de empreendimento e de inovação. O autor lembra que, nesse contexto, pode haver um perigo de decomposição e de perda das referências identitárias e sociais. Mas vários autores pensam que esta decomposição,

longe de ser negativa, libera o indivíduo de inúmeras imposições, do conformismo cultural e normativo, da submissão à autoridade e à tecnocracia e da inscrição disciplinar nas organizações de massa.

Desta forma, o pós-modernismo corresponde a um momento de questionamento essencial dos postulados constitutivos da modernidade histórica e de verificação crítica de suas conseqüências do ponto de vista da organização das relações sociais. Mas, a questão que colocamos agora é: após a revelação das movências das estruturas do saber, após a evidência das articulações plurais sobre os cenários comunicacionais, da revelação do sujeito em seu descentramento, da história diante da incredulidade em relação às grandes narrativas e da sociedade diante da crítica das concepções substancialistas, como representar as tramas locais de resistência, as histórias geograficamente territorializadas que contêm um conjunto de tradições fundamentais para o desenvolvimento de uma sociedade e que podem se inscrever no eixo da mundialização?

Pós-colonialismo e pós-tradicionalismo

Para responder às questões anteriores, começamos a observar um texto da canadianista brasileira Eloína P. dos Santos que se intitula exatamente: *Intertextualidade pós-moderna: uma estratégia de descolonização* (1997). Aí é averiguado o pós-colonial, concebido como um conjunto de práticas discursivas, como a da resistência ao colonialismo e a ideologias colonialistas com suas formas contemporâneas subjugantes. É a natureza e a função dessa resistência que formam a problemática central do discurso.

A autora segue afirmando que o pós-modernismo e o pós-colonialismo, ambos, entretêm uma relação política com o modernismo.

O pós-moderno o rejeita e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, o reinscreve como um termo descritivo de um período, enquanto o pós-colonialismo deriva em parte da disseminação dos textos e contextos modernistas europeus nas áreas coloniais e suas respostas estão necessariamente ligadas a ele, só para exemplificar o aspecto mais amplo do debate. (SANTOS, 1997, p. 29)

Os teóricos do pós-colonialismo encaram as teorias pós-modernas como próprias da hegemonia ocidental euroamericana para a qual certas culturas são vistas como marginais e atrasadas, mas que, paradoxalmente, utilizam a matéria-prima destas culturas. Nesse sentido, o pós-moderno

projeta normas sobre estas margens, um neo-universalismo destinado a modular os produtos destas culturas, privando assim de autoridade teórica as ex-colônias e aprisionando os textos pós-coloniais dentro de um epistema europeu.

Mas, em contraste, como afirma Santos, a escritura pós-colonial move-se de áreas coloniais, neo-coloniais e emergentes para a Europa e para a América do Norte. Enquanto o pós-moderno mistifica a diferença e o outro, este outro *outremizado*, em uma história de representação eurocêntrica, produz um eu pós-colonial que rejeita esta história. A desconfiança pelas grandes narrativas e a crise de representação caracterizam o pós-modernismo. Já o discurso pós-colonialista aponta para um movimento de descolonização apto a reinvestir de significado periferias desvalorizadas com expressões como “crise” ou “quebra”.

No pós-moderno, os problemas de inacessibilidade da verdade são encarados na visada textual da história, enquanto que o pós-colonial visa a realidade de um passado que influenciou o presente. Descolonizar, para a canadense Diana Brydon, não é simplesmente livrar-se das amarras do poder imperial, é procurar também alternativas não repressivas ao discurso imperialista. (apud SANTOS, *ibid.*, p. 31). Dessa forma, os textos pós-coloniais contra-escrevem as ficções imperialistas e assim as leituras pós-coloniais podem direcionar a atenção para as diferenças culturais e produções locais de resistência. É como se o pós-colonial pudesse se alinhar com o movimento de mundialização permitindo ao pós-modernismo, ligado à globalização, de se circunstanciar em relação a sociedades determinadas, relativizando a história e a visada geográfica das representações. E Santos mostra que a força da teoria pós-colonial pode estar na sua capacidade comparativa e em sua metodologia híbrida de visão de mundo, livrando-se de passados que supervalorizam a ancestralidade e o puro em detrimento da visão sincrética dos hibridismos.

Se quisermos mapear o curso da história da literatura e sua relação com as culturas mundiais e as políticas deste século, precisamos compreender as tensões, as relações de poder dentro e entre esses dois discursos. É possível evitar as distorções dentro de uma e de outra teoria, ou seja, o excessivo eurocentrismo universalizante do pós-moderno e as tendências essencialistas e neo-imperialistas do pós-colonial através de uma leitura das metaficções contemporâneas que considere os pontos mais importantes de contacto entre essas teorias,

conforme defendidos por Brydon e Hutcheon. (Santos, *ibid.*, p. 33).

Dentro da abordagem de Hutcheon, há que se destacar a sua crítica à tendência colonizante de dominação do pós-moderno, no momento em que críticos primeiromundistas analisam trabalhos escritos por terceiromundistas. O pós-moderno pode ser assim um discurso imperialista, neo-universalizante e eurocêntrico. Só mesmo a reescritura da história local, contestando a interpretação dominante e eurocêntrica, pode promover uma aliança do pós-moderno com o pós-colonial, como foi feito pelo realismo mágico latino-americano e o novo realismo na literatura africana.

Os estudos pós-coloniais tornam-se assim particularmente fecundos para reconfigurar os limites problemáticos entre centro e periferia, globalização e mundialização, literatura e uma multiplicidade de vertentes culturais que circulam na contemporaneidade. Passagem do universal aos múltiplos particulares, a idéia do pós-colonial compreende, desde então, conotações complexas que se destinam a mostrar a força política dos imperialismos. O pós-colonial não se limita apenas a estetizar o político, ele politiza o estético, diz Brydon, e exprime uma escritura da resistência capaz de revelar as condições das lutas entre dominantes e dominados.

Se nos reportamos agora à origem dos estudos pós-coloniais, podemos compreender essa vertente política. A “santa-trindade” desses estudos - Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha - é oriunda do círculo colonial do Império Britânico.

A influência fortemente pós-estrutural desses primeiros críticos – Said/Foucault, Bhabha/Althusser e Lacan, e Spivak/Derrida – levou a muitas reflexões sobre o enfoque nos efeitos materiais da condição histórica do colonialismo, bem como sobre seu poder discursivo, e houve insistência na manutenção do hífen para distinguir o pós-colonial como um campo de estudos da própria teoria do discurso pós-colonial (Ashcroft, 1996). (SANTOS, 2005, 342).

Como prossegue Eloína Santos, a literatura pós-colonial não é aquela que veio depois do império, mas aquela que veio com o império, para dissecar as relações coloniais e resistir às perspectivas colonialistas. Ao dar voz a personagens colonizados, com suas experiências de opressão, os escritos pós-coloniais passam a subverter temática e formalmente os discursos que serviam de pilares à expansão colonial. A preocupação colonial aí é fundamental, pois cada encontro colonial teve sua especificidade e cada

ocasião colonial, com seus mitos de poder, razão e subordinação, deve ser analisada com suas idiossincrasias dentro desses princípios gerais.

Mas quando se considera que o pós-colonial não pode ser interpretado apenas pelos epistemas europeus do pós-estruturalismo e do pós-modernismo, parte-se pra buscar outros modos de consideração das formas de enfrentamentos entre, pelo menos, duas culturas, uma dominando a outra. A cultura considerada como dominada desenvolve frequentemente mecanismos de mestiçagem⁸ e de hibridismo⁹, os mais produtivos possíveis, aptos a modelizar os elementos monosêmicos de cada cultura a fim de deixar aflorar as estruturas de transcódagem ativas que podem permitir os sincretismos necessários (lembremos da mestiçagem cultural baiana, do sincretismo religioso, que funde ativamente elementos da cultura portuguesa e africana). Um sistema modelizante¹⁰ híbrido neste sentido constrói um sistema referencial que não reflete simplesmente as raízes de uma cultura bem organizada na sua linearidade temporal e coerência espacial, mas uma atividade discursiva que põe em cena suas próprias condições de articulação de elementos distintos. Este sistema modelizante pós-colonial é uma organização de discursos como produção de discursos. E, nesta dinâmica, podemos ver que o paradigma da antropofagia cultural, da transculturação e da creolização, já se impunham como as melhores ilustrações do pensamento pós-colonial bem antes dele se afirmar como tal¹¹.

Por outro lado, um quadro do pós-tradicionalismo, se insurge para se ligar ao pensamento pós-colonial. Yves Bonny (2004) mostra que o pensamento pós-moderno nasce como reação ao movimento de destradicionalização do mundo ligado à temática do *desencanto do mundo* que representava um abandono das crenças em um sobrenatural sagrado e que, durante séculos, serviu para regular as relações sociais. A destradicionalização defende uma condição de modernidade ligada ao enfraquecimento das tradições e das religiões.

8 Vide histórico do conceito em Silvina Carrizo (2005)

9 Vide Stelamaris Coser (2005)

10 Estamos pensando na conceituação de Lotman para quem um sistema modelizante funciona quando um sistema cultural segundo transcodifica e transforma os elementos de um sistema primeiro.

11 Para uma discussão sobre esses conceitos da crioulização, criolidade, transculturação, heterogeneidade, americanidade, antropofagia, multiculturalismo, consultar Eurídice Figueiredo, Conceitos de identidade e cultura, 2005 e Souza, Introdução às Teorias Semióticas, 2006.

Associam-se frequentemente os sintagmas “saída da religião” e “entrada na modernidade”. Pensa-se sempre que o universo religioso com seus desdobramentos de superstições e crenças variadas gera uma condição ontológica problemática suscetível de caracterizar seres sem objetividade e responsabilidade em relação aos fenômenos da vida individual e social. No nível social, esta condição se evidenciava ainda mais nefasta à organização dos modelos culturais, estruturando a vida coletiva e social, pois ela impedia o pleno desenvolvimento do progresso científico que viria aumentar o nível de qualidade da vida das coletividades. Torna-se assim normal, para vários críticos da modernidade, que a perda da autoridade e a deslegitimação do passado sejam signos de progresso.

Entretanto, a idéia de uma linha pós-tradicional, ligada ao pós-colonialismo, pressupõe a emergência de uma nova fase histórica da modernidade fundada na recuperação das tradições e na valorização de novas formas de naturalização dessas mesmas tradições, seja pela laicização do sagrado, seja pela ressacralização do que tinha sido banalizado. De qualquer forma, o movimento de retraditionalização estaria vinculado a uma dinâmica transformacional que conduz a uma renovação significativa dos temas centrais em torno dos quais se articulam os motivos míticos de várias sociedades. Ora, essa renovação se evidencia fundamental para a continuação dos trabalhos que visam à compreensão da convergência simbólica das Américas que são atravessadas de particularidades diferenciais bem marcadas.

É evidente que todas as sociedades conservam as marcas de uma tradição histórica particular, que esta tradição, mesmo se investida de mitos etno-religiosos, forma uma espécie de segunda natureza cuja formação coletiva determina a fisionomia de cada uma das sociedades. Mas nós podemos nos concentrar no caso das Américas porque se trata de reconhecer uma pluralidade de culturas caracterizando os espaços do Novo Mundo que, desde os tempos da colonização de povoamento, assistem a graus de afrontamento dos mais diversos. É preciso se saber como se perfilam as relações de poder entre as culturas nesses espaços plurais.

Falar assim de retraditionalização, de universo simbólico pós-tradicional, parece exigir a formulação de hipóteses segundo as quais as tradições, longe de serem esquecidas como signo de atraso, participam cada vez mais dos cenários simbólicos modernos das sociedades colonizadas. O paradigma brasileiro da antropofagia cultural é um exemplo emblemático de um conjunto de procedimentos aptos a mostrar as tensões dialéticas

entre conservação e ruptura das tradições que marcaram o encontro entre os colonizadores e os colonizados, durante os séculos de povoamento.

Efetivamente, um dos alvos favoritos do discurso pós-modernista é o racionalismo universalizante das Luzes com sua visão homogênea e hierarquizada da cultura, e, se o pós-colonialismo se volta para as culturas marginalizadas, a dinâmica do pós-tradicionalismo contribui a valorizar a pluralização cultural com uma reflexividade maior em relação às tradições. A hipótese de um quadro simbólico pós-tradicional se conjuga com os pressupostos da antropofagia cultural à medida que os modelos culturais e as referências advindas dos encontros entre, pelo menos duas culturas, podem muito bem serem mantidos vivos, colaborando, assim, através de um encadeamento progressivo via várias espécies de linguagens artísticas e midiáticas, a alimentar e a renovar as identidades coletivas. E, como o diz Bonny (2004, p. 155), a tradição pode desempenhar um grande papel na legitimação das elaborações identitárias quando as referências ao passado permitem justificá-las e estabilizá-las. O importante é tentar edificar novas articulações das diferentes significações imaginárias, que emergem nesses espaços americanos, a fim de se desviar das tendências atuais da fragmentação, da exclusão e da dissociação radical entre o mundo imperialista do mercado e o das identidades culturais. E é no seio dessas reflexões que o realismo maravilhoso vem sempre testemunhar a favor de uma valorização das mitologias das mestiçagens culturais e, pela via da consequência, de uma visada pós-tradicional, em terreno pós-colonial.

A ficção impura da Literatura Brasileira

Tendo feito um panorama das principais idéias que configuram o pensamento estético da atualidade, passamos agora a examinar as tendências atuais da literatura brasileira. Começamos por evocar o estudo de Therezinha Barbieri (2003) que se inclina sobre a prosa dos anos 1970, 1980, e 1990 que ainda é pouquíssimo estudada, segundo a opinião de vários críticos. O fato de não haver ainda suficiente distanciamento histórico em relação aos fatos representados é uma razão freqüentemente apontada para essa pequena quantidade de interesse pela literatura contemporânea.

Barbieri enumera algumas características gerais da prosa contemporânea: 1. As relações entre produção literária e mercado, com a profissionalização do escritor; 2. Os contatos do literário com outras linguagens da mídia atual, especialmente com o cinema; 3. Os vínculos

estreitos entre ficção e história; 4. A intersemiose da escrita literária, com uma crescente co-ocorrência e concorrência de uma multiplicidade de discursos, aumentando o grau de hibridismo da narrativa ficcional.

É fato notório que o escritor atual participa do mercado do livro. Embora não haja uma ação sistemática por parte das agências educativas e dos programas oficiais de cultura, algumas iniciativas isoladas empreendem uma dinâmica sociocultural capaz de assegurar a expansão dos livros produzidos no Brasil. Barbieri fala inclusive da ação de editores esclarecidos, como José Olímpio e Ênio Silveira, que contribuíram de forma significativa para a profissionalização do mercado do livro. Por outro lado, os suplementos literários, as resenhas em periódicos, as feiras e bienais, e a atividade dos cursos de Letras, em graduação e pós-graduação, que têm a ousadia de impulsionar a leitura de obras modernas, fazem circular o fluxo bibliográfico no Brasil.

O discurso narrativo tem tematizado sobre a existência dos meios de comunicação de massa, tendência inaugurada por Euclides da Cunha que, em *Os sertões*, apresenta mesmo uma teoria da comunicação acrescida de reflexões sobre a formação da opinião pública no Brasil do século XIX e início do século XX¹². Por outro lado, o discurso narrativo evidencia um diálogo cada vez mais crescente entre formas e expressões dos gêneros midiáticos, como o jornalístico, o televisivo, o publicitário, e o cinematográfico. Como diz Barbieri (2003, p. 32), ao ler qualquer uma dessas narrativas mais recentes, tem-se a impressão de assistir a atores que representam, em vez de acompanhar personagens em processo de autodesvelamento específico da narrativa literária. Um exemplo emblemático é *A senhorita Simpson* de Sérgio Sant'Anna cuja intimidade do inconsciente é revelada por meio de flashes cinematográficos e de imagens correntes na comunicação de massa. Nesse sentido, observa-se que a literatura brasileira já se inscreve nos processos dialéticos do global/local através dos quais se desdobram sistemas textuais multiculturais.

Em relação aos vínculos entre a ficção e a história, é preciso salientar que a literatura brasileira tem empreendido uma crítica a sua sociedade patriarcal e autoritária, representada pelas figuras emblemáticas dos coronéis. Desde *Os sertões*, passando por Lima Barreto, chamado o primeiro *enfant terrible* da ficção brasileira, até a geração de 1930, o protesto político ligado às vicissitudes históricas que permitia a hegemonia

12 Vide Souza, A influência centenária de uma fundação: Os Sertões como a grande narativa histórica do Brasil. (2004) .

de uma sociedade branca, racista e opressora, já estava presente nas principais obras.

O discurso da seca com seus quadros de miséria e o cangaço e o messianismo, atestando as conseqüências perigosas dessas secas, serviram para construir as imagens (inicialmente uma imagem de nortista e, em seguida, uma imagem nacional) do brasileiro como homem violento, em uma terra sem lei, submetida ao terror de bandidos, à jagunçada, e à violência de suas oligarquias. Nessas narrativas, a temática das migrações dos retirantes das secas e da errância de beatos e profetas, levando multidões para uma terra prometida, impõe a imagem do sertão como um espaço místico ambíguo. Ele expressa, ao mesmo tempo, um espaço de atraso dentro do Brasil moderno e um espaço nacional conservando uma cultura autêntica livre do processo alienante da cultura de massa em pleno desenvolvimento nos grandes centros urbanos.

O sertão torna-se tema privilegiado à medida que funciona como um território, espaço indefinido e indeterminável, pronto a conquistar, onde se desenvolvem tipos variados de relações humanas e socio-políticas. O sertão tem a natureza do rizoma, o tecido flexível que desarticula as certezas do pensamento arborescente da civilização urbana brasileira. O sertão abrigou os bandeirantes e antigos escravos que conviveram com os índios e conhece, até nossos dias, processos diversos de desterritorialização/reterritorialização que tem reconfigurado as feições da cultura brasileira.

Enquanto território privilegiado de cultura, o sertão ultrapassa os estudos literários e passa a ser objeto de várias outras expressões artísticas, como o cinema e a televisão. Nesse sentido, ele pode encaminhar estudos intersemióticos aptos a interrelacionar a escrita literária com outros discursos de outros veículos, num processo produtivo de hibridismo narrativo. E é nesse nível que a crítica literária pode se conjugar com os Estudos Culturais implicando um diálogo da epistemologia local com a agenda crítica internacional¹³ que estipula o debate contínuo dos estudos literários com os estudos filmicos, midiáticos, etc. Nesse debate, a cultura e a expressão política se entrelaçam no sentido de fornecer uma operação crítica do duplo movimento de desterritorialização/reterritorialização.

Mas o que é bastante interessante, na ficção impura dessa literatura brasileira, que mantém ativo o contacto entre um sistema de referências locais e a agenda de pesquisa transnacional, é a capacidade de submeter eixos fundadores de tradição aos descentramentos pós-modernistas e pós-

13 Vide PEREIRA e REIS (orgs.) , Literatura e Estudos Culturais, (2000)

coloniais. Ora, assim acontece com o sertão, que passa por um longo processo de desconstrução sintagmática e semântica, não apenas na desarticulação do olhar sobre suas velhas formas de poder, mas sobretudo em relação ao questionamento sobre as crenças e as utopias que têm funcionado como os pilares de coesão imaginária. E esse exame sobre o trajeto sógnico do sertão se torna fundamental neste estudo, tendo em vista que vamos nos inclinar sobre representações da violência na literatura e no cinema brasileiros. Mas antes de chegarmos a nossas análises, devemos ainda apresentar um quadro descritivo de nossa ficção impura atual o que fazemos à luz das análises de Barbieri e de Silverman (2000), que mostram o quadro da prosa no período pós 1964 o qual impõe vários álibis discursivos ao tratamento referencial da situação política.

1. Romance Jornalístico (RJ). O romance reportagem ou reportagem romanceada aparece nos primeiros anos da ditadura militar, em razão da censura da imprensa. Embasado no imediato e instantâneo do naturalismo, o RJ tinha mais como objetivo informar o leitor, tipo diário policial, sobre os acontecimentos que se desenrolavam na época, do que compor uma narrativa elaborada.

Um dos autores significativos dessa tendência é José Louzeiro que confecciona uma espécie de literatura de cordel urbana, cujos elementos devem ser os mais simples possíveis e servir para formar um texto jornalístico. Os maus-tratos sofridos pelos pobres e marginalizados, e pelos trabalhadores rurais e índios oprimidos, constituem sua temática prioritária. Suas narrativas mais célebres são: *Infância dos mortos*¹⁴, *Devotos do ódio* (1987) e *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* de 1975¹⁵, filmado em 1977 por Hector Babenco. Nesta, o romancista descreve a infância de um dos maiores marginais, que era também poeta, pintor e escultor, assassinado antes de completar 30 anos. Sua biografia é plena de crimes variados, fugas, capturas, interrogatórios-tortura, vingança e envolvimento com policiais corruptos.

14 Este é o romance mais famoso de Jose Louzeiro. Foi inspirado no caso dos meninos de Camanducaia, município mineiro onde quase 100 garotos foram espancados e jogados em um precipício. O livro serviu de base para o filme de Hector Babenco - Pixote (1981) que teve carreira mundial.

15 “Hoje, o gênero “jornalismo literatura” já se difundiu, mas - em 1975 - quando Lúcio Flávio, o passageiro da agonia foi lançado - afirmar que Jornalismo poderia ser Literatura era como jogar pedra na Cruz”, opinião de Antônio Lemos Augusto, jornalista e advogado em Cuiabá-MT, em 30-1-2006, disponível em : http://www.expressoeshumanas.com.br/LCPrateleira/artigos_view2.asp?cod=34

Além de Louzeiro, Valério Meinel (*Por que Cláudia Lessin deve morrer*, 1978), Aguinaldo Silva (*A República dos assassinos*, 1976, *A história de Lili Carabina*, 1989) e Carlos Heitor Cony (*O caso Lou*, 1975) são grandes representantes de peso do RJ.

2. Romance memorial (RM). Esta tendência mistura documentário e ego subjetivo com o fim da censura no Brasil pós 1978. O médico Pedro Nava lançou seis volumes de recordações que descortinam um amplo panorama da história brasileira, nesse tipo de literatura do eu. O RM já havia florescido com Machado de Assis com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*.

No entanto, nesse período, os detalhes da repressão política com o encarceramento e a tortura ocupam o primeiro plano das narrativas. Augusto Boal, em 1979, publica *Milagre no Brasil*, fazendo uma paródia do slogan da ditadura. Mas é Fernando Gabeira que se torna o mais famoso memorialista do protesto político dos anos 1970. *O que é isso companheiro* (1979) cobre o período dos anos de chumbo de 1964-1970, indo do Golpe ao exílio.

Barbieri se pergunta qual a razão do sucesso deste livro. Ela própria mostra que Gabeira revive o processo de institucionalização da tortura no Brasil, interroga o sentido de seus atos como guerrilheiro, compondo um documento vivo de dez anos de História do Brasil. É uma narrativa que, desnudando essa história, projeta o real na rede do imaginário dando vida, animação e sentimentos a personagens que só eram conhecidos denotativamente via as informações midiáticas: seqüestradores e seqüestrados, torturadores e torturados.

Outra obra emblemática do RM é a célebre *Em liberdade* (1983) de Silviano Santiago. É bem verdade que trata-se de um diário inventado, no sentido próprio do termo, atribuído a Graciliano Ramos que o teria confiado a Santiago. Aí existe um paralelo simbólico entre Graciliano Ramos e Cláudio Manoel da Costa, o poeta do século XVIII, perseguido pelas autoridades coloniais por causa de sua participação na Inconfidência mineira. Neste pseudo-diário, a metaficção historiográfica mostra sua função criadora à medida que permite que o narrador interroge o sentido de campos discursivos históricos já consolidados.

3. Romance da massificação (Rma). Essa ficção está relacionada a uma temática urbana, ou seja, aquela vinculada ao crescimento desordenado dos grandes centros urbanos ampliado pela imigração contínua de retirantes da zona rural. Esse macrocosmo urbano, território de movimentos de massa, com todos os seus problemas ligados à miséria e à criminalidade, torna-se

o cenário principal dos escritores que passam a mostrar a fragmentação subjetiva nesse ambiente de agressividade.

Rubem Fonseca é o exemplo mais acentuado de RMa que rompe com a tradição linear da prosa para adotar uma progressão sucessiva de cortes abruptos, a justaposição cronológica e a intercalação de documentos e citações extraídos de discursos diversos. Dentro dessa tendência de tramas desalinhadas mas inter-relacionadas, proliferam moldes comportamentais estranhos, tanto do ponto de vista sexual, como criminal, atravessados de todo tipo de desvio mental.

Outros exemplos cruciais são os de Antonio Torres e Sérgio Sant'Anna. O primeiro com *Um cão uivando para a lua*, segue um estilo jornalístico enriquecido com a linguagem cotidiana das ruas em que pessoas comuns realizam suas atividades corriqueiras. Torres desmitifica a apologia da industrialização pela crítica refinada do consumismo importado, resultante dos processos de massificação.

Já Sant'Anna compõe *A Tragédia brasileira* (1987) que é a história de uma peça teatral imaginária que brota da cabeça do diretor-personagem. Tudo se centra em torno da personagem Jacira, atropelada e morta, que se torna um personagem milagroso, a Virgem Maria local. Jacira é uma metáfora da violência no Brasil: da brutalidade que a modernidade frenética está imprimindo no país e consumindo a sociedade. Em suma, o RMa trata da situação do indivíduo como uma pequena engrenagem no interior de uma máquina social altamente coletiva.

4. Romance de costumes urbanos (RCU). Em contraste com o RMa, este romance encara seus personagens em um nível existencial, não determinista, dando-lhes os meios de se insurgir contra as engrenagens sociais sufocantes.

Os escritores exemplares do RCU são Jorge Amado, Marcos Rey e Sérgio Sant'Anna. Do primeiro, o melhor exemplo é *Tenda dos Milagres* (1969), publicado durante os anos de chumbo da ditadura. Pedro Archanjo é o personagem, através do qual é questionado o poder dos militares com o controle da mídia, como também a idéia da harmonia racial manipulada pelas elites brancas. De Marcos Rey, três romances são particularmente exemplares dessa tendência: *Malditos paulistas* (1980), *Ópera do sabão* (1980) e *Esta noite ou nunca* (1985). Já de Sérgio Sant'Anna, *Simulacros* emblemática o romance de costumes urbanos.

5. Romance Intimista (RI). Este tipo de romance é herdeiro da obra de Graciliano Ramos que empreende um olhar para dentro do personagem que está vivendo uma situação sócio-política caótica. Dentro da moldura

do romance psicológico, esses personagens são submetidos a um processo de isolamento psicológico e de desintegração espiritual, num tom intimista, em meio a um cenário sócio-político adverso que não contribui para a sua re-organização psíquica.

Os exemplos mais significativos são: *Sargento Getúlio* (1978) de João Ubaldo Ribeiro, *A hora da estrela* (1977) de Clarice Lispector e as obras de João Gilberto Noll. A obra de Ubaldo mostra o retrato psicológico de um militar resistente a mudanças. Como o diz Silverman (2000, p. 211), os militares como Getúlio são imbuídos das noções de um código de cavalaria, definido e arcaico, seletivamente cegos para a traição aberta dos seus conceitos, distorcidos no próprio golpe que os levou ao poder.

A hora da estrela exhibe com maestria uma análise psicológica da nordestina retirante que se aliena em seu mundo de fantasia que a leva à morte. E João Gilberto Noll povoa sua prosa com personagens desesperançados e angustiados, tomados de introspecção sombria, que vão evoluindo numa engrenagem sócio-política agressiva que determina seu aniquilamento.

6. Romance regionalista-histórico (RRH). Ariano Suassuna representa o sertão, em sua mestiçagem cultural, com seu folclore local, literatura de cordel, e fatos históricos dispersos em romances de cavalaria, cujo mais célebre é *A pedra do reino*, um épico paródico, composto em 1971. Na verdade, a prosa que se inscreve na rubrica regionalista pinta os povoados interioranos de qualquer uma das cinco regiões do país, mostrando os inter-relacionamentos produzidos entre variados registros culturais.

Darcy Ribeiro produziu uma obra sobre o indigenismo brasileiro que ostenta todas as características do pós-modernismo e do pós-colonialismo. *Maira* descentra os pontos de vista convencionais sobre a vida indígena, pondo em cena os embates que vivem as populações indígenas face à cobiça dos brancos pelas terras a elas pertencentes. Esta obra explora igualmente as técnicas de metaficção historiográfica através das quais é questionada a história dessas populações, o modo de existir de suas culturas, o modo de se contar suas lendas e ainda a dupla pertença (à cultura branca e à cultura índia) do protagonista Isaías.

Por outro lado, João Ubaldo Ribeiro descortina mais de três séculos de história em *Viva o povo brasileiro* (1984), privilegiando territórios baianos como Itaparica e o Recôncavo. Denunciando as seculares injustiças praticadas contra o povo, o autor compõe um grande tratado de resistência popular. Em *Vila Real* (1979), Ubaldo trata da resistência coletiva ao regime

autoritário e arbitrário numa espécie de alegoria da resistência às forças armadas pela população do sertão de Canudos. O sertão de Conselheiro pode assim ser revisitado em mais um romance de inspiração histórica.

7. Romance realista-político (RRP). Como diz Silverman (2000., p. 277), o romance brasileiro pós-64 é testemunha e promotor de um aparato governamental que sempre permitiu um modelo cruel e injusto de sociedade. Mas isso não quer dizer que exista unidade filosófica ou estilística em torno de um projeto literário à caráter político. O romance brasileiro dessa época fala de política, em todos os seus propósitos, como um denominador comum, apesar da fragmentação nas ênfases temáticas e estruturais.

Nesse grupo, se inscrevem romances de Antonio Callado, *Pessach, a travessia* (1967) e *Quarup* (1964) que vamos analisar mais adiante. Érico Veríssimo produz *O senhor embaixador* (1965) e *O prisioneiro* (1967); Moacyr Scliar produz uma parábola dualista em torno do golpe de 1964, na obra *A festa no Castelo* (1982).

8. Romance da sátira política absurda (RSPA). Um romance satírico e político, ao mesmo tempo, se encontra numa zona nebulosa. E a dificuldade de se delimitar as tendências de absurdo e de surrealismo numa mesma obra se torna ainda mais problemática. Nos anos posteriores à promulgação do AI-5, era delicado denunciar os acontecimentos arbitrários e os escritores sentiram a necessidade de usar as técnicas do absurdo para escamotear as realidades descritas. Jorge Amado produz maquinações estado-novistas em *Farda fardão camisola de dormir*. Ildásio Tavares escreve *Roda de Fogo* (1980), Carlos Heitor Cony Pilatos e Paulo Francis *Cabeças* (1977-1979). Este último acentua a temática do entreguismo do país ao capital estrangeiro, que caracterizou o Milagre econômico. E Antonio Callado, com *Bar Don Juan* (1971), ataca a esquerda festiva, cujo plano revolucionário é visto como algo tão confuso quanto os planos ideológicos da Redentora.

9. Romance da sátira política surrealista (RSPS) José J. Veiga produz *A hora dos ruminantes* (1966), *Sombras de reis barbudos* (1972) e *Os pecados da tribo* (1976); Chico Buarque publica *Fazenda Modelo* (1975), e Loyola Brandão *Zero* (1975). Darcy Ribeiro com *Utopia selvagem* (1982) e Antonio Callado com a *Expedição Montaigne* (1982), voltam a trabalhar com o mito indianista, mas com hilaridade satírica. Márcio Souza usa o humor em sua paródia *Galvez, imperador do Acre* (1980), em que reescreve e reinterpreta a história oficial, descentrando seus pontos de vista firmes.

Érico Veríssimo satiriza o poder na surrealista Antares (*Incidente em Antares*, 1971), onde cadáveres se unem para tentar revelar à população a rede de corrupção que impera em sua sociedade. José J. Veiga, em *A casca da serpente* (1989), retoma o texto de Euclides para recriá-lo num contexto completamente maravilhoso. Parte das últimas páginas de *Os sertões* e dá a Antonio Conselheiro o direito de escapar do assalto das tropas oficiais para, juntamente com alguns jagunços, criar Itatimundé, uma nova Canudos em local desconhecido e com novos hábitos mais adaptáveis à atualidade. Mas, como diz Silviano Santiago, a lição que Veiga nos lega é que, para que os periféricos e subdesenvolvidos se incorporem na época da Revolução da Informática e do mercado neo-liberal, é preciso que a serpente perca a sua casca : O Conselheiro perde o tom autoritário e autocrático e consulta os companheiros para que cheguem a um acordo sobre a retirada. Os jagunços, por sua vez, se comportam como se não estivessem diante da presença repressora do fanático. Contam piadas, riem, e o Conselheiro reage, participando do bom humor geral. Na fundação do novo povoado, perdem-se a crença religiosa e a xenofobia, típicas do atraso pós-colonial e expressas pelo fanatismo carismático. O Conselheiro se alimenta melhor, reza menos, passa a tomar banho, perde a misoginia e até mesmo critica a antiga Canudos. (SANTIAGO, 2004, p. 101).

Assim, a nova Canudos neo-liberal, onde convivem estrangeiros e vários registros culturais, permite um movimento de retraditionalização capaz de levar em conta os processos híbridos e mestiços de formação do país. Mas, na última página do livro, uma data – 1965- o ano seguinte ao golpe militar, assiste à dinamitação da estátua do tio Antonio por invasores e o chão da Nova Canudos se transforma em depósito de lixo atômico. Dessa forma, os textos de Canudos, com sua história desentranhada de seu passado por esse discurso maravilhoso, voltam a um terreno histórico de violência governamental que institui esse universo de injustiças e penúrias do povo oprimido. É o que autoriza a literatura brasileira a se inscrever no pós-modernismo, através dos parâmetros do pós-colonialismo atravessado pelos caminhos do pós-tradicionalismo.

CAPITULO II

O CINEMA NO CONTEXTO DO PÓS-MODERNO

Preliminares da estética da violência

Antes de falar da natureza de uma condição pós-modernista na qual o cinema brasileiro teria evoluído, cabe-nos identificar certas formas de apresentação de um discurso de terror que alimentaria as estéticas da violência no cinema. Após termos mostrado o desenvolvimento da literatura brasileira, nos últimos anos, vinculada a uma história de opressão debatendo com ela e com os textos produzidos por ela, devemos declarar que o cinema, que será derivado dessa literatura, trará novos olhares sobre a história já contada. Dizemos “novos olhares” pelo fato de que a mudança de suporte significativa impõe necessariamente uma tradução intersemiótica (conceito que vamos explorar mais adiante) apta a mostrar semelhança , mas sobretudo um processo criativo que abre novas vias interpretativas sobre as temáticas dos textos-fontes.

Ivana Bentes (2003), no texto *Estéticas da violência no cinema*, afirma que nunca houve tanta circulação e consumo de imagens de pobreza e de violência, tanto no cinema como na televisão. Nesta, o denunciamento da violência, totalmente descontextualizado, ao invés de produzir um discurso de mudança e integração, reforça a distância social entre os grupos. As conseqüências assim se exprimem: mais indiferença às causas da pobreza, mais segurança privada, mais repressão e mais medidas para isolar as populações pobres em suas favelas, em suas invasões¹⁶, em seus guetos para que possam ser vigiadas.

Mas a música e o cinema, que puxam sempre novos horizontes interpretativos, sempre se empenharam a representar a violência social com um compromisso maior de contextualização. Seriam as outras falas, menos marcadas pela idéia do “risco pobreza”, como o diz Bentes, embora cheguem também carregadas de ambigüidades. Para a autora, a proposta da

16 O termo favela na Bahia refere-se apenas às favelas do Rio de Janeiro. Pelos seus habitantes, elas são identificadas pelos nomes próprios que recebem. Mas, para o geral da população uma favela é uma invasão.

estética da violência que produziu clássicos como *Deus e o diabo na terra do sol* e *Vidas Secas*, vai sendo deslocada para a representação de temas mais atuais como tráfico de drogas nas favelas. Este tema é local tratado por uma linguagem transnacional, a linguagem pós-MTV, o chamado novo realismo “que tem como base altas descargas de adrenalina, reações por segundo criadas pela montagem, imersão total nas imagens”. Seria a mesma base do filme hollywoodiano que explora os estímulos sensoriais para suscitar prazer e excitação com a representação da violência social. No caso brasileiro, o tratamento narrativo de certos filmes contemporâneos operaria uma passagem da estética à cosmética da fome. As imagens da miséria, glamourizadas, se inscreveriam assim numa estética globalizada que utiliza o local para se antenar com esse movimento de mercado que coloca na tela a violência e a miséria para suscitar um fascínio rentável.

A estética da violência e da fome, iniciada por Glauber, teria, pelo contrário, um vetor conseqüente ao apontar para as suas causas estruturais. As elites, as oligarquias, as corporações multinacionais, o poder enfim, mantêm elos concretos e lógicos com a situação de exclusão na qual vive uma grande parcela da população rural e urbana. Este novo cinema, de aparência infernal, mas de excitação alucinatória, não possui o compromisso estético de apresentar os elos lógicos argumentais entre a exclusão e a ação do poder instituído, segundo Bentes, transformando assim toda a representação da pobreza e da violência, e os discursos sobre elas, em espetáculo áudio-visual. Mas, antes de perseguirmos as especificidades dessa representação, no nível nacional, necessário se faz uma breve apresentação da experiência internacional do cinema em relação à criação de imagens de violência.

Tradição da violência no cinema

É ainda Bentes (2003) que nos inspira a começar este tópico sobre a tradição da violência no cinema. Ela lembra do cinema produzido nos anos 1920, ligado às chamadas vanguardas históricas (o surrealismo, o dadaísmo, o expressionismo, o futurismo), no qual figurações de violência eram criadas para causar estranhamento e desconforto sensorial no espectador. A montagem de choque ou de atrações de Eiseinstein, criando contrastes (preto e branco, planos abertos e fechados, alto e baixo, direita e esquerda, volumes grandes e pequenos, multidão e indivíduo, ordem e desordem, sentimentos nobres e vis), era destinada a preparar um pensamento revolucionário, através do sobressalto sensorial e moral.

No cinema alemão, dos anos 1920, existem homúnculos, autômatos, sonâmbulos, tiranos, déspotas e massas hipnotizadas que teriam anunciado a ascensão do nazismo, como mostra o livro de Siegfried Kracauer *De Kaligari a Hitler*, citado por Bentes. São emblemáticos desse período: *Metrópolis*, *O gabinete do Dr. Kaligari*, *Nosferatu*, *Dr. Mabuse*. Kracauer discorreu sobre o fato de que a representação desses males sociais teria exteriorizado desejos coletivos e preparado os alemães para Hitler. O cinema alemão teria assim se tornado um lugar de presságios e premonições dos acontecimentos históricos que estavam para acontecer.

Bentes fala igualmente de Jean-Luc Godard como uma referência fundamental para a compreensão das relações entre imagem e violência no cinema. O cineasta da *Nouvelle Vague* é um dos primeiros a trabalhar com a figuração da violência de forma pop., assim como o fez Andy Warhol nas artes plásticas. Seu estilo é o da paródia e da ironia que conduz à desconstrução dos clichês ligados aos filmes de gênero. As imagens da violência são por ele ironizadas: personagens com armas de brinquedo, filmes policiais com tramas confusas e descosturadas. Esta forma de brincar com a figuração da violência tem por efeito esvaziar seus conteúdos de qualquer naturalidade, pois ela torna-se motivo de riso. Quentin Tarantino tenta seguir o estilo de Godard, lidando ludicamente com o sangue ketchup desse cinema de ironia, mas tratando, ao mesmo tempo, de questões sérias como a morte e a tortura.

O que é significativo é que existe uma violência sensorial, presente na história do cinema, que se origina de vanguardas como o futurismo e o surrealismo. Este tipo de violência, glamourizado, em sua versão *fashion*, entretém relações tênues com a realidade. Ele existe para produzir impactos sensoriais guiados por uma espécie de gozo e de satisfação na contemplação dos efeitos visuais e sonoros de destruição, de explosões, corpos mutilados, cidades e vidas voando pelos ares, etc. Com este tipo de cinema, que não discute o que está apresentando, duas questões, segundo Bentes (2003), devem emergir. A primeira é ética e se formula da seguinte forma: Como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas? A segunda é estética e se apresenta assim:

Como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar esteticamente o espectador “compreender” e experimentar a radicalidade da fome e

dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina? São questões complementares e Glauber dá uma resposta política, ética e estética, possível no momento: Através de uma *Estética da Violência*. Onde seria necessário violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador, para destruir os clichês sobre a miséria: clichês sociológicos, políticos e comportamentais.

Na fileira de Glauber, valoriza-se um cinema de questionamento que, não apenas enfrenta a dizibilidade de pensamentos solidificados sobre temáticas sociais, mas que, sobretudo modifica a linearidade das narrativas clássicas e lineares. Ora, nesse ponto, sentimos a necessidade de fazer uma síntese sobre as tendências clássicas do fazer cinema e sobre as tendências das chamadas adaptações da literatura ao cinema.

Principais tendências na construção de uma linguagem cinematográfica

Assim como a literatura tem oscilado entre uma tendência mais metafórica¹⁷, que dá origem a correntes vistas como simbolistas, e entre uma tendência mais metonímica, que orienta as correntes ditas realistas e neo-realistas, o cinema possui igualmente seu pêndulo. Este tem ordenado naturalmente uma teoria do cinema (ANDREW, 1989).

Nesta teoria, pode-se reconhecer inicialmente uma tradição do formalismo impulsionada pela obra póstuma do húngaro Bela Balázs, *Theory of film*, publicada em Londres, em 1952. Balázs se alia aos teóricos literários do formalismo russo e passa a desenvolver os princípios básicos da arte cinematográfica. Da mesma forma como o formalismo literário, que floresceu, em Praga, nos anos 1920 e 1930, buscava a literariedade, uma função estética que especifica a natureza do discurso literário, devendo torná-lo independente de relações com áreas cognitivas explicativas dos fenômenos sociais como a sociologia e a história, por exemplo, o cinema buscava sua linguagem. Balázs procura a função simbólica da escritura cinematográfica. A valorização do detalhe exagerado de Tomachevsky¹⁸ e a descrição de Jan Mukarovsky (um dos principais críticos do círculo de Praga) do primeiro plano despertam, em Balázs, uma atenção especial

17 Lembremos da célebre distinção de Jakobson entre um eixo sintagmático de orientação metonímica e um eixo paradigmático de natureza metafórica. No primeiro eixo, se inscrevem as artes de predominância realista e, no segundo, aquelas de predominância simbólica.

18 Vide Teoria da Literatura. Formalistas russos. Cf. biblio.

pelo primeiro plano no cinema como elemento de formação pictórica de detalhes. A metáfora espacial do primeiro plano tem sua contraparte temporal na noção de ritmo, que é outro conceito central dos formalistas (ANDREW, 1989, p. 92). O primeiro plano deve operar a desrealização dos objetos representados, situando-os em novo contexto estético que os recria, desligando-os de um mundo material.

Balázs se revelou assim um grande defensor da arte cinematográfica. O processo cinemático supõe a criação da arte cinematográfica fora das coisas do mundo. A matéria-prima do cinema não é tanto a realidade, mas o assunto filmico que se apresenta para ser experimentado no mundo e que se oferece para ser transformado em cinema (ANDREW, 1989, p. 96). Existe aí a noção de tema filmico que pressupõe que a estética cinematográfica tem igualmente, como as outras artes, seus próprios modos para capturar da realidade apenas os aspectos que podem ser transformados por seus meios específicos.

É bem verdade que essa corrente paradigmática/metafórica do cinema tem como seu maior precursor Sergei Eisenstein¹⁹ que iniciou seu trabalho na década de 1920. Este acreditava que a menor unidade do filme era o plano que entrava em uma combinatória com outros planos para construir a escritura filmica. Um só plano também teria suas possibilidades combinatórias para proporcionar atrações harmônicas ou conflitantes.

Eisenstein privilegiou assim a montagem e nunca considerou cinemático o mero registro da vida. O teatro Kabuki foi sua inspiração à medida que o significado de uma peça não é entendido apenas através do enredo e dos gestos. Todos os aspectos do drama tornam-se iguais: sons, figurinos, cenário, etc. No cinema, deve acontecer o mesmo, o diretor devendo utilizar todos os elementos (iluminação, cores, sons, etc.), dando-lhes importância semelhante. O filme, para Eisenstein, não era um produto, mas um processo criativo. Sua teoria da montagem tem assim, de todas as evidências, influência do pensamento dialético de Hegel e Marx, como também das teorias psicológicas da década de 1920, como as de Pavlov e Piaget, entre outras.

Por outro lado, tem-se os precursores do campo realista, como Siegfried Kracauer e André Bazin, para não citar que estes dois. O primeiro, que já mencionamos, produziu uma obra pilar *Theory of film*, aparecida em 1960. Sua estética material lida com dois domínios: o domínio da realidade e o domínio das realidades técnicas do cinema (ANDREW,

19 Vide Eisenstein, *A forma do filme*, (1990)

1976, p. 116). A base fotográfica do cinema, que é técnica, é o apoio de sua função primordial que é a de registrar e de revelar o mundo visível ao nosso redor. O modo cinematográfico torna assim possível o registro fotográfico do mundo e de seu movimento. Kracauer se opôs às teorias paradigmáticas metafóricas, que estipulam o cinema como arte, abrindo o caminho para o eixo metonímico capaz de representar o máximo de realidade do mundo. No entanto, Kracauer fugiu do radicalismo do cine-jornal e do cinema-vérité, assim como Balázs escapou do formalismo do cinema experimental (ANDREW, 1976, p. 125). Voltaremos a falar das conseqüências dessas tendências teóricas, após examinarmos a contribuição do segundo crítico aqui citado.

André Bazin é considerado o teórico mais importante da teoria realista do cinema e o primeiro a questionar a teoria formativa.

Os teóricos que defendiam uma tradição cinematográfica formativa praticamente não tiveram oposição até o final da Segunda Guerra Mundial. Isso porque a teoria formativa do cinema era coesa com as tradicionais teorias da arte, e a maioria dos primeiros estetas do cinema (Munsterberg, Malraux, Arnheim, Balázs e Eisenstein) havia se envolvido com outras artes. Enquanto Marcel L'Herbier, Dziga Vertov e a Escola Grierson de diretores de documentários britânicos foram influentes defensores das propriedades "fotográficas" do cinema, André Bazin foi o primeiro crítico a efetivamente desafiar a formação formativa. Foi sem dúvida a voz mais importante e inteligente a defender uma teoria e uma tradição cinematográficas baseadas na crença no poder aprendido do controle artístico sobre tais imagens. (ANDREW, 1976, 138).

De 1945 a 1950, Bazin expandiu sua teoria o que coincidiu com a ascendência do neo-realismo italiano cujos filmes só vieram trazer popularidade ao que o crítico estava defendendo. Em 1951, Bazin, junto com Jacques Doniol-Valcroze, lançou *Cahiers du Cinema*, a publicação crítica mais importante da história do cinema. Uma corrente crítica do cinema se formou com a colaboração de jovens cineastas: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, etc. Em 1958, Chabrol e Truffaut estavam preparando os filmes que ilustrariam o movimento que estavam criando sob a tutela de Bazin, quando este veio a falecer, com apenas 40 anos de idade.

Para o mestre, a matéria-prima do cinema não é a própria realidade, mas o desenho deixado pela realidade no celulóide. Tais desenhos estão geneticamente ligados à realidade que espelham, como um molde o está a seu modelo. Segundo, são compreensíveis e não exigem serem decifrados como esquemas que remetem a códigos determinados, como um eletroencefalograma, por exemplo. No cinema, o mundo é reduplicado: o cinema é uma “assíntota da realidade”, como ele o disse (apud ANDREW, 1976, p.158), movimentando-se cada vez mais próximo dela e para sempre dependente.

Na relação da imagem cinematográfica com a realidade, Bazin considerou que um estilo realista de montagem seria aquele que mostrasse um evento desenvolvendo-se em um espaço integral. O plano geral e o plano em profundidade têm a capacidade de preservar o realismo espacial dos eventos com seus objetos. Eles enfatizam a relação do veículo foto-químico do cinema com a realidade perceptiva, garantindo a relação de continuidade com o espaço. Isso não quer dizer um realismo verdadeiro e completo, à medida que o realismo não consiste na fidelidade aos objetos, mas na fidelidade à percepção humana normal dos objetos.

Durante uma década, após a morte de Bazin, *Cahiers du cinema*, sob a direção de Eric Rohmer, publicou várias críticas originadas de suas posições teóricas. Mas de 1963 a 1965, a teoria do cinema entrou numa nova era com o tratado de Jean Mitry *Esthétique et psychologie du cinema*. Este efetua uma síntese produtiva entre Bazin e a teoria formativa. Para ele, a característica principal da imagem cinematográfica é que ela pode ser “trabalhada” e ordenada de acordo com os esquemas mentais do cineasta. Essa imagem trabalhada pode se combinar com outras imagens para formar novas séries estéticas e mundos novos.

Mitry define a montagem de forma mais ampla do que seus antecessores. A montagem inclui todos os métodos que dão contexto a imagens isoladas. A montagem cria a narrativa, dando sentido a imagens em movimento. Ao inter-relacionar objetos, o cineasta constrói sentidos, conferindo à realidade uma ordem e uma lógica renovadas.

Por outro lado, desponta Christian Metz com uma abordagem semiótica da teoria do cinema. Inicialmente, ele comanda uma reação às posições de Bazin, tentando substituí-las por seu estruturalismo materialista (cf. bilio.). Os ensaios de Metz dividem-se em duas partes: 1) a apresentação dos fundamentos de uma ciência do cinema; 2) a análise dos problemas específicos dessa ciência.

Metz adota uma posição, desenvolvida por Gilbert Cohen Séat, dividindo o campo cinematográfico em duas partes: a filmica e a cinemática. A primeira, a filmica, envolve o lado material que interfere na realização do filme, como a tecnologia, a organização industrial, leis de censura, culto das estrelas, etc. A cinemática diz respeito à temática do filme e é a parte que interessa à semiótica. A semiótica cinematográfica se propõe construir um modelo capaz de explicar como um filme adquire significado ou como transmite esse significado a um conjunto de receptores.

Semiótica cinematográfica: a grande sintagmática

Ninguém duvida que os trabalhos de Christian Metz são uma fonte de riqueza e de diversidade para a teoria francesa do cinema. Seu projeto semiótico se apóia no estruturalismo lingüístico e, em seguida, na psicanálise de Lacan.

Para Metz, o cinema deve ser entendido e analisado através de três níveis de significado: 1) o realismo da imagem, 2) o papel modelador da narrativa; 3) as conotações superiores de um filme. Do ponto de vista físico, é possível contar o número e os tipos de índices de realidade que cada imagem contém. Os tamanhos dos objetos, as falas dos personagens, seus olhares, são muito dos índices que permitem a construção de um real filmico. A impressão de realidade é confirmada pelo movimento da imagem (que parece sempre ser um movimento real) que nos leva a aceita-lá como o movimento das coisas na realidade, e não como o movimento de luz e sombra.

Metz, como semioticista, privilegiou a narrativa e passou a estudar o discurso narrativo do filme. O resultado desse estudo foi seu famoso texto *La grande syntagmatique du cinema*²⁰. A construção narrativa do cinema é aí considerada como o produto de inter-relações entre os planos.

Cada filme de ficção contém um certo número de segmentos autônomos. Mas essa autonomia é relativa no sentido em que cada um só significa em relação ao filme que é o sintagma máximo do cinema. Assim, existem seis tipos sintáticos ou sintagmáticos do filme, unidades formadoras de muitos planos: 1) A cena é uma unidade sentida como *concreta* e como análoga à vida (um lugar, um momento, uma ação, etc.); 2) A seqüência é uma unidade mais complexa desenvolvendo-se em

20 Vide uma versão portuguesa A grande sintagmática do filme narrativo (1973), cf. bilio.

muitos lugares, saltando os momentos inúteis. Um exemplo tipo refere-se às seqüências de perseguição; 3) O sintagma alternante é aquele que se apóia mais sobre a narração do que sobre a coisa narrada, e é rico em conotações diversas; 4) O sintagma freqüentativo é aquele que põe sob nossos olhos um processo completo, reagrupando virtualmente um número indefinido de ações particulares; 5) O sintagma descritivo apresenta séries de coexistências espaciais entre os fatos apresentados, e opõe-se aos quatro tipos pré-citados pelo fato que, nestes, a sucessão das imagens (lugar do significante) corresponde a uma relação temporal na diegese (lugar do significado). No descritivo, os agenciamentos temporais do significante não correspondem a nenhum agenciamento temporal do significado, mas a agenciamentos espaciais desse significado; 6) O plano autônomo é uma cena que contém insertos (metáforas, imagens subjetivas, explicações, etc.).

Em suma, esses tipos sintagmáticos compõem uma espécie de gramática do filme, a exemplo da gramática das línguas naturais. E Metz conclui que somente a lingüística geral e a semiologia geral podem fornecer ao estudo da linguagem cinematográfica modelos metodológicos pertinentes e produtivos.

Isso não quer dizer que Metz tenha achado que o discurso fílmico é equivalente a um discurso verbal. Ele foi muito crítico com relação a todas as tentativas anteriores de encontrar equivalentes dos fonemas e monemas no cinema. Um plano de alguém segurando um revólver é uma afirmação, uma sentença - Eis um revólver - e não um substantivo isolado, o revólver. O cinema é como uma série de sentenças, não uma lista de palavras e sinônimos.

Para o autor, foi inclusive o princípio da arbitrariedade da linguagem que surpreendeu a consciência do século XX e que tornou possível o progresso dos estudos entre as formas, os significantes, e os conteúdos, seus significados. Nesse âmbito, o cineasta não deve construir um significado aderente a uma realidade. Ele deve, antes de tudo, organizar e indicar um fluxo de expressão capaz de desencadear relações significativas com o mundo natural que podem mesmo liberar um feixe de conotações.

Na relação semiótica Código/Mensagem, Metz desenvolve uma distinção produtiva entre códigos gerais e códigos específicos. O plano panorâmico, por exemplo, faz parte de um código geral, pois pode aparecer em qualquer filme, remetendo a significados diferentes em cada um dos filmes. No âmbito específico, existem códigos que pertencem exclusivamente a determinados filmes. Seus significados são assim mais

limitados e dirigidos dos que os significados dos códigos gerais. Por exemplo, os filmes de cowboy têm figurino, paisagem e comportamentos que lhes são próprios e que não parecem em outros filmes. Os gêneros são, assim, identificados pelos códigos específicos que os distinguem.

Um código é assim uma entidade transcendente em relação às ocorrências filmicas. Ele mostra uma possibilidade de construção que existe acima de qualquer uso que se faça dele em um filme individual. Uma história estilística do cinema é, na verdade, um estudo de códigos selecionados com seus subcódigos. E, como diz Andrew (1976, 226), comentando a teoria de Metz, a história do cinema, para o semiótico, é “uma sucessão de soluções diferentes (subcódigos) para situações de codificação (interpretação, iluminação, perucaria, movimento da câmera e assim por diante). No nível do código, então, o semiólogo tem duas áreas básicas de estudo. Como vimos, ele deve examinar e descrever tantos códigos quanto sejam os que lhe interessem em toda a história do cinema; mas deve também prestar atenção ao destino de um código ao longo dos anos, discriminando e descrevendo os vários subcódigos que lhes tornaram possível a existência.”

Finalmente, devemos observar a perspectiva de Metz em relação a outra dicotomia da semiologia que é a de Sistema/Texto. É interessante ver que o conceito de texto é usado para indicar o lugar onde as várias mensagens se encontram. O texto é então o filme único. O filme único é um produto, fruto do trabalho dos criadores, distribuidores e gerentes. Mas, para os destinatários, o filme único é um texto, com uma forma narrativa que eles pagam para interpretar.

As mensagens se interligam num texto que é estruturado de tal forma que permite que essas interligações componham um significado total. O texto torna-se assim um sistema lógico que flexiona os vários códigos numa configuração particular em que as mensagens podem se articular. O texto articula as mensagens nos dois eixos da linguagem, o sintagmático- o fluxo horizontal das mensagens ligadas umas após às outras na cadeia do texto- e o paradigmático, o fluxo vertical das unidades significativas de cada código que compõem uma mensagem. Este é um método que privilegia o trabalho do semiótico o qual encontra em suas mãos ferramentas próprias para investigar o sistema de significado, códigos interligados nas mensagens que se sucedem, que se instaura em um texto determinado. O semiótico, como teórico, vai cuidadosamente liberar cada código que encontrar operando no cinema. (ANDREW, 1976, 228).

Traduções intersemióticas

Para podermos decidir sobre uma síntese metódica que nos permita empreender a análise de nossos textos, vamos continuar verificando outras perspectivas aptas a captar a dinâmica dos vários códigos nesses textos. Gilles Deleuze (1990), discorrendo sobre a imagem-movimento, começa lembrando as precauções de Metz sobre as condições nas quais o cinema pode ser considerado uma linguagem. É que Deleuze examina a forma de existência da imagem-movimento e como se organiza com outras em combinações diretas para originar uma narração. A narração clássica resulta diretamente da composição orgânica das imagens-movimento, através de montagem, ou das especificações delas em imagens-percepção, imagens-afecção, imagens-ação (DELEUZE, 1990, 39). Já as formas modernas de narração resultam das composições da imagem-tempo. Voltaremos mais adiante a essas especificidades.

Nesse momento, vejamos, com Deleuze, as dificuldades de se ver a imagem cinematográfica como um enunciado. Este enunciado narrativo deve operar por analogia, por semelhança a um mundo referencial dado, e deve ser, ao mesmo tempo, sujeito a uma estrutura de linguagem que não é analógica. Isso quer dizer que o enunciado, que é analógico, deve ser visto numa estrutura não analógica, digital ou digitalizada. O juízo de semelhança aparece então ordenado pela presença de códigos socioculturais que serão necessariamente estruturados por códigos estéticos do cinema que seguem os princípios básicos da grande sintagmática.

Mas Deleuze convoca a força da semiótica de Peirce²¹ para aperfeiçoar a discussão sobre a especificidade das imagens-movimento. Com Peirce, pode-se falar de analogia e de combinações numa fenomenologia do signo que não tem base apenas lingüística. Embora Metz siga a fileira semiológica saussureana, dicotômica, não se torna impossível se associar a grande sintagmática ao modelo de signo ternário e dialético que Peirce compôs. As considerações de Deleuze nos auxiliam nessa compreensão:

As imagens-movimento têm duas faces, uma em relação a objetos cuja posição relativa ela faz variar, a outra em relação a um todo cuja mudança absoluta ela exprime. As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo. Se assimilarmos a

21 Para uma compreensão da semiótica peirceana, vide nosso livro *Introdução às Teorias Semióticas* (2006). Aí existe igualmente uma descrição das diferenças entre a semiótica peirceana e a semiologia de Saussure.

imagem-movimento ao plano, chamaremos de enquadramento a primeira face do plano, voltada para os objetos, e de montagem a outra face, voltada para o todo. Daí uma primeira tese: é a própria montagem que constitui o todo, e nos dá assim a imagem do tempo. Ela é, portanto, o ato principal do cinema. (DELEUZE, 1990, 48).

A lógica das imagens-movimento, dirigida pela lógica fenomenológica peirceana, estabelece um feixe de relações que refere cada imagem-movimento ao todo que ela exprime, revelando, ao mesmo tempo, as mudanças que ela impõe ao todo. Esta é a lógica da imagem-relação que já emana da terceiridade fenomenológica, determinando os tipos de modificação que os interpretantes imprimem ao signo representante e a seu objeto representado. Nesse sentido, a montagem adquire uma lógica relacional que pode tanto determinar a natureza de uma corrente formativa como uma corrente realista do cinema.

Deleuze (1990, 49) mostra que a imagem-movimento exprime o todo que muda, em função dos objetos entre os quais o movimento se estabelece. O plano sendo uma montagem em potencial, uma organização espacial, a imagem-movimento torna-se uma célula de tempo. O tempo depende do movimento e lhe pertence; o movimento estabelece o fluxo sintagmático do filme, enquanto o espaço aponta sua articulação paradigmática. Nesse caso, pode-se contemplar a formação de uma montagem narrativa (MARTIN, 1990), consistindo em reunir, numa seqüência cronológica, planos que possuem um conteúdo factual, contribuindo para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação seguindo uma relação de causalidade) e psicológico (a interpretação do drama). Esta montagem narrativa predomina nos filmes de orientação realista. Por outro lado, tem-se a montagem expressiva, que predomina na corrente formativa, baseada em justaposições de planos, cujo objetivo é produzir um efeito interpretativo peculiar pelo choque entre duas imagens.

Há, portanto, uma dialética interna nas imagens-movimento entre uma capacidade de analogia, entre seus representantes e seus objetos representados, e entre a estrutura de organização narrativa, escolhida pelo autor do filme, que deveria ser aquela que iria digitalizar a trama, ou seja determinar as unidades discretas capazes de indicar a especificidade de uma estória em dado eixo espaço-temporal.

No entanto, se optarmos por examinar a estrutura filmica, pelas vias da semiótica peirceana, cabe-nos buscar outros tipos de estudo que

dinamizam a digitalização da narrativa, projetando-a na lógica circular dos interpretantes. Nosso propósito é o de refletir sobre algumas obras brasileiras literárias, transcriadas para o cinema, no que se convencionou chamar de adaptação. Não vamos aqui discorrer sobre tudo o que já foi dito sobre os processos de adaptação²². Como conceito, a adaptação já tem uma fortuna crítica que a libera da idéia de fidelidade, em geral, entre um texto de partida (o texto literário) e um texto de chegada (o filme). As continuidades e as descontinuidades existentes entre o texto literário e o texto cinematográfico devem ser vistas pela idéia da impossibilidade de completude que tem dinamizado os estudos sobre o encontro entre a literatura e outras artes.

Nessa perspectiva, recorremos ao estudo de Júlio Plaza *Tradução intersemiótica* (2001) que aborda a questão das traduções de um texto em outro, à luz da semiótica peirceana. A tradução intersemiótica é um dos três tipos de tradução relatados por Roman Jakobson²³, definida como um tipo que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 1999, p. 65), uma interpretação da arte verbal para a música, a dança, a pintura e o cinema. Como consideramos o filme como um texto, um sistema de signos, a partir de Metz, tem-se que a reescrita de uma obra literária, em um filme, constitui uma tradução intersemiótica, por excelência.

Segundo Plaza (2001, p. 18), qualquer pensamento é necessariamente tradução: “Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos” Este autor segue as reflexões de Peirce para quem um conhecimento imediato não é possível, já que não há conhecimento sem antecedentes de outros pensamentos. E ele se pergunta: “Se no nível do pensamento “interior” a cadeia semiótica já se institui como processo de tradução, e portanto dialógico, o que dizer daquela que se instaura no intercâmbio entre emissor e receptor como entidades diferenciadas?” (PLAZA, 2001, p. 18).

Como sistema de signos, socialmente organizado, cada linguagem faz perceber o real de forma diferenciada, estruturando o pensamento e

22 Referimos, nesse sentido, a dissertação de mestrado de Sergio Santana Olhares sobre a adaptação cinematográfica de O Jogo de Ripley em O Amigo Americano (2005), e a tese de doutorado de Carlos da Silva Mrs. Dalloway e a reescrita de Virginia Woolf na literatura e no cinema (2007).

23 Os outros tipos são a tradução intralingual e a interlingual.

constituindo cada consciência. O signo é então mediação, enraizado numa comunidade e a linguagem, sendo dialógica, é social. A plenitude tricotômica, da semiótica peirceana, se apresenta com um signo, determinado por um objeto, mas que não se confunde com ele, representando-o de uma forma ou de outra, através de um signo mediador do pensamento que é o interpretante. O interpretante, que não se confunde com o intérprete, cria na mente do intérprete um signo equivalente ao primeiro signo ou um signo mais desenvolvido.

Nessa perspectiva, Plaza descreve as traduções intersemióticas, segundo a tricotomia peirceana relativa ao objeto do signo que se apresenta assim: ícone, índice e símbolo. As traduções semióticas são assim repartidas em três processos categoriais que não são autônomos, mas, sobretudo um momento da semiose.

1. A tradução icônica, também chamada de transcrição. Esta tradução pertence à categoria da primeiridade (*firstness*). É a categoria da possibilidade qualitativa, a qualidade sensível das coisas. É o domínio do virtual. Um sentimento aparece sem relação com outras coisas; a qualidade absoluta de uma cor, por exemplo, a branquidão, a azulidade, sem remeter a outros sentimentos.

Assim sendo, nas três espécies de relação que um signo pode ter com o objeto, a primeira, o ícone, contém a própria relação de semelhança que aproxima o signo do objeto quer ele exista ou não. Em outras palavras, o ícone se assemelha a seu objeto e mostra de que forma a semelhança de qualidades e caracteres se estruturam em relação ao objeto real ou imaginário. A tradução icônica deve assim estar apta a produzir significados sob o signo da similaridade de qualidades.

Peirce distingue dois tipos de objeto do signo. É claro que não se deve confundir objeto com coisa; a noção de objeto do signo é bem mais complexa do que uma simples identidade com a idéia das coisas do mundo²⁴.

O signo representa o objeto, porque, de algum modo, é o próprio objeto que determina essa representação, porém aquilo que está representado no signo não corresponde ao todo do objeto, mas apenas a uma parte ou aspecto dele. Sempre sobram outras partes ou aspectos que o signo não pode preencher completamente. (SANTAELLA, 1995, p. 49).

24 Vide o capítulo Do objeto em Santaella (1995)

O exemplo explorado por Plaza é o de *O encouraçado Potemkin* de Eiseinstein. O argumento desse filme se articula na idéia seguinte: a organização progressiva do processo revolucionário. Esse argumento evolui numa organização sintagmática, onde as relações entre as seqüências é de ordem cronológica. O filme mostra os acontecimentos históricos da Rússia dos Czares, os episódios da revolução de 1905. O roteiro, como crônica dos acontecimentos, se apresenta numa tragédia de cinco atos: Homens e vermes; II- Drama no convés; III- O sangue pede vingança; IV- A escadaria de Odessa; V- Diante da esquadra. A contigüidade sintagmática que comanda a narrativa desenvolve-se como um todo orgânico conforme o modelo estrutural da prática revolucionária social. É também um modelo ligado à progressão natural de um organismo vivo que mostra a organicidade da revolução.

No entanto, o princípio-meio-fim, articulado pela sintagmática progressiva do filme é investido de uma lógica de analogia, com montagens expressivas, que marca a formação semântica da narrativa. A organicidade da revolução, em que todos os signos estruturam o conjunto revolucionário, é significativa pelo estribilho que atravessa o filme: Todos por um, um por todos.! É que a tradução icônica se torna mais evidente quando Plaza (2001, p. 138) mostra que *O Encouraçado Potemkin* é uma tradução da Secção Áurea. Ora, a Secção Áurea foi assim denominada por Leonardo da Vinci e Luca Pacioli, representando um traçado que reproduz e reflete o tema do conjunto, num certo ritmo mais ou menos velado, em cada uma das partes. Esse traçado, conhecido dos gregos (Pártenon), busca uma correspondência harmônica entre o todo e suas partes, que determina o conhecimento via a analogia, pela similaridade na diferença, do semelhante no diverso e da variedade no mesmo.

Nesse exemplo, existe um princípio de analogia entre dois textos, mais precisamente entre os objetos imediatos dos dois textos e a forma como eles são articulados para transmitir seus significados. Plaza põe em evidência assim que a linguagem cinematográfica de Eiseinstein é dialética, em sua montagem de choque. Embora seja um dos autores da corrente formativa, ele soube equilibrar as montagens expressivas, que privilegiam o espaço, e as montagens narrativas, que privilegiam o tempo. A unidade criativa da escrita filmica emana da força da iconicidade que permite um trabalho com o tempo e o espaço re-organizados conforme as leis da similaridade e da contigüidade. Como a primeiridade é o lugar da possibilidade e da virtualidade, ela pode reger a grande sintagmática permitindo que narrativas clássicas sejam retraduzidas como narrativas de

ruptura, como ela pode indicar de que forma uma narrativa pode inovar em termos de re-organização do tempo e do espaço. Quando falarmos da tradução simbólica, veremos que as convenções podem sempre regressar ao domínio da primeiridade para apresentar um sentido estético revigorado.

Lembremos, por exemplo, da narrativa do filme *Babel* (2006) cuja trama se desenvolve em locais diferentes do planeta, com personagens que não se cruzam, em momento nenhum, mas que estão interligados pelo argumento central do filme (o tiro na turista estado-unidense em visita ao Marrocos). A lógica linear desconstruída já é uma prática literária, de muito tempo. No cinema, começou a ser empregada em relação à desconstrução temporal, com os flash-backs e flash-forwards, as montagens narrativas relacionadas com lembranças, sonhos e decifrações de enigmas (principalmente nos filmes policiais). Na atualidade, o modelo da desconstrução cinematográfica está cada vez mais incidindo sobre a organização espacial, de forma a mostrar que o mundo todo está conectado na lógica global, mesmo se existem universos materiais e simbólicos de natureza radicalmente opostas.

Torna-se interessante lembrar igualmente do filme *A Via Láctea*, o filme brasileiro apresentado em Cannes 2007. Nele, o personagem principal é a cidade de São Paulo, cujos cenários construídos por montagens expressivas de luzes, pessoas, muros, outdoors, escadarias, viadutos, veículos, se interpõem entre dois namorados. Impedindo-os de se encontrarem no momento desejado, o espaço, assim fragmentado por uma longa duração de espera num engarrafamento, torna possível a explosão de inúmeras micro-narrativas relacionadas com momentos passados, momentos de infância, sonhos, momentos de alegria e de decepção, que descosturam e totalizam, ao mesmo tempo, a vida moderna do personagem, um professor quarentão de literatura, que vive em busca de uma identidade.

Na prática das traduções, a questão da fidelidade volta à tona, à medida que a retomada icônica da narrativa, com suas técnicas de narração, nem sempre são idênticas. Isso causa a decepção de muitos leitores ao assistirem um filme traduzido, ou, ao contrário, ao ler o livro que inspirou determinado filme. Muitas vezes, as narrativas literárias do século XX se apresentam deslinearizadas, com forte investimento metafictício, pondo a ênfase na figura do narrador como personagem homodiegético fundamental. Mas, a iconicidade sintagmática do filme, buscando construir uma narrativa linear, com uma montagem narrativa sucessiva, não acompanha a sintagmática de ruptura do literário. Vários motivos explicam esse fato, indo das razões comerciais, àquelas relativas à especificidade do meio cinematográfico.

Alguns exemplos podem ilustrar essas diferenças. O filme *Um amour de Swan* não pôde ser fiel ao primeiro tomo de *À la recherche du temps perdu* que imprimiu a marca à obra de Proust. Nela, a famosa cena do biscoito *madeleine* serviu de matéria à psicologia com os temas da memória voluntária e involuntária, além de ter inspirado novas técnicas narrativas relacionadas ao fluxo de consciência. A cena da *madeleine*, uma das mais famosas da história literária universal, já apareceu em história em quadrinhos, mas não tem nenhuma presença no filme. Da mesma forma, a presença do narrador tão marcante no romance de Clarice Lispector, *A hora da estrela*, dando a essa obra um caráter pós-moderno, é eliminada do filme homônimo, o que causou a decepção de muitos leitores. Estes declararam que o filme reduziu a obra a uma simples história de amor entre Olimpo e Macabéa.

A tradução icônica joga com as possibilidades e não se reduz, de todas as evidências, a uma problemática de aliança entre duas obras. Mas, com essa natureza de desarticulação do estabelecido, a iconicidade se alia à teoria das multiplicidades, já descrita no tangente à pluralidade do rizoma. Com a cartografia das multiciplidades, a iconicidade, com seu impulso da primeiridade, vem se juntar às correntes que estipulam o descentramento do sujeito e as movências do saber. O icônico é um tecido flexível apto à rearticular as arborescências do símbolo. Nesse momento, devemos expor sobre a natureza das duas outras traduções, que agem como uma extensão dessa primeira iconicidade.

2) A tradução indicial, também chamada de transposição. Esta tradução pertence à categoria da secundidade (*secondness*). É a categoria da existência, o domínio do fato atual. Se a qualidade é uma parte do fenômeno, quando ela se incorpora e passa a existir em algum lugar, em relação a alguma coisa, ela entra na categoria da secundidade. No momento em que se identifica o sentimento relacionando-o a algum fato, ele se torna segundo, singular e passa a existir. A secundidade é a categoria do reagir e interagir, é o plano da interação dialógica.

Na transposição, lida-se com a observação dos elos entre objetos imediatos e objetos dinâmicos. O que já foi mencionado do objeto dinâmico revela-o como um objeto que está fora do signo complementando o todo do objeto imediato representado. Ele garante e assegura a existência de um objeto representado. O objeto dinâmico faz parte assim do contexto onde o signo está inserido, e cabe ao intérprete descobri-lo por experiência colateral (DELEDALLE, 1979). As ligações da representação com o real ou mesmo com um real representado, ou seja, outras representações semelhantes,

através dos fenômenos da intertextualidade ou do interdiscurso, são efetuadas pelos índices que assim se caracterizam:

Diferentemente dos ícones que, para funcionarem como signos, dependem de hipotéticas relações de similaridade, também diferentes das abstrações gerais que comandam o universo dos símbolos, os índices são prioritariamente sin-signos²⁵ com os quais estamos continuamente nos confrontando nas lidas da vida. Eles são afetados por existentes igualmente singulares, seus objetos, para os quais os sin-signos remetem, apontam, enfim, indicam. (SANTAELLA, 1985, p. 158).

Dessa forma, a transposição de signos estéticos de um meio determinado para outro implica na construção de um universo possível, referencialmente identificado. Pode ser também um universo discursivo, como os discursos científicos presentes em *Os sertões*, ou os discursos científicos referentes a biogenética encontrados na obra de Aldous Huxley, Admirável Mundo Novo²⁶. A transposição é, acima de tudo, uma contigüidade por referência. A qualidade material da transposição torna-se discurso dissertativo relacional, evoluindo pelo raciocínio indutivo, ligado a fatos concretos. A secundidade é o domínio por excelência das teorias realistas do cinema, defendidas por Kracauer e Bazin.

3) A tradução simbólica, também chamada de *transcodificação*. Esta tradução pertence à categoria da terceiridade (*thirdness*). É a categoria da lei, o domínio da legislação. A terceiridade aproxima o primeiro e o segundo numa síntese explicativa. Ela corresponde ao pensamento em signos, no momento em que se interpreta as relações estabelecidas entre os signos. O terceiro é um signo mediador entre o intérprete e os fenômenos, o signo que traduz um objeto de percepção em um julgamento de percepção. Por isso, ele é um legislador.

A tradução simbólica opera por uma contigüidade instituída, relacionando-se com seu objeto, através de convenções. Como transcodificação, esta tradução define a priori significados lógicos, mais abstratos e intelectuais do que sensíveis (PLAZA, 2001, p. 93). A transcodificação dirige a formação das arborescências de determinadas configurações imaginárias de formações culturais dadas. Ela assegura a

25 Sin-signos, signos singulares. Qualisignos são signos de qualidade, da primeiridade e Legisignos são signos de Lei, da terceiridade.

26 De acordo com a dissertação de mestrado de Lucas Moreira de Souza O diálogo da solidão em Admirável Mundo Novo e Blade Runner.

formação de sistemas de valores e crenças em uma determinada comunidade social. Ela torna patente os movimentos relacionais desses sistemas, pois os signos de lei garantem as transformações de um signo em outro. De tal forma que a simbologia, que se cristaliza em determinada sociedade, em um dado momento, pode regressar à primeiridade para desconstruir e reconstruir sua configuração signica. Concretamente, obras traduzidas, da literatura para a literatura, ou da literatura para outras artes, muitas vezes podem ter um sistema de valores definido que é transformado na retomada do texto em nova articulação icônica²⁷.

Finalmente, com tudo o que já dissemos no capítulo I, concordamos com Plaza (2001, p. 206) quando diz que a pós-modernidade é um tempo de mistura, de inflação babélica de linguagens. O caráter transductor das formas eletrônicas ainda não foi avaliada em todas as suas conseqüências, nas transformações profundas e radicais que têm operado no panorama cultural: “Na nossa contemporaneidade, a criação está dramaticamente perpassada pela influência dos meios de reprodução de linguagens. ...De fato, na sociedade tecnológica, a tendência cada vez mais vai no sentido do uso de processos transcodificadores e tradutores de informação entre diferentes linguagens e meios.” (PLAZA, 2001, p. 206). A tradução intersemiótica revela-se assim como dispositivo que pode pensar o diálogo de linguagens e que vai nos auxiliar a entender as dialéticas entre as normas e as formas, entre os símbolos e os ícones, via a mediação do real dinâmico, estabelecido pela existência dos intérpretes com seus signos de representação.

A iconicidade da violência no Cinema Brasileiro

Voltando à estética da violência e à crítica feita às produções culturais, vistas como uma cosmética da violência, já temos elementos suficientes para tomar uma posição que deve se converter em novo método de trabalho.

Em primeiro lugar, temos que considerar as posições de Plaza em que existe uma tendência cada vez maior de mistura de processos tradutores de informação entre diferentes linguagens e meios. Essa tendência não foi ainda avaliada em toda sua abrangência e conseqüências. Glauber Rocha produz a montagem de choque, desconstruindo as arborescências

27 O que acontece com os mitos de Fausto, Don Quixote, Don Juan e Robinson Crusoe, de acordo com Ian Watt (1996).

dos símbolos da miséria, através de uma sintagmática peculiar. Esta constrói uma dinâmica de imagens-movimento composta de planos gerais e panorâmicas que descortinam o espaço sertão onde vêm se articular os sin-signos humanos espoliados, verdadeiros índices da miséria sertaneja. Ao singularizar a realidade sertaneja, na sua sintagmática de movimentos longos das panorâmicas do sertão, o cinema glauberiano problematiza a miséria suscitando a indignação e a rejeição à identificação catártica. Esta é uma característica estrutural da narrativa.

Por outro lado, o cinema glauberiano confronta o poder, os latifundiários, com seus jagunços, e o camponês explorado, através de conceitos-imagem (CABRERA, 2006). Ora, um conceito-imagem tem uma natureza similar a do símbolo, à medida que permite a progressão cognitiva de uma idéia a partir das estruturas qualitativas que suscitam a emoção. Os conceitos-imagem afirmam algo sobre o mundo com pretensões de verdade e de universalidade (CABRERA, 2006, p. 23). O termo pretensões define bem a natureza simbólica de um conceito que espelha um fenômeno ou sentimento conhecido de todos, (o poder e a exploração dos humildes, por exemplo) mas esse conceito pode sempre regressar à via da virtualidade para se redefinir, em caso de necessidade. O desenvolvimento temporal, de cada sintagmática, está apto a permitir a reformulação de conceitos.

O conceito-imagem é problematizador, com efeito emocional esclarecedor. O cinema de Glauber, ao colocar em questão o poder, estabelece uma estrutura filmica hipoicônica²⁸, na terminologia de Peirce. Esta é metafórica e está sempre apontando para o tipo de relação que une os signos particulares (sin-signos indiciais) postos lado a lado em uma série de imagens. É assim que a miséria e a violência do sertanejo podem ser captadas por imagens-idéia e imagens de conceitos que evoluem, dos hipoícones metafóricos, para argumentar sobre as circunstâncias que produzem tais tramas sociais. Em suma, existe aí uma problematização imagética dos conceitos-idéias do poder latifundiário.

Por outro lado, no tratamento filmico da violência, no cinema contemporâneo, existe evidentemente uma sintagmática mais rápida. Trata-se de uma montagem narrativa, composta por módulos, que agencia fragmentos de duração limitada que passam a constituir os sintagmas alternados. É claro que, por meio dessa nova dinâmica narrativa, influenciada pela lógica do vídeoclip, ocorre o que Plaza descreve relativo ao interrelacionamento das novas linguagens na sociedade eletrônica.

28 O signo icônico tem mais três faces, com três graus de iconicidade: 1. Imagem, 2- diagrama, 3. metáfora.

Na nossa contemporaneidade, essa narrativa pós MTV está estruturalmente perpassada pela influência dos meios de repro-produção de linguagens e tem muito a ver com os processos de tradução de linguagens digitais e modulares que tendem cada vez mais para a superposição de planos.

Como estética da desconstrução narrativa, os meios alteram as relações causais e enriquecem as imagens pelos efeitos especiais que ativam sua esteira qualitativa com efeitos encantatórios. A nova estética da violência descortina um modo de ver o cotidiano de horror que se instalou na sociedade brasileira moderna. Seus textos, produto de uma organicidade da iconicidade e da indexicalidade, da linguagem e do sentido, apresentam espaços implosivos de vazios e silêncios que mostram a carência da comunicação e de suas conseqüentes ausências de conceituação e de explicação sobre todo esse universo agressivo que tem se instalado nas cidades brasileiras.

A nossa posição é que esse novo cinema da violência, longe de ser apenas uma cosmética, deslancha novas formas do bizarro, afirmando o poder de uma estética da desrazão que irrompe na arte do horror. Tal estética adquire sua função pela mediação de uma realidade permeada pela obsessão da morte e que produz seus discursos sobre a nova sociedade urbana em seus quadros aterrorizantes.

Permitindo assim uma semiose que perfaz seu caminho lógico das formas sensíveis às convenções conceituais, tal como progride no social, essa nova estética do terror autoriza assim mesmo um sistema modelizante segundo e híbrido, bem apto a apontar os embates pós-coloniais da sociedade brasileira. Nossas análises, em seus percursos indutivos, podem corroborar essas posições.

II PARTE

Narrativas DA PALAVRA À IMAGEM

CAPÍTULO III

Quarup/kuarup

Quarup, considerado o livro mais ambicioso de Antonio Callado, publicado um pouco antes do opressivo AI-5, em 1967, se inscreve na categoria do romance realista-político (SILVERMAN, 2000, p. 293). Mas *Quarup* se inscreve igualmente na linhagem que Silverman batiza de êxodo reverso, périplo que leva os protagonistas a se afastar das megalópoles consumistas e multinacionalizadas do litoral, para se embrenhar pelo interior em busca de um reencontro telúrico. Tal reencontro deve ser destinado a fazer emergir raízes etnográficas e geopolíticas, no Brasil profundo, aptas a redefinir a identidade nacional. Esta linha foi inaugurada por *Os Sertões* (1902), rerepresentada por *Grandes sertões veredas* (1956), e por *Maira* (1977), uma década após *Quarup*.

Romance de tese e pós-colonial

Em *Quarup*, o padre Nando, um celibatário tímido e sexualmente frustrado se transforma num revolucionário entusiasta e provocador, no estado de Pernambuco, nordeste do Brasil. Todo o projeto visionário de Nando volta-se efetivamente para o centro do Brasil nesse movimento de êxodo reverso, do litoral para o interior. O romance instaura assim uma tese pacifista de um intelectual católico, que se torna um ex-padre sertanista, entrecruzada com visões míticas do país.

Com efeito, com a trajetória do intelectual Nando, processa-se a desconstrução da consciência ingênua do romantismo salvacionista e de todos os preconceitos que nos têm afetado. É interessante refletir que a viagem de descobrimento do país empreendida pelo protagonista é também uma procura de transformação interior. (SANTOS, 1999, p. 29).

Francisco dos Santos, pesquisador do autoritarismo no Brasil, lança-se na interpretação da conjuntura brasileira, através da obra de Callado, que ele classifica como um romance de tese. O romance de tese, remontando

ao surgimento do romance burguês, nos séculos XVIII e XIX, amenizou sua fórmula durante o século XX. Esta fórmula, baseada no confronto entre um projeto narrativo (tese) e nítidos obstáculos (antítese) sofreu vários processos desconstrutores até gerar romances híbridos do pós-modernismo que desarticulam e re-articulam idéias, valores e utopias bem delineados.

É sabido que Émile Zola é considerado o exemplo mais significativo de romancista de tese, aquele que concebeu o romance como uma investigação geral sobre a natureza e o homem. Mas este criador da forma mais discutida de romance de tese, calcada no método experimental das ciências naturais de Claude Bernard, não excluiu a incerteza metodológica ao dizer que o raciocínio experimental é baseado na dúvida (SANTOS, 1999, p. 22).

Em Zola, a idéia de romance já continha uma abertura para o mundo, para o texto social. Também no naturalismo, o mundo, como é sabido, o universo referencial, é um produto de semiose e não um dado pré-existente. Santos (1999, p. 70-71) prossegue, assim, discutindo sobre o romance de tese, a partir dos estudos de Ronaldo Lima Lins (1990) e Benjamin (1987). A base desses estudos é o caráter dialético do romance que deve articular a instância da narrativa e o domínio da informação. Benjamin temia inclusive que o domínio da informação superasse cada vez mais a narrativa, de tal forma que ressalta a figura do narrador como o grande articulador de experiências de vida. Por outro lado, Lima tem posto a ênfase na história do enredo e suas transformações, a fim de mostrar exatamente como a matéria referencial dos romances vai encontrando fórmulas variadas de arranjo e de organização.

Na nossa perspectiva, podemos dizer que o movimento dialético do romance se dá entre sua tradução icônica e sua tradução indicial. Num romance de tese, em particular, é na tradução simbólica, que nasce dos confrontos entre narrativa (iconicidade) e informação (indexicalidade), que se instauram os códigos que entram em conflito: os códigos que formam uma tese, uma antítese e uma síntese. É bem verdade que, numa perspectiva peirceana, um romance de tese na nossa contemporaneidade não determina de forma rígida que código é tese, antítese ou síntese. Uma síntese, em formação simbólica peirceana, está sempre suscetível de regressar à primeiridade para permitir a reformulação dos elos que ligam seus signos em argumentos. Um argumento simbólico como o signo da maturidade semiótica, por excelência, pode ser desestruturado para poder derivar novo percurso semiótico e, pela via da consequência, novas formações

simbólicas, decorrentes do conhecimento crescente sobre determinado fenômeno sócio-cultural.

Com as reflexões de Santos, podemos inclusive avançar uma hipótese que nossas análises poderão corroborar ou não. O romance de tese brasileiro pode ser o embrião do romance pós-colonialista no país?

Vejamos o argumentário de Santos (199, p. 75). Existem romances de tese emblemáticos. *O missionário* de Inglês de Sousa aparece em um contexto cultural em que liberais e maçons apresentam uma mentalidade semelhante a seus adversários, os católicos identificados com o Império, em relação ao progresso civilizatório da burguesia agrária. O Iluminismo brasileiro, do final do século XIX, evolui nas crises do dilema civilização x atraso (barbárie) que continua a desafiar o país até hoje: “Missão católica e razão liberal unem-se com vistas à conquista de índios para o mundo do progresso.” (SANTOS, 1999, p. 75).

Tem-se *Canaã* de Graça Aranha, escrito numa fase em que os intelectuais estavam desencantados com a República. Sua temática toca em terror cósmico, na problemática das raças e na constituição de uma metafísica brasileira, “indício de proposta inovadora devido a sua atitude antipassadista” (SANTOS, 1999, p. 75).

Em seguida, surge *Quarup*, numa época em que a cultura de esquerda tem hegemonia, mas encontra-se perplexa e desencantada pela perda das esperanças de renovação do país, pela chegada do governo militar autoritário.

O autor do romance, ligado à imprensa escrita, é legitimado por jornais e revistas de grande circulação. Sua obra, talvez a narrativa romanesca mais importante na década de sessenta, tem que esperar alguns anos para ser aceita pelo mundo acadêmico. Consciente de sua posição no campo intelectual brasileiro, inclusive da fronteira entre jornalismo e literatura, este escritor produz uma ficção de qualidade, sem necessariamente deixar de trabalhar como repórter da História que não foi escrita. (SANTOS, 1999, p. 76).

Santos mostra que Callado dá forma às teses que inquietavam a intelectualidade brasileira em sua experiência histórica; tais como os messianismos cristão e libertário, os projetos de modernização do país, o indigenismo e o ethos desenvolvimentista. O percurso existencial do padre Nando, sertanista, ativista político e guerrilheiro, com seus projetos utópicos, desdobra-se ao longo do romance com suas modificações. Sua tese utópica inicial propõe a repetição do modelo da República “Comunista” Cristã dos Guaranis entre os índios Xingu. Mas essa utopia vai implodindo

diante da realidade, pois se acha calcada numa visão etnocentrista baseada nos argumentos da culpa e do destino manipulado por uma entidade transcendente.

-[...] Quanto às Missões, às ruínas dos Sete Povos, elas são os restos de uma experiência maior do que qualquer das utopias abstratas já escritas. Ali os Jesuítas tentaram recomeçar o mundo com os índios guaranis.

O que é que eles fizeram? - disse Winifred.

Uma República cristã e comunista que durou século e meio, minha senhora. Incrível a displicência de historiadores diante da maior experiência social que se fez sem dúvida na América e que possivelmente foi a maior do mundo desde o Império Romano - continuou Nando. [...] Hoje só restam ruínas, mas ali se provou, durante cento e cinquenta anos, que com índios se poderia retomar, refazer o império sem fim e criar na América uma República teocrática e comunista, na base do cristianismo dos Atos dos Apóstolos. (CALLADO, *Quarup (Q)*, 1984, p. 20).

O padre Nando fala para a mulher inglesa sobre esse modelo de República em que homens em estado selvagem estiveram mais perto de Deus do que da História. E que continuam nesse estado na contemporaneidade, razão pela qual o Brasil tem uma vocação no mundo, que é a de recomeçar a utopia do Novo Mundo. Além dessa utopia guarani, vários outros códigos se entrecruzam para formar a rede simbólica que permite os confrontos téticos e antitéticos dos variados sistemas de idéias e de valores.

O getulismo aparece como uma ideologia das massas em mobilidade. Aponta para as formações ideológicas ligadas à política trabalhista do Estado Novo e à doutrina da paz social. A política do trabalho necessita de uma semiótica (SANTOS, 1999, p. 174), um sistema de representação, estruturado com símbolos determinados, para equilibrar as tensões entre os trabalhadores e os padrões industriais.

A trama romanesca põe igualmente em cena os projetos de interiorização do desenvolvimento com a conseqüente colocação em prática de uma política indigenista de defesa do índio. As dialéticas do desenvolvimentismo se entrecruzam e fazem brotar problemas específicos dos anos 1950 e 1960, assim como questões relativas aos impasses crônicos do atraso x modernização²⁹ (SANTOS, 1999, p. 207).

29 Como as contradições autoritarismo x democracia, ênfase na produção econômica x ausência de ética e o enigma do subdesenvolvimento.

A trama se instala em um período de dez anos, mais precisamente de 1954 a 1964, no qual várias utopias libertárias se interrelacionam. O nacionalismo esteticista, o sertanismo e o indigenismo buscam a alma do nativo do Brasil profundo com o objetivo de livrar o país de invasões alienígenas. Com estas utopias se desenrola a concepção da raça cósmica. Como é um período de organização ideológica do país, se imbricam várias ideologias de luta – o trotskismo, o jaguncismo messiânico, o jaguncismo guerrilheiro – através das quais se desdobram concepções de revolução sem violência, de revolução armada ou de revolução pelo cubanismo.

Nessa perspectiva, a obra se caracteriza como um verdadeiro romance de tese, à medida que todos esses sistemas de idéias se entrelaçam em rede, um servindo de antítese para o outro. A síntese advinda desses confrontos, um argumentário simbólico, possui um extraordinário poder transformador, uma vitalidade inesgotável porque é uma atividade inacabada implicando diálogo.

Santos (1999, p. 286) afirma que a tradição do romance de tese no Brasil privilegia o confronto de espíritos messiânicos. Inglês de Sousa, por exemplo, mistura ingredientes contraditórios como o catolicismo, o mundanismo, o esteticismo e o ódio ao provincianismo mediocre. Ora, essa experiência estética, que ficcionaliza um país inacabado e contraditório, imbuído de um projeto iluminista de edificação de uma civilização branca no litoral, desemboca no projeto estético do pós-colonialismo.

A narrativa de Callado confere existência (secundidade), com coerência expressiva e semântica às teses sonhadas pelos intelectuais, em suas diferenças, com raízes na cultura heterogênea do país, através do percurso cognitivo do padre Nando, que é evidentemente um signo veículo de várias teses e antíteses. Mas o desdobrar narrativo não fixa nenhuma síntese, dissolvendo os conceitos antitéticos de natureza e cultura, ao mostrar os embates entre brancos e índios, guerrilheiros e militares, litorâneos e sertanejos.

A desconstrução das ideologias messiânicas e libertárias nos traz para o campo do pós-colonialismo, como já definimos no capítulo I. O procedimento pós-colonial existe na medida em que se movimenta no sentido de apontar antíteses para os sistemas simbólicos de pensamento com pretensões gerais e universais. Relativizando a história e a visada geográfica das representações, este novo romance pós-colonial, derivado do romance de tese, politiza a estética mostrando as contradições advindas das incorporações de sistemas simbólicos importados e a sua fragmentação

diante do real empírico. É como se os objetos dinâmicos³⁰ das formações discursivas das utopias literárias entrassem em curto-circuito com os signos representados. Em outras palavras, o romance pós-colonial põe em cena os dilemas entre pensamento e realidade, questionando a legitimidade da aceitação de determinados sistemas de valores mundializados pelo eixo euro-norte-americano nos ditos países de periferia global. É o caso, por exemplo, do trotskismo aplicado à realidade camponesa brasileira, ou mesmo das utopias guerrilheiras face às ideologias dos militares as quais são também importadas dos Estados Unidos, em plena guerra fria.

É assim que esse tipo de romance, que materializa os dilemas do uso de sistemas simbólicos mundiais, que se caracteriza como de tese e que evolui para uma espécie de acrobacia estética, de caráter icônico, pronta a desarticular os núcleos duros de seus símbolos, se torna pós-colonial.

Movimentos de uma narrativa de tese

Para captar uma tradução intersemiótica, aproveitamos dois esquemas que devem corresponder ao percurso narrativo do romance e ao percurso narrativo do filme respectivamente. Esse método de trabalho nos parece altamente produtivo à medida que nos faz descobrir de que forma a tradução icônica mantém ou subverte a estrutura narrativa do texto fonte. A forma como o filme iconiza o romance é uma marca do trabalho do cineasta que cria a sua gramática específica.

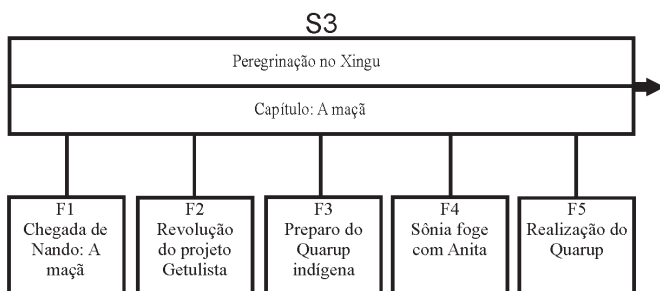
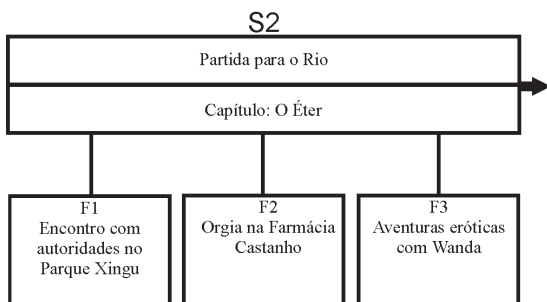
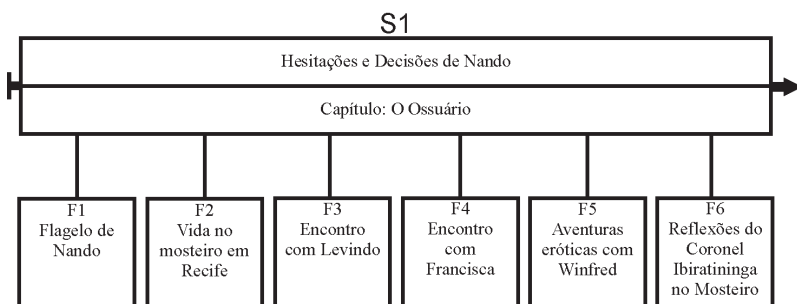
Já dissemos que Metz considera o filme como um texto. Como tal, conserva códigos gerais e específicos que podem determinar um gênero filmico. Enquanto *Quarup* pode ser caracterizado como romance realista-político, romance de tese e romance pós-colonial, podemos contemplar o filme dentro da categoria de filme político.

Para começarmos a visualizar a estrutura narrativa de *Quarup*, podemos lançar mão de uma análise estrutural do discurso narrativo proposta por Roland Barthes (1973). Para começar, tem-se a Seqüência que é uma série lógica de *Funções*, ligadas por uma relação de solidariedade: os termos se pressupõem uns aos outros. A estruturação de Funções em Seqüências e destas, entre si, forma a Sintaxe funcional. Toda Seqüência recebe uma denominação, de livre escolha do analista, mas intimamente

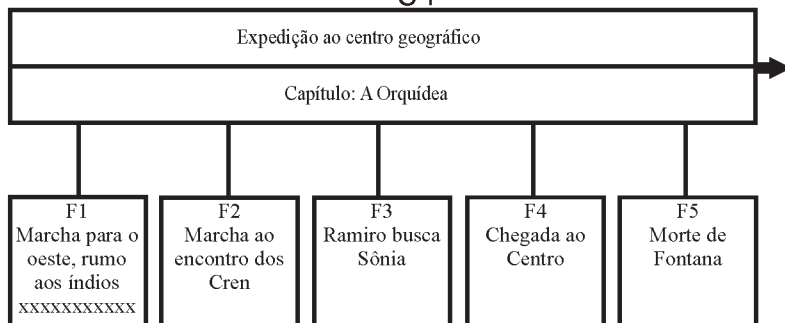
30 Lembremos que o objeto dinâmico determina o signo. O objeto dinâmico pode estar fora do signo e, ao mesmo tempo, dentro da cadeia signica, graças à experiência colateral.

ligada à lógica que a estrutura, podendo ser expressa por um nome ou por um infinito verbal cognato. Uma Seqüência é uma unidade e, como tal, pode servir de termo a outra maior.

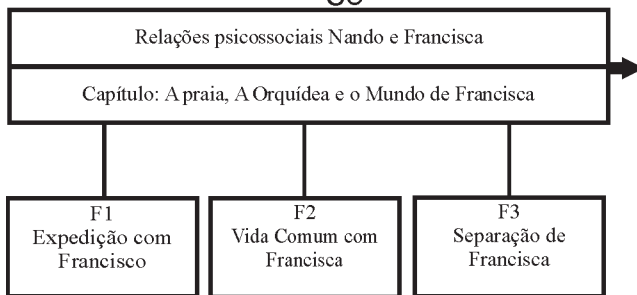
Vejamos a estrutura de *Quarup*.



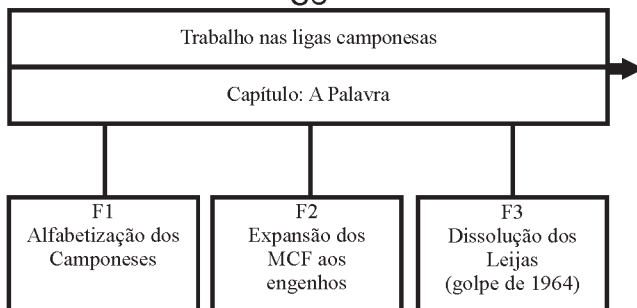
S4

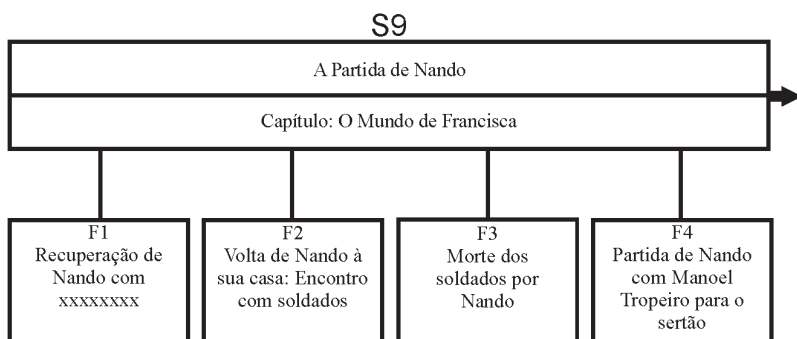
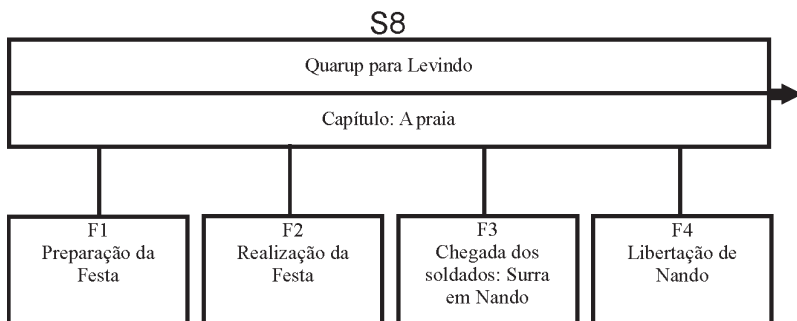
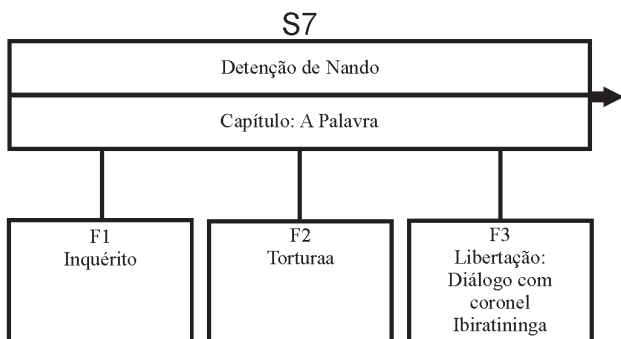


S5

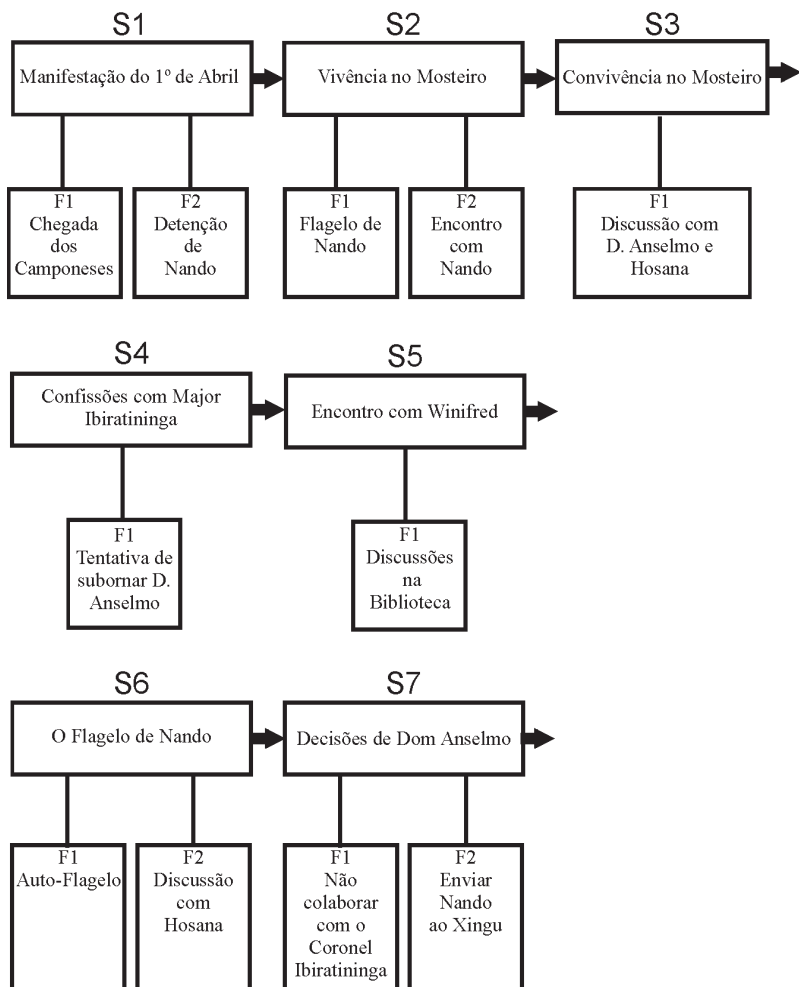


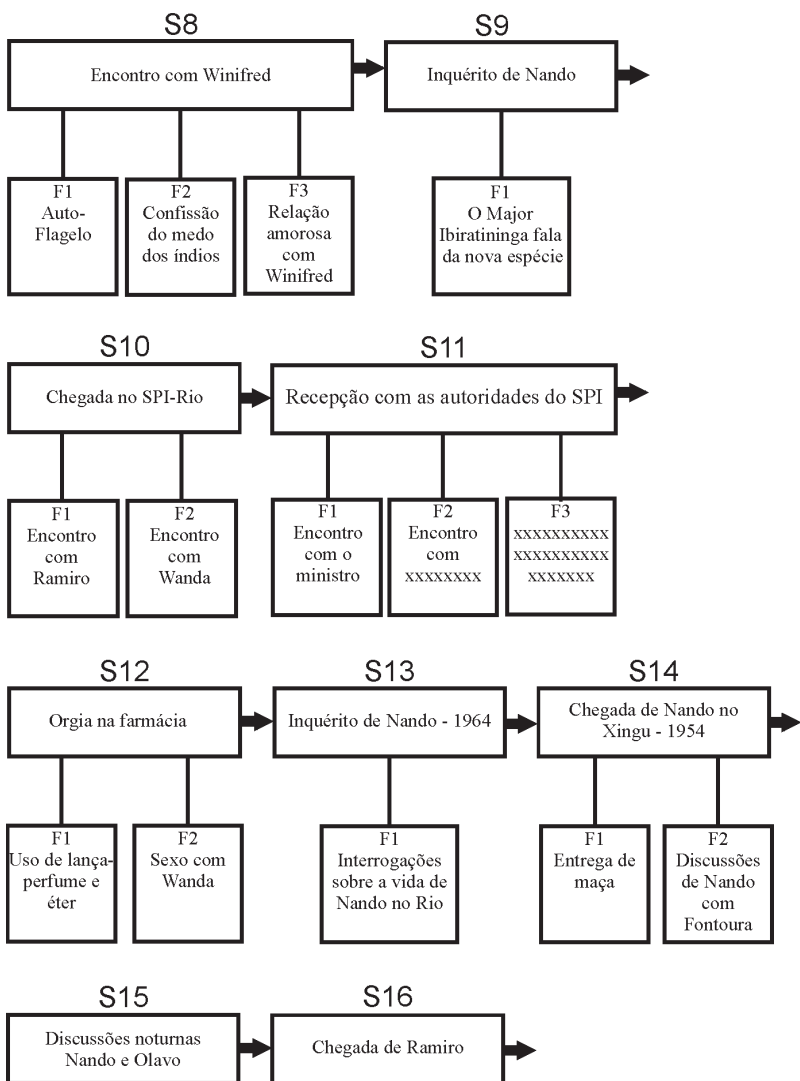
S6

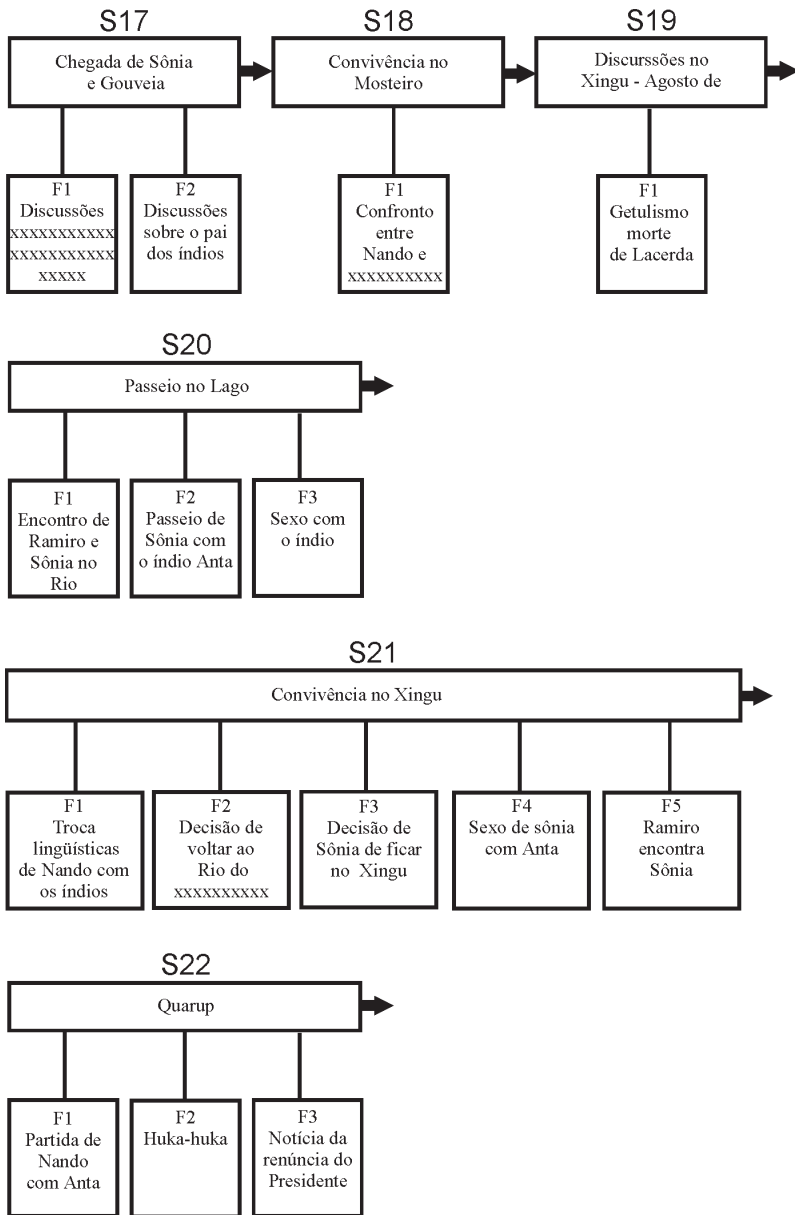


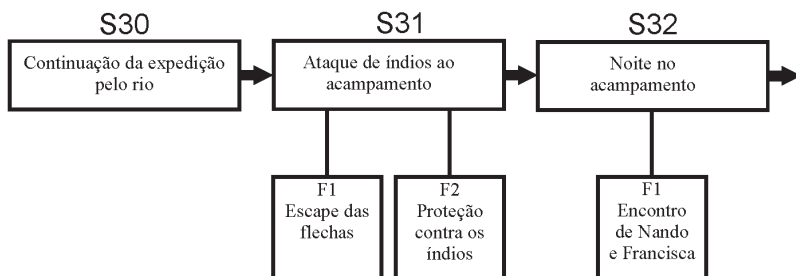
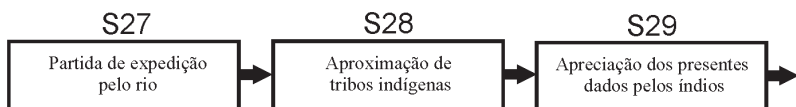
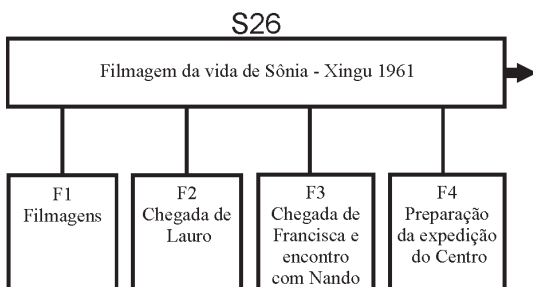


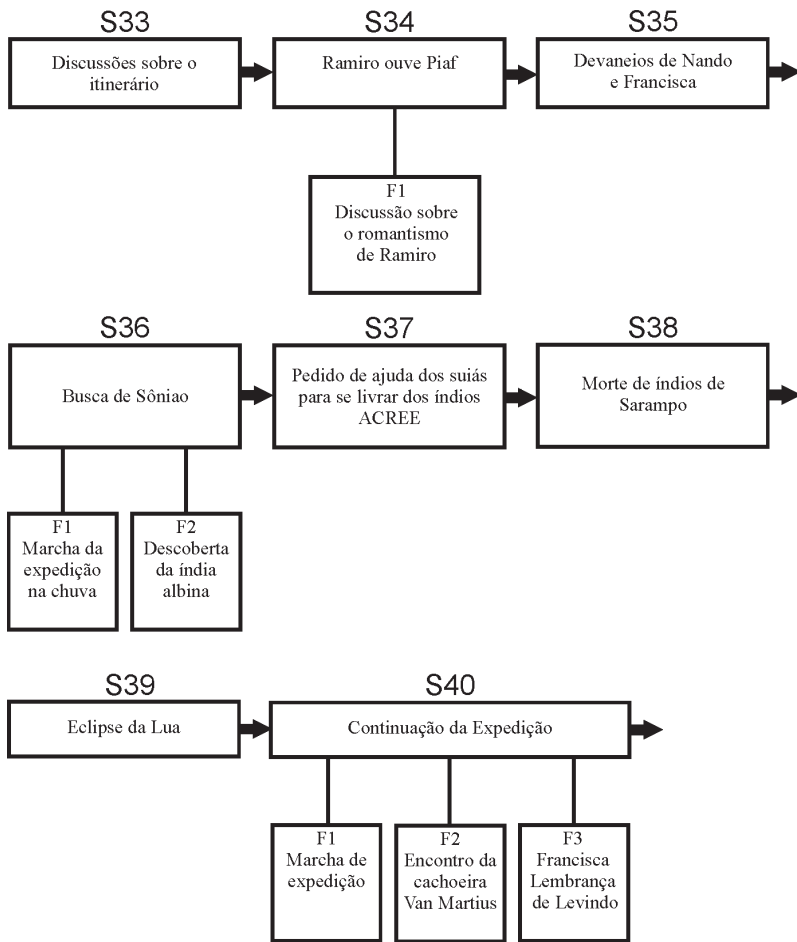
SINTAGMAS DO FILME *QUARUP*

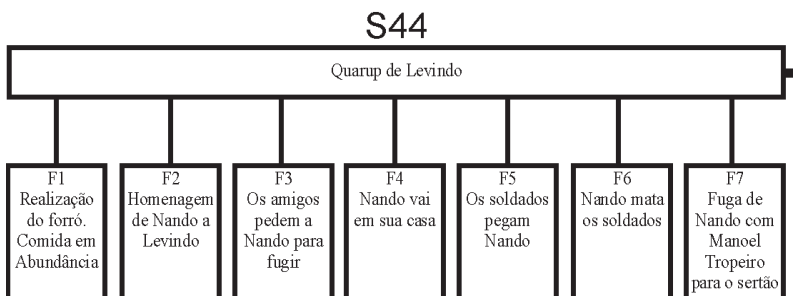
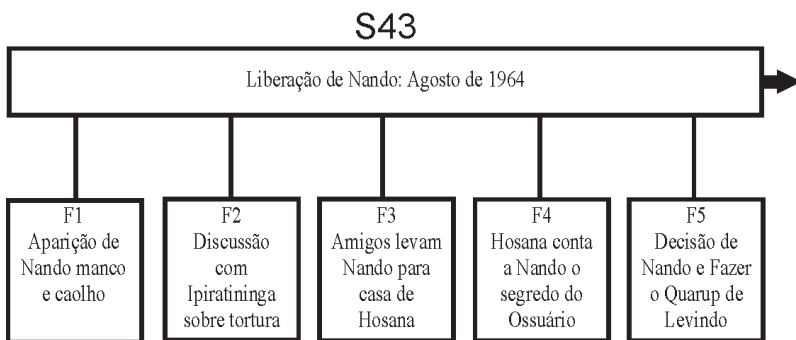
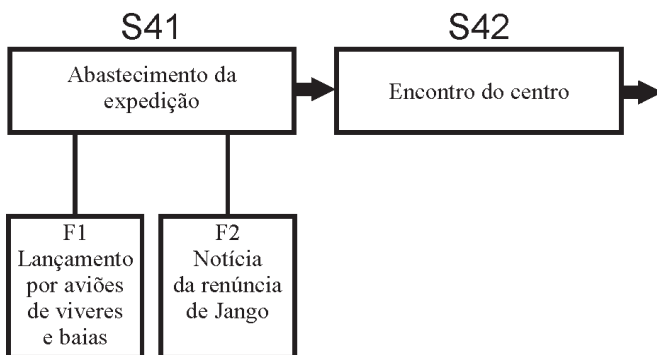












Em primeiro lugar, observemos que cada Sequência não corresponde apenas a um capítulo determinado, e que elas podem articular elementos de vários capítulos.

A S1 é denominada *Hesitações e decisões de Nando* e ela se encontra no primeiro capítulo *O Ossuário*. A narrativa tem início com o padre Nando no Mosteiro, em Recife, em 1954, assustado pela idéia de partir para a missão com os índios no Xingu, e praticando sessões de auto-flagelo. Seu superior D. Anselmo já havia lhe concedido a permissão para travar relações com gente do mundo. Antes de partir, Nando se relaciona com Levindo, jovem revolucionário trotskista, conversando muito com sua noiva Francisca também (a qual pretende ir ao Xingu captar o inconsciente dos índios por meio de desenhos corporais que contariam a história das tribos), e se relaciona com os brasilianistas ingleses Leslie e sua mulher Winifred com quem ele tem relações sexuais.

Nando é uma espécie de guia turístico do Monastério e assessor de D. Anselmo. Discute muito com Hosana, padre sacrílego que vive de carência de fé e de desrespeito ao celibato clerical, mas que cuida dele (Nando) após as sessões de tortura pelo governo militar, dez anos mais tarde, em 1964.

Não vem com imagem de sermão para cima de mim não. Deus já desembarcou aqui morto da silva. Sua carne de adorar vinha tão podre no crucifixo quanto as carnes de comer vinham podres no porão do navio. Mas o Brasil está até hoje vendo se digere aquele Deus decomposto. Para serem tragáveis as carnes do porão eram esfregadas com canela, pimenta, açafão. O método permanece. Como Deus hoje começa a estrebuchar nas salas de visita, volta agora pelas cozinhas, fedendo a alho: Oxum, Ogã, Iansã. (Q, 1984, p. 35).

As blasfêmias de Hosana falam da transferência da fé católica da Europa para a América, através da imagem do Deus decomposto que veio em porão, como os escravos. Justamente, esse Deus europeu já não é um signo puro, mas um signo sincretizado com os dos deuses africanos.

É importante notar nessa S1 as discussões do major Ibiratinga com os frades (que não atendem seus desejos) acerca de suas convicções políticas. O major, que aprecia as ações da Santa Inquisição e que admira o nazismo, torna-se um personagem chave na ascensão do governo militar no Brasil e na prisão e tortura de Nando em 1964. Nessa época (1954), ele

faz pressões sobre D. Anselmo para poder violar o confessionalário, obtendo nomes e endereços de pessoas simpáticas ao demônio do comunismo.

Após esse capítulo de hesitações, Nando vai para o Rio, e é no capítulo *O Éter* que a forma de vida da megalópole Rio de Janeiro é delineada, na confluência de vários sistemas de idéias. Como capital federal, o Rio abriga as sedes das instituições e é lá que Nando vai encontrar o ministro Gouveia da Agricultura e o diretor do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), Ramiro Castanho, para preparar sua viagem para o Xingu.

Ramiro Castanho aparece como um signo-veículo determinado de teses eurocentristas: “Era gordo, pálido, bigodinho negro cuidadosamente aparado e mãos manicuradas” (*Q*, p. 101). Para Santos (1999, p. 160), a visão de Ramiro, que nasceu no Catete e só conhece São Paulo, além do Rio, coincide com o ponto de vista da elite que dirige o Estado nacional, sem conhecimento prático da vida do povo e dos grupos étnicos do país. Encarregado do setor que se ocupa da política dos índios, nutre desdém por eles: Eu aceitei esse abacaxi dos índios por amizade ao Ministro Gouveia (*Q*, p.91), e trata-os de bugre e de porcos fedorentos.

Nando vive um carnaval, em companhia de Ramiro, e penetra no mundo da droga, da lança-perfume e do éter:

Ao umedecer de novo o lenço, para não interromper o bem-estar e a sensação de poder, Nando lançou um olhar aos companheiros e viu que todos risonavam, Ramiro no sofá, lenço chupado na cara como um alegre morto, Vanda, Falua e Sônia cada um numa poltrona, lenço no colo e bisnaga abandonada no assento. (*Q*, p.93).

Como signo-veículo, com uma natureza evidente de sin-signo indicial, Ramiro indexa uma formação de tese e outra de antítese. É um *mazombo*³¹ contemporâneo (SANTOS, 1999, p. 104) que nutre fascínio pela cultura francesa (como parte da intelectualidade brasileira até a primeira metade do século XX), vivendo simbolicamente do outro lado do Atlântico, mais especificamente em Paris. O médico Ramiro defende a mentalidade francesa em oposição à cultura norte-americana. Partidário do etnocentrismo, o personagem é favorável à continuidade da herança européia francesa e latina que poderia mudar os rumos do país. Adota um discurso de dimensão surrealista (SANTOS, 1999, p. 171), misturando palavras estranhas, conceitos e trocadilhos: “... esta joça brasileira,

31 Nome dado aos filhos de portugueses nascidos no Brasil até o início do século XVIII.

ainda que mergulhe o nariz num oceano de éter, jamais se desjoçará”, “descholdrizarasse”, “deu-se a melodia”.

Ramiro defende a tese do eurocentrismo, mas desconstrói as teorias do caráter nacional brasileiro de Miguel Pereira e Paulo Prado (*Retrato do Brasil*), em relação às teses étnicas e psicológicas de que existem traços hipocondríacos na cultura brasileira: A coisa é a seguinte. Há no Brasil uma vocação para a doença. O Brasil é um grande hospital. A tal frase do Miguel Pereira ficou, (*Q*, p. 128). Ramiro ridiculariza a sociologia de Miguel Pereira e a tese de Paulo Prado que afirma que o Brasil é um caso único de vocação para a doença. Parodiando esses discursos, o proprietário da Farmácia Castanho satiriza a indústria da doença, pretendendo escrever um ensaio crítico do sistema economicista brasileiro que contempla a doença como instrumento de dinâmica econômica e a busca de solução como um bom motor de movimento de rendas.

A S3, Peregrinações no Xingu, se desenvolve no capítulo *A maçã* que tem esse título por causa da cena da chegada de Nando ao alto do Xingu.

Seu primeiro casal de índios. Nus. Ela apenas com seu uluri, ele apenas com um fio de miçangas na cintura. Deram dois passos para fora da casa. Voltaram-se um para o outro, Nando, que estacara, viu então que a mulher tinha na mão direita uma maçã, que oferecia ao companheiro. O índio fez que não com a cabeça. Ela mordeu a maçã. E então, virando-se para Nando, foi lentamente andando em sua direção, a maçã na mão estendida em oferta. Nando, confuso, pôs a mala no chão, estirou a mão.

Uma risada estourou atrás de Nando, outra ao seu lado, e das malocas saíram em chusma índios rindo e gritando, homens e mulheres e crianças. (*Q*, p.153)

A peça pregada pelos sertanistas do SPI tem o sentido metafórico de lembrar ao padre o cenário do pecado original com a mordida da maçã por Eva, nessa paródia do relato bíblico. Nesse sentido, ele se introduz em um paraíso de pecado permitido.

Mas nessa Sequência de preparo do *quarup*³², a F2 tem um papel preponderante no desenrolar da trama, pois o presidente Vargas é esperado para a cerimônia indígena. Como o diz Santos (1999, p.174), as verbalizações do varguismo ou getulismo prometem melhoria das condições de vida dos humildes, a realização da democracia econômica e social e proteção para o trabalhador. Essa projetada viagem do presidente do Brasil ao interior, que sertanistas, desbravadores, e representantes da burocracia estatal desejam, constitui um núcleo argumental vital para se debater a política federal em relação ao destino dos indígenas e à interiorização do desenvolvimento.

Otávio, o representante do Partido Comunista Brasileiro, avalia a visita como uma solução momentânea para os problemas que vivem os indígenas, isolados no Centro do país. Nesse caso, a obra de Callado oferece uma visão crítica da crise que se instaura no campo com a política de atração de trabalhadores para o espaço urbano, estabelecendo outro duelo argumental entre o discurso populista do varguismo e sua antítese desdobrada na vida sacrificada dos indígenas. Esta antítese ganha um clímax significativo no momento em que se anuncia o suicídio de Vargas em pleno *Quarup*, para o desespero dos sertanistas. Sem a presença do presidente, vão-se as esperanças de melhoria das condições de vida para os índios.

Nessa mesma Sequência, tem-se a F3 e a F4 que se referem ao preparo e à realização do *quarup*. Para Santos (1999, p. 188) as cenas romanescas do *quarup* mostram uma impossibilidade de síntese e apontam para a descaracterização do mito indígena. No *quarup*, *Yawalapit*, é o indigenista Fontoura que funciona como *yayat* (diretor da festa) em lugar de Canato, o verdadeiro *morerekwat* (capitão) da tribo. No universo do sagrado, são introduzidos elementos profanos pelos brancos na direção do cerimonial. Por outro lado, Fontoura põe pessoas não xinguanas no ritual da pesca coletiva, uma cerimônia destinada a garantir a abundância durante a celebração do mito das origens. Os brancos introduzem, por outro lado, instrumentos estranhos ao ritual como a bomba, para aumentar os produtos da pesca, em lugar do timbó, o que não deixa de impressionar os índios.

32 O *quarup* é uma cerimônia religiosa intertribal de celebração dos mortos, ligada ao ciclo mitológico de um herói cultural, conhecido entre os camaiurás como Mavotsinin, que acontece no Parque indígena do Xingu, entre os povos indígenas brasileiros da região do alto Xingu (MT). Essa cerimônia é relacionada com a celebração de finados. No entanto, o *quarup* é uma festa alegre em que cada um põe sua melhor roupa. Troncos feitos da madeira chamada “*kuarup*” representam os espíritos dos mortos ilustres que estão sendo festejado e relembrados. Sob a ótica dos índios, os mortos querem ver os vivos alegres, bonitos.

Mas o que é interessante é que o ponto de vista de Nando passa a ser assumido pelo narrador que conta o mito focalizando o processo cognitivo do padre que vai avaliando as cenas que contempla com comentários acerca dos mitos das tribos do Xingu. Muita ironia marca igualmente o relato do cerimonial indígena que, longe de exprimir um diálogo entre civilização e autoctonia, aponta antes para o antagonismo das culturas. Na preparação do *quarup*, tem-se outro motivo-chave para a diegese do romance e do filme que é a chegada da personagem Sônia, noiva do jornalista Falua, e desejada por Ramiro, que abandona o mundo dos brancos, para fugir com o índio Anta. Sônia é a motivação para Ramiro acompanhar a expedição ao Centro Geográfico do país (em S4), instaurando uma semiótica da ruptura e da perda na qual a união do branco e do índio só pode acontecer se os dois desaparecerem da área de empiria das duas culturas.

A S4 trata justamente de uma temática da expedição e aborda a totalidade do chamado êxodo reverso. O motivo da expedição parece servir de pano de fundo para “relacionar presente e passado como tempo ficcional e pôr o relato nos planos do real e do imaginário, afastando a tentação da leitura exclusivamente documental e histórica” (SANTOS, 1999, p. 218). *Quarup* divulga aqui a tese indigenista³³.

Os sertanistas Fontoura, Vilaverde e Nando (que passa a ser um indigenista) adentram na selva, como verdadeiros discípulos de Rondon. Situam-se contra a degradação dos índios sobreviventes em contacto com a civilização dos brancos. Os expedicionários encontram os *suiá*, partem em busca dos *txukanamãe*, também índios não pacificados, e, finalmente, se deparam com os *cren-acárore*, considerados um terror para as demais tribos porque falava-se que eles teriam se apoderado das terras planas.

A semiologia da imprecisão sinalizada pelos índios introduz barreiras na comunicação entre civilizados e os habitantes das selvas. Pequenos eventos denunciam a impossibilidade do acordo, alguns pelo modo de ser íntimo dos índios, que utilizam gestos e frases estranhos para os civis, mesmo para aqueles entendidos na língua xingwana. Os brancos

33 Santos (1999, 218) mostra que Quarup se inscreve na categoria de romance indigenista. O indigenismo se distingue do indianismo, à medida que aí o índio é o personagem central e orienta uma temática que valoriza sua cultura. O indianismo tinha uma visão romântica do índio que funciona como personagem acessório diante do processo civilizatório dos brancos. O índio aí fala como um português e age segundo os valores de seus colonizadores. O maior representante o indianismo é Alencar. A obra de Callado e de Darcy Ribeiro é indigenista. Vide igualmente Silvina Carrizo (2005).

tomam consciência de que “é difícil tirar notícias precisas deles”. (SANTOS, 1999, p. 228).

Com a dificuldade de comunicação, os expedicionários procuram investigar se os *cren* eram realmente os monstros que se apoderaram das terras, com ou sem guerra. Mas tiram suas conclusões, após encontrá-los moribundos, famintos e incapazes de caça e pesca, mostrando que os ditos selvagens não possuem nenhuma possibilidade de resistir à civilização branca. Como o indigenista Fontoura morre durante a expedição, a posição indigenista em *Quarup* se mostra novamente dialética, indicando as fragilidades dos dois lados, do indígena e do branco. Os conceitos antitéticos de civilização e barbárie mais uma vez resistem a uma síntese simbólica, permanecendo em estado icônico-indicial, no qual suas semelhanças e diferenças se confrontam sem aceder a um estado de *terceiridade*, de síntese explicativa, que, segundo alguns pesquisadores, seria o núcleo gerador da cultura brasileira.

Na confluência dos códigos que atravessam a Expedição, é preciso notar o nacionalismo esteticista que se encarna em Lauro, um grande especialista em lendas brasileiras. A ironia que cerca a atuação desse personagem é que ele possui um conhecimento enciclopédico sobre lendas e mitos, mas desconhece o espaço nacional, sentindo mesmo angústia e medo durante a expedição. Antes da expedição, Lauro evoca a figura do jabuti como a figura por excelência de um verdadeiro autóctone que deve recusar a anta prepotente, “imensa e forte” que pode representar a figura do gringo usurpador.

Encontram-se nas frases deste reminiscências da mitologia literária do modernismo dos anos 20, entre elas os ecos do interesse pela Amazônia (espaço onde o mundo ainda estava se fazendo e se podia vivenciar um tempo “contemporâneo” do folclore e da “Criação”), o fascínio pela descoberta geográfica e pelo mito da viagem no tempo e no espaço. Esses motivos acham-se em *Macunaima*, *Cobra Norato*, *Martim Cererê* e outras obras modernistas. (SANTOS, 1999, p. 234)

A S5 aborda as relações de Nando e Francisca, através de três capítulos. O protagonista de *Quarup*, após ter passado por um processo gradativo de desconstrução simbólica, revisitando valores e idéias, entra em nova dialética no campo do amor. Tornando-se mestre na arte de amar, propõe utopias eróticas, com o pensamento de libertação dos sentimentos de

arroubos possessivos. Sua semiologia erótica é vivida, em plenitude, com Francisca, noiva de Levindo (que morre na luta) e que é posta em analogia com a terra brasileira. Esta é dividida entre o mar e o sertão, abrindo novo caminho dialético e nova impossibilidade de síntese, quando Nando opta por se evadir no sertão amplo e solitário, correndo dos militares. Francisca permanece um signo ligado às imagens da praia, unindo água e terra numa dinâmica de fusão.

A seqüência S6 orienta a construção da utopia democrática que se desenvolve com as Ligas camponesas, no governo de Miguel Arraes, em Pernambuco. Após o desencanto da utopia xinguana, o ex-padre Nando pensa em investir na revolução sem violência, pelo viés da “conscientização” e da “reforma” dos meios de produção. Ele enfrenta a oposição (construindo uma antítese a sua nova tese utopista) de Januário, revolucionário cubanista e dos trotskistas que acreditavam que a pedagogia deveria engendrar uma revolução com tomada de poder através de violência. Neste contexto, os messianismos vão se confrontando igualmente com os embates entre o comunismo secular e os ideais cristãos de outros padres evangelistas e milenaristas.

No desenrolar da S6, o argumento de expansão dos MCP – Movimento de Cultura Popular- aos engenhos se acentua em descrições significativas sobre a construção de palavras ligadas ao cotidiano das pessoas. É a colocação em prática romanesca do método Paulo Freire que estipula o re-inventar e re-significar das palavras em suas situações de comunicação. Não é à toa que o capítulo se intitula *A Palavra*, no qual o efeito de iconicidade do processo ensino-aprendizagem, no meio camponês, provoca efeitos de real em situação de opressão.

- Eu re-disse um camponês.
- Eu remo-disse outro.
- Eu clamo- disse outro.
- Eu sei professora, eu sei Dona Francisca. Eu reclamo!

Mesmo agora, já habituado a assistir e a ensinar ele próprio, Nando sentia os olhos cheios d’água, quando diante de um camponês uma coisa ou uma ação virava palavra. A criança tantas vezes vai fazer a coisa a comando da palavra. Para aqueles camponeses tudo já existia menos a palavra.

- De- disse um camponês.
- Cla- disseram todos.
- Ra- disse um camponês.
- Declaração – disse outro.

(Q, p. 384)

E justamente esse trabalho de construção icônico-indicial da palavra ligada a saberes partilhados significa exatamente a busca dos meios expressivos para um sistema de valores (uma terceiridade) que existia sem contexto representante apto a lhe dar existência nas comunidades. Constituição, Declaração, Lei Áurea, Direitos do Homem, Nações Unidas, escravidão, República, Frevo, Bumba-meu-boi, eram signos componentes de códigos sócio-políticos e culturais que iam se incorporando na vida dos camponeses. Mas o golpe militar de 1964 subverte o poder democrático e implode as utopias libertárias e democráticas dos MCP.

Neste mesmo capítulo, *A Palavra*, se desenrola a *S7: Detenção de Nando*. Vamos analisar textos dessa seqüência no próximo tópico, pois ela constitui o primeiro sintagma do filme. Nesse momento, vejamos apenas um pequeno trecho de diálogo de Nando com o Coronel Ibiratinga, no momento em que o detento é libertado.

– Então- disse o coronel – o que eu quis dizer é que me cansei de alertar D. Anselmo contra o demônio. Porque eu tenho uma tese sobre o Brasil, a mais séria que já se propôs sobre o Brasil. E a estou agora desenvolvendo em livro, depois de havê-la exposto aos pedaços – mas pedaços vivos e sangrentos – à Escola Superior de Guerra, ao próprio D. Anselmo, a todos que me pareciam dignos de ouvi-la. Será o Jabuti? Pensou Nando, enquanto o Coronel Ibiratinga prosseguia.

Falta uma cinza de virtude em nossos campos, é o título do capítulo inicial do meu tratado. Nunca tivemos esse adubo. Nunca queimamos hereges e infiéis, nunca matamos aqueles que insultam as coisas sagradas. No fim do primeiro século tivemos a grande oportunidade de criar na alma do Brasil o arcabouço de ferro da alma dos grandes países. O senhor deve conhecer bastante bem a história das duas visitasões que fez o Santo Ofício ao Brasil, entre 1591 e 1595. (Q, p. 452)

O revolucionário pacifista Nando se dá conta, neste diálogo, que a violência institucionalizada é o código das novas forças que governam o país. O personagem, até então pacifista, permanece estupefato diante do militar que defende um salvacionismo de extinção que é homólogo ao de Hitler: “Ibiratinga encampa as teses do uso da força contra os inimigos na ocupação do espaço e da energia no exercício do poder.” (SANTOS, 1999, p. 264).

A S8 trata do *jantar Quarup* que Nando resolve fazer para *festejar* a morte de Levindo. A comilança deve assinalar a continuidade da luta, reunindo líderes que já passaram pela tortura e que não foram para o exílio. Para Nando, é um rito de passagem de sua utopia pacifista a sua utopia antitética significada pela luta armada. É também o momento de aceitação da liderança jagunça de Manoel Tropeiro que iconiza o sertanejo guerreiro e guerrilheiro de linhagem euclidiana com quem Nando parte para o sertão a fim de se livrar dos militares.

Como o *quarup* indígena é a abundância alimentar, a comilança nacional, com sua natureza antropofágica, se desdobra em uma iconicidade estética, assinalando fartura.

O inventário de peixes, pescados, pimentas, doces, azeites, camarões, refrescos, licores e outras iguarias compõem um dos delineamentos do retrato do Brasil, rico e heterogêneo, e se harmoniza, com o *quarup*, que conforme já mostramos, trata-se de festa ritual.

De outro foco de análise, a proveniência e as especialidades das cozinheiras (baiana, alagoana, maranhense, amazonense), mulatas, negras e brancas representam o processo civilizatório brasileiro, caracterizado pela mestiçagem. Por último, os convidados presentes: jangadeiros, líderes de sindicatos rurais, representantes de várias etnias, em sua quantidade, estabelece uma homologia com a festa indígena, além de retratar, no plano da ficção, a diversidade do país. (SANTOS, 1999, p. 282)

Mas um novo embate antitético se instaura no momento em que a Marcha da Família, com ares de desfile militar, entra em conflito com os convidados do jantar para Levindo, assassinado pelas forças do poder. Nando é agredido pelos soldados e se encontra mutilado com o olho esquerdo estropiado e uma perna ferida. É recuperado por Hosana e seus amigos e, finalmente, ao voltar a sua casa mata, junto com Manoel Tropeiro, os soldados que o espreitavam (S9). Com sua deseducação completa, o herói de *Quarup* toma o rumo do sertão, com o jagunço militante Manoel Tropeiro, como se adentrasse no território sagrado do interior do Brasil que livrava guerreiros guerrilheiros das milícias federais. Mas, como diz Silverman (2000, p. 297), o ato final de Nando tem sucesso apenas simbólico, pois, na verdade, ele já estava condenado: como estiveram condenados Antonio Conselheiro e Lamarca.

Vendo o desenrolar dessas 9 Seqüências, com todas as suas funções primordiais, de significância na diegese, o que fica patente é justamente que Callado empreende um esforço de codificar a realidade brasileira, através de seus vários sistemas de pensamento que se mesclam nessa década histórica de 1954 a 1964. Cada sistema evidentemente forma um código de valores se imbrincando na rede ideológica da época, que põe em cena os embates que indicam as formações téticas com suas correspondentes formações antitéticas. O romance de tese engendra assim um romance pós-colonial que reúne, em sua forma, a dialética de várias visões de mundo que regressam a uma *primeiridade* relacional, sob o signo da tese/antítese, para desconstruir ideologias prontas que vão sendo reterritorializadas lá onde elas se desestruturam diante de uma existência singular.

Configuração de uma grande sintagmática

Após a observação desse diagrama narrativo no qual se encadeiam Seqüências e Funções do texto literário, passamos à observação do diagrama sintagmático do filme que é traduzido desse romance. Falando de diagrama, nos situamos imediatamente em um plano de iconicidade peirceano que indica relações de analogia entre elementos que se ligam numa estrutura cognitiva.

A narrativa do filme se articula em sintagmas que são os equivalentes das seqüências. Sabemos que a estrutura sintagmática não é idêntica necessariamente à estrutura seqüencial literária e a questão que emerge para o analista permanece relativa ao modo de decupagem do filme.

Propomos uma forma de visualizar a expansão sintagmática, admitindo que esta forma expresse a natureza do desenvolvimento narrativo do texto filmico. No texto literário, contamos 9 Seqüências e no texto filmico contamos 44 segmentos que devem se reagrupar em sintagmas. É preciso observar cada segmento que se apresenta com suas cenas e planos. A observação difere assim daquela relativa ao texto literário cujos segmentos podem ser condensados nas Seqüências e Funções que narram e descrevem com o código lingüístico. Embora existam os capítulos como marcadores das fronteiras entre um bloco discursivo e outro, a segmentação se apresenta diversa da do texto filmico, à medida que, no filme, os segmentos são estruturados com várias configurações saídas dos códigos gerais e específicos que determinam as montagens expressivas e narrativas. Por isso, o analista deve anotar cada segmento no diagrama

narrativo e tentar reagrupá-los, em seguida, nos sintagmas adequados. Vejamos o diagrama da sintagmática filmica expressa nas páginas...

Observamos, em primeiro lugar, que a disposição narrativa do filme não é idêntica a do livro. Este segue um desenrolar cronológico de 1954 a 1964, começando com a vida de Nando no mosteiro até a sua fuga para o sertão. Dirigido por Ruy Guerra, em 1988, o filme passa a se chamar *Kuarup*, e tem o ator Taumaturgo Ferreira no papel de Nando. A montagem narrativa rompe o fluxo linear do livro e estabelece uma iconicidade de *flashforwards* e *flashbacks* apta a confrontar a multiplicidade dos códigos que se enfrentam na obra de Callado.

O primeiro segmento do filme se situa em 1964, no momento da prisão de Nando que se desdobra na S7 do romance. Esta S7 constitui, na narrativa filmica, um sintagma alternante que, através de *flashforwards*, está sempre antecipando o devir de Nando, capturado pelos militares, em momentos em que ele está tentando viver seus sistemas de idéias utópicas no desenrolar de suas experiências existenciais.

O sintagma 1, **S1**, *Detenção de Nando*, reagrupa os segmentos s1, s9, s13, s18, s25, s43 e s44. E pode aí incluir o s4 que é relativo aos discursos do major Ibiratinga no mosteiro, quando ele transmite sua visão de mundo a padre Anselmo, que não concorda com a invasão dos confessionários para lhe entregar nomes e endereços de supostos comunistas, o que é retomado no s7.

Teríamos um esquema total da seguinte forma:

S2. *Vida no mosteiro.* s2, s3, s5, s6, s8.

S3. *Chegada no SPI, Rio.* s14, s15, s16, s17, s19, s20, s21, s26.

S4. *Chegada no Xingu.* s14, s15, s16, s17, s19, s20, s21, s26.

S5. *Kuarup indígena.* s22, s23.

S6. *Expedição.* s27, s28, s29, s30, s31, s32, s33, s34, s35, s36, s37, s38, s39, s40, s41, s42.

S7. *Volta de Nando a Recife.* s24.

S8. *Kuarup de Levindo.* s44.

Notamos agora como a combinatória do filme diverge da do texto literário, e como ela reflete uma sintagmática descentrada equilibrando as montagens narrativas e as montagens expressivas. Por exemplo, o jogo contínuo entre as montagens temporais e espaciais comunica as

informações dos períodos históricos através das possibilidades produtivas dos feixes temáticos traduzidos em imagens visuais. Em **S1**, o período é 1964, e a passagem à **S2** se dá pela informação temporal Dez anos atrás, Recife. **S2** funciona efetivamente como um sintagma de flashback que, através de uma montagem temporal anafórica, tem a função de mostrar o início do percurso ideológico daquele personagem que havia sido preso por um aparato militar agressivo.

Como muitos já declararam, Nando é um ícone do Brasil desordenado, contraditório e inseguro. Nando é uma narrativa de tese, uma narrativa política e uma narrativa pós-colonial que expressa o desejo pessoal de Callado por reformas políticas. O filme de Ruy Guerra, através dessa sintagmática variada, vai compondo uma complexa e intrincada sincronização entre palavra e imagem pela iconicidade e indexicalidade que vão se acentuando.

O **S1** é um sintagma alternante cujos segmentos emergem em momentos determinados do filme e como catáforas, isto é, *flashforwards*. Os segmentos 9, 13 e 18, por exemplo, enquanto etapas de um inquérito que faz parte do futuro do personagem, aparecem como montagens temporais e espaciais: s13 deve precisar que se passa do Rio (s12) a Recife, em 1964, e s18, significa uma passagem do Xingu a Recife. A visualidade explícita das notações temporais e espaciais encaminhando essas catáforas tem um impacto fundamental na exposição utópico-ideológica dos personagens. É o momento de mostrar que a rede textual e discursiva de formação sócio-política que está se instalando num Brasil em busca de sua identidade vai se esbarrar na ideologia brutal da ditadura militar.

O sintagma Expedição mostra bem as relações icônico-indiciais que existem nessa espécie de temática relacionada ao êxodo reverso. Esse eixo temático já se constitui uma convenção do indigenismo, e Santos (1999, 225) declara que Callado e Darcy Ribeiro são os escritores contemporâneos que produziram os esquemas diagramáticos similares entre suas tramas fictícias e a política anti-indígena, encampada pelo Estado, que tem como resultado de excelência a extinção dos grupos mais hostis à civilização branca.

As panorâmicas que acompanham o adentramento na floresta iconizam seus encantos naturais e indexam a filosofia dos indigenistas que abdicam de seu conforto urbano para se dedicar a esta natureza com seus habitantes. Em antítese, Ramiro ouve Edith Piaf em close e Lauro desconfia do simbolismo de suas lendas maravilhosas.

Nessa sintagmática, observamos que podemos gerar de cada segmento funções que nos permitem observar os eixos temáticos, que se desdobram ligados a um mesmo segmento, com sua configuração icônico-indicial. Nesse âmbito, podemos observar igualmente que enquanto **S1** é alternante instalando decalagens estruturais no plano espacial e, sobretudo, temporal, **S6** é largamente descritivo. **S1** age bem mais sobre a narração do que sobre a coisa narrada e **S6** determina agenciamentos temporais (com as grandes panorâmicas e planos gerais) de construção icônico-indicial (a construção significativa na semiologia europeia) apta a apresentar a totalidade de uma ação em seu espaço (a expedição) que está elaborando códigos que se enfrentam no jogo de tese/antítese da cultura/Natureza.

Como o sintagma freqüentativo é aquele que põe sob nossos olhos um processo completo, reagrupando virtualmente um número indefinido de ações particulares, consideramos **S3**, **S4**, **S5**, **S7** e **S8** como tal. Em **S4**, as discussões dos personagens que encarnam códigos utópicos distintos entre si e entre os representantes do governo (Ramiro, ministro Gouveia) exibem não apenas os eixos téticos e antitéticos dos sistemas de valores apresentados, mas também a problemática política em torno do getulismo. Em **S3**, Nando toma conhecimento da natureza dos funcionários governamentais que se ocupam dos problemas indígenas na capital federal. **S5** não apenas mostra o desenrolar do quarup, mas também seu clímax, a luta *huka-huka* (*yo etikawa*) que é o cume da tensão emocional e da consciência da tribo. Esta luta revela a diversidade e as tensões entre as tribos e ser mostrada num sintagma freqüentativo serve para indicar a forma concreta de autoconsciência tribal.

S8 tem a função de visualizar a comilança antropofágica nacional que vai desdobrar outro projeto messiânico do ex-padre. Através de closes dos pratos, frutas e bebidas do jantar, passando em movimento, o texto mostra Nando com os amigos militantes se preparando para a mudança radical que vai se operar nele quando passar para a militância clandestina.

Nessa sintagmática composta por Ruy Guerra, cabe salientar dois detalhes diferenciais em relação à narrativa de Callado. A seqüência **S6** sobre o trabalho nas Ligas Camponesas não consta no texto fílmico. No livro, Nando só é mutilado na seqüência 8, após o *quarup* de Levindo; no filme, Nando já é mutilado no s43 e é assim que ele parte para capitanear o quarup de Levindo. Essas pequenas diferenças servem para mostrar a liberdade que o tradutor pode tomar para passar de um texto a outro.

Movimentos de um segmento de sintagma

O domínio do narrativo pode ser examinado pela dinâmica de seqüências, sintagmas e funções que fornecem efetivamente ao analista as ferramentas necessárias para um estudo apurado de uma tradução intersemiótica. Podemos igualmente tentar uma análise de tradução de segmentos constitutivos de sintagmas, buscando um paralelo discursivo, isto é, um paralelo entre os estilos discursivos que caracterizam cada segmento textual extraído de cada um dos textos. É um trabalho estilístico, a visada do investimento do sentido que emana incorporado a agenciamentos complexos de matérias sensíveis (VERÓN, 1980, p.191). Apoiado em Peirce, Verón declara: “O que aqui chamo de “investimentos”, outra coisa não é senão a colocação do sentido no espaço-tempo, sob a forma de processos discursivos.”

Podemos tentar uma visada específica do processo semiótico, aquela que se interessa pela situação de enunciação³⁴ a partir do estudo das formas temporais. Sabemos que o *discurso* apresenta toda a situação de enunciação (Eu-Tu (você)- Aqui- Agora), implicando embreagens; A estória corresponde a um modo de enunciação narrativa que se realiza dissociada da situação de enunciação. Isso não significa que um enunciado da estória não tenha enunciador, um momento e um lugar de enunciação. É que os traços dessas presenças se encontram transformados no enunciado: os acontecimentos estão presentes como se fossem contados por eles próprios.

O tempo básico do discurso é o presente que distribui o passado e o futuro em função do momento de enunciação. De acordo com Maingueneau (1993, p. 35) ao paradigma do presente do indicativo são acrescentados dois tempos do passado, o imperfeito e o *passé composé*, e dois paradigmas do futuro, o futuro simples (ele comerá) e o futuro perifrástico (ele vai comer). A estória dispõe de um leque temporal mais limitado, porque funciona com apenas dois paradigmas: pretérito perfeito (equivalente do *passé simple* em francês) e o imperfeito.

Estória e discurso são dois conceitos lingüísticos que permitem a análise dos enunciados, e não são conjuntos de textos. Nada impede assim a um mesmo texto de misturar os dois registros, promovendo uma contaminação textual, como foi previsto por Gerard Genette, o que vamos retomar no próximo capítulo.

34 Em Introdução às Teorias Semióticas, existe uma apresentação dos principais teóricos da enunciação como Jakobson, Benveniste, Gerard Genette e Dominique Maingueneau.

Mas, para entendermos a dinâmica temporal no discurso e na estória, vamos contemplar o sistema metafórico temporal, desenvolvido por H. Weinrich (1968)³⁵, em sua obra *Tempus*. Estudando os tempos verbais do francês, o autor conclui que as situações comunicativas, do mesmo modo que os tempos verbais se repartem em dois grupos, o do mundo comentado e o do mundo narrado. Neste último, se inscrevem todos os tipos de relato, literários ou não, que não apresentam força interlocutória, permitindo uma atitude menos tensa entre os falantes. O mundo comentado é o domínio do discurso, em que os falantes se encontram em tensão constante.

Existem três dimensões do sistema temporal, ligadas à situação comunicativa:

- Atitude comunicativa:

Comentadora (discurso)

Narrativa (relato)

- Perspectiva comunicativa:

Tempos de grau zero, sem perspectiva

Tempos com perspectiva, retrospectção, prospecção

- Relevo:

1º plano, 2º plano

Trabalhem agora com um texto extraído da Sequência 7 do romance de Callado. Dividimos este trecho literário em três momentos. 1. Chegada da marcha; 2. Chegada do exército; 3. Prisão. O narrador de terceira pessoa põe-se em focalização zero e assume a atitude comunicativa do relato.

A marcha dos camponeses

1º plano

Vieram muito bem postos em suas roupas grossas mas brancas, chapéus de feltro ou palha de carnaúba, sandália japonesa, caneta-tinteiro no bolso e rádio transistor pendurado na mão pela alça.

2º plano

Traziam em suas pessoas, em seus pés e bolsos, os frutos do salário do Estatuto, do salário criado pelo governador. Nando, Otávio e Padre Gonçalo se espalhavam pela praça. Haviam combinado com Januário acompanhar, cada um cerca de um quarto da massa que se concentrasse...(retrospectção).

³⁵ Encontramos uma explicação detalhada em KOCH (1993).

Chegada do exército

1º plano

De duas viaturas do exército, tinha saltado tropa para cercar os camponeses e apenas os fazerem sentar, à espera de ordens superiores. Aquele pequeno mar branco e enchapelado que tinha começado a se desfazer em pontas que buscavam o caminho do palácio foi nitidamente represado, arrumado como lagoa, imobilizado.

2º plano

A sereia de viaturas do exército já soava dos lados da Ponte Velha e até mesmo um tanque deixara a linha que formavam em torno do Palácio para vir à Praça da Estação Ferroviária.

Prisão

1º plano

- Silêncio. Entreguem os rádios. O próprio tenente tomou um ou dois aparelhos mais próximos. O tenente falou direto à Januário:
- Seu nome aí?
- Fidel Castro, disse Januário.
- O senhor está preso disse o tenente
- Preso por quê? Já começou a ditadura?
- Já parou a bagunça.

2º plano

Nando e Januário foram presos separadamente em dois carros do exército. Do seu carro, encostado bem perto, Nando quase viu o silêncio mortal que desceu sobre o grupo de camponeses agora sentados na rua, as calçadas, encostados nos muros. Abandonados. Um deles distraído, com o indicador fez girar o pequeno disco do transistor.

Na chegada da marcha, existe um movimento, descrito no primeiro plano, que compõe a iconização do conjunto dos camponeses - as roupas brancas, os chapéus, a sandália e o rádio transistor que tem uma função crucial na descrição. No segundo plano, determinado pelos verbos no imperfeito, de aspecto inacabado- traziam, se espalhavam -

existe primeiramente a marca do salário no corpo das pessoas, que já é um efeito de sentido da política governamental que pode funcionar como um encaminhamento indicial-simbólico, assinalando o perfil do governo de Arraes, que está sendo deposto pelos militares. O uso do *mais-que-perfeito* - haviam combinado - mostra, de forma pertinente, que a concentração tinha sido organizada pelos líderes militantes destinados a guiar a massa.

Antes de compararmos esse texto com as imagens do filme, observemos ainda a segunda parte que intitulamos *A chegada do Exército*. Torna-se bastante interessante a metonímia criada por Callado - o mar branco enchapelado. A massa é observada sob o aspecto de suas qualidades, objetos imediatos concretos, roupas e chapéus brancos, que passam da dimensão da existência para o campo da possibilidade, da abertura significativa. O leitor observador abre mão da ilusão de referência para se concentrar na materialidade dos signos que emergem com uma forma material e cromática imprevisível: eles formam um mar branco.

Este é um exemplo fundamental para a compreensão do regresso do signo de sua categoria existencial para a primeiridade. Na passagem do índice ao ícone, existe uma perda da dimensão referencial, mas um ganho de iconicidade metafórica capaz de guiar o argumento de Callado. E é tornando o signo massa em mar que o autor pode autorizar um investimento de sentido que acentua a ação dos militantes camponeses. A massa/mar é represada/o imobilizada/o numa lagoa. O leitor é confrontado assim com esta relação de similaridade, própria do icônico, resultante da atribuição de propriedades de um objeto dinâmico a outro (mar/massa) produzindo um objeto imediato que é composto exatamente desta junção de propriedades e cuja representação hiperboliza os atos brutais do exército. E é interessante observar as ações do exército para chegar à praça, no segundo plano, pelos verbos já soava, deixara, que indica um movimento paralelo ao da massa/mar que ele vai *represar*.

Se observarmos agora o filme, vejamos que o segmento começa com uma voz *off* que reporta o último comunicado do comando do IV Exército. Essa fala figura no romance (*Q*, p. 443), após a prisão de Nando, ecoando pelos rádios transistores que pendiam das mãos dos camponeses.

- Reina a mais completa ordem em todo o país. O General Mourão Filho não precisou disparar um só tiro contra os insurgentes. É que o Exército Nacional está unido contra as forças legalistas do Presidente João Goulart. O próprio General Mourão, que fuma cachimbo, denominou sua gloriosa marcha de libertação do Brasil Operação Popeye.

Em seguida, assistimos a um travelling para frente (com a inscrição Recife, 1º de abril 1964) pelo qual vão se aproximando vários homens vestidos de branco e com chapéu branco. O avanço para frente lembra, para o leitor do livro, o movimento das ondas do mar quando vêm quebrar na praia. Dessa forma, esse movimento de imagens representa suas qualidades essenciais nesse movimento singular dos homens brancos caminhando.



Foto - 1. A marcha dos camponeses

Mesmo quem não leu o livro, e não tendo consciência dessa junção qualitativa de massa/mar, o movimento da imagem promove uma conexão dinâmica entre imagem e objeto de representação, sinalizando a tentativa de instauração da ordem pelos militares nesses homens reunidos. A cena filmica capta a plurifocalização do livro (narrador onisciente, diálogos, voz radiofônica), pondo em cena seus recursos ocularizados: a voz off é concomitante à narração com a câmera que se pluraliza com os diálogos. A narração de Ruy Guerra é exemplar, pois ele sabe colher, nos dois planos, as imagens para compor o narrado, tentando se aproximar da iconicidade metafórica de Callado, mas criando a sua própria iconicidade filmica ³⁶. Guerra conserva a importância da voz radiofônica, uma voz midiática, que legitima os comunicados do exército, como elemento híbrido da narração que, como já mostramos, marca a ficção brasileira contemporânea.

Na terceira parte *A Prisão*, são as imagens do diálogo do primeiro plano que guiam a representação do clima de autoritarismo que está se implantando no país. No filme, Januário responde Che Guevara, em lugar

³⁶ Muitos tradutores de miniséries e filmes só colhem em um dos planos os elementos necessários para compor sua narrativa singular. Vide Introdução às Teorias Semióticas, cf. biblio.

de Fidel Castro, provavelmente pelo fato de Guerra considerar que a conexão analógica entre as figuras dos guerrilheiros fosse mais propícia para a representação da prisão. No segundo plano, os líderes vão sendo tragados em viaturas distintas, e Nando pode observar, de sua janela, em ocularização interna, as ações aniquiladoras dos militares. Por outro lado, a configuração cromática do verde oliva dos militares se conecta com outros momentos do livro em que D. Anselmo e Nando lembram a associação dessa cor com o integralismo. As imagens dos militares e, em especial a do tenente e do coronel Ibiratinga (que em 1954 era major) apresentam igualmente uma gestualidade análoga à representação cinematográfica dos nazistas, comandados por Hitler em seu jeep.



Foto - 2. A chegada do exército.

Em suma, ressaltamos a importância das metáforas temporais no relato no intuito de mostrar como a dinâmica temporal determina os regimes narrativos. Pusemos a ênfase aqui numa reconstrução do literário por uma narrativa fílica que é audiovisual. O jogo fundamental da perspectiva de comunicação com o relevo acompanha as translações do saber e do ver que articulam os campos da focalização/ocularização. Nesse sentido, o domínio narrativo de Nando, suas formas internas de ver e saber se amplia em diálogo com o trajeto narrativo da câmera onisciente que tem, inclusive, o poder de mostrar o próprio ato narrativo desse militante, isto é, a forma como ele se incorpora no narrado para observar o silêncio mortal que se apodera da praça onde antes havia um movimento de massa.

A teoria de Weinrich se mostra útil para um estudo da enunciação visual em narrativas complexas. A embreagem temporal, no mundo

comentado compromete os falantes para participarem do diálogo e para darem uma resposta verbal ou não verbal. O presente constitui o tempo zero (sem perspectivas) do mundo comentado, enquanto que o imperfeito e o perfeito simples constituem ambos os tempos zeros do mundo narrado. O uso destes tempos zeros anula as orientações baseadas nas perspectivas e o uso dos demais tempos implicam em prospecção ou retrospectão em relação ao tempo zero.

A rigor, nosso método propõe um confronto narrativo de seqüências e de sintagmas, do literário e do fílmico respectivamente, a fim de que tenhamos uma visão global do arranjo narrativo de cada texto. Podemos igualmente determinar em que segmentos e funções os tradutores conservam ou modificam a estrutura do texto-fonte. Por outro lado, propomos um confronto enunciativo, buscando as vozes narrativas com seus pontos de vista, através das metáforas temporais, que se mostram capazes de indicar de que forma a sintaxe temporal dos textos, com seus investimentos icônico-indiciais chegam a formar conceitos-imagem. Um conceito –imagem sempre está apto a revelar a emanação direta e física do objeto dinâmico, com seus vestígios do real, e a sua metamorfose em objeto imediato suscetível de conduzir a idéias, valores e mesmo novas convenções de representação.

Na dupla *Quarup/Kuarup*, vimos quantas imagens produzem nítidos efeitos simbólicos relativos aos ideais que habitaram na sociedade brasileira na década 1954-1964. A relação entre o símbolo e seu objeto se dá através de mediações e de um hábito interpretativo. Dos papéis desempenhados pela iconicidade e indexicalidade, se desenvolve uma complexidade relacional que faz emergir, nesse exemplo, padrões de significados relativos ao getulismo, ao indigenismo, ao jaguncismo militante, à guerrilha, ao autoritarismo governamental, à revolução pacífica, à revolução cubana, etc.

CAPÍTULO IV

O que é isso companheiro?

Therezinha Barbieri (2003, p.82), em seu capítulo *Contracenando com a História*, lança uma série de perguntas sobre a repercussão na imprensa e sobre a boa acolhida do livro de Fernando Gabeira, *O que é isso companheiro?* publicado pela Editora Codecri, em 1979³⁷. São dez anos de História do Brasil, contados pelo ângulo da experiência pessoal do escritor, como guerrilheiro, numa narrativa que trata de dados históricos com uma orientação estilística do discurso jornalístico.

Vivência, memória, confissão, ficção se acotovelam no espaço textual – “fatia que me tocou a viver e recordar”, escreve o autor. A narrativa de Gabeira, que, trabalhando o real e desnudando a História, move-se entre os pólos do documento e da fantasia, da subjetividade do eu e da objetividade dos acontecimentos, talvez caiba na moldura esboçada por Machado de Assis numa crônica de 23 de outubro de 1859, publicada em *O Espelho*: “A História é a crônica da palavra [...]. A História não é um simples quadro de acontecimentos; é mais, é o verbo feito livro”. (BARBIERI, 2003, p. 83).

Relatando sua experiência pessoal, Gabeira aborda fatos dessa História, que foram omitidos, e ele pratica nessa narrativa híbrida uma formação privilegiada de metaficção historiográfica. O texto inicia com o autor no Chile no momento em que Allende é derrubado. Sua fuga apressada serve como motivo para a instauração do longo *flashback* que se segue. Ele abordará a evolução de sua militância, sua liderança no seqüestro do embaixador estado-unidense Elbrick, seu encarceramento e soltura. Muitas revelações e informações sobre esse período sangrento da História desfilam através da consciência metafictícia do guerrilheiro que se torna capaz de avaliar os episódios nos quais está envolvido.

A prosa simples e o propósito direto de Gabeira ajudam a clareza e servem de veículo complementar para expor sua ingenuidade com relação à

37 Em 1980, o livro foi publicado na França com o título *Les guérilleros sont fatigués*.

motivação humana – e não somente a sua adulação cega à Cuba ou a surpresa diante da invasão da Tchecoslováquia pela Rússia, mas também o seu próprio entendimento. (SILVERMAN, 2000, p. 74)

Gabeira busca, nessa prosa considerada simples, interrogar o sentido dos símbolos da guerrilha, tornados mitos de celebridade, como Che Guevara, por exemplo, e muitos outros que iam sendo seguidos pelos militantes brasileiros. Voltaremos aos outros exemplos mais adiante. Nesse instante, devemos lembrar dos percursos peirceanos, sobretudo em narrativas que põem em confronto teses e antíteses, para observar as formas como o autor desconstrói discursos estabelecidos, simbólicos, convencionais e institucionais, trazendo-os para uma zona de virtualidade. Suas noites de clandestinidade e suas conversas de cadeia funcionam como núcleos virtuais de produção de reflexões sobre as próprias formas como ele e seus companheiros recebiam os discursos instituídos de militância. Esta capacidade de produzir uma terceiridade metafictícia, apta a desestruturar o simbólico convencional para trazê-lo para o painel da iconicidade, faz de *O que é isso companheiro?* (OQIC) uma ficção histórica significativa da contemporaneidade. Esta obra tem uma estrutura utópica messiânica, como aquela que anima o sentido do padre Nando, e, dessa forma, ela tem a capacidade de guiar a orientação pós-colonial que vai mostrando as contradições do país, ao importar símbolos ideológicos.

Mas Silverman (2000, p. 74) mostra que Gabeira não pôde continuar nessa mesma direção de desconstrução de simbologias ideológicas, pois se encantou com o sucesso midiático de OQIC e, em suas narrativas subseqüentes, amplia o foco em si mesmo, mais preocupado com assuntos em moda, ainda que importantes (direito das minorias, ecologia), do que com uma reforma estrutural básica da ordem social.

Cenografias da guerrilha

Já falamos de jaguncismo guerrilheiro, no capítulo anterior, mas não chegamos a dar uma definição do termo guerrilha, que se torna importante, nesse momento, pois vamos passar os três próximos capítulos utilizando o termo. De acordo com a definição que apresentamos no *Dicionário de Figuras e mitos literários das Américas* (2007, 312), o guerrilheiro é o indivíduo que faz parte de um pequeno corpo de guerreiros, sem condições

para se tornar um exército disciplinado, atacando geralmente o inimigo de emboscada.

A guerrilha aparece tematizada em uma série de romances das Américas, incluindo o Québec³⁸, pois ela se insere no feixe simbólico dos anos 1960 latino-americanos, como o descreve Ana Pizarro (2004), em que a imagem do Che e a figura de Fidel Castro tornavam-se emblemáticas de um mundo jovem subalterno que, como um Davi, enfrentava o Golias, uma das potências do planeta.

No Brasil, não custa nada lembrar que, observar os anos 1970 como importante período histórico, suscetível de promover uma produção literária, significa abordar o crescimento das guerrilhas urbanas e rurais destinadas a enfrentar a ditadura militar instalada no país desde 1964. Os reflexos mundiais de maio 1968 haviam multiplicado as manifestações de protesto contra a sociedade capitalista, e artistas, sindicatos e estudantes acentuaram as práticas contestatórias ao regime militar, o que levou à edição do AI-5, em dezembro, o texto básico que autorizava prisão, exílio e tortura para aqueles que eram considerados subversivos. Os oponentes ao regime passaram para a clandestinidade, em 1969, formando várias células guerrilheiras.

38 No Quebec, a série literária faz parte do ciclo da *crise de outubro* de 1970, época em que o *Front de Libération du Québec* (FLQ) radicalizou suas ações com dois seqüestros, o do embaixador inglês James Cross e o do ministro do trabalho, Pierre Laporte, que acabou sendo executado. O FLQ se configurou como o mais audacioso dos grupos nacionalistas que a onda independentista tenha originado desde os anos 1960, semeando o pânico em Montreal. O primeiro ministro do Quebec Robert Bourassa solicitou auxílio ao governo federal, chefiado por Pierre Elliot Trudeau que decretou a Lei de Medida de Guerra, autorizando o exército a ocupar Montreal, a prender e a interrogar suspeitos arbitrariamente. O choque produzido por essa situação de exceção, aliado às teorias da descolonização (J. Berque, A. Memmi, F. Fanon) que circulavam nos meios acadêmicos e sindicais, provocou uma cultura de revolta e combate posicionando os artistas a serviço do país e da revolução, munidos de um projeto desestruturador do *establishment* no qual os canadenses francófonos, vistos como colonizados há séculos pelo mundo anglo-saxão, se conscientizavam de sua alienação para recusá-la. São várias as narrativas que tematizam o movimento clandestino da guerrilha como: *L'escalade*, de Pierre Ladouceur, *Une soirée d'octobre* de André Major, *Moi mon corps mon âme Montréal etc* de Roger Fournier, *L'enfrouapé* de Yves Beauchemin, *Mourir en automne* de Claude Decotret, produzidos nos anos 1970; *Les Corridors* de Gilbert Larocque de 1985 e *Le Coup de poing* de Louis Caron de 1990. Jacques Godbout com *D'amour P.Q.* não aborda o movimento guerrilheiro, mas parodia os comunicados do FLQ em seu projeto de escritura, e Hubert Aquin, em *Prochain épisode* se refere ao movimento revolucionário: "*Je suis le symbole fracturé de la révolution du Québec...*". Jacques Pelletier (1995) ressalta que o ciclo literário da crise de outubro constitui um corpus relativamente recente que deve ser ainda bastante explorado a fim de demonstrar relações significativas entre a história factual e a sua transposição pela atividade literária.

O movimento guerrilheiro não origina um ciclo literário específico, capaz de abarcar narrativas da ditadura, a exemplo do *ciclo de outubro* do Quebec. São antes narrativas que vão aparecendo principalmente no início do processo de abertura³⁹. Além de Gabeira, e de todos aqueles que já citamos, no primeiro capítulo, em 1980, Emiliano José e Oldack de Miranda produzem *Lamarca, o capitão da guérilha*, e, em 1996, Marcelo Rubens Paiva lança *Não és tu, Brasil?*. Em 2004, a Companhia das Letras produz quatro livretos reunidos sob o título *Vozes do golpe*, com dois contos e duas memórias: *Mãe judia* 1964 de Moacyr Scliar, *A mancha* de Luis Fernando Veríssimo, Um voluntário da pátria de Zuenir Ventura e a *Revolução dos Caranguejos* de Carlos Heitor Cony.

A temática antitética da cecilização/barbárie, já mencionada a propósito de *Quarup*, atravessa todas as narrativas acompanhadas do eixo de tensão liberdade/violência, a violência se bifurcando em luta armada contra a ditadura ou contra o *establishment*. Efetivamente, a luta armada se torna o motor das histórias provocando uma série de atos terroristas, seguida de discussões sobre os diferentes significados da revolução e da guerrilha nos contextos local e mundial. No romance quebequense de Louis Caron *Le coup de poing*, Pierre Vallières, que não tinha ainda publicado seu célebre livro *Nègres blancs d'Amérique*, fala aos jovens *felquistes* (militantes do FLQ).

« - *La guérilla, ce n'est pas une invention cubaine, russe ou chinoise. Les Iroquois s'en servaient au XVIIIème siècle contre les Français. Seulement au Québec, ça ne peut pas prendre la même forme qu'à Cuba ou en Chine. Au Québec, il n'y a pas de populations isolées. Pas question de former des petits États dans l'État. Au Québec, il faut tout libérer en même temps.*⁴⁰ » (CARON, 1990, 215).

Já Fernando Gabeira, em *OQIC*, como o guerrilheiro narrador, enuncia:

39 Rita Olivieri-Godet (2005) mostra que a temática da violência praticada por torturadores, nesta época traumática da história do Brasil, se apresenta em obras de João Ubaldo Ribeiro como *Viva o povo brasileiro* (1984) e *Diário de um Farol* (2002), e em outras obras que já apareceram durante o regime militar: *Bar Don Juan* (1971), *Reflexos do Baile* (1977), *Sempre viva* (1981) de Antonio Callado, *Zero* (1975) de Ignácio de Loyola Brandão, *Em câmara lenta* (1977) de Renato Tapajós, *Pessach: a travessia* (1967) de Carlos Heitor Cony.

40 Tradução: A guerrilha não é uma invenção cubana, russa ou chinesa. Os índios "iroquois" a utilizavam no século XVII contra os franceses. Só que no Québec, ela não pode tomar a mesma forma que em Cuba ou na China. No Quebec, não existe populações isoladas. Nada de formar pequenos Estados no Estado. No Québec, deve-se liberar tudo ao mesmo tempo.

“Alguns grupos pensavam em fazer suas ações armadas sem sequer dizer que eram feitas pela esquerda. Marighela acreditava entretanto, como quase todos, que o Brasil vivia uma crise econômica e política sem precedentes. Para ele, as ações armadas, uma vez deflagradas, iriam se generalizar e, de maneira nenhuma, representariam um obstáculo para o trabalho no campo, para onde iam sendo canalizados os militantes que se queimassem na cidade. Foi talvez com essa presunção que escreveu “O manual do guerrilheiro urbano” mais tarde utilizado na Europa num contexto completamente diferente.” (GABEIRA, 1981, p. 44).

Eis aqui a palavra do militante: a guerrilha vai se realizando, ao mesmo tempo em que é pensada, cronologicamente vivida e contada. Tem-se então uma cenografia mostrada (de acordo com Maingueneau (1991), construída pela déixis (enunciadores), topografia (espaço), e cronografia (tempo)), ligada ao agir revolucionário destinado a derrubar os mestres, pondo em prática uma série de cenas capazes de viabilizá-lo: assaltos, sequestros de autoridades e reivindicações transmitidas pela mídia. O percurso romanesco do militante guerrilheiro exprime e ilustra que a revolução e a violência estão intimamente vinculadas engendrando um código de ações que é investido igualmente dos motivos das utopias de uma renovação possível e esperada e das tentativas de reencantamento da sociedade. Para todos os heróis desse corpus, o inimigo é comum: o mundo anglo-saxão. Robert, um militante do romance quebequense *L'enfirouapé*, enuncia:

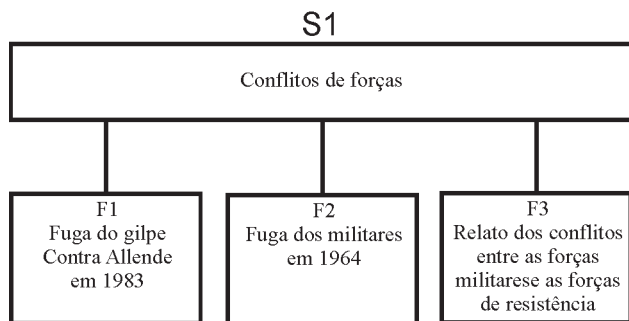
Nos politiciens ne sont que des faiseurs de discours télévisés de New York ou de Toronto. Il faut que la population le sache. En kidnappant un Anglais, c'est comme si on faisait une démonstration au tableau⁴¹. (BEAUCHEMIN, 1974, p. 220).

Os guerrilheiros afirmam que a causa revolucionária deve liberar os francófonos explorados em seu próprio território, como “carneiros” diante de “tubarões vorazes”. Em *Mourir en automne*, a personagem Anne comenta que a tática revolucionária dos sequestradores do ministro Laporte foi inspirada do exemplo do seqüestro de Burke Elbrick, realizado pelo grupo de Gabeira, no Rio.

41 Nossos políticos só são feitos dos discursos teleguiados de New York ou de Toronto. É preciso que a população o saiba. Seqüestrando um inglês, é como se fizessemos uma demonstração no quadro.

Nas séries literárias, dos anos 1970, que abordam a guerrilha, tem-se, em geral, uma cenografia revolucionária que põe em evidência a dimensão utópica da descolonização onde a evocação plural de textos revolucionários passa pela cenografia de autores que intervêm na narrativa para legitimar o código das ações. Já notamos a presença de Vallières no texto de Louis Caron. No texto de Gabeira, são inúmeras as referências instituídas, como a de Marighella, por exemplo. Este discute igualmente a influência de Régis Debray, que lutou ao lado de Che, sobre a guerrilha brasileira “que despertou obediências mais ou menos cegas”. Em um mecanismo de heterogeneidade mostrada, encontra-se aqui o que Maingueneau caracteriza como uma citação-cultura que reúne os fundamentos culturais do discurso citante. A função fática deste tipo de citação se torna capaz de provocar uma coerência ideológica e uma adesão imediata à carga utópica da enunciação revolucionária. A citação-cultura põe em sintonia as doxas ideológicas com a descrição de seus ideais enunciativos, materializando no texto suas próprias condições de recepção pelas comunidades militantes. É a razão pela qual já mostramos que tem-se aqui uma espécie de tradução intersemiótica que colhe a dimensão simbólica dos discursos-fonte da militância para confrontá-los a suas antíteses icônicas que vão pouco a pouco erodindo os núcleos duros de significado.

Tentamos em *OQIC*, extrair um diagrama narrativo de Sequências e Funções, mas constatamos que sua dinâmica narrativa se apresenta distinta de *Quarup* e, devido ao desenvolvimento acentuado de memórias e reflexões do autor, o código de ações que nos interessa é reduzido. No primeiro capítulo, Homem correndo da polícia, podemos visualizar o diagrama seguinte que é crucial para o desenrolar da narrativa:



O relato se desenvolve descrevendo a evolução do golpe militar e o desmoronamento dos micro-territórios, com seus discursos, que compunham a sociedade. A arborescência da nova sociedade militar ia crescendo desterritorializando as identidades dos grupos, “A derrota de 64 iria marcar nossas trajetórias” (OQIC, p. 20).

A imprensa, os sindicatos, as escolas e faculdades, os correios, os bancos, as fábricas, tantos micro-territórios sociais iam perdendo seus pilares, com seus discursos identificatórios, e esse desmoronamento levava a uma reterritorialização sócio-política, conduzindo às violências das guerrilhas com a luta armada. No âmbito da conjuntura mundial, Gabeira vai mostrando as contradições da dita esquerda brasileira, tendo em vista que o país se constituiu um recipiente de muitos discursos importados de outras sociedades. Os partidos comunistas brasileiros, por exemplo, se originavam das atividades dos anarquistas italianos, imigrantes que chegaram de outra realidade operária, “que transportavam preocupações e lutas que eram muito típicas da Europa, como o anticlericalismo e o antimilitarismo” (OQIC, 24).

O autor relata, por outro lado, como se opôs às teses expostas no filme *Terra em Transe*, em um debate no Museu de Arte Moderna, discordando da concepção depreciativa do povo brasileiro. E é assim que segue criticando a aceitação das idéias de Debray, em sua militância cubanista, que não se aplicavam à maioria dos países latino-americanos.

Conosco o buraco é mais embaixo. Quantas vezes não tentamos traduzir esta expressão para outros idiomas, para começar a conversar sobre a experiência brasileira. O próprio livro de Debray que despertou obediências mais ou menos cegas foi alvo de inúmeras críticas ao chegar ao Brasil. Seus pontos mais frágeis: a identificação da coluna guerrilheira com o partido, o desprezo pelo trabalho das massas, eram os alvos freqüentes dos assaltos. (OQIC, p. 44).

No capítulo *Babilônia, Babilônia, Parte XV*, se desenvolve o código de ações central do livro que constitui a estrutura central sobre a qual Bruno Barreto se inclina para produzir a narrativa filmica. O início do capítulo contém um trecho de metaficção historiográfica destinado a concentrar a atenção do leitor sobre a própria composição de uma narração voltada para um episódio histórico que mudaria os rumos da guerrilha urbana no Brasil.

Chega um momento em que o narrador precisa ajustar melhor suas linhas, tensionar melhor o seu arco, tirar alguns efeitos técnicos. Todos esperam isto dele, sobretudo na hora da emoção. Mas o narrador já aprendeu, com o tempo, que um livro, um longo relato, não é apenas uma sucessão de histórias que se contam num punhado de páginas brancas. Um livro não se controla. A notícia mais simples sobre o assunto foi essa:

AP 161

URGENTE
RIO DE JANEIRO, 4 (AP)- O EMBAIXADOR
DOSESTATOSUNIDOSNOBRASIL, CHARLES
BRUKE ELBRICK, FOI SEQUESTRADO HOJE
NO RIO DE JANEIRO.
UM PORTA-VOZ DA EMBAIXADA
CONFIRMOU A NOTÍCIA À ASSOCIATED
PRESS. (*OJIC*, p. 107).

A angústia diante de uma página branca para registrar um fato histórico é um motivo euclidiano. O escritor reúne o sensível e o existencial, em termos peirceanos, o icônico e o indicial, na busca de uma formação expressiva capaz de registrar a força de certos fatos históricos. Mas esta busca expressiva sendo ela mesma uma iconização do próprio ato de escrever, serve para mostrar o hibridismo das novas tendências das narrativas contemporâneas. Esta iconização narrativa manifesta assim um espaço produtivo no qual convergem todos os códigos antitéticos que cercam os argumentos das guerrilhas.

O contraste entre força militar e força guerrilheira é também um ideal estético de Euclides, ao assumir sua máscara de historiador na narrativa de Canudos. Mas o conteúdo da guerrilha urbana, nesta ditadura, segue uma outra indexabilidade relativa aos seqüestros de autoridades. O motivo do seqüestro desdobra uma série de ações que podem ser seqüenciadas em Funções, como o rapto, a busca da casa (o aparelho) para guardar o seqüestrado, a comunicação com este seqüestrado com máscaras, o envio dos comunicados à imprensa, o acompanhamento do noticiário, o envio de cartas do seqüestrado à família. Uma série de ações suscetíveis de engendrar uma matriz genérica de ficções de aventura, mas que atenta antes para esse irracionalismo da desterritorialização social que a ditadura provocou, mostrando um anseio de apontar para esse tipo de reterritorialização que sugou a juventude brasileira pensante.

Essas narrativas testemunham assim uma dinâmica intertextual, através das citações-prova, que acionam o eixo semântico contemporâneo da presença da mídia como fonte privilegiada de informação e de formação de opinião, além de mostrar um jogo literário pleno de estruturas heterogêneas que tornam difícil a distinção entre o real e o imaginado. No romance quebequense *Le coup de poing*, várias vozes dialogam na mídia:

Le 7 octobre, la station CKAC diffusa le manifeste du FLQ. La télévision nationale le reprit le lendemain. Premières concessions des autorités. Le FLQ imposa sa voix.

Le Front de Libération du Québec n'est pas le messie, ni un Robin des Bois des temps modernes. C'est un regroupement de travailleurs québécois qui sont décidés à tout mettre en œuvre pour que le peuple du Québec prenne définitivement en main son destin...⁴²(Caron, *ibid.*, p. 65).

Ao manifesto do FLQ, se sucedem a alocação de René Lévesque⁴³ separando os objetivos independentistas de seu partido do FLQ, o comunicado da célula Chénier que seqüestra o ministro Laporte, a carta deste à Robert Bourassa, primeiro ministro do Québec, o comunicado do ministro, caracterizado como “patético”, solicitando aos sequestradores para negociar, assim que a declaração-choque assinada por personalidades políticas, sindicais e empresariais na qual alertavam o governo do Quebec de não permitir que o Canadá inglês se aproveitasse do clima de incerteza para acertar contas que não estavam em jogo na presente crise.

Em OQIC, o grupo do MR-8 que seqüestra o embaixador estado-unidense, faz transmitir seu comunicado:

“As duas exigências- dizia o texto- são: a) a libertação de 15 prisioneiros políticos que sofrem torturas nas celas de prisões em todo o país, que são golpeados, maltratados e suportam as humilhações que lhes impõem os militares. Não pedimos o impossível, não pedimos a volta à vida de inúmeros

42 Em 7 de outubro, a estação CKAC divulgou o manifesto do FLQ. A televisão nacional o repetiu no dia seguinte. Primeiras concessões das autoridades. O FLQ impôs sua voz. O Front de Libération du Québec não é o messias, nem o Robin Hood dos tempos modernos. É um reagrupamento de trabalhadores quebequenses que estão decididos a tudo fazer para que o povo do Quebec assuma definitivamente seu destino.

43 René Lévesque foi o presidente do Partido Quebequense, fundado em 1968, que, por seu carisma, aglutinou as tendências em torno da idéia da independência do Quebec. Ele se torna primeiro ministro em 1976.

combatentes assassinados na prisão. Os que não forem libertados agora, é claro, serão reivindicados um dia. B) a publicação e leitura desta mensagem completa nos principais jornais e estações de rádio e televisão do país. (*OQIC*, p. 115)

Esses discursos midiáticos encaixados são, assim, caracterizados como citações-autoridade, como a palavra captada em sua própria fonte. De certa forma, a interdiscursividade que preside à estrutura e à composição das narrativas, com as citações-cultura e as citações-prova, tende a apresentar um projeto de discurso histórico em uma escritura de múltiplas entradas. O alcance semântico da cenografia de fontes autorizadas de cultura ou de discurso político está precisamente ligado ao caráter verossímil da descrição social em um espaço-tempo determinado. E o alcance icônico-indicial é significativo pelo fato em que permite o contraste de níveis de discurso diferentes, desestabilizando um conteúdo histórico unilateral. A possibilidade de por em paralelo várias cenas pode assim promover entrelaçamentos criativos: o da interação dos enunciadores com suas comunidades discursivas, mas também o da imersão do texto no plano simbólico convencional que vai se formando nesse tipo de narrativa. Vai se criando uma rede de reenvios de um campo discursivo a um outro cuja origem pode ser identificada, que mostra e explica os enfrentamentos violentos entre a luta armada e o poder nutridos de utopias descolonizadoras prontas a refundar as sociedades.

Mas toda essa dinâmica discursiva do eixo violência/liberdade provocou, na realidade, reações do poder inseridas nas narrativas para intensificar a dimensão dramática das tramas. No Quebec, é a Lei de medidas de guerra que vem acionar a lógica normativa da atividade contestatória. Trata-se de denunciar e de julgar as medidas contra a liberdade de consciência, de pensamento e de expressão, com críticas à polícia e ao exército canadense que prendia arbitrariamente pessoas inocentes.

No Brasil, além dos atentados à liberdade, existe a tortura, uma prática colonial, que vai se transformando através dos tempos, da época da escravidão, passando pela ditadura dos anos 1930, à era do progresso:

Ninguém poderia prever, com exatidão, o que estava se passando dentro das prisões brasileiras. Todos nós, em diferentes níveis, estávamos estupefatos (...). Eram gigantescos os mecanismos usados para nos destruir. As vezes, antes de dormir, dizia a

mim próprio que nos tratavam como inimigos de guerra. E se fôssemos inimigos de guerra vindos de outro país ou de outro planeta? Uma civilização que tratava desta forma seus prisioneiros de guerra, precisaria ser repensada de alto a baixo (...). Nunca mais poderia pensar em ser brasileiro, sem levar em conta essa realidade. (OQIC, p. 171-172).

O progresso dera à tortura dimensões e qualidades inéditas na história do Brasil. Deixaram de lado as palmatórias, os cigarros e charutos apagados no corpo, dos tempos de Filinto Muller. Entrávamos na era da Eletrônica e das ciências do comportamento e víamos isso, dentro da cadeia, graças à barbaridade. (OQIC, p. 172).

É interessante notar que essas narrativas contam o drama que provocou reações violentas do estado contra as práticas revolucionárias. No caso do Quebec, a barbárie é descrita como uma encenação contínua e inútil cuja abordagem semântica consiste não apenas em mostrar a ineficácia das guerrilhas para o projeto de reencantar a sociedade, mas, sobretudo em pôr em evidência os contrastes entre a imagem de um Canadá pacífico e civilizado e as imagens turbulentas da polícia invadindo casas e prendendo inocentes. Com efeito, na história oficial, a declaração da Lei de Medidas de Guerra nunca foi explicada de forma satisfatória, o que leva J. Jourdain (2003) a emitir a hipótese que houve simplesmente uma “paranoia das autoridades”, sem um perigo maior. Por outro lado, Jacques Pelletier (1995) lembra que o Québec abandonou muito rapidamente suas referências tradicionais para substituí-las por um novo quadro utópico sem examiná-lo bastante a fim de observar se ele poderia ser apropriado ao contexto global da sociedade.

“No caso do Brasil, a barbárie, caracterizada pela tortura, é mostrada igualmente como um processo destruidor, um choque de ignorâncias” (Veríssimo, 2004), que prejudicou uma geração na quais vencedores e vencidos de uma guerra são obrigados a coexistir silenciosamente sem se explicarem. Da mesma forma, Gabeira demonstra como a organização das guerrilhas surgiu de forma problemática à medida que é assumida por grupos minoritários e longe de ser seguida pelas massas que não se identificavam com ela e não via nela sentido pra suas vidas.

Ao ser estetizado na literatura, o guerrilheiro permite a emergência de narrativas híbridas com as citações-prova, materializando na narrativa a dinâmica de produção e de recepção dos meios de comunicação.

Encontramos similitudes nas narrativas tanto do Quebec da “crise de outubro”, como naquelas que vão surgindo no Brasil para configurar a luta armada. Nesse sentido, o confronto do literário e da história leva à mesma constatação: a literatura é uma visão possível da história que, graças a suas formas originais de combinar os fatos, põe em questão as visões rígidas oficiais. Nesse caso, as cenografias compostas de várias citações estetizam a figura do guerrilheiro, mostrando os ideais enunciativos, em correspondência com as comunidades discursivas, que permitiram o aparecimento histórico da figura nos vários países das Américas, no embate com o capital anglo-saxão.

A narrativa visual do guerrilheiro

Para seguirmos a tradução do filme *O que é isso companheiro?* É necessário algumas informações. O filme é apresentado por Lúcia e Carlos Barreto com a direção de Bruno Barreto em 1997. Possui um elenco nacional composto essencialmente por Pedro Cardoso, no papel de Gabeira/Paulo, Fernanda Torres (Maria), Cláudia Abreu (Renée, Vera) e outros. Conta com a participação do ator estado-unidense Alan Arkin no papel do embaixador Charles Elbrick cuja interpretação foi bastante elogiada pela crítica.

As críticas mais contundentes ao filme incidem sobre a construção do personagem Jonas e das militantes femininas. Sérgio Sá Leitão (html), no artigo *As duas mortes do companheiro Jonas*, defende que, além do assassinato pela ditadura, o operário comunista Virgílio Gomes da Silva, o Jonas (Mateus Natchergaele), perdeu a vida novamente na forma inadequada em que aparece no filme de Barreto. Jonas militava nas fileiras da Aliança Libertadora Nacional – ALN, liderada por Carlos Marighella, e passa para o grupo que viria a ser batizado como MR-8, indo comandar o grupo de Gabeira a efetuar o chamado golpe de mestre, que teve como consequência a libertação de 15 presos políticos que vinham sendo torturados nas mãos dos militares. Mas, Jonas não se apresenta no filme com traços glorificantes.

Em contraponto ao personagem de Gabeira, brindado com traços glorificadores, Virgílio foi apresentado as 300 mil pessoas que assistiram ao filme, na definição do historiador Daniel Aarão Reis, ex-dirigente da DI, “como uma pessoa truculenta, monolítica, um mau caráter; ou, segundo Gregório Gomes da Silva, 29 anos, filho de Virgílio, “uma

peessoa de inteligência nula, alucinada, quase um psicopata”; ou, ainda para o jornalista Cidadania Benjamin, um dos seqüestradores de Elbrick, “um completo boçal, sádico e truculento, que por pouco não tortura o embaixador.” (Leitão, html)

Mas antes de mostrar outras modificações de caracteres, observemos que a trama filmica é praticamente extraída do capítulo (Parte XV) *Babilônia, Babilônia*. Nele, Gabeira expõe duas Seqüências completas que poderiam ser caracterizadas como a Seqüência da preparação do seqüestro, contendo inúmeras funções relativas às ações necessárias à composição da trama. O filme contém aproximadamente 64 segmentos em torno de 9 sintagmas básicos que poderiam se apresentar da seguinte forma:

- S1. Reuniões na Embaixada dos Estados Unidos.
 - S2. Decisão dos jovens de partirem para a luta armada.
 - S3. Reunião dos novos parceiros no aparelho do MR-8. Batismo de novos nomes.
 - S4. Treinamento dos jovens para a luta armada.
 - S5. Assalto a banco.
 - S6. Seqüestro do Embaixador.
 - S7. Convivência com o Embaixador. Expectativa das reações dos militares.
 - S8. Prisão e tortura dos seqüestradores pelos militares.
 - S9. Liberação dos seqüestradores.
- Paratexto.

Dentro da lógica de organização sintagmática, existem digressões temporais e espaciais entre S7, S8 e S9 decorrentes do desenrolar da trama narrativa. Esta evolui de forma cronológica com alternâncias entre o cotidiano da Embaixada dos Estados Unidos, o trabalho dos militares e a convivência dos seqüestradores com a sua vítima. A cenografia mais relevante do filme constitui evidentemente esta convivência à medida que forma o contrato comunicacional crucial da temática da guerrilha.

Mas como na lógica narrativa é possível um duplo olhar sobre o desdobrar sintagmático, em seus elos icônico-indiciais entre seus múltiplos segmentos, e sobre um desdobrar paradigmático básico da trama, observamos que S6 e S7 se revelam altamente freqüentativos, predominando na organização textual do filme. Em S6, Jonas aparece para liderar o grupo com um perfil icônico de autoritarismo e prepotência

que afixa um simbolismo de guerrilheiro amargo, truculento e sem solidariedade: O primeiro que vacilar, eu mato. Além disso, sem nenhuma simpatia por Fernando/Paulo, age constantemente no sentido de aniquilar a personalidade do companheiro diante do grupo.

O S7 expõe uma estrutura de tese/antítese nas imagens internas da casa de Santa Tereza onde o Embaixador convive com seus seqüestradores. Suas Funções mais importantes constituem-se na redação dos comunicados para a imprensa, divulgação dos comunicados pelo Repórter Esso, plantões junto ao embaixador em seu cativeiro, formação da lista dos prisioneiros, redação das cartas do embaixador à esposa.

Na Função do interrogatório com o embaixador, é formada uma cenografia que autoriza um enquadramento icônico fundamental na tradução de Bruno Barreto. Jonas resolve liderar um interrogatório com o embaixador. Fernando/Paulo é convocado para fazer a tradução do inglês para o português, Jonas se aborrece com a presença do companheiro e resolve obrigar o embaixador a falar português, o qual contesta evocando seu estado de nervosismo. A passagem se apresenta assim:

Voltei ao quarto do Embaixador, retomei meu plantão diante dele. Seus olhos, por baixo das sobrelhas cerradas, estavam mais vivos do que nunca. Ele captou todo o nervosismo que estava no ar, e parecia perguntar o que era. Voltei a conversar sobre política, tentei tranquilizá-lo, através da mudança de assunto. O pior tranquilizante do mundo é quando as pessoas dizem: - calma, não está acontecendo nada.

O Embaixador pouco conhecia da realidade brasileira. Ele circulava no mundo oficial e ali pintava-se um quadro cor-de-rosa. Coquetéis, recepções, cerimônias de condecoração eram rituais que não esclareciam muito. O outro lado do Brasil não parecia jamais naquelas salas, exceto em momentos muito rápidos, em casos muito raros. O que se aprende com sorrisos de praxe, com a cortesia congelada entre um e outro martini?

Sua opinião pessoal era a de que os Estados Unidos não deveriam apostar em governos militares autoritários. Esses governos garantiam uma estabilidade a curto prazo mas eram capazes de despertar ódios eternos, que acabariam contaminando os seus aliados. Na sua opinião, e ele gostava de acentuar isto, era importante se ligar aos líderes populares que fossem uma alternativa ao comunismo. (*OQIC*, p. 121)

Buscando os fundamentos da dinâmica temporal com a qual trabalhamos *Kuarup*, podemos observar que, neste mundo comentado pelo narrador, o 2º plano - “O embaixador pouco conhecia da realidade brasileira. Ele circulava num mundo cor-de-rosa” - é fundamental para criar as relações orgânicas da iconicidade do filme. O Embaixador aparece num quarto escuro, ou vendado, ou diante de pessoas encapuçadas, o que põe sempre em evidência um contraste icônico luz/escuridão, conhecimento/ignorância, potência/impotência.

Mas o cineasta transforma as reflexões do autor/narrador Gabeira em diálogo e Jonas inicia o interrogatório: “Quem são os homens da CIA no Brasil?” O Embaixador exprime desconhecimento sobre as relações políticas entre os serviços de informação de seu país e a ditadura brasileira. Reitera que sua função é a de representar seu país, mantendo relações cordiais, mas condenava o apoio dos Estados Unidos “a governos militares autoritários. Esses governos garantiam uma estabilidade a curto prazo mas eram capazes de despertar ódios eternos, que acabariam contaminando os seus aliados”, dizia ele.

A captação desse segundo plano das reflexões de Gabeira é responsável por um processo de produção discursiva, baseado no diálogo, que constrói um eixo icônico-indicial básico na tensão narrativa, relativo à responsabilidade dos Estados Unidos nas ditaduras da América do Sul. O diálogo se apresenta assim como ponte sónica para a construção do quadro simbólico-argumentativo que aponta para a temática da intervenção estado-unidense nos governos de outros países, o que, de todas as evidências, transcendia a vida das Embaixadas ligadas a um cotidiano “cor-de-rosa”.

Esse tipo de orientação temática continua configurando a cenografia icônico-indicial do diálogo, e assim acentuando a força tradutória de Barreto, devido ao fato de que Jonas se irrita, trata o Embaixador de mentiroso e põe uma arma em sua cabeça.



Foto - 3. Jonas ameaça o embaixador

Ajustando ainda mais o foco sobre as questões da intervenção dos Estados Unidos nos problemas políticos do Brasil, este eixo icônico-indicial acentua a pertinência histórica do diálogo filmico, pondo em relevo para os telespectadores a responsabilidade da potência mundial nos destinos de outros povos. Com efeito, a tensão da cenografia se torna mais complexa quando o grupo contesta junto a Jonas que a presença do Embaixador entre eles tem como razão a liberação de 15 companheiros, presos políticos na tortura, e não o conhecimento das ações dos Estados Unidos junto ao governo militar. É mais um momento de configuração negativa para o caráter truculento do guerrilheiro Jonas. Com efeito, a tensão do diálogo se torna mais complexa quando envolve o embate de opiniões e reflexões distintas, pondo em relevo aspectos políticos, pouco conhecidos pelo grande público, concernentes à força da ditadura militar. E essa cenografia icônico-indicial permite ainda mais outros tipos de imbricamentos entre os domínios político, midiático e epistolar, propiciando a diversidade de pontos de vista. Não apenas a voz do repórter nas telas do Repórter Esso introduz os quadros discursivos das notícias e leituras de comunicados do MR-8, mas Elbrick escreve cartas a sua esposa, o que pluraliza a focalização filmica.

Querida Elvira,

O dia todo vejo figuras que me lembram da **Ku Klux Klan**. Não consigo ver o rosto deles, mas vejo sempre as mãos armadas. Um deles tem a pele lisa como de bumbum de bebê. Acho que é menor, uma criança envolvida num jogo perigoso. Nunca ouço a voz dele e odeio admitir que esse garoto fanático é o que mais me assusta.

Essas mãos de fazendeiro, acho que pertence à voz que ameaçou me torturar. Essa voz tem ódio e ressentimento. Um sub-produto da Guerra Fria cujas circunstâncias estão além de sua ignorância. Essas são as mãos de uma moça. A que me fez o curativo e lavou minhas roupas, o que me comoveu verdadeiramente e vou lhe ser eternamente grato. Que destino associa mãos tão delicadas a uma arma fria?

E aqui tem um velho-vampiro. Um velho guiando uma gang de crianças. As Revoluções servem para alguém se esconder de si mesmo, como o faz o serviço diplomático.

Esse seqüestrador me deixa curioso. Não põe capuz. Ele prefere me vender. Acho que precisa do meu respeito para que não o veja como um terrorista encapuzado. Ele é muito culto e adora conversar, mas acredita em cada besteira!!!

Fernando: Os Panteras Negras são um desafio ao governo americano.

O que o senhor acha da intervenção americana no Vietnã?

-Embaixador- Acho que não deveríamos estar lá.

Fernando: O senhor viveu em Lisboa?

Embaixador: Eu vivi cinco anos em Lisboa. Tenho amigos lá. Meu alfaiate é lisboês.

Fernando: Compro minha roupa pronta em loja.

Embaixador: Represento meu país, tenho que me vestir bem.

No livro, as duas cartas de Elbrick à Elvira são breves. Em uma delas, ele a trata de Elfie e Gabeira comenta que o fato de o Embaixador usar o apelido era um índice de que ele acreditava de que estaria nos seus braços em pouco tempo (OQIC, p. 123). Esta carta do filme que, provavelmente não foi escrita, tem uma função diegética fundamental e é um elemento marcante da transposição icônica de Barreto.

A carta desenvolve uma cenografia descritiva supondo um pacto comunicacional presencial. O enunciador mostra a um enunciatário virtual – o público – a situação de seu cativo. Inicia utilizando o verbo

ver (figuras encapuzadas aparentadas as da Ku klux Kan). Em seguida, descreve cada um dos seqüestradores falando das sinédoques corporais que pode captar – as mãos e a voz; as mãos que estão sempre armadas e as vozes que ordenam. A fala do Embaixador (em inglês com legendas em português) explica as imagens das posições e posturas de cada seqüestrador e ele institui um primeiro plano com uma atitude comunicativa de discurso: “Essas são as mãos de uma moça... Esse seqüestrador me deixa curioso...” Os demonstrativos esses indicam os objetos representados nas imagens e deixam entrever a diversidade de várias personalidades que fazem parte desse “jogo perigoso”. É significativo notar que, enquanto o Embaixador se exprime, a câmera narra o ambiente, ora focalizando as sinédoques corporais seguindo o foco do personagem Embaixador, ora focalizando ele próprio, num jogo que vai do close ao plano próximo e ao geral, e chega mesmo a focalizar o livro que um dos seqüestradores lhe passa: Diário de prisão, HoChi Min. É a criação de sentido em imagens em movimento que se vivificam numa lógica inovadora.

O discurso fílmico tem mais uma marca explícita da negociação tradutória, de transposição dinâmica, proposta pelo cineasta. Este usa desse recurso da *déixis*⁴⁴ a fim de que o público possa tomar conhecimento de parte do processo do seqüestro pelo ponto de vista do Embaixador. Seus enunciados estão assim articulados com a situação de enunciação no processo interativo da recepção do filme. Sendo assim, o cineasta, ao lançar mão dessa carta virtual, rearticula o mundo referencial exposto no livro e propõe uma visão histórica original. Nessa época, havia um novo processo de desterritorialização/reterritorialização consistindo na instauração da arborescência ditatorial, com seus quadros simbólicos-legislativos garantidores de uma violência institucional, aprovada pelo Estado. A prisão e a tortura eram legitimadas pela Lei de Segurança Nacional à disposição do governo para punir sem explicações a dar à sociedade.

Assiste-se então a uma desterritorialização das instituições sociais que perdem sua capacidade de discutir e debater sobre o evoluir da sociedade. A contestação desse novo regime ditatorial se efetua nesses micro-territórios da guerrilha que funcionam como verdadeiros rizomas que instauram novos processos de agenciamento: os movimentos maquínicos do corpo (mãos sempre armadas) e os fenômenos coletivos de enunciação

44 Vide uma descrição sobre o uso dos dêiticos em Introdução às Teorias Semióticas (2006).

(cartas, comunicados à imprensa colocados em igrejas, escolas, lidos na TV, discutidos entre os membros do grupo, etc.) Por outro lado, esses embates entre os seqüestradores e o Embaixador trazem para a tela o contexto no qual a arborescência da CIA, com sua violência institucionalizada, encontra-se desvinculada das embaixadas.

O Embaixador declara inclusive que tem a missão de desenvolver “relações cordiais com o Brasil” e desconhece que militares de seu país venham dar aulas de tortura aos militares brasileiros. Assiste-se então a uma transcodificação dinâmica, apta a formar conceitos e pensamentos com as imagens e os diálogos, responsável pela emergência de novas arborescências de novas formações culturais que são confrontadas no texto fílmico.

Faz-se necessário tal conhecimento de sentido, em função de uma compreensão mais contextual da luta armada que leva “a gangue de jovens”, liderada por um velho, entrar no “jogo perigoso”. O Embaixador pode ainda julgar que uma pessoa mais velha “nesse jogo” pode estar escapando de si mesmo, como fazem aqueles que entram no jogo diplomático marcado por simulações, e sem poder de intervenção na verdadeira conjuntura política.

De todas as evidências, Barreto age no sentido de compartilhar informações, opiniões, comentários com seu público virtual. A narração de Gabeira transformada em cenografias icônico-indiciais, com a presença de marcadores conversacionais típicos da linguagem oral, de situações comunicativas orais, é transcrita e transposta numa pluralidade focalizadora com a vivacidade de diálogos.

Esse coloquialismo dos fatos vividos constitui-se como uma configuração icônico-indicial que lhe imputa o poder de transformar idéias rigidamente codificadas. Relações humanas se desenvolvem entre seqüestradores e seqüestrados e todos são vistos e percebidos em seus lados frágeis e sensíveis. A autoridade estado-unidense é focalizada chorando em um vaso sanitário., após ter sido acordado com uma arma na cabeça e ter tido “uma incontinência urinária”. É uma imagem que possibilita ver o homem político, que se traça a rigor, com alfaiate particular, em uma cena de intimidade incomum. É inclusive uma cena que aparece no filme *Octobre* de Pierre Falardeau, quando o ministro Laporte seqüestrado pelo FLQ sente a necessidade de ir ao banheiro e se sente incomodado com a presença de um de seus seqüestradores ao lado.



Foto - 4. O embaixador no toilette



Foto - 5. O ministro Laporte no toilette.

A situação incômoda é partilhada pelo público, fazendo com que a qualidade política do discurso passe a ser atravessada por um espaço íntimo que pode colocar em xeque a constituição dos territórios do poder.

A iconicidade desenvolvida nesses espaços íntimos tem um alto potencial destruturador de outros espaços organizadores de poderes,

gerando interpretantes aptos a reconfigurar o perfil dos militantes guerrilheiros. Na hora de liberar Elbrick, Vera e Fernando, por quem ele já havia demonstrado afeição, expressam palavras de simpatia. Tal perspectiva de solidariedade entre seqüestradores e seqüestrados foi igualmente cenografada na minissérie Anos Rebeldes que tematiza, em 1992, esse episódio histórico.

Finalmente, o filme termina no S9, com a libertação de mais 15 prisioneiros, entre eles os seqüestradores de Elbrick vivos, por causa do seqüestro de outro Embaixador, o da Alemanha. Maria (que desenvolveu uma relação amorosa com Fernando/Paulo) vem sendo trazida numa cadeira de rodas para integrar o grupo de libertados que partirá para a Argélia. Através de sua voz, que fala do texto de uma carta que estava fazendo para Fernando, onde informa que Toledo, o velho-vampiro, e Jonas tinham sido assassinados, solicita que ele não se assustasse com o que iria ver: uma pessoa inválida em consequência da tortura. E o filme termina com a foto do grupo sob as asas do avião que irá levá-los ao exílio.



Foto - 6. Maria indo para o exílio

A conclusão do texto, relativa ao personagem seqüestrado, aparece verdadeiramente no paratexto. Ele informa que Elbrick retornou a seu país para exames de saúde. Sofreu um derrame, não pode retornar ao Brasil, se aposentou e faleceu em 1983.



Foto - 7. Grupo indo para o exílio

CAPÍTULO V

Lamarca

Analisando o OQIC, podemos observar uma organicidade dialética entre montagens narrativas e montagens expressivas capaz de dar conta dos três níveis de uma tradução criativa. A transcrição permite a retomada dos objetos imediatos de um texto fonte que podem ser revigorados na transposição pela busca dos elos desses objetos com os objetos dinâmicos. Nesse momento, acontece a emergência de cartografias de multiplicidades suscetíveis de autorizar narrativas indiciais ligadas à existência (as consideradas realistas), mas com formatos de montagens expressivas que conseguem suscitar inúmeras ressignificações.

Por exemplo, o livro de Ho Chi Min em movimento das mãos dos seqüestradores às mãos do Embaixador, é fator de organização de uma montagem criativa que tanto ativa o saber enciclopédico dos narratários, quanto seus conhecimentos de mundo, além de gerar uma cenografia revolucionária harmoniosa com a temática do texto fílmico.

O pensamento em signo, construindo conceitos e valores, estabelece uma rede de significados capaz de abordar novas propostas de interações que redinamizam temas recorrentes. A figura do guerrilheiro é retomada em várias narrativas, relativas à história moderna do Brasil, mostrando diferentes pontos de vista sobre todo um período complexo. A série narrativa sobre o capitão Lamarca, além de dialogar com OQIC, interage com *Kuarup*, no sentido em que articula as significações da temática do êxodo reverso e permite a instauração de uma rede interpretante concernente a vários messianismos revolucionários.

Tradução fílmica da biografia de lamarca

Começamos este capítulo por uma descrição sumária do filme *Lamarca (LAM)*. Este filme é baseado na narrativa biográfica *Lamarca, o capitão da guerrilha (LCG)*, publicada por Emiliano José e Oldack Miranda, em 1980. Esses biógrafos elaboraram essa narrativa baseada em larga pesquisa alimentada por depoimentos, reportagens dos periódicos

Pasquim, Em Tempo e Coojornal, além de relatórios do Exército (ALVES, html).

Contando a história enigmática de um capitão que desertou (apesar da possibilidade de fazer uma carreira brilhante) nos finais da década de 1960 e ingressou na luta armada contra a ditadura no Brasil, a biografia e a película são outros veículos representativos dessa época histórica do país. As narrativas põem em cena mais uma vez as divergências que atravessavam as esquerdas.

Essas divergências tomam uma forma semiótica, aparecendo tanto nas narrativas literárias como filmicas, e exprimem de forma dialética as antíteses vividas pelos grupos de resistência. Trata-se realmente de uma sinalização semiótica e dialética para a investigação desse período histórico que é literarizado e cenografado com trechos de barbárie concreta: torturas, assassinatos, corpos mutilados, assalto a mão armada, delações, etc. A contradição interna entre os valores universais do marxismo, como já assinalou Gabeira, e as limitações importantes e penosas que a simbologia da luta operária na Europa sofreriam num país gigante, de culturas distintas e de desigualdades sociais, e sem a facilidade de comunicação que conhecemos na atualidade, transformou-se em importante matéria de criação artística.

O romance de tese encontra aqui seu fermento criador, como já assinalamos. Mas variando o foco, com vistas a enriquecer e a atualizar nossas análises, acreditamos que essas estruturas antitéticas, que se confrontam nas novas iconicidades da temática da violência, parecem ter formado as bases para a representação pós-colonial da arte brasileira. Torna-se oportuno de novo lembrar que, nessas narrativas, se confrontam vários códigos ideológicos, não apenas nos embates dos grupos de resistência com os grupos dominantes, mas, sobretudo nos choques das crenças dos próprios grupos de resistência. A dialética romanesca e filmica apresenta assim uma visão de conjunto das relações humanas, sociais e políticas e dos liames entre os personagens e o ambiente vivido com seus vários ideais de vida.

Assim, as divergências que emanam do material significativo concernente à vida do capitão Lamarca (interpretado por Paulo Betti) devem ser evocadas, nem que seja de forma breve e sucinta. Lamarca participou inicialmente da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) que transformou-se na VAR-Palmares (Vanguarda Armada Revolucionária Palmares) , após uma fusão com o Comando de Libertação Nacional (CLN). As várias organizações viviam de rachas (ALVES, html) e se dividiam, enquanto

o governo militar se fortalecia com seus atos institucionais. A maioria se opunha à visão do PCB (Partido Comunista Brasileiro) acreditando no poder de uma revolução socialista, ao invés da libertação pela luta armada.

Ao entrar na luta, Lamarca viveu vários conflitos com seu grupo. O primeiro é referente ao fato de que não se acostumava a permanecer preso nos aparelhos da organização e desejava encontrar imediatamente um campo para começar o treinamento dos guerrilheiros no intuito de iniciar a guerrilha rural. Alves relata ademais o conflito com a ALN de Marighella a quem foram confiadas as armas que Lamarca tirou do exército o qual encontrou dificuldades para reaver seu arsenal bélico. Apesar deste conflito, o campo de treinamento da VAR-Palmares foi organizado, após o grupo ter assaltado o cofre do ex-governador Ademar de Barros, tendo sido batizado de *Carlos Marighella*, pois o guerrilheiro urbano havia sido morto em 4 de dezembro de 1969. Foi a resposta espetacular que o governo militar deu após o seqüestro do embaixador estado-unidense, como assinalou Gabeira (OQIC, p. 135)

Como diz Alves, a película não explora as divergências entre as várias facções das organizações e não mostra as distinções entre a guerrilha urbana e a guerrilha rural, pois Lamarca acreditava que o campo era o elo mais fraco do capitalismo, onde se situavam as maiores contradições. A antítese urbana/rural funcionou como um divisor de águas das esquerdas e, sem estratégias de comunicação e união, as organizações foram facilmente desestruturadas pela força militar.

A fortuna crítica do filme oscila entre opiniões positivas e negativas, prevalecendo a idéia de que existe uma abordagem acentuada da vida íntima de Lamarca, que não era um líder revolucionário, e sim um militante comum em meio a tantos outros. Mesmo achando que existem lacunas históricas, a maioria acredita que o filme pode ser atraente pelo conhecimento de uma personalidade como Lamarca que abandonou um futuro promissor para ser alvo de perseguição de seus companheiros militares, e encarnar as utopias libertárias da época.

Diante de mais uma narrativa de violência, cabe-nos perguntar: Como se comportam os encontros e se desdobram os diálogos entre essa arte (cinema, literatura) da violência e as imagens dos processos de resistência? Como já dissemos, trata-se de mostrar a instauração de novas arborescências de poder que estabelecem a figura do militar autoritário e sanguinário, pronto a assassinar para obter informações, diante de seu outro, o guerrilheiro, que arrisca literalmente sua vida, e sua carreira, em alguns casos, tentando subverter a nova ordem política.

A arte passou a ser o lugar dos debates entre militares e guerrilheiros. Apesar de toda contestação sobre o novo formato dos filmes, associado a um projeto estético globalizado e massificado, e de toda contestação sobre a mercantilização do livro, essas produções literárias e filmicas só têm atingido infelizmente uma parte ínfima da população.

Mas o interessante é notar que existe uma rede de signos apta a articular uma série de argumentos relativos ao papel que esses militantes guerrilheiros, como os outros dos militares, desempenhou na história do Brasil. Essa rede se aparenta ao desdobramento dos campos harmônicos, na teoria musical, em que cada ícone se articula com outra série de ícones e de índices, conduzindo frequentemente a símbolos determinados.

De todas as formas, é útil se ter em mente o modelo da metaficção historiográfica na qual as narrativas se inclinam para a vida dos vencidos, considerados os traidores da história oficial. A importância dessa nova história é evidenciada nessas narrativas que focam o guerrilheiro em plena ação, como David enfrentando o Golias. O fictício tem assim um status referencial distinto que, no pós-modernismo, aceita a dialética das montagens narrativas e montagens expressivas para o cinema, e as descontinuidades icônicas da literatura que conseguem descentrar as visões históricas tendencialmente oficializadas.

Lamarca, o capitão da guerrilha

Sempre que pensamos em trabalhar a estrutura narrativo-discursiva do relato biográfico LCG, não podemos deixar de lado o relato fictício de Marcelo Rubens Paiva *Não és tu Brasil* (1996). Posterior ao livro de Emiliano e Oldack e ao filme, o livro de Paiva é um complemento necessário à história da guerrilha rural no período do governo militar.

Essas duas narrativas, assim como OQIC, são atravessadas igualmente de citações-prova, os comunicados do chefe guerrilheiro, comunicados e trechos dos relatórios do Exército, carta de Lamarca a sua família exilada em Cuba e aos seus amigos, entrevistas dos guerrilheiros à Folha de São Paulo, etc. São discursos, como já assinalamos a respeito de *OQIC*, caracterizados igualmente como citações-autoridade, como a palavra captada em sua própria fonte. Temos novamente assim cenografias que permitem a iconicidade do discurso histórico, permitindo os enlaçamentos contrastivos que desestabilizam um conteúdo histórico unilateral.

Emiliano e Oldack organizam uma narrativa que segue as fases essenciais da vida do guerrilheiro. Se formos trabalhar com o nosso modelo de Sequências e Funções, observamos que a primeira Sequência dessa narrativa deve ser a chamada *Rebeldia*, quando o militar se insurge contra o Exército, em 1966. Essa Sequência se inicia no segundo capítulo intitulado *A Primeira Rebeldia*, em forma de flash-back, pois o primeiro capítulo *Isso é um bicho, um animal!* refere-se à tortura do guerrilheiro Olderic, em 1971, para dizer onde se encontrava Cirilo, o pseudônimo de Lamarca. Este desabafa, em 1966, a sua mulher Maria Pavan:

Eu vim servir ao Exército pensando que o Exército estava servindo ao povo, mas quando o povo grita por seus direitos é reprimido. Aqui, o Exército defende os monopólios, os latifundiários, a burguesia. O povo é sempre reprimido. Esse Exército é podre e eu não agüento mais (LCG, p. 34).

Os autores de LCG elaboram realmente uma narrativa dinâmica com flashbacks que movimentam os fatos em temporalidades distintas, levando o leitor a entender as molas essenciais da reviravolta do capitão. Da Sequência 1, *Rebeldia*, passa-se à S2, *Ruptura com o Exército* (com funções variadas até à fuga com as armas) a uma S3 Discussões com o MNR (Movimento Nacional Revolucionário), um ramo do Movimento dos Sargentos iniciado em 1960. Nessa Sequência, o capitão lê sobre o marxismo e sobre a concepção guerrilheira empreendida por Guevara, chorando muito no momento de sua morte.

Uma S4 é relativa à entrada do capitão na organização VAR-Palmares e à separação de sua família que vai para Cuba. O capítulo 4, que se apresenta sob a forma de carta - *Minha querida esposa*- narra suas primeiras ações como guerrilheiro e seu entusiasmo em vir a ser um líder semelhante à Guevara.

26 de julho de 1969

Invejo vocês que aí estão, mas meu lugar é aqui. Falam no meu nome com uma extraordinária esperança. O nosso povo já foi traído por seus falsos líderes e, embora eu não tenha esta pretensão, sou uma esperança para o povo. A nossa Organização transformará esta esperança em realidade e não eu. O Che dizia: “Não há libertadores, os povos libertam-se por si mesmos” A Organização, como

vanguarda desse povo, vai fazer com que o povo se liberte, custe o que custar. (LCG, p. 48)

No capítulo 5, *Aos meus filhos*, uma outra carta define o revolucionário.

O que é um revolucionário? É toda pessoa que ama todos os povos, ama a humanidade, tem uma imensa capacidade de amar, ama a justiça, a igualdade. Mas ele tem de odiar também, odiar aos que impedem que o revolucionário ame, porque é uma necessidade amar. Odiar aos que odeiam o povo, a humanidade, a justiça social. Odiar aos que dominam e exploram o povo, odiar aos que corrompem, ameaçam e alienam as mentes, aos que degradam a humanidade, aos injustos, falsos, demagogos, covardes. (LCG, p. 49).

Compondo uma figura de revolucionário, nas fronteiras do amor e do ódio, Lamarca reflete, de forma bem enfática o repúdio às forças de dominação que se unem no país e declara sua solidariedade com o povo oprimido. Na Seqüência relativa à clandestinidade do revolucionário, uma Função é fundamental: seu encontro com a militante Iara, filiada à Polop, grupo que desenvolvia uma profunda crítica teórica à linha do PCB, muito antes do golpe militar de 1964 (LCG, p. 53). Os dois desenvolvem uma relação amorosa, e o guerrilheiro vive momentos de angústia, pelo fato de estar traindo sua esposa, que ele havia mandado para Cuba, esperando que estivessem logo juntos com a derrubada do governo militar.

Uma Seqüência 5 diz respeito aos treinamentos e poderia ser designada *A Formação Guerrilheira* empreendida pelo ex-capitão do exército que treinava o uso de armas e dirigia grupos de estudos.

Formar quadros políticos-militares, eis o objetivo. Dividiam-se então em grupos de estudos. Iam de O Capital, de Marx, passando pela Teoria do Desenvolvimento Capitalista, de Paul Sweezy, até Trotsky, o poeta desarmado, de Isaac Deutscher. Nos estudos militares, recorriam a Mao Tse-Tung, Giap, textos de Régis Debray e Che Guevara. Para uma visão das lutas da cidade., liam Lênin. E consumiam ainda manuais de sobrevivência e primeiros-socorros. Lamarca exercitava toda a sua capacidade, nas aulas teóricas e práticas, sobre o uso de explosivos, montagem e desmontagem de armas, tiro ao alvo e armadilhas contra tropas. Em

momentos mais amenos relembram Poemas do Cárcere, de Ho Chi-Min (LCG, p. 71)

Conceber a formação guerrilheira desta maneira não é de todo incompatível com a visão do socialismo que prescrevia o cultivo de formas institucionais necessárias para a partilha da riqueza e para fazer emergir a necessária pluralidade dos poderes humanos numa sociedade igualitária.

O que se torna interessante nessa formação é também o aspecto de abertura das ordens de discurso, sem um modo fixo de investimento simbólico-ideológico, pois Lamarca se apresenta como o líder que une a prática a uma rede discursiva de orientações teóricas. Considerando a dimensão textual do treinamento, observamos que, para operacionalizar o continuum da formação, o capitão da guerrilha busca apoios textuais como componentes imprescindíveis na definição das competências dos quadros políticos-militares. Estes não deveriam ser assim símbolos de autômatos sem consciência da conjuntura política, mas sobretudo um grupo de seres pensantes.

É bem verdade que a vivência nesse território de formação guerrilheira mistura ingredientes contraditórios e esse caminho é produtivo. Como já vimos a respeito de *Quarup*, a pluralidade no espaço discursivo das ideologias que movem os protagonistas da resistência brasileira constitui um comportamento privilegiado na medida em que articula pares de teses e antíteses ideológicas, suscetíveis de atender a uma formação narrativa de tese, apontando, nos nossos dias, para os vários tipos de colonialismo ideológico, de direita ou de esquerda. A preocupação clássica dos militantes em reconciliar forma e conteúdo, iconicidade e existência se encontra, por exemplo, revelada nas discussões sobre as relações entre as vanguardas e as massas; o jamicismo⁴⁵ e o debraysmo são igualmente debatidos.

Na observação de uma rede semiótica relativa a essas formações discursivas, existe uma tradução indicial da vivência dos militantes que é expressa por signos como “visão guerrilheirista, força guerrilheira, guerrilha rural”. Novamente, a literatura, em torno de Lamarca, põe em cena dois tipos de confrontos. O primeiro diz respeito ao contraste mundo rural/mundo urbano, pois o chefe guerrilheiro só acreditava na revolução vinda do mundo rural. O segundo mostra mais uma vez a estrutura das

45 Ladislav Dowbor, o Jamil da VAR, elaborou o documento “A Vanguarda armada e as massas na primeira fase da Revolução : uma análise de classes da sociedade brasileira (LCG, p. 64).

narrativas chouanescas⁴⁶ em que os grupos guerrilheiros desestabilizam os exércitos nacionais.

No nível do discurso ficcional, toca-se mais uma vez no imaginário euclidiano que autoriza a emergência do jaguncismo literário. De outro ângulo, esses novos jagunços das vanguardas revolucionárias incorporam idéias e valores do marxismo, cubanismo, guevarismo, etc. A iconicidade das narrativas, em torno da guerrilha rural representa artisticamente a sociedade brasileira com suas arborescências e rizomas dos anos de chumbo, e contribui para aprofundar a crítica da História do Brasil.

Uma S7, desdobramento das seqüências anteriores, é o seqüestro do embaixador alemão. A seqüência se constitui de todas as funções próprias da ação, como já assinalamos a propósito do embaixador Elbrick. Em 1970, o povo brasileiro estava mobilizado para a Copa do Mundo e não se preocupava mais com as notícias de seqüestro. O governo aproveitou e aumentou a campanha verde-amarela e o país se cobriu de bandeirolas *Eu te amo, meu Brasil, Ame-o ou deixe-o* (LCG, p. 102).

O governo atendeu assim mesmo às exigências e mandou 40 presos para a Argélia. Em seguida, “na manhã de 7 de dezembro de 1970, repetia-se pela quarta vez no Brasil, o mesmo quadro: o carro do embaixador (da Suíça) é interceptado” (LCG, p. 104). O governo Médici não cedeu imediatamente e o embaixador estava para ser executado. Lamarca decidiu pelo contrário e o grupo resistiu quase um mês e meio até que

Os 70 presos políticos partiram 40 dias depois do seqüestro, 16 de janeiro de 1971, rumo ao Chile de Allende, graças à decisão de Lamarca. Mas a luta interna se intensifica, o episódio joga lenha na fogueira. (LCG, p. 106).

A Parte IV do livro, intitulada *Tortura e Morte no sertão*, pode designar uma S8. Ela descreve a chegada de Lamarca na Bahia e sua ida para Buriti Cristalino, no sertão. Iara acompanha o capitão no interior, mas volta para Salvador onde vem a morrer por suicídio ou assassinato, questão que ficou sem resposta nesse episódio.

46 Dos chouans, os guerrilheiros da Vendéia que combateram o governo formado após a Revolução Francesa. Os chouans foram estetizados por Balzac e Vítor Hugo, entre outros. Euclides da Cunha ganhou o concurso do Estado de São Paulo, para cobrir a guerra de canudos, após escrever dois artigos comparando o sertanejo ao chouan e Canudos à Vendéia. Acreditava-se na época que os conselheristas desejavam derrubar a República e re-instaurar a Monarquia.

Lamarca chegou ao campo e dirigiu peças teatrais com os camponeses. Delineia-se mais uma vez um caso de êxodo reverso, já assinalado a respeito de *Quarup*. O projeto visionário do guerrilheiro Lamarca se assemelha ao projeto do padre Nando, pois volta-se para o centro do Brasil num movimento do litoral para o interior. A chegada do capitão no sertão assegura, no plano diegético, a continuidade da violência praticada pela repressão. A “repressão” inclusive se constitui em índice, com um valor de sujeito, dêitico lexical⁴⁷, que representa o governo federal com suas práticas violentas.

Em *Quarup*, vimos que o padre Nando se embrenha no sertão que é um território aberto e infinito. Como foi pintado por Euclides, possui uma vegetação, a caatinga, que protege seus filhos das intrusões dos exércitos. Contudo, essa epopéia euclidiana revivida pelo capitão Lamarca conhece novamente um destino trágico. Os homens da “repressão” conseguem adentrar no interior do país, praticando torturas e espalhando a morte, até atingir o capitão Lamarca.

Mas o fundamental do exílio de Lamarca no esconderijo do sertão é a sua prática de escrita. O seu diário, assim como as cartas que fez para Lara⁴⁸, constituem um dispositivo semiótico que põe em palavras todo o episódio histórico. A voz de Lamarca, inaugurando um ponto de vista subjetivo na narrativa de LCG produz efeitos de sentido compatíveis com a existência do guerrilheiro que se entrega à vida de sacrifício munido das utopias de liberação. No filme LAM, veremos a otimização dos interpretantes do sacrifício.

As últimas páginas de LCG dão conta da fuga de Lamarca e Zequinha- “Andaram dias e noites pela caatinga” – até serem encontrados pela repressão⁴⁹ cujas ações são descritas através de um tecido visual e sonoro que serve de base para a tradução filmica.

Lamarca se levantou e tentou se afastar. No mesmo instante, uma rajada de metralhadora, disparada por Dalmar Caribé, atingiu-o pelas costas. Caiu imobilizado pelo impacto de três tiros – nas nádegas, na mão direita e no ombro esquerdo. Deitado estava deitado ficou sem tempo de usar o

47 Sobre os dêiticos lexicais, vide Introdução às Teorias Semióticas.

48 Em 28 de janeiro de 2007, a Isto É publicou a reportagem O guerrilheiro apaixonado sobre as cartas escritas à Lara.

49 O delegado Fleury, chefe do Esquadrão da Morte, faz parte da equipe repressora. Mas cabe ao major Cerqueira executar Lamarca, pois ele argumenta que é um caso para o exército.

Smith Wesson 38 e o Taurus 38. Ainda estava vivo quando recebeu mais quatro tiros, a curta distância, três deles no peito e um último à queima-roupa no coração. Excitado, o major Cerqueira saiu gritando: “Eu matei, eu matei, alagoano é foda, alagoano é foda.” (LCG, p. 163).

A verdade correu mundo. O capitão Lamarca não teve tempo de reagir. Atingido pelas costas, foi executado deitado, sem tocar nas armas. Mas Zequinha se levantou e correu. Caribé tomou a metralhadora das mãos do major e saiu atrás dele, atirando. Zequinha, desesperado, ainda jogou uma pedra na sua direção e caiu gritando:

- Abaixo a ditadura! (LCG, p. 164)

Como já mencionamos, Marcelo Rubens Paiva, retomou essa narrativa lamarquiiana em *Não és tu, Brasil*, romance ambientado em 1969, no Vale da Ribeira, onde o autor passava férias na infância. A ação guerrilheira de Lamarca na região adquire fundamentos simbólicos, pois foi lá que ele e seus companheiros (cinco ao todo) escaparam ao cerco de 1.500 homens comandados pelo coronel Erasmo Dias.

Paiva elabora assim uma narrativa de iconografia pós-moderna no sentido em que constrói várias cenografias com citações variadas de guerrilheiros e dos militares. Instaura dessa forma um painel argumentativo em que os distintos pontos de vista desarticulam qualquer tentativa de estabelecimento de uma única visão do episódio histórico⁵⁰. Sobre essa questão da relatividade do ponto de vista, Wilma Maciel (2006), nos mostra que, para o exército, Lamarca foi um traidor e a operação para sua captura foi cogitada de ser chamada Calabar. Mas a traição de Calabar foi ambígua, na medida em que, como brasileiro, não devia fidelidade aos portugueses. Chico Buarque e Ruy Guerra, em 1973, compuseram a peça teatral Calabar, só encenada, em 1980, pois foi censurada pelos militares. Nela, os autores desmistificam a noção de traição,

Mas, o que chama a atenção no texto, e obviamente alertou os censores da época, são as falas de diversos personagens do século XVII, que são uma verdadeira analogia ao que acontecia no Brasil naquele momento, e mais ainda: poderiam se referir ao próprio Lamarca. (MACIEL, 2006, p. 120)

50 Vide Introdução às Teorias Semióticas, onde desenvolvemos um estudo da focalização nesse romance.

A sintagmática da guerrilha rural

Quando *LAM* foi lançado, em 1994, houve inicialmente um clima de euforia pelo fato do cinema brasileiro voltar a produzir filmes de qualidade voltados para a realidade brasileira.

Segundo depoimento de Sérgio Rezende, no próprio DVD, se o quadro cinematográfico dos anos 1980 se mostrava sombrio, ficou ainda mais devastadora nos anos 1990, quando o presidente Collor fechou a EMBRAFILME, destinando toda a sua verba para a FUNARTE, uma nova instituição encarregada de toda a cultura. Neste quadro tenebroso, Rezende resolveu resgatar a figura do guerrilheiro após ter *devorado* a leitura de *LCG*, segundo conta.

Lamarca, porém, foi seu ponto de partida. Foram dois anos de pesquisa e sete versões do roteiro, numa produção que consumiu US\$1.300 mil. Tudo isso para ficar em cartaz nove semanas, movimentando 109 mil espectadores, algo que a crítica Ana Maria Rossi, do *Correio Braziliense* (9-7-1994) considerou uma “verdadeira façanha em se tratando de uma produção que provocou fraturas naquela estrutura de governo, possibilitando a outros setores da sociedade civil que se reorganizassem e resgatassem seus direitos constitucionais.

Esta é uma leitura possível do filme. Embora a guerrilha tenha oficialmente fracassado enquanto movimento armado, os seus frutos “simbólicos”, por assim dizer, continuaram dando frutos e movimentando a imaginação das pessoas. O próprio Sérgio Rezende, numa entrevista a Tuio Becker, disse que Lamarca era o líder de uma revolução fracassada, “mas também aquele que nos legou a idéia de que a vida é movimento constante e toda a realidade pode ser transformada”. (*Zero Hora*, 25/5/1994).

(ROSSINI, 2001)

Já vimos que, na narrativa de sintagmas alternantes, em flashback, é possível um trabalho com o tempo, desarticulando pontos de vista extremamente lineares e causais. Embora muitos críticos tenham julgado negativa a visada da vida pessoal do guerrilheiro, vamos perceber que a montagem dos segmentos relativos à infância e juventude do personagem não têm razão de ser senão a de oferecer a clareza da narrativa, colocando a relação entre formação individual e formação revolucionária como elemento essencial no processo de articulação do filme. Era necessário enfatizar

a construção de uma figura humana, argumento principal da história de Lamarca, que abdicou de um convívio feliz com a família e de uma carreira promissora em troca de um ideal revolucionário objetivando subverter uma organização armada que imprimiu a marca do terror ao país.

Já outro ponto de vista crítico considera que as relações íntimas entre o capitão e Iara não são suficientemente desenvolvidas, limitando-se a discussões sérias sobre o rumo da guerrilha. O filme mostra o momento que Lamarca e Iara fogem pra Bahia e os problemas de adaptação que a companheira enfrentou para ficar no sertão, tendo que voltar à capital. Alves (html) aborda essa questão, evocando uma reportagem da *VEJA*⁵¹ em que a esposa de Lamarca teria imposto duas condições para aprovar a realização do filme: “Não queria cenas de sexo nem que as forças armadas fossem ridicularizadas”

Certamente, essa exigência explica as limitações do filme nesse aspecto, mas é reveladora também de uma moral que vigorava na época e subsiste até hoje. Pode-se concluir que a esquerda não nadava em sintonia com as mudanças comportamentais que estavam ocorrendo em todo mundo, apesar de sua proposta revolucionária. (ALVES, html)

Mas vejamos como o filme se inicia. Como ícone, o filme possui semelhança com a S1 de *LCG, A Primeira Rebelião*, mas o tradutor muda o ponto de vista para mostrar uma dinâmica de força nos confrontos entre a guerrilha e as forças armadas. A rebelião é mostrada pelos militares, com slides de várias fases da cronologia da vida de Lamarca, na presença do delegado Fleury que enuncia: “Criaram uma cobra no quartel... A fera saiu da jaula”, o que não deixa de irritar o exército que conclui: “Acabar come ele é uma questão de honra.”

O sintagma que abre a chegada de Lamarca no sertão constitui, a nosso ver, o cerne da criação tradutora do filme. Lamarca chega a Buriti Cristalino, como Cirilo, um garimpeiro, o que levanta algumas suspeitas, em virtude do término do garimpo na região. Sérgio Rezende explica inclusive no DVD que, devido ao fato de Buriti Cristalino não ser mais um vilarejo pequeno sem luz elétrica, a equipe teve que buscar uma locação semelhante a um vilarejo de 1971, Barro Vermelho.

Esse motivo euclidiano que Santos (1999) considera um êxodo reverso, apresenta componentes essenciais na história da guerrilha rural

51 O artigo não traz as referências completas da Revista.

e o filme indexa o quadro social que habita nesse quadro natural imenso que a civilização sempre relegou a segundo plano. Os rostos marcados pela rudeza da existência e a miséria vivida, distanciada do cotidiano moderno das cidades, lembram igualmente o quadro estético glauberiano do Cinema Novo (ROSSINI, 2001).

A imensidão da natureza, de que os brasileiros tanto se ufanam, acaba de servir de prisão ao capitão da guerrilha. Capitão sem exército, perdido naquela terra igualmente perdida, sem saber para onde movimentar-se. A impossibilidade da ação, da salvação é uma espécie de cantiga que embala o filme, feito a voz da mulher árabe que chora a morte do filho. Esta voz acompanha Lamarca, desde Suez até o Brasil, e é no sertão nordestino que ela ganha uma nova conotação nos olhos do guerrilheiro: a miséria está aí, no coração de um país que ele conhece e desconhece. (ROSSINI, 2001).

Esta citação aborda a montagem expressiva, de cunho metafórico, que superpõe duas existências na mente do capitão, a mulher árabe nas areias do deserto e o povo sertanejo lutando no barro vermelho poeirento para sobreviver. É um procedimento icônico, virtual, que mobiliza a disposição das informações sógnicas do texto-fonte para re-inscrevê-lo em outra forma significante que empresta uma isomorfia criativa entre imagens de existências distintas, temporal e espacialmente distanciadas, prontas a formar imagens-conceito ligadas às idéias da revolução.

Impossibilitado de dar continuidade a seu projeto revolucionário, encurralado em seu esconderijo sertanejo, Lamarca inicia sua prática de escrita. A iconicidade do sintagma ESCRITA revela-se em um nível rítmico produtivo que cria as condições sógnicas necessárias para a instauração de uma cena comunicativa complexa. O capitão solitário se dirige, no estilo mundo comentado, a seus filhos e a Iara, gerando os signos-veículos adequados para a abertura dos segmentos que compõem a alternância de sintagmas relativos a sua vida familiar, a sua vida no exército, com seus conflitos, à ruptura com o exército e à partida para a guerrilha. Paulo Betti, no DVD, declara que viveu emocionalmente essas cenas pelo fato de colocar junto aos pertences de seu personagem, nos momentos em que ele escrevia no sertão, um velho cachimbo de seu avô.

Durante a primeira carta, Lamarca faz exercícios físicos diante da imensidão da natureza: “Querida Neginha: Não pretendo fazer um diário. Mas tenho uma necessidade cotidiana de te falar. É grande a saudade

que sinto. As pessoas me acham branco e magro. Não vou engordar, mas enrijecer os músculos para recuperar o ano parado. Estou bem e me adaptando”. Em outro momento, percebe barulho e descobre uma criança correndo diante de seu esconderijo. Sua voz inicia a seguinte carta:

Meus queridos filhos,
Tenho que fazer autocrítica. Não tenho dado importância à correspondência pra vocês. Nessa separação de 2 anos e 4 meses só recebi uma carta. Mas é que nem todas chegaram. Filhotes, vocês são uma força para mim.

Imediatamente após a voz de Lamarca terminar o parágrafo, a narrativa icônica inicia um flashback ao sintagma familiar em que aparece brincando com seus filhos, na época em que vivia com sua esposa. Toda a vida do guerrilheiro é assim desdobrada até a ruptura com o exército e o espectador toma conhecimento dos conflitos que o levaram a desertar, abortando uma carreira militar de forma ousada, abandonando o 4º regimento de infantaria de Quintaúna, em Osasco, e de que forma conseguiu partir com seu arsenal bélico, dezenas de fuzis FAL, metralhadoras e munições. Após se despedir da família, que parte para Cuba, no aeroporto, continua a sua carta no sertão:

Quando sentirem saudades de mim, lembrem-se que aqui tem muitas crianças com fome, que andam descalças e sem escola. Mas, aí em Cuba, vocês estão livres no espírito do Che. Fiquei aqui para lutar e acabar com isso. Não chamem ninguém de senhor, pois não há senhor de ninguém. Exijam que respeitem vocês. Beijos. Com todo amor.
Carlos Lamarca.
Ousar Lutar!
Ousar vencer!

Em outro momento, escreve à Iara.

4 de julho,

Neguinha,

A luta armada no campo não é possível a curto prazo. Condições físicas de segurança impedem que a gente se veja. A minha mobilidade se faria embaixo de aviões e helicópteros. A prática exige sacrifícios para o qual não espero compreensão

paternalista nem comisseração. A revolução exige sacrifícios e eu quero a revolução. Hoje é o dia da Independência dos Estados Unidos. Viva os Panteras Negros!

10 de julho, segunda-feira

Acabei de ler Trabalho assalariado das Obras Escolhidas. Vou passar para Salário, Preço e Lucro. Depois voltar para a mensagem do comitê central das Ligas camponesas. Ouvi no rádio a morte dos três astronautas russos. A experiência de vida no vácuo seria uma extraordinária contribuição à ciência.



Foto - 8. Lamarca escreve

A leitura que Lamarca faz de suas próprias cartas é uma voz narrativa que dá ritmo, em termos de tempo-movimento ao texto fílmico. O processo de abertura de planos-índices de sintagmas (Iara em Salvador, o grupo pegando o dinheiro de Ademar de Barros, a morte de Iara) se amplia e se dilata em busca dos episódios passados para dar corpo físico ao significado da trama. Nesse movimento-ritmo que iconiza tempos e espaços distintos, Lamarca evoca suas referências de leitura, suas citações-cultura, a feição da luta armada no campo, os Panteras Negros (como Gabeira), a liberdade socialista no mundo de Che (citação-prova), as suas motivações com a luta, e vai tecendo uma malha axiológica que codifica a complexidade simbólica desse episódio histórico, concluindo com suas sentenças de ordem revolucionária: “Ousar lutar! Ousar vencer!” E é nessa vivência sertaneja de Lamarca que a crítica levantou o fato de que aí não é apresentado o trabalho teatral que ele empreende com os camponeses.

Continuando nesse argumento da apresentação icônico-indicial do processo revolucionário no campo, chegamos ao último sintagma que é a fuga de Lamarca e Zequinha, em virtude da chegada dos “macacos” em Buriti Cristalino. Ela compreende a parte Tortura e morte no sertão de LCG, e apresenta o ambiente de tensão com o terror institucionalizado. Com o exército, chega Fleury que se encarrega de matar e torturar para saber onde se encontra Cirilo. Mas, como Lamarca era caso de honra do exército, são os militares que partem para a captura do guerrilheiro.

O capitão se recusa em sair do sertão e forma um grupo de seis para enfrentar os militares. Nesse momento, o filme apresenta um quadro narrativo bastante criativo que é o flashback que Lamarca inicia para contar a esses seis companheiros militantes como ele enfrentou um pelotão no Vale da Ribeira com seu pequeno grupo de cinco. O prazer e o encanto que todos sentem com o relato do chefe, como se estivessem visualizando as imagens da luta que o filme exhibe, são suficientes para que decidam permanecer no local com o capitão, esperando poder repetir as façanhas heróicas do Vale da Ribeira. Mas os militares tomam a casa de Zequinha de assalto em emboscada, torturam seu pai e irmão, matam outro irmão, que faziam parte do pequeno exército guerrilheiro, e os sonhos de um novo combate heróico se desfaz.

Lamarca, doente e fragilizado, é levado por Zequinha, que recusa abandoná-lo e o ampara na andança pelo espaço desértico, centenas de quilômetros de caatinga, em 20 dias. O guerrilheiro traz nas mãos *Guerra e Paz* de Tolstoi e segue citando trechos e ensinamentos do livro. Sérgio Rezende, em sua entrevista, mostra como admirou uma foto de Lamarca adolescente, deitado com seu pijama, lendo *Guerra e Paz*. Transformou assim o livro em ícone privilegiado de formação do perfil do revolucionário e símbolo de seus ideais e valores, que vão sendo desestruturados nessa caçada dos militares, no filme.

Lamarca apoiado por Zequinha:

Temos que romper o cerco tátil. Depois o estratégico. Vamos conseguir! Está tudo aqui. A arte de guerrear. Guerrear com patriotismo e glória. Todo revolucionário tem que ler Tolstoi... Eu nunca traí o povo... O único medo que tenho é de não reconhecer meus filhos. Mariana vai compreender. Ela também é uma revolucionária. Ela parece muito com Natasha. A Clara (Iara) também.



Foto - 9. Zequinha carrega Lamarca



Foto - 10. Lamarca lê Guerra e Paz

E justamente o livro deixado para trás, como um índice privilegiado da presença dos militantes, é achado pelos militares: “ Estão nos presenteando com um livro. Coisa de comunista. A vaidade humana não tem limites. Pensa que é Deus. Mas está mais pra Jesus Cristo, pregando no deserto. 33 anos, idade de Cristo, quando foi morto.... Não tem segunda

chance com Lamarca. É tudo ou nada!!!”. E eles seguem assim no encalço dos dois companheiros até que encontram, avisados por um camponês, Lamarca deitado sobre uma pedra com os braços abertos como se estivesse numa cruz. Ele é metralhado e Zequinha é cortado por uma rajada, gritando “Viva a Revolução” e não “Abaixo a ditadura”, como em LCG.

A formação analógica da iconografia do assassinato de Lamarca com a iconografia crística já foi bastante discutida. Morto, com a cabeça na árvore e os braços abertos lembrando a cruz, constitui uma imagem que não agradou à esquerda que é considerada, por princípio, não católica. Mas apesar de tantas críticas e de se terem sentido a ausência de alguns dados históricos relativos à história de Lamarca, a avaliação geral é positiva.



Foto - 11. Lamarca morto

Sérgio Rezende conseguiu realizar um trabalho de tradução cinematográfica a partir de um texto verbal e de documentos históricos. Pela transcrição do texto verbal para uma série de signos visuais há transmutação dos objetos imediatos e, ao caráter descritivo e dissertativo da linguagem verbal, superpõe-se uma articulação áudio-visual que recupera analogicamente qualidades sensíveis e efeitos físicos dos objetos representados. Muitas narrativas seguem uma lógica causal linear e o trabalho de tradução filmica tende a descentrar, com os sintagmas alternantes, a sequencialização espacio-temporal da narrativa.

Mesmo com as narrativas do pós-modernismo, o trabalho dos cineastas elabora uma nova iconografia suscetível de produzir efeitos virtuais de sentido. O contraste de objetos imediatos como princípio da montagem, construído a partir de vários pontos de vista, coloca a capacidade do intérprete para ligar os interpretantes como elementos essenciais no processo de articulação do significado.

Já a transposição indicial da história flagra a contigüidade dos objetos imediatos da ficção verbal na existência que está inscrita nos objetos dinâmicos. A tradução aí tende a preservar o valor dos documentos, mas pode igualmente romper com a causalidade linear e monológica dos tempos, espaços e pontos de vista, e oferecer metaficções historiográficas que acabam por dar nova visão da ação dos vencidos. Miriam Rossini (2001) aborda essa questão mostrando como o general Nilton Cerqueira reagiu ao ver o ex-capitão traduzido em herói.

O general Nilton Cerqueira, que nunca afirmou nem desmentiu que matou Carlos Lamarca, tentou impedir que o filme fosse exibido, pois mostrava os militares como bandidos, enquanto transformava o ex-capitão, em herói. Justo ele que, segundo os militares, era o verdadeiro traidor da Pátria, pois havia desertado do Exército Brasileiro e passado para o lado dos guerrilheiros comunistas. Ou seja, havia trocado de exército.

Compreende-se que o general, um major quando executou Lamarca, tenha tido tal interpretação. Só mesmo a narrativa artística (cinema, literatura) pode assumir a ousadia de apresentar os representantes do poder como perfeitos vilões, inescrupulosos, carrascos, malvados, violentos e cínicos. Nada ameniza a representação indicial de seres totalmente voltados para a prática do mal, mas persuadidos de que estão efetuando uma Cruzada divina para salvar a pátria, como o coronel Ibiratinga de *Quarup*.

Por sua vez, os militantes são apresentados como heróis da resistência à prática dos malvados. São eles que roubam e seqüestram para salvar outros jovens companheiros sofrendo torturas nos porões da ditadura. A arte assim com seus campos sógnicos, funcionando como um campo harmônico musical constrói a iconicidade de um grupo dominante chamado repressão contra um grupo resistente chamado força guerrilheira. Desses campos sógnicos, emanam as imagens-conceito destoando da história oficial que defende a elite econômica-financeira que sempre dominou o poder, com seus escudeiros militares.

CAPÍTULO VI

Incidente em antares

Ao abordar a obra do gaúcho Érico Veríssimo, algumas informações são necessárias para abrir este capítulo. Quando fizemos o panorama da literatura brasileira no capítulo I, citamos o exemplo de Incidentes em Antares (IA), como uma sátira política surrealista. É uma narrativa que contém elementos fundamentais do maravilhoso, em um dos sentidos que Chiampí apresentou em 1980, relativo ao extraordinário que escapa do ordinário das coisas e do humano, mas, ao mesmo tempo, preserva algo da natureza e do humano em sua essência.

Baseado no princípio da não-contradição, o maravilhoso cria seus próprios valores em desafio à normalidade do mundo, colocando em uma posição ambivalente o conjunto referencial que serve de base para a trama romanesca. O maravilhoso funciona, dessa maneira, numa lógica de primeiridade que é uma lógica que combina com a visão dos surrealistas que propõe a superação de uma realidade denotativa redutora. O sonho de transcender a banalidade da realidade é uma fantasia maravilhosa que sempre acalentou a imaginação humana.

Érico Veríssimo sempre foi considerado um escritor regional, conhecido por retratar a maneira de ser e de pensar dos brasileiros do Extremo Sul do país e dos Pampas. Assim como o Nordeste tem o seu regionalismo de cangaço, sertanejos, coronéis e seca, Érico constrói o regionalismo do sul com seus monarcas das coxilhas, caudilhos, matriarcas e centauros dos pampas.

Mas atravessando esse regionalismo, Érico constrói um segundo sistema de significação de natureza maravilhosa que problematiza o narrado e o ato de narrar, subvertendo o código monológico de ficções lineares pela função metadieética da voz que aponta para um projeto narrativo plural. Mara da Glória Bordini, ao prefaciá-lo a edição de IA, de 2006, mostra essa nova forma de compor que Érico adota, operando predominantemente por meio de *links*, em que um segmento diegético vai puxando um outro, sem causalidade fixa. Trata-se assim de estórias que avançam por quadros, com suas conexões rizomáticas, com a capacidade de fundir regionalismo e maravilhoso, sob o signo do questionamento do ato narrativo e, por conseguinte, tensionando os cortes e as fusões entre o real e o imaginário.

A narrativa de IA se apresenta então em um grau acentuado de primeiridade apta a romper normas constringentes de alianças entre a representação e as leis empíricas e históricas dos leitores.

Da gênese e do contexto político de antares.

Bordini relata a motivação de Érico em escrever sobre um cortejo de defuntos que aterroriza os vivos, episódio que decorre de uma greve de coveiros que não podem sepultá-los. Em 1969, Érico estava escrevendo *A hora do sétimo anjo*, no qual haveria um narrador defunto, espécie de olho sobrenatural a contemplar os vivos, semelhante à temática machadiana de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Mas, nesse mesmo ano, Érico descobre uma foto numa revista americana que chama a sua atenção pelo seu lado simbólico. Trata-se de uma greve de coveiros, em Nova York, com uma dezena de féretros à vista, esperando a hora do sepultamento. Uma idéia lhe surgiu logo sob a questão: Se esses mortos se levantassem para fazer greve contra os vivos? É bem verdade que pensar em greve, em 1971, era impossível e, mesmo sendo de vivos, já se tornava uma temática surrealista.

Não só de retalhos do romance inacabado se fez, porém, Incidente em Antares. Érico, antes de retomar certas cenas, atitudes e personagens já imaginadas, precisava resolver o problema da inverossimilhança dos grevistas. Em entrevista a Carlos M. Fernandes, em 1972, diz ele que um belo dia, passando perto de um cemitério da capital gaúcha, lembrara da fotografia mas a deixara outra vez de lado. Em casa, imaginou uma greve geral, no pólo industrial da cidade, que iria interditar o cemitério. E completa: “A primeira coisa que fiz foi um desenho em cores da praça central da cidade, onde a parte mais dramática do romance se desenrola. Depois atendi as personagens, ou melhor, os candidatos a personagens que batiam a minha porta e pediam um lugarzinho no novo romance”. (BORDINI, 2006)

Bordini mostra assim que Érico começa o trabalho a partir de uma *Gestalt*, uma forma que lhe chega unitária e completa. Ele elabora um plano mental do enredo, traça um diagrama, localiza os argumentos no espaço e avalia suas personagens de acordo com as exigências das ações. Ora,

de todas as maneiras, esse processo de composição pode ser examinado pelos modelos analíticos que estamos desenvolvendo em todos os nossos estudos.

No modelo das Sequências e Funções, podem se encarnar os personagens de IA numa tessitura complexa no momento em que se erguem de seus caixões funerários para vir interrogar os vivos. Na avaliação de mortos e vivos, a articulação icônica de uma espécie de realismo maravilhoso com o regionalismo, que provê a combinatória sobrenatural/natural, consiste em investir a narrativa de um efeito de encantamento ligado ao simbólico da realidade sócio-política. Esta é feita de injustiças e corrupções e a abertura icônica do sobrenatural permite julgá-la de forma implacável. A lógica do sistema escritural, na primeiridade, se mantém, mesmo quando a lógica indicial do sistema referencial é transgredida, remodelizando todo o sistema simbólico com suas convenções sociais e políticas com suas convenções sociais e políticas de época de ditadura. Toda a cidade é assim julgada, pelos mortos no coreto central.

A primeira parte do romance corresponde a um tratamento de um longo período da história brasileira. Esta começa no Pleistoceno até a ditadura militar, pois a história do incidente inicia em 1963 e termina em 1970. Nesse panorama histórico, são revelados vários episódios dos governos de Getúlio Vargas, Juscelino Kubtscheck, Jânio Quadros e João Goulart.

Eliana Antonini (2000), que empreendeu um vasto estudo sobre a obra do autor, considera que as estruturas narrativas das obras de Érico se assemelham àquelas da cultura de massas, na redundância de temáticas e personagens. Mas podemos perceber que IA conjuga em sua tessitura narrativa, várias vozes que autorizam um espelhamento dinâmico da realidade. Essa iconicidade das duas partes separadas, para Bordini, em lugar de mostrar um esquema criador redundante, transparente e denotativo, constitui um foro de inovação. O tratamento da intertextualidade é novo, homenageando obras da literatura existencialista francesa (como a invasão dos ratos em Antares), trabalhando com os textos históricos do país, antigos e recentes, sem abandonar o realismo maravilhoso que estava em alta, e também praticando uma intratextualidade com a sua própria obra e outras.

É criativo na montagem da ação em duas partes separadas, a primeira, uma verdadeira história nacional da infâmia, anunciando e fundamentando a segunda, em que o absurdo aflora, sob o disfarce de realismo mágico, ao contrário do que ocorre em

O Senhor Embaixador, em que o realismo político domina. Afasta-se do processo genético usual do autor, indo da concepção global às personagens e cenas, e remontando pedaços de uma obra já em processo. (BORDINI, 2006)

A primeira Sequência do romance, a S1, é então relativa ao Nascimento de Antares que se chamava Povinho da Caveira. Gaston Gontran, um naturalista francês, visita o local e se encontra com Francisco Vacariano. Este encontro consta no livro *Voyage pittoresque au Sud du Brésil* (1830-1831) onde ele relata como Vacariano construiu seu império: herdou as sesmarias do avô e logo se apossou de algumas léguas pertencentes a outros estancieiros. Parte de seu rebanho é formada de descendentes dos bois e vacas que o seu pai roubou na Argentina.

Esse autor francês construído, ícone de um discurso científico de descoberta, cujo relato do encontro é apresentado como trecho de seu livro em primeira pessoa, indica para Vacariano, em troca de sua cortesia em hospedá-lo, a estrela de Antares no céu, que passa a ser o nome do povoado, melhor do que Povinho de Caveira.

Nessa S1, um segundo documento, considerado como a pré-história de Antares, é uma carta do padre Juan Bautista Otero, mencionando sua estada na casa do senhor Francisco Bacariano, pai de uma dezena de filhos naturais com várias índias e que não os batiza, nem os legitima. O sacerdote faz Bacariano se casar em Alegrete com Angélica com quem tem 7 descendentes; o primeiro se chamando Antonio Maria. Na Guerra dos Farrapos, Vacariano perde tudo que tem.

Em 25 de maio de 1853, Povinho da Caveira é levado à vila e recebe oficialmente o nome de Antares. Vacariano é a autoridade máxima, durante mais de dez anos, até que Anacleto Campolargo chega. Vacariano faz tudo para que os negócios de Campolargo não se concretizem na região, mas não obtém sucesso e seu rival adquire as terras onde constrói sua casa de alvenaria. As duas famílias se tornam rivais.

Campolargo consegue o respeito dos moradores e é o único que enfrenta o Chico Vaca, agressivo e autoritário. Consegue separar Antares de São João Borja e elevá-la à categoria de cidade em 15 de maio de 1878. Chico Vaca, com quase 80 anos, cai morto, decepcionado por não ter sido ele o realizador desse projeto. Anacleto transfere os projetos para o mês de dezembro, mas é mordido por uma cobra venenosa e cai morto também.

Em 1879, Antares recomeça sua história com novos chefes: Benjamin Campolargo que perdeu o olho na Guerra do Paraguai e Antão

Vacariano, o maneta, cuja mão perdeu em solo paraguaio. Campolargos e Vacarianos vão se confrontando, vivendo a série de ações que compõem a SI do romance.

Na década de 1920, membros das famílias vão estudar em Porto Alegre e assim surgem advogados, médicos e engenheiros. Getúlio Vargas consegue reunir os dois líderes das famílias e os faz assinar uma espécie de tratado de paz, publicado em vários jornais. Mas uma semana mais tarde, os dois morrem, um de edema pulmonar e outro pela chifrada de um boi. Seus descendentes tratam de manter o acordo: Tibério Vacariano e Zózimo Campolargo assumem a liderança familiar. A esposa deste, Quitéria Campolargo, D. Quita, ajuda o marido na difícil tarefa.

Revoluções e governos vão e vem e os rivais ora aliam-se, ora distanciam-se. Por exemplo, na Guerra do Paraguai lutam do mesmo lado, mas divergem em relação à autoria da morte de Solano Lopes. Os fatos são narrados em terceira pessoa por um narrador onisciente. Contudo, essa narração não se desenvolve de forma linear, pois vai sendo rompida por transcrições de personagens autores. Além de Gaston Gontran e Padre Juan, existem os diários de Pedro Paulo e do professor Martin Francisco Terra, os artigos do jornalista Lucas Faia no jornal *A Verdade*, e os excertos do livro *Anatomia duma cidade gaúcha de fronteira*, organizado pelo prof. Martin e sua equipe. A inserção desses discursos, no modo de mundo comentado transcrevendo relatos, diários e artigos de jornais, imprime à narrativa uma atmosfera icônica estrutural de pós modernismo e uma atmosfera indicial de relacionamento dinâmico com a História.

É bem verdade que, ao longo da Sequência 1, existem várias Funções, pois há no livro um verdadeiro painel sócio-político, não só do Rio Grande do Sul, mas do país. Seu mapeamento histórico abrange mais de cem anos e, através dele, pode-se acompanhar as marchas e contramarchas da política nacional.

Nesse contexto político, o getulismo é acentuado, com todo nacionalismo, populismo e mesmo com seu fascismo. Como já assinalamos no capítulo III, a partir das reflexões de Santos (1999), o getulismo é uma formação ideológica que nasce com as decisões da burguesia industrial de interferir no contexto político. Essa formação tem continuidade na política trabalhista do Estado Novo e na doutrina da paz social. A visão do getulismo de Tibério é apresentada pelo narrador pelo ponto de vista de segundo grau.

Passou um mês na capital federal, conheceu-lhe a vida noturna, fez relações, insinuou-se nos bastidores da política e ficou estonteado

quando teve uma visão do mundo dos negócios e especialmente do submundo das negociatas. Guardou a impressão de que o Rio era como uma daquelas localidades do Far West americano – que ele conhecia de fitas de cinema – nos tempos da corrida para o ouro. Na capital do Brasil, havia ouro à flor do solo. Os primeiros faiscadores- vindos de todos os quadrantes do país – mexiam no cascalho das repartições públicas e principalmente no dos ministérios. Alguns haviam já encontrado veios riquíssimos. Era uma luta de apetites, choques de interesses, um torneio de prestígio, um jogo de “pistolões”. Muitos dos capitães e soldados da revolução que levava Vargas ao poder cobravam agora o seu soldo de guerra. (IA, p. 57).

A percepção de Tibério é mostrada num interessante jogo hipocônico que autoriza as relações entre as imagens da *capital federal* e um povoado de Far West americano, com corrida para o ouro. Nesse ambiente, tudo é luta, choque, torneio, pistolões, soldo de guerra, um terreno de garimpo alucinado. Dessa forma, ele compreende e aprecia o Estado Novo.

Antes de embarcar, conversou longamente com Zózimo, que o escutou num silêncio entre tristonho e constrangido:

- Precisas compreender homem, que os tempos mudaram – E, num tom quase de colegial lendo um editorial de jornal, acrescentou: - *É preciso reformar as velhas estruturas chamadas democráticas liberais*. O Getúlio compreendeu a coisa. Somos um país subdesenvolvido de analfabetos e indolentes. É indispensável unificar e organizar a nação com punho de ferro. Vê o caso da Itália... O Mussolini acabou com a anarquia, implantando a ordem e o respeito, à autoridade, e os trens já partem e chegam dentro do horário.
- (IA, p. 58)

Acaba o Estado Novo, vem o quererismo: “Queremos Getúlio [...] Os termos quererismo e quererista pareciam ter entrado definitivamente para o dicionário político brasileiro...” (IA p. 66). Tibério volta para Antares em 1945. O Exército força Getúlio a renunciar, notícia que todos ouvem pelo rádio. Em 1950, Getúlio aceita a sua candidatura à Presidência da República e o caso é debatido às dez da manhã pelos tomadores de mate da Farmácia Imaculada Conceição.

Disse Zózimo Campolargo:

- É uma loucura. O Getúlio perdeu a noção da realidade. Nunca na História do Brasil ou de qualquer outro país, que me lembre, um ditador expulso do poder pelo seu próprio exército voltou ao governo eleito pelo povo. (IA, p. 71)

Em Antares, a sereia de *A Verdade* passa a gritar para reagrupar espectadores em torno das notícias.

Na tarde do dia 14, a sereia se A Verdade tornou a soar para anunciar a notícia de que o gen. Eurico Gaspar Dutra achava aconselhável a renúncia de Vargas. Houve protestos da parte de populares getulistas à frente da redação do diário antarense. Guardas da Polícia Municipal tiveram de intervir para separar um udenista e um trabalhista que, depois de se filho-da-putearam abundantemente, estavam já de revólver na mão. (IA, p. 92)

São enunciados históricos que funcionam como citações-prova e assim como índices irrefutáveis dos acontecimentos. Mas numa lógica de iconicidade pós-moderna, esses índices voltam a confrontar a natureza problemática do passado como objeto de conhecimento no presente. A trama de IA transcriba referências existenciais, reflete sobre elas, por meio de transposições, reafirmando a proposta do autor de trabalhar, relacionar, explicitar e desenvolver a História, em período de ditadura, seguindo as trilhas da metaficção historiográfica, destinada a mostrar os paradoxos dessa mesma História.

Érico faz uso de uma existência mediada pela sua própria consciência de real, pela sua própria forma de iconizar esse real. E a existência que lhe serve de fonte à construção da narrativa é o documento histórico (mediação) e memória (correlação) que não permitem ligações irredutíveis com os pressupostos da verdade. Usando dos dispositivos de contínua remissão de um discurso a outro e de mudanças do ponto de vista, Érico utiliza configurações múltiplas de interdiscursividade e assume uma estética pós-modernista. Ele constrói muito mais pontes entre universos de linguagem do que entre universos de realidade.

No contexto político visado, a figura do “pai dos pobres” se impõe como guia e amigo, traça um projeto de adequação do comportamento político dos trabalhadores e cria as condições necessárias para a formação do capitalismo e modernização do país. A fatura semiótica dessa história

é produzir um discurso capaz de camuflar as tensões entre trabalhadores e patrões industriais. Quando Getúlio morre, Antares reage e acompanha as notícias de caráter quase apocalíptico.

As ruas centrais de Porto Alegre apresentavam um espetáculo impressionante, com a fumaça e as chamas dos incêndios, o seu pavimento e as suas calçadas cheias de móveis e papéis incinerados – o lixo, em suma, daquelas brutalidades.

Noticiava-se que também em São Paulo e Minas Gerais tinha havido depredações e motins de rua. Sob ponchos e guarda-chuvas os antarenses liam essas notícias e depois iam para os cafés comentá-las, beber e em muitos casos brigar. O delegado de polícia de Antares nessa noite mandou patrulhas com armas embaladas percorrerem as ruas da cidade, com recomendação de manter a ordem a qualquer preço. (IA, p. 101)

E Tibério comenta a carta de Getúlio.

Pôs os óculos, pigarreou e leu a carta inteira, dando ênfase especial à seguinte passagem:

Lutei conta a espoliação do Brasil. Lutei contra a espoliação do povo. Tenho lutado de peito aberto. O ódio, as infâmias, a calúnia não abateram o meu ânimo. Eu vos dei a minha vida. Agora ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História. (IA, p. 103).

Com Getúlio, morriam os ambíguos projetos nacionalistas da burguesia brasileira (SANTOS, 1999, 176). Tibério, em Antares, atrai uma empresa de óleos comestíveis de Mr. Chay Lig a qual se alimentava da soja de sua produção. Era a Cia. de Óleos Sol do Pampa, da qual possuía 500 ações que não lhe haviam custado nada.

A sirene de *A Verdade* continua tocando em Antares: a eleição de JK e a posse tumultuada, o seu governo da prosperidade (cinquenta anos em cinco), a construção de Brasília, a industrialização do país. Nessa época, morre Zózimo no Rio onde foi levado em busca de cura.

Candidato da UDN, Jânio Quadros, o candidato de Tibério, ganha as eleições, mas renuncia poucos meses depois, pressionado por “forças terríveis”. Tibério se decepciona e acompanha o caos que toma conta do país, em razão do vice-presidente Jango ter tendências socialistas e não ser bem visto pelos militares e forças conservadoras. Tudo foi contornado com

a idéia do parlamentarismo, mas teve vida curta. Com greves e agitações, e com Brizola liderando manifestações, o governo de João Goulart foi interrompido com o golpe militar de março de 1964.

Nessa época, Antares torna-se objeto de um estudo do prof. Martin Francisco Terra que realiza sua obra *Anatomia duma cidade gaúcha de fronteira*. O objeto da pesquisa era saber como vivia Antares com seus vícios, crenças e valores. O livro não foi apreciado pelos habitantes que não gostaram de saber que a cidade era prosaica, com gente desconfiada e preconceituosa, com vícios de alimentação e um enorme problema social espelhado na favela Babilônia, “um arraial de miséria e desesperança”. O professor Martin, taxado de comunista, seria perseguido pelo governo militar e exilado do país. Algumas das personagens apresentadas no livro são as seguintes:

A cidade. Personagem feiosa, mas com certa graça antiga e missioneira.

Egon Sturm, teuto-brasileiro, ex-campeão gaúcho de tiro ao alvo, um Führer potencial.

Tibério, rica figura de chefe

Quitéria, matriarca dos Campolargo

Dr. Lázaro Bertroga, médico dos Vacarianos

Dr. Erwin Falkenburg, proprietário do Hospital Repouso, médico dos Campolargo.

Yaroslav, fotógrafo lambe-lambe.

Vivaldino Brazão, prefeito municipal

D. Quitéria, matriarca dos Campolargo

Dr. Quintiliano do Vale, meritíssimo juiz

Inocência Pigarço, delegado truculento

Lucas Faia, jornalista de *A Verdade*

Xisto, diretor do jornal

Vitório Natal, o príncipe do jornal

Scorpio, cronista social

Padre Gerônimo, sacerdote de linha tradicional

Padre Pedro-Paulo, sacerdote moderno, taxado de comunista.

Menandro de Olinda, maestro solitário

Prof. Libindo Olivares, grande latinista, helenista, matemático e filósofo.

O incidente

Nessa segunda parte, temos inicialmente a S3, A greve Geral, bastante noticiada e mesmo comentada, como parte de um movimento brizolista, janguista e nacionalista. A greve geral paralisa todas as atividades em Antares. Reivindicando melhoria salarial, em 11 de dezembro de 1968⁵², quarta-feira, cruzam os braços os operários do Frigorífico Pan-Americano (de Mr. Jefferson Monroe III), da Cia. Franco Brasileira de Lãs (de M. Jean François Duplessis), da Cia. De Óleos Comestíveis Sol do Pampa (de Mr. Chang Ling) e também os encarregados da Usina Termo-elétrica Municipal que deixam a cidade sem energia. Solidários com os companheiros trabalhadores, os coveiros aderem igualmente à greve.

Mas morrem inesperadamente sete pessoas (formação da S4), inclusive Quita, a matriarca dos Campolargo. Os coveiros decidem não efetuar o enterro para poderem aumentar a pressão sobre os patrões. Os insepultos se erguem de seus caixões e passam a visitar parentes e amigos, despedindo-se, ou vingando-se de autoridades, quando vão revelando a podridão moral da sociedade. Enquanto cadáveres, livres de pressões sociais, podem criticar a sociedade sem, barreiras. São esses os insepultos:

1. Cícero Branco, ruptura de aneurisma
2. Quita Campolargo, infarto do miocárdio
3. Barcelona, ruptura de aneurisma
4. Menandro Olinda, suicídio, corta os pulsos
5. Pudim de Cachaça, assassinato, envenenado pela mulher.
6. Erotildes, tuberculose
7. João Paz, assassinado pela repressão.

Numa quinta Sequência S5, podemos observar o erguimento dos mortos e as apresentações que se seguem:

- Dona Quitéria Campolargo!- exclama o desconhecido – Que honra! Que prazer!
- Quem é o Senhor?
- Vamos ver se me reconhece...
- Volta o feixe luminoso da lanterna sobre o próprio rosto.
- Estou conhecendo...mas não tenho a certeza.

⁵² Mesmo dia da publicação do AI-5.

- O doutor Cícero Branco!
- Mas a sua cara está diferente.
- A morte, que eu saiba, nunca melhorou a cara de ninguém. (IA, p. 240) [...]
- [...] Bom, já que estamos no jogo da verdade... nunca simpatizei com o senhor.
- Ora, por quê?
- Porque sempre o tive na conta de um advogado chicanista e desonesto.
- Ninguém nunca me chamou de incompetente.
- Não vejo nenhuma incompatibilidade entre a competência e a desonestidade. (IA, p. 242).

A idéia de verdade, inscrita na passagem da vida à morte, orienta os diálogos tanto entre os mortos entre si, como entre eles e os vivos. É como se essa linguagem agônica, ligada ao tema do macabro, transitando entre o visível e o invisível, pudesse dirigir uma avaliação legítima da sociedade, apta a questionar todos os seus códigos de formação. Esse questionamento se inicia evidentemente com a sinceridade em que os próprios mortos se tratam, falando de seus sentimentos de forma transparente, e com o sentimento de hierarquia social que ainda os habita.

- Quem são esses?
- Gentinha sem importância, com exceção de dois...
- Por que não os tiramos para fora desses...dessas caixas?
- Estou lhe prevenindo que não são pessoas de sua classe...
- Bobagem! Morto não tem classe. Além disso, estou curiosa para ver a cara desses vivos, quero dizer, desses mortos. (IA, p. 242)

Quita tem a consciência de que a morte nivela e, com essa atitude, ela abre a discursividade sobre o sentido da morte acompanhada de reflexões sobre a finitude humana. A morte tem figurado, na literatura universal, como inspiradora de narrativas fantásticas e maravilhosas, possibilitando inúmeras transcriações do tema. Antonioni (2000, p. 144) mostra inclusive como o percurso de personagens invulneráveis, que voltam à terra, após a morte, indica obras universais e tem sido utilizado igualmente nos romances populares. Estes necessitam constantemente de personagens de qualidades excepcionais que sejam capazes de intervir nas injustiças da vida para repará-las.

Mas o importante para os sete insepultos de IA, após as devidas apresentações, é o Acerto de contas que eles vão efetuar com seus parentes e algozes, o que constitui uma Sequência, a S6. Esta sequência pode se inscrever na estética da violência, pois pressupõe o confronto dos mortos com seus assassinos ou com aqueles que direta ou indiretamente causaram suas dores, e a linguagem dá conta de expressões próprias para assinalar as situações de violação do ser humano.

Na S6, podemos identificar uma Função primeira que é a Marcha dos Mortos. Ela é introduzida no romance com uma mudança de narrador, pois é um artigo de Lucas Faia que descreve o dantesco espetáculo.

Testemunhas visuais (e olfativas!) do fato foram unânimes em afirmar que os defuntos se moviam de maneira rígida, como bonecos de mola a que alguém - Deus ou o diabo? - tivesse dado corda. E seus olhos, fitos num ponto indefinível do horizonte, estavam cobertos duma espécie de película que para uns parecia viscosa e brilhante e para outros fosca. Causou estranheza o fato de seus corpos não produzirem nenhuma sombra. Não foram poucos os cidadãos antarenses que recusaram dar crédito ao que viam, julgando-se vítimas duma alucinação. Mortos ressurrectos? Fantasmas? Era incrível! Pavoroso! Algo de inédito não só nos anais desta comuna como também nos da humanidade! (IA, p. 267)

Os mortos tinham discutido sobre o que fariam para resolver a situação de cadáveres insepultos e decidiram marchar pela cidade, pela manhã, protestando contra essa condição. Se se negassem a sepultá-los, eles ameaçariam o povo com a podridão. Decidem também que cada um teria algumas horas para visitar sua casa. Às 12 horas, deveriam voltar para o coreto e esperar o advogado Cícero que iria buscar papéis em sua casa para entregá-los ao prefeito intimando-o à realização do sepultamento. Se não fossem tomadas providências, ficariam na praça apodrecendo e prejudicando a vida da cidade.

Os sete mortos se separavam e cada visita combinada ia ocorrendo como Função da Marcha dos Mortos. A primeira a ser narrada é a de Quita Campolargo que vem visitar sua família, suas filhas e genros. A matrona dos Campolargos expressou o desejo de ser enterrada com suas jóias, mas ao se erguer do caixão, se deu conta de que não as tinha. Escondida atrás da folha duma porta entreaberta ouve toda a discussão de suas filhas sobre a impossibilidade de incluir as jóias no testamento, tendo em vista o

desejo da falecida. Todos brigam pela posse das jóias, até que sentem uma fedentina. Quita aparece, declarando que o mau cheiro vem do cadáver, mas muito mais do pensamento dos trapaceiros ordinários. Põe as jóias no vaso sanitário e puxa a corrente da descarga: Pronto! A divisão está feita. O rio Uruguai herdou as minhas jóias. (IA, p. 277).

O Dr. Cícero visita sua esposa que se encontra na cama com um jovem. Dialoga com este sobre os sonhos sexuais de Ifigênia que permanece desmaiada: Infelizmente a minha podridão vai ficar por algum tempo neste quarto... Mas façam amor assim mesmo... Três exotique, três Marquis de Sade (IA p. 279). Em seguida, o Dr. Cícero vai ao cartório do velho Aristarco, um médium vidente, e lhe pede que reconheça a sua firma em um papel com data retroativa à antevéspera de sua morte, o dia 10.

Barcelona visita seu quarto de viúvo solitário e sua oficina, examinando um por um seus instrumentos de trabalho de sapateiro. Sai de casa e dirige-se à sede da delegacia de polícia onde fica também a cadeia municipal. Barcelona assusta o delegado e reduz o homem bravo e violento a um ser inerte, sufocado por um medo súbito: Você está vivo e mais podre do que eu. Podre de alma. Podre de coração (IA, p. 283). Diz-lhe que veio vê-lo para empestar seus pulmões e a consciência, tratando-o de bandido pelo fato de ter torturado até a morte o militante João Paz. A imagem do delegado em pânico, diante do sobrenatural, abre uma esfera de sentido capaz de problematizar o heroísmo inverso dos torturadores da ditadura.

Por fim, percebendo que detonou a última bala, atira a arma contra Barcelona, mas erra o alvo. E então, para não ser tocado pelo defunto, corre para um canto do escritório, acocora-se na posição duma múmia índia dentro duma urna. Seu estômago se contrai e ele vomita convulsivamente sobre o peito, as calças, o sapato, o chão, enquanto um verde bilioso lhe vai tingindo a cara. Barcelona aproxima-se do delegado, baixa o olhar e diz:
- Valeu a pena morrer só para ver este espetáculo. Estou satisfeito! (IA, p. 284)

Em seguida, o Dr. Cícero vai ver o prefeito e fala em nome dos seis mortos que representa, exigindo sepultamento: O prefeito sente um espasmo de estômago e, por alguns segundos, luta com uma ânsia de vômito, e começa a suar frio. (IA, p. 287). Cícero parte pedindo uma solução rápida para que parem de empestar o ar da cidade.

Menandro Olinda era um pianista e vai visitar o quarto, no sobradinho de azulejos, que ocupava enquanto estava vivo. O maestro toca e simula um discurso para o povo de Antares para que escutem a *Apassionata* de Beethoven, vinda de além-túmulo.

Erotildes vai visitar a amiga Rosinha que a espera com o seu melhor vestido e “senta-se na cama de ferro que ambas por muito tempo partilharam” (IA p. 290). Rosinha dialoga feliz com a amiga, embora vaporizando freneticamente o ar com uma loção, em razão do péssimo odor da defunta. Erotildes pega o castiçal, tenta se ver no espelho, que não a reflete, e passa a dialogar com a amiga sobre o negócio difícil de prostituta. Rosinha lhe conta que foi vítima, por parte de garotos de boas famílias, chora e pede à amiga: - “Diz pra Deus que me dê uma boa morte, já que não me deu uma vida” (IA, p. 295).

Pudim de Cachaça vai ao botequim do Quincas encontrar seu amigo Alambique e lhe propõe ir à cadeia fazer uma serenata para Natalina, sua mulher que o envenenou e que ele continua a amar.

A narrativa de Joãozinho Paz, o militante assassinado pela repressão, é introduzida com uma mudança de ponto de vista. É a perspectiva do Pe. Pedro Paulo que, através de seu diário, em primeira pessoa, começa a contar o encontro com o amigo. Este, preocupado com o destino de sua mulher Ritinha e do filho que ela espera, pede-lhe que ele a encaminhe a um outro militante que a levará para um lugar seguro. No encontro com sua mulher, Joãozinho fica sabendo que, sob tortura, ela informou o nome de companheiros para a repressão. E ele lhe diz:

- Escuta minha querida. Às vezes neste mundo é preciso mais coragem para continuar vivendo do que para morrer. As pessoas que dizes ter denunciado mais tarde ou mais cedo serão libertadas. Não conseguirão provar nada contra elas. E tu, tu, Rita, terás daqui por diante uma missão a cumprir. E sou eu, teu marido e companheiro, quem te delega essa missão. Irás em exílio para a Argentina e lá terás nosso filho. E depois o criarás com o suor do teu rosto, e farás dele um homem para que ele um dia possa ajudar as criaturas de boa vontade e criar um mundo melhor e mais justo do que o de hoje. Não percas a fé no futuro... (IA, p. 307).

Reunido com seus pares, o prefeito busca uma solução para o problema. O delegado Inocêncio e o coronel Tibério propõem uma solução

violenta, mas os outros preferem um diálogo com os mortos, a proposta que sai vitoriosa.

O encontro entre vivos e mortos ocorre exatamente ao meio-dia, com a praça repleta de gente, sob um sol escaldante, o que seria a S7. Acontece assim um verdadeiro julgamento dos vivos, em que os mortos, através de seu advogado Cícero, expõe os podres das principais personalidades da cidade: as falcatruas do Coronel Tibério e do Prefeito; a brutalidade do delegado, a pederastia do prof. Libindo; a falsa caridade do Dr. Lázaro, a hipocrisia do Dr. Quintiliano. Os estudantes, pendurados nas árvores, aplaudiram o discurso do advogado sobre os males da fina sociedade antarense. Barcelona aproveita a ocasião para revelar casos de adultério de damas honradas da cidade. O mau cheiro, exalando tanto da decomposição dos cadáveres como da podridão moral da sociedade, atrai urubus e, em seguida, a cidade é invadida por ratos.

A cidade, três horas mais tarde, volta à vida normal (S8). O Pe. Pedro Paulo leva Ritinha para o outro lado do rio Uruguai (Argentina), onde estaria a salvo da vingança do delegado. Ao raiar do dia, vinte homens com os rostos cobertos por lenços dão tiros contra os urubus e atiram garrafas e pedras contra os mortos.

Em S9, tem-se o retorno aos caixões, proposta por Dr. Cícero, e os mortos voltam ao cemitério cobertos por uma nuvem de moscas. Os defuntos são enterrados, ao mesmo tempo em que ventos fortes levam o mau cheiro dos mortos para a Argentina e repúblicas vizinhas.

O pós-enterro é fundamental nessa sátira surrealista, a S10, à medida que mostra que os vivos retornam a mesma vida de opressão e repressão e que não aprenderam nada com seus mortos. Para esquecer tudo, apagando o fato dos anais de Antares, propõem uma Operação Borracha. Chegam repórteres e fotógrafos de jornais de Porto Alegre e um cinegrafista da TV Gaúcha. Mas o prefeito lhes diz que tudo não passou de lance promocional para chamar a atenção para sua feira agropastoril.

Apesar da oposição das esquerdas, a Operação Borracha prossegue. Após o Natal, a banda local toca na praça, e, entre músicas clássicas e populares, sambas, frevos e marchinhas, ouvem o dobrado estado-unidense Star and Stripes for Ever, título traduzido pelo professor Libindo como Estrelas e Listras para Sempre, referente à bandeira dos Estados Unidos.

A alta sociedade de Antares entrou nesses últimos cinco anos numa espécie de crescente delírio exibicionista e competitivo, em matéria de posição e virtudes mundanas. Qual é o casal número um do

nosso café-society? Quem dá as melhores festas? Quem tem mais classe? Qual a mais elegante de nossas damas? Quem possui o automóvel mais fino? De quem é a residência mais confortável? E a mais bem decorada? Quem visitou mais vezes o Velho Mundo? Qual a *hostess* mais sofisticada do ano? E assim por diante... [...]

Sete anos após aquela terrível sexta-feira 13 de dezembro de 1963, pode-se afirmar, sem riscos de exagero, que Antares esqueceu o seu macabro incidente. Ou então sabe fingir muito bem. (IA, p. 488).

A sintagmática do incidente

O DVD *Incidente em Antares*, de 1994, é uma tradução em minissérie, feita pela GLOBO, sob a direção geral de Paulo José, e direção de núcleo de Carlos Manga. Em disco, a minissérie torna-se um filme, com a duração de três horas e meia. Este filme dispõe de mais de cem segmentos formando sintagmas colhidos na segunda parte do livro.

O filme inicia com sintagmas alternantes fundamentais trazidos da S3, A greve geral, que vão mostrando a evolução do movimento sindical e das paralisações até chegar a dos coveiros. Paralelamente, vai se formando a marcha dos católicos tradicionais, liderada por Quita Campolargo (Fernanda Montenegro) que alude às marchas conservadoras em favor do golpe militar que ocorreram em 1963, também retratadas em *Quarup*.

Podemos sentir uma relação tradutora que capta a movimentação da greve no literário como signo inicial do drama audiovisual, ampliando a transcrição alternante com os sintagmas das mortes. Cada morte deve constituir, de fato, um sintagma à medida que vai dilatando uma estória de vida afetada por uma problemática existencial, social ou política que o autor expôs no literário.

O erguimento dos mortos, a S5, é transcrito como um sintagma, ao mesmo tempo alternante e freqüentativo. Dele nascem sintática e semanticamente as formações icônicas do filme, os conceitos-imagem a elas aliados e, sobretudo a argumentação central da obra. Estruturam-se assim os ícones essenciais da estrutura maravilhosa vinculados à inquietação conceitual sobre o sentido da vida física e social. As apresentações dos mortos entre si, questionando as hierarquias sociais, conservam os elementos emotivos da iconicidade literária, permanecendo, nas imagens

visuais, tanto como uma inflexão crítica e irônica das aparências sociais quanto como uma função indicial do realismo maravilhoso.

Nos segmentos alternados, os insepultos separados em vida, por barreiras sociais, unem-se para exigir seus direitos e a marcha que iniciam para a cidade transcria o caráter insólito que o literário imprimiu aos códigos sócio-cognitivos dessa trama. Eles andam, como espectros, envoltos em névoa, numa narrativa que demonstra que o filme tem várias faces e recursos para transcriar o literário e sublinhar esta síntese maravilhosa do humano com seus conflitos e contradições.

Interessante é que o interpretante da *podridão* organiza o campo argumental do literário e orienta as aproximações e os recuos dos mortos com os vivos. Cada um representa um cadáver em decomposição e assim iconiza um objeto representado com todas as conseqüências sinestésicas possíveis referentes ao odor, à visão, ao tato. A ênfase posta no mau cheiro dos cadáveres e na *fedentina* que instauram nos ambientes onde chegam é praticamente anulada no filme. Apenas com uma maquiagem pálida, ou com algum ferimento no rosto, como o caso de João Paz, os defuntos se apresentam bem apessoados e nunca o mau cheiro da decomposição é evocado quando visitam os vivos.

Cícero Branco (Paulo Betti) mantém-se todo o tempo de smoking, limpo e de boa aparência, e Erotildes (Marília Pera) troca de roupa e é bem maquiada pela amiga Rosinha (Betty Faria) tornando-se uma bela mulher, ícone indicial de uma Cinderela. Durante a noite, Erotildes dança valsa com Pudim de Cachaça (Gianfrancesco Guarnieri) com quem passeia o tempo todo de mãos dadas. A música de Menandro Olinda (Rui Resende) sensibiliza e alegra os seis companheiros defuntos que não têm tempo de se entediar no coreto da praça⁵³.

Pela manhã, Tibério Vacariano (Paulo Goulart), com a colaboração do delegado, põe fogo no coreto para queimá-los e aniquilá-los sem ter que providenciar o sepultamento com o atendimento das reivindicações grevistas. Como já estão mortos mesmo, saem do fogo com fuligem nos rostos, sendo o único momento em que figuram com aparência de sujeira. Dão-se conta de que muitas pessoas aplaudiram o gesto brutal comandado

53 No Dicionário da TV Globo (2003, p. 353), fala-se do trabalho de maquiagem, comandado por Vavá Torres. Quitéria Campolargo, que morreu do coração, ganhou um tom amarelado na pele. Barcelona adquiriu uma palidez total. Os mais trabalhosos, contudo, foram João Paz e Cícero Branco. Para o primeiro, além da tonalidade da pele, foi preciso simular os machucados, porque ele fora torturado na prisão. No caso de Cícero Branco, o desafio foi fazer uma mancha avermelhada que denunciase a morte por aneurisma cerebral.

pelo coronel e decidem voltar a seus caixões, mesmo sem a garantia de sepultamento.

Neuza Sanches (1994) ressalta que recriar uma história fantástica foi a ocasião para a GLOBO utilizar o arsenal de equipamentos de computação gráfica que vinha adquirindo. Quando um ladrão tenta roubar Quita no caixão, ela está com os olhos arregalados, uma mosca pousa em seu nariz e ela a espanta. A mosca é um efeito especial de computador, pois os insetos são animais difíceis de serem amestrados em filmagens.

Outro exemplo: quando os mortos retornam para a cidade, eles visitam suas casas. Seus reflexos no espelho não aparecem, como nas histórias do conde Drácula (algo, aliás, que não existe na obra original e soa como mais uma citação de clássicos do terror). Para obter tal efeito, primeiro, filmou-se o personagem. Depois, o espelho. A fusão das imagens foi feita no computador. Numa cena sensacional, a prostituta Erotildes (Marília Pêra), um dos cadáveres ambulantes da história, volta para casa, onde encontra sua amiga e companheira de profissão Rosinha – ainda pertencente ao mundo dos vivos. As duas se falam. Durante a conversa, Erotildes se senta à frente do espelho de uma penteadeira antiga. Rosinha passa por ela, mas somente o reflexo da viva parece no espelho. A cena é rápida, um relance, mas tem impacto suficiente para deixar qualquer um impressionado.

Sanches discorre sobre uma transcrição folhetinesca da obra literária, o que exige pares românticos. Erotildes e Pudim de Cachaça são os exemplos sobrenaturais. Mas a autora lembra, com propriedade, como os tradutores superdimensionam a personagem Valentina (Valéria Monteiro), mulher do juiz corrupto Quintiliano (Carlos Dolabella) que se apaixona pelo padre progressista Pedro Paulo.

É bem verdade que não buscamos, nos filmes, apenas aqueles elementos que são reflexos dos romances. Contudo, o padre Pedro Paulo, que protege João Paz e Ritinha, é o narrador do segmento narrativo do militante e, no filme, ele assume sua voz narrativa na escrita de trechos de seu encontro com o revolucionário.

As cenas de tortura de Joãozinho possuem um extraordinário poder indicial da situação política pela qual o país estava passando. Novamente, uma narrativa fílmica põe em evidência a iconicidade da brutalidade institucionalizada onde se engendram as imagens-conceito

de um terror instaurado, na própria vida, pelo estado. Quando os mortos se retiram, o delegado retoma seu poder, prometendo a tortura ao líder grevista Geminiaino (Mauro Mendonça) e ao próprio padre Pedro Paulo que é preso. É o mesmo delegado que tremeu de medo diante do cadáver de Barcelona.

A transcodificação do filme instaura, de todas as formas, uma crítica objetiva da sociedade, com políticas inescrupulosas e desonestas que lesam o erário público para manter suas mansões, com seus carros, e os vestidos e jóias de suas mulheres. O sistema de saúde é igualmente denunciado, pois Erotildes falece de tuberculose devido ao fato de que o médico se recusa a lhe aplicar a medicação apropriada, achando que não se tratava de um ser humano de valor. O problema da prostituição e do estupro de mulheres por jovens de classe média é uma temática que se presta à formação de imagens-conceito que ganham uma carga interpretante questionadora.

Embora amenizando o clima de podridão de IA, o filme busca uma iconicidade expressiva e narrativa capaz de denunciar a injustiça e de problematizar a sociedade brasileira, suscitando a raiva e a indignação. Sanches argumenta ainda que trata-se de um folhetim sem a aura da arte e sem o poder transformador do cinema de Glauber Rocha: Não é possível o surgimento de um gênio como Glauber na TV Globo.

No entanto, acreditamos que a transposição-tradução de IA para a linguagem fílmica, mesmo com elementos páticos de folhetim, retalha o espaço e o tempo de muitos séculos de história brasileira, trazendo para as massas a possibilidade de conhecer as contradições políticas do país, numa linguagem mais acessível. Pelo princípio da montagem, nos sintagmas alternantes, Quita vem dialogar com Tibério, um quadro sobrenatural, sobre a formação dos clãs antarenses através da história, o que resgata muito da primeira parte de IA. Outra montagem narrativa, que pluraliza a iconicidade do filme, é a voz narrativa da telefonista (Regina Duarte) que vai transmitindo para um interlocutor ausente, virtual, os fatos ocorridos em Antares. Antares, como metáfora do Brasil, não deixa de ter uma certa semelhança com a Tocaia Grande de Jorge Amado que, depois de tanta resistência, torna-se Irisópolis, com um poder repressor instituído.

Dessa forma, podemos afirmar que essa tradução fílmica produz várias imagens de contraste entre vivos e mortos, o natural e o sobrenatural, a repressão e a resistência. O conflito entre tantos elementos antagônicos faz vibrar a estrutura narrativa e desconstruir o campo visual, obrigando o espectador a fazer a união de tantas vozes narrativas e de tantos planos,

como experiência criadora em contraposição à apreensão mimética de enunciados numa estrutura linear de acontecimentos.

Finalmente, o coronel Tibério também falece e assiste indignado com Quita a inauguração de sua estátua como símbolo de heroísmo de Antares. O humor e as sugestões satíricas, na obra de Érico, são abundantes e o filme realizado pela Rede Globo transcria com genialidade as dimensões estéticas do programa narrativo. São instituídos quatro focos narrativos importantes: a telefonista, Cícero liderando os mortos, Quita dialogando com Tibé e o padre Pedro Paulo que escreve suas memórias, assim como o fazem outros personagens-narradores aqui analisados nas narrativas filmicas: Lamarca, o embaixador Elbrick e o jornalista de Canudos.

Como diz Silverman (2000, p. 385), Érico Veríssimo se inspira nas peças morais e farsescas da França medieval, indo porém além, ao parodiar o próprio Golpe de 1964 e suas bases de apoio repressivas, no auge do AI-5.



Foto - 12. Os mortos refletem



Foto - 13. Os mortos voltam à sepultura



Foto - 14. Quita e Tibé olham a estátua

CAPÍTULO VII

A guerra de canudos

Em vários trabalhos⁵⁴, mostramos como a obra de Euclides da Cunha origina um ciclo de romance que acompanha a História contemporânea, durante os cem anos que tem se firmado como obra pilar da cultura brasileira.

Uma poética histórica, no ciclo canadiano, permite a geração de textos meio fictícios, meio reais, o que significa exatamente a construção de mundos possíveis, a partir do fenômeno extratextual. A poética histórica autoriza esse ser textual híbrido, uma herança euclidiana, sem sombra de dúvida. É certo que a obra de Euclides da Cunha é marcada por uma cronotopidade universal, pois já foi traduzida em muitos países, tendo inspirado interesse em vários pesquisadores de inúmeras universidades estrangeiras. Berthold Zilly (1996) inclusive afirmou que Canudos é um fato de interesse da humanidade, que se repete no Chiapas, Tchecônia, Iugoslávia, etc.

O que não deixamos de perceber é que, ao cronotopo propriamente histórico – o conflito –, se associam cronotopos estéticos. Um deles, que qualificamos, nos artigos citados, como o cronotopo do risco, está presente nas obras de Mário Vargas Llosa, J.J. Veiga, Júlio Chiavenato⁵⁵, Oleone Fontes e do húngaro Sandór Márai. É a problematização da atividade do homem-palavra, o jornalista, o comunicador, que constrói imagens e enunciados, aptos a desencadear processos distintos de simetria e assimetrias relacionais.

54 A influência centenária de uma fundação. Os Sertões como a grande narrativa histórica do Brasil, Revista da ANPOLL, São Paulo, 16, p. 147-182, jan/jun. 2004.; A poética histórica do ciclo canadiano, O Guardador de inutensílios. Cadernos de cultura. N. 7, UCDB Editora, p. 5-16, maio 2004; Memória e identidade na formação de uma opinião pública nacional em Os sertões, In: OLIVIERI-GODET R., SOUZA Licia (orgs.), Identidades e representações na cultura brasileira, João Pessoa, Idéia, 2001, p. 35-60.; Conselheiro e Riel, resistência sertaneja e mestiça no Novo Mundo como configurações identitárias. Canadart, Salvador, UNEB, v. IX, p. 75-84, jan/dez 2001a.; Canudos e O rei do Gado: ecos de intertextualidade. Revista Canudos, v. 2, n. 2, p. 14-33, 1997.

55 La guerra del fin del mundo, Barcelona, Seix Barral, 1981, A casca da serpente, 2 ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989 e As meninas do Belo Monte, São Paulo, Página Aberta, 1993 respectivamente.

Toda essa cronotopicidade estética testemunha o vigor da obra de Euclides da Cunha, nesses cem anos. Ela mostra como se pode construir uma teoria da comunicação, com bases nacionais, ancorada no percurso histórico. Mas o que devemos buscar, nesse momento, é a forma pela qual imagens cinematográficas foram capazes de materializar personagens comunicadores cruciais para a compreensão dessa fase histórica.

Imagem e realidade

Antes de começarmos a abordar as narrativas cinematográficas sobre a Guerra de Canudos, convém lembrarmos da atividade fotográfica de Flávio Barros, *o ilustre cronista anônimo da guerra*, no dizer de Berthold Zilly (html). O correspondente-fotógrafo deixou, com efeito, uma herança fotográfica – canhões, soldados no acampamento de Canudos, as prisioneiras, o leito seco do Vaza Barris, Antonio Conselheiro exumado – que serviu para visualizar os afrontamentos das duas nacionalidades (a litorânea e a sertaneja), assim como serviu de base para a retórica pictórica da obra de Euclides da Cunha que nem sequer cita o nome do artista visual

Esse desdém para com o pioneiro da fotografia militar no Brasil deve-se muito ao fato de que a fotografia não era ainda considerada uma arte, pela sua natureza de uma refletora de uma realidade visual, e o próprio Euclides não considerava que ela tivesse um alto grau estético.

Em termos semióticos, a fotografia apresenta uma correspondência dos seus significantes com os objetos que ela representa, tendo assim uma natureza icônica e indicial. Além de uma correspondência por similaridade, existem assim elos contíguos com a realidade, conexões físicas entre os significantes e seus objetos referenciais que fazem com que as artes visuais em geral funcionem apenas como uma caução do universo extratextual. E, nesses termos, são muitas vezes vistas como “predicados em esquemas de predicação”⁵⁶, pois, em sua incompletude contextual, precisam do discurso verbal para poderem autorizar o desenvolvimento de argumentos estéticos.

56 De acordo com o lógico Bennett citado em Santaella e Nöth, no capítulo “As imagens podem mentir ?” em *Imagem. Cognição, semiótica, mídia* de Lúcia Santaella e Winfried Nöth, 4a. edição, São Paulo, Iluminuras, 2005.

É bem verdade que essas teses logocêntricas foram caindo por terra, ao longo do século XX, e as imagens começaram a serem vistas como argumentos, e argumentos que podem ser direcionados para universos semânticos determinados. Como registros do mundo físico, o paradigma visual passou a ser contemplado como eixo de passagens metonímicas permitindo a emanação de diferentes ligações dos signos com múltiplos objetos dinâmicos (no mundo conexo, fora do campo visual), sejam eles concretos ou ideológicos.

Nesse sentido, encontramos o trabalho de Luciano Nascimento que discute como a iconografia, produzida pelas instâncias oficiais, mostra uma visão autoritária e unívoca, refratária a debates mais amplos acerca do massacre de Canudos. É o caso das fotografias do expedicionário Flávio de Barros, que registra imagens apropriadas para o exército brasileiro (diferentemente de Manoel Benício⁵⁷) e de algumas narrativas audiovisuais.

Uma delas é o documentário para TV *Um sino dobra em Canudos*, produzido por Carlos Gaspar, em 1962. A outra é a superprodução cinematográfica *A Guerra de Canudos*, dirigida por Sérgio Rezende, que esteve em cartaz no circuito comercial de cinema em 1996, um ano antes das comemorações do centenário do massacre. Segundo Nascimento, este filme “acaba perpetuando a Guerra de Canudos como o estereótipo do fanático liderando um bando de ignorantes, contra o qual o Exército, cumpridor de sua missão, teve de guerrear”. Logo, este composto visual teria assim uma função indexical capaz de conduzir as relações contíguas dos signos não apenas com o mundo físico, mas, sobretudo com discursos anteriores que determinam certas formações discursivas.

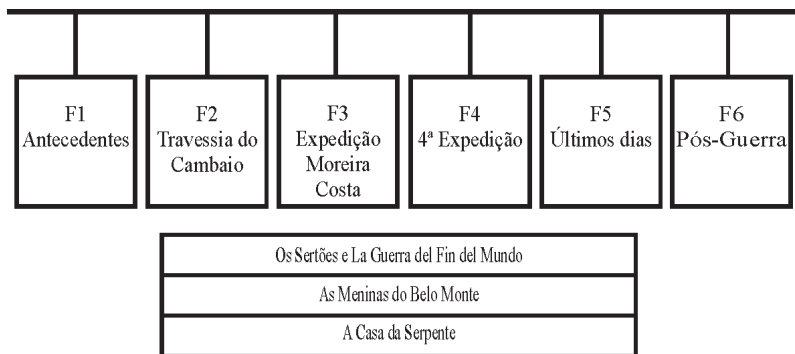
Este é um terreno semiótico bastante profícuo. Podemos aliar a tese da indexicalidade ao dinamismo do interdiscurso que se evidencia apto a confirmar os efeitos de sentido que brotam das relações dos signos com seus objetos dinâmicos, isto é de discursos presentes com discursos passados que configuram a memória de uma formação social.

Mas podemos igualmente seguir nosso método de descrição de Seqüências e Funções, buscando extrair da obra de Euclides o básico das tramas relativas à Guerra de Canudos.

57 Repórter do Jornal do Comércio e futuro autor do livro *O Rei dos Jagunços* que fora convidado pelo General Arthur Oscar a se retirar, devido a suas “reportagens alarmantes” em que denunciava as atrocidades cometidas pelo Exército.

O ciclo literário de canudos

A terceira parte de *Os sertões*, *A Luta*, foi aquela que serviu de matéria para a maioria das traduções intersemióticas⁵⁸. *A Luta* alimenta as narrativas de acordo com o esquema abaixo, composto por Alencar, Santos e Soares (2001, p. 211).



O código das ações inicia em F1 em *Os sertões*, *La guerra del fin del mundo* e *As meninas do Belo Monte*: a série de combates é desencadeada , a partir do “ incidente desvalioso”, quando Conselheiro, tendo adquirido em Juazeiro certa quantidade de madeiras, e não as recebendo, resolveu ir buscá-las à força. J.J. Veiga inicia sua obra fictícia em F5, contando uma saga fantástica sobre a construção de uma outra cidade utópica, com Conselheiro vivo, que consegue escapar dos federais, como já assinalamos no capítulo I. O ponto em comum entre *A casca da serpente* e o romance de Chiavenatto, *As meninas do Belo Monte*, é que ambos preocupam-se com *o day after*, o pós-guerra, enquanto o romance de Vargas Llosa atualiza sua reverência ao texto euclidiano, e o de Oleone Fontes praticamente atualiza as partes *O Homem* e *A Luta* com recursos discursivos híbridos se inscrevendo na esteira do pós-modernismo.

Já assinalamos que a terceira parte do livro de Euclides é uma narrativa épica que se abre com o signo do jagunço saqueador, apresentado num perfil positivo, revelando o elemento humano habilitado historicamente para integrar o território nacional. É ele quem desenvolve uma espécie de cumplicidade com a terra, mesmo desprovida, que o entende e o aprecia na

⁵⁸ Lembremos que as partes anteriores se intitulam *A Terra* e *O Homem*.

sua vida de combates. De saqueador, ele se transforma em guerrilheiro, e o signo *terra*, de mãe alimentadora, se desdobra em caatinga, em seguida em *natureza*, enquanto protagonista adjuvante, também guerreira, na defesa de seus filhos.

O território nacional é assim conquistado por esses que a natureza reconhece como seus verdadeiros companheiros e filhos, a qual ela dá força e poder, como na relação mítica de Gaia e Anteu que Euclides da Cunha utiliza.

Tem-se aí igualmente o esquema mítico da *chouannerie*⁵⁹ apresentando o reino do zig-zag, dos caminhos em torcicolos, das emboscadas, da convivência fenomenal com uma vegetação rude que permite a vitória desses *bronzeados* diante de três expedições militares que desconstrói qualquer guerra organizada. Jean Chouan é caracterizado muitas vezes como Proteu, o sertanejo aqui se torna Anteu ou Titã.

Malgrado os defeitos do confronto, Canudos era a nossa Vendéia. O chouan e as charnecas emparelham-se bem com o jagunço e as caatingas. O mesmo misticismo, gênese da mesma aspiração política; as mesmas ousadias servidas pelas mesmas astúcias, e a mesma natureza adversa, permitindo que se lembrasse aquele lendário recanto da Bretanha. (CUNHA, 2000, p. 222).

Euclides da Cunha inscreve o ciclo canudense no romance da *chouannerie* e estabelece um cronotopo estético, no sentido de vincular as narrativas relativas à guerra sertaneja em uma mitologia literária de natureza universal que foi inspirada da Revolução francesa, o que é sempre transcrito na parte *O Homem*, e nas F2, F3 e F4 em todo o ciclo. As caatingas passam a ter estatuto de lugar simbólico tanto quanto a Vendéia, e os sertanejos são investidos da natureza heróica dos *chouans*. Mas as suspeitas de que os “tabaréus turbulentos” recebam ajuda financeira de organismos monarquistas internacionais passam a ser totalmente negadas ou questionadas, no ciclo literário, à medida que a trama evolui, promovendo os famosos oxímoros da campanha de Canudos, que se manifestam com bastante acuidade na F4.

59 Os *chouans* são os rebeldes da Vendéia que não aceitaram a República e desejavam o retorno da Monarquia francesa. Lembremos que Euclides da Cunha venceu o concurso do Estado de São Paulo para ser correspondente de guerra, com os dois artigos *Nossa Vendéia I* e *Nossa Vendéia II*.

Atribuir a uma conjuração política qualquer a crise sertaneja, exprimia palmar insciência das condições naturais da nossa raça. (CUNHA, 2000, p. 309)

Tenho me perguntado onde estão as armas e munições para aqui enviadas pelos monarquistas de dentro e fora do país, a respeito das quais tanto se tem ocupado a imprensa. Não. Canudos não tem qualquer espécie de articulação com trama que vise trazer de volta a família real, e muito menos conselheiros militares (Ensaio preparado para *Le Peuple Souverain*. Traduzido do inglês por Fernando da Matta Machado. FONTES, 2002, p. 226-227).

Na obra *A 5ª Expedição*, o autor de tais reflexões é o professor Beebee de literatura comparada da Universidade da Pensilvânia, que envereda pelos sertões em busca de matéria para defender tese de doutorado sobre comunidades milenaristas, o que não deixa de ser uma transcrição da F4 de todo o ciclo. O professor Beebee é convidado a escrever sobre o conflito sertanejo para o jornal *Le peuple souverain*, editado em Québec e com circulação no Canadá e em vários países. Ele encontra em Salvador o poeta Pethion de Villar, membro-correspondente da Academia Francesa de Letras e que mantém correspondência regular com Paul Valéry, Appolinaire, Verlaine, Flaubert, na França, e com Herculano, Camilo Castelo Branco e Eça de Queiroz em Portugal. Pethion é destinado a explicar a Beebee como os jornalistas estão formando a opinião nacional sobre o conflito, de acordo com o ponto de vista dos jacobinos, isto é, os florianistas exasperados que defendiam a derrocada do poder civil e a volta de um novo marechal-de-ferro.

Escrevendo um de seus artigos para o jornal canadense, Beebee discorre sobre as suspeitas monarquistas que estruturam o caminho narrativo da guerra a partir do qual são articulados os movimentos das tropas, com recuos, avanços, retiradas, debandadas, o que ordena o código das ações de F3 e F4. O professor estado-unidense retoma a rede argumentativa, já dinamizada por Euclides, relativa ao erro histórico que a nação está prestes a cometer para com a *nação conselherista*. E Beebee continua:

Canudos é um exemplar modelo de organização social e econômica, que surpreende pela capacidade de prover a subsistência de população que cresce em desacordo com as mais otimistas perspectivas. (FONTES, 2002, p. 229).

Encontra-se aqui uma relação intertextual de similaridade, como uma transcrição, com a ação jornalística de Galileu Gall de Vargas Llosa, em *A guerra del fin del mundo*, em que um homem-palavra envia artigos para um periódico de Lyon na França, *L'étincelle de la Revolte*, mostrando o sertão como um local de construção da solidariedade entre os desvalidos, de esforço de eliminação da exploração do homem pelo homem e da luta de classes. Galileu Gall declara para a Europa que Canudos é a concretização das idéias de colaboração e de troca, e de construção de uma sociedade de bens comuns, defendida pelos socialistas utópicos europeus.

O reconhecimento que Canudos exemplifica teorias socialistas européias, legitimado por esses jornalistas estrangeiros, subverte os argumentos que focalizavam os sertanejos como os inimigos da civilização, e da República, o que significa mais um acordo com a herança euclidiana. Esta que havia estipulado, após a derrota de Moreira César (S3), que os sertanejos eram mais lógicos do que os ditos civilizados, pois estavam apenas defendendo um lar invadido, expunha uma iconografia da violência relativa à degola praticada pelos federais, representantes da República, como bem o indicou Gárate (2001).

Nesse âmbito, a inscrição do ciclo canudiano nos romances da *chouannerie*, através sobretudo dos argumentos de convivência do homem sertanejo com sua terra, sua caatinga, que se torna um “inimigo invisível” para os federais, como a caracteriza o húngaro Márai, conduz a uma projeção universal do drama de Canudos. Mas essa projeção se torna ainda mais intensa com a ação dos jornalistas que reconhecem na organização do arraial a ilustração de teses políticas européias. É significativa a intervenção do poeta Villar que, como correspondente de tantos nomes literários, é imbuído de um poder de análise da situação política do país em relação à ação dos florianistas. É que Beebee vai descobrir que o jornalista era um exercício mal conduzido, e que quase todos os formadores de opinião diziam e escreviam o que não sentiam.

O sertão, como lugar simbólico, representa o entre-lugar entre o passado e o presente, entre o nacional e o universal,. O sertão é medieval, pois foi colonizado pelos portugueses que trouxeram o catolicismo popular, leigo e rústico, em oposição ao catolicismo oficial, reformulado pelo Concílio de Trento, que foi amplamente seguido pelos senhores de engenho.

As romarias, procissões, novenas, festas, danças mostram um relacionamento íntimo com um santo que foi alguém que levou uma vida digna na terra e pôde se qualificar para interceder junto a Deus pelos

mortais. Esses santos “habitam altares, oratórios, nichos, mesas de sala, alcovas, levam vida errante” (FONTES, 2002, p. 304). No ciclo canadiano, são citados o padre Cícero, os profetas e peregrinos José Guedes e João Brandão, o monge do Paraná, e o monge José Maria d’Agostini no sertão do Contestado.

Visões apocalípticas e profecias unem Antiguidade e o mundo sagrado da Idade Média em um tipo de cristianismo comunitário, com seus beatos e peregrinos que andam de túnicas reunindo multidões de excluídos.

Antonio Conselheiro não é um qualquer. É diferente de todos aqueles com os quais me tenho relacionado em quatro décadas de vida e em anos de pesquisa a respeito de sociedades milenarista, messiânica, sebastianista, fundamentalista, apocalíptica. (FONTES, 2002, p. 228)

A guerra de canudos: iconicidade ou indexicalidade dirigida?

Sabemos que a filmografia sobre a guerra de Canudos é intensa. São aproximadamente 29 filmes e vídeos, produzidos desde 1944 e que direta ou indiretamente abordam essa temática⁶⁰. O primeiro tem como título *Euclides da Cunha*, sob a direção de Humberto Mauro, contemplando a vida do escritor, com evocações da época em que viveu e o contexto que gerou a guerra. O clássico *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, também faz parte da lista, em que existe uma representação do rigor místico de um beato, capaz de reunir homens e mulheres espoliados pela estrutura latifundiária e patriarcal dos sertões. O último da lista é o documentário de 1997, *Tempo bravo – Guerra de Canudos lembrada*, sob a direção de Alejandro Miguelez e orientação de Cremilda Medina.

O filme de Sérgio Rezende, *A Guerra de Canudos*, de 1996, é considerado, pela maioria dos críticos, como um filme de indexicalidade dirigida, na terminologia de nosso estudo, à medida que reproduz imagens de um discurso oficial. Muitos dizem que o fato que causa estranheza, tendo em vista que, nos anos 1990, já existia muita revisão dos discursos históricos sobre o episódio, acrescentada das pesquisas de antropólogos, geólogos, literatos, etc. Como ressalta ainda Luciano Nascimento não seria mais possível se produzir um filme, se sustentando a idéia de uma

⁶⁰ Vide www.Portfolium.com.br/filme.htm

revolta monarquista que estaria pondo a República em perigo. O refrão ou a toada de “A República está em perigo” (CUNHA, 2000, p. 314) já era inclusive ironizada por Euclides da Cunha quando denunciava que esta proposição não passava de um enunciado de opinião apto a fermentar uma comoção nacional; a comoção está ligada ao campo semântico da opinião nacional, um mecanismo argumental do autor que pretende demonstrar que os públicos são manipulados pelos meios de comunicação nascentes.

Essa crítica ao filme, por ser um indicador dos discursos oficializados cem anos antes, é acentuada pelas informações de que o Estado da Bahia apoiou a produção por várias formas: o Senador Antonio Carlos Magalhães conseguiu o apoio da Petrobrás para o filme⁶¹ e, durante as gravações, o estado fez deslocar um efetivo de policial e cavalaria para fazer parte da figuração, instalando também redes de eletricidade e telefonia no sertão junto às locações, em Junco do Salitre (...)

E, ainda, no período final da execução do filme, quando o estado da Bahia, através de sua rede de televisão, a TV Educativa, produziu um documentário de 53 minutos, exibido na época e ainda hoje continuamente reprisado pela própria TV Educativa, onde a história de Canudos é contada segundo m recorte específico que é a descrição de 3 versões desta cidade: a primeira o palco da guerra que fora inundado pelo açude de Cocorobó em 1968, e que a seca em 1996 estava fazendo ressurgir; a segunda aquela para onde a população havia se deslocado quando da construção do citado açude e, finalmente a terceira Canudos, a cidade cenográfica do filme de Sérgio Rezende. Evidentemente, este documentário que aparentemente versa sobre a história de Canudos, nada mais é do que uma peça publicitária do filme que seria lançado em breve. (NASCIMENTO (html))

Nesse âmbito, pergunta-se porque com todo o aparato criativo da linguagem cinematográfica, aliada à construção de uma cenografia e ao uso de um figurino impecável, o artista-cineasta não produziu uma verdadeira obra icônica. Em outras palavras, uma obra icônica dentro da concepção peirceana, no seio da categoria da primeiridade, dos sentidos virtuais, é capaz de guiar para novos mundos possíveis. Essa obra icônica teria produzido imagens sensíveis prontas a desconstruir discursos institucionalizados,

61 Como o afirma Sergio Rezende na entrevista A filmagem de Canudos, www.ufba.br/~revistao/03resen.html

responsáveis em gerar paisagens sgnicas que instauram uma nova ordem perceptiva em um cenário criativo capaz de regenerar a sensibilidade dos intérpretes para a trama histórica que estavam seguindo.

A Guerra de Canudos inicia com uma sinédoque argumentativa. Uma família particular, o casal Lucena, interpretado por Paulo Betty e Marieta Severo, vive o drama de perder a terra e vai se juntar a Antonio Conselheiro, que reúne os excluídos em Canudos, defendendo-os da miséria e da exploração autorizada pelo sistema político da época. Mas uma das filhas (Luiza, interpretada por Cláudia Abreu) dessa família se recusa a ir para Canudos, preferindo escapar da miséria por outros meios, o que vai conduzi-la a ter um relacionamento com um jovem oficial do exército (Selton Melo) que está exatamente na posição de aniquilador da comunidade de excluídos onde se encontra sua família.

O importante é que o início desta trama cinematográfica transcria o início da trama de Deus e o diabo na terra do sol que começa exatamente com o drama do vaqueiro Manoel (Geraldo del Rey) , espoliado por um coronel latifundiário, que tenta escapar desse sistema sufocador, indo viver em uma comunidade dirigida por um líder messiânico, o beato Sebastião, no lugar sagrado de Monte Santo. Mas se o filme de Glauber encaminha um processo de produção eminentemente icônico, no sentido em que instaura cenários virtuais suscetíveis de ativar os referentes em direções plurais, subvertendo assim os discursos fixos, o filme de Rezende já se inicia, como o dissemos anteriormente, na ordem da indexicalização dirigida.



Foto - 15. O camponês enfrenta o patrão. A Guerra de Canudos.



Foto - 16. O vaqueiro enfrenta o patrão

Deus e o diabo....

É bem verdade que o santo Sebastião também é um ícone sinedótico cuja função argumentativa se combina com outras funções de um todo para mostrar as contradições do sertão, com a miséria, o abandono, a exploração, o fanatismo, etc. A contradição emerge no confronto entre o santificado e o demoníaco (Deus e o diabo, ambos transformados pela solidão do sertão) que medem forças em um universo dilacerado pela falta de justiça e pelo autoritarismo dos coronéis. Santo Sebastião e Corisco se apresentam assim como símbolos, construídos pelo dinamismo icônico e indexicalizados em direção a uma argumentação viva que não reproduz discursos pré-estabelecidos. Tanto é que os dois símbolos são desconstruídos, em seus próprios ambientes, trazendo a percepção do intérprete para a ponte da primeiridade do ativismo icônico. Não são aniquilados por um exército salvador que vem liberar a sociedade de um mal exógeno.

Já Sergio Rezende não escapa da visão simbólica de um Conselheiro fanático que submete o povo sertanejo, e mesmo brasileiro, a uma guerra nefasta que só tem por objetivo destruir o novo regime político republicano. Mesmo Euclides da Cunha que caracterizou Canudos como Nossa Vendéia e os sertanejos como os *chouans* brasileiros, foi investido de atividade icônica primeira para desestabilizar seus próprios argumentos para enunciar que aquele povo não tinha nenhuma concepção política.

Por outro lado, há de se notar que, no contexto político dessa guerra, Antonio Conselheiro é visto como um negociador do sagrado, segundo Eduardo Hoornaert (2001). O sertanejo reconhece no Beato um leigo franciscano com sua expansiva criatividade para negociar com a gente e as autoridades. Daí seu oratório itinerante com as longas cantorias vespertinas e matutinas, seguindo a tradição sertaneja, com o ritmo indígena aliado à melodia lusitana. Um segundo campo de negociação é com os vigários dos Vaza-Barris.

Pois Antonio Vicente é, como relata Ataliba Nogueira, ao mesmo tempo advogado e construtor, ele consegue dialogar tanto com os vigários como também com as câmaras municipais. Por exemplo: os vigários normalmente são contra a construção de cemitérios fora da cidade, o que vem a diminuir sua empresa sobre as cerimônias ligadas à morte de seus fregueses, enquanto as municipalidades têm que executar a lei dos cemitérios públicos (veja Reis, 1991), criada sobretudo por motivos higiênicos. Antonio Vicente sabe interceder nesse tipo de problemas. Além disso em muitos pontos simplesmente imita os padres, nutre um grande e religioso respeito para com eles. (HOONAERT, 2001, p. 235)



Foto - 17. Antonio Conselheiro entre Beatinho e João Abade

Ademais, os missionários encaram suas tarefas com toda a racionalidade eclesiástica e o beato vê o mundo com a racionalidade mística que aproxima as pessoas abandonadas à sorte no isolamento do sertão. São assim várias as negociações que fazem com que o líder messiânico ative as mudanças sociais e culturais do sertão.

Nessa perspectiva, entende-se o porque da crítica levantar o fato de o filme repetir os argumentos oficiais, apresentando um Conselheiro fanático, cercado de um bando de ignorantes contra o qual o exército foi obrigado a lutar. Segundo Cláudia do Amaral (pdf 2008), já seria o momento de se optar por retratar o líder como um sertanejo letrado apto a expressar de forma articulada suas convicções políticas e religiosas.

Esta autora ressalta outro fato de igual importância que concorre contra a iconicidade do filme. É a representação da religiosidade nordestina, ou mesmo brasileira, como fonte de cultura do popular. O sagrado, no Brasil, em formas puras ou híbridas, é efetivamente um núcleo icônico de relações polissêmicas que se articulam com vários eixos culturais, enfatizando aí o político e o social, de forma dialógica. Não é mais possível promover uma abordagem das relações do eixo religioso com o eixo político como se o primeiro fosse guia de alienação do segundo. Esse agrupamento de entrelaçamentos produtivos de informação e de estética, no ciclo canadiano, tem uma função primordial destinado a fazer emergir a arte popular dos sertões que vivia até então em estado introspectivo, como já o assinalamos.

O projeto estético do ciclo canadiano estabelece pontes e comunicações entre os registros distintos que têm formado a memória nacional e que participam das imagens plurais da identidade cultural brasileira. Essa é mais uma razão a levar a crítica a considerar o filme de Rezende falho, por não ter explorado o sagrado como guia de uma rica cultura popular e por não ter evidenciado como Canudos germinou um microcosmo de hibridismo cultural, suscetível de metaforizar a nação brasileira.⁶²

Cláudia do Amaral lembra ainda que, nas cenas finais, as mulheres rezando e entoando ladainhas vão se atirando, uma a uma, em fila indiana, nas chamas das casas incendiadas, o que configura imagens dantescas remetendo às fogueiras da Inquisição. Para essa autora, essas cenas possuem um grau de ambigüidade icônica, levando o público a pensar se a intenção é criticar negativamente a religiosidade de fanáticos ou o governo que

62 Lembremos que a metáfora em Peirce é de ordem da primeiridade, um hipóicone.

deixou tantos cidadãos abandonados a essa sorte. A última cena do filme também merece destaque: Luíza (a filha mais velha do casal que havia tudo abandonado para seguir Conselheiro) que resolveu ficar do lado do exército consegue resgatar sua irmã mais nova dos escombros. Mas a menina, antes de partir, pede que as duas se ajoelhem para rezar, o que mostra como a religiosidade está fortemente relacionada com a identidade nacional.

É fundamental que o cinema brasileiro cumpra seu papel em levantar questões sobre as ligações da religiosidade com a cultura, com o social e o político, pois essas ligações são essenciais na formação da identidade nacional. O grande problema, nesse filme, que dividiu historiadores e estudiosos das questões que afligem o sertão nordestino, que abriga uma nacionalidade esquecida, como preconizou Euclides da Cunha, é exatamente o da indexicalidade dirigida. Esta, como já destacamos, impõe uma versão da guerra vinculada a discursos oficiais, que procura minimizar a responsabilidade do estado brasileiro frente ao massacre de inocentes e veicular imagens positivas dos militares que consolidaram uma República autoritária e deficiente, não só na época, como também ao longo do século XX. Nesse caso, a única conclusão que se pode tirar de uma análise do filme *A Guerra de Canudos* é que é preciso a realização de outro filme com produtores que sejam capazes de se debruçar sobre todo o material existente, de história, de história oral, de literatura, de sociologia, de geologia, etc. para que se possa oferecer à população brasileira um produto apto a iconizar as tragédias que o poder tem provocado com as populações abandonadas e excluídas. É a cronotopia estética mais importante que o público está aguardando, capaz de conduzir a uma relação viva entre ficção e história.

No entanto, podemos observar alguns segmentos positivos do filme que podem ser discutidos à luz de nossa perspectiva semiótica. O sintagma alternante da participação do personagem jornalista Pedro, que escreve seus artigos narrando, em voz *off*, encaminha uma crítica necessária à corrupção que reinava no seio do exército e à brutalidade com que trata os sertanejos. Esses artigos são transcrições de textos de Euclides da Cunha e de Manoel Benício na *Gazeta do Comércio*. Após ser censurado pelo general Artur Oscar, Pedro lhe diz, ao ver o soldado expor a cabeça do Conselheiro: “Isso não engrandece o exército. A sua campanha foi um crime !!!”

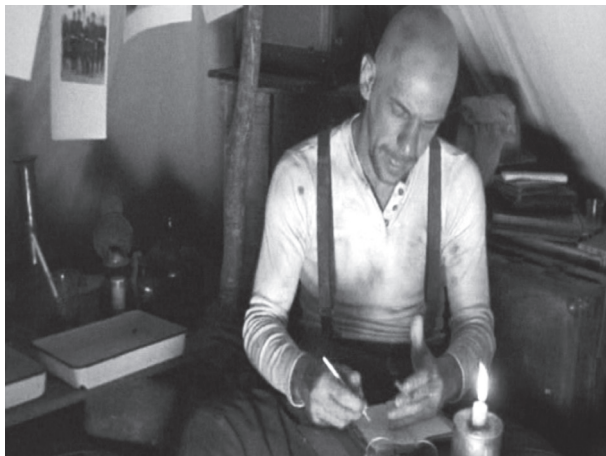


Foto - 18. O jornalista Pedro escrevendo

No geral, a sintagmática do filme se evidencia criativa com inúmeros sintagmas alternantes entre a vida de Canudos do Conselheiro e a vida da cidade submetida às novas leis da República. Os sintagmas alternantes da guerra, com as trincheiras dos conselheiristas e as estratégias militares do exército, se mostram igualmente como sintagmas freqüentativos que cenografam as seqüências mais dramáticas da S4, 4ª. expedição, e da S5, Últimos dias.

A paisagem do filme se apresenta continuamente em tom bege, como a cor da terra, ou mesmo da poeira que emana da terra, associada a cor dos tijolos das casas sertanejas. Canudos, vista pelos federais como a cidade demoníaca, percebida do alto, tem essa cor de terra. Os planos gerais da caatinga, com os gravetos acinzentados, e, muitas vezes, desprovidos de vegetação, aparentados ao retrato de desertos, lembram os planos glauberianos e simbolizam a convivência do sertanejo com seu meio. São planos que servem igualmente para mostrar o contraste do sertão com as grandes cidades onde vive a outra parte da nacionalidade brasileira.

Na S5, *Últimos dias*, Euclides da Cunha lançou os enunciados que codificaram o eixo argumentativo da resistência dos conselheiristas, e que legislou a formação do jaguncismo literário.

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a História resistiu até o esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do

termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dous homens feitos e uma criança, em frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados. (CUNHA, 2000, p. 513)

A transcrição desses enunciados, no filme, que seria uma Função de S5 com o mesmo título da seção do livro *Canudos não se rendeu*, constitui um sintagma que pode conservar o mesmo título e é cenografado pelos 4 resistentes na trincheira. O negro declara que teve três momentos de libertação: da escravidão pela princesa Isabel, pelo Bom Conselheiro, e: agora, Deus não tarda, já vem tirar dessa miséria. Quanto a Lucena: Hoje, está sendo o dia mais feliz da minha vida. Nós 4 aqui, mostrando pra eles que tem homem que não se dobra. Meu Bom Pai Conselheiro me botou na porta do céu. Como se pode ver, a cenografia coloca o espectador diante não apenas de uma tradução do texto literário, mas igualmente de uma temática do romance arturiano e, que se expandiu pelo sertão, como o registra Ferreira (2004). O romanceiro nordestino de encantamento se aproxima do romance arturiano pela constante busca de outro mundo, e pelas referências ao rei desaparecido, ferido e morto, que deveria retornar para reinstaurar uma monarquia de justiça e prosperidade. É a tradição de D. Sebastião que permite que o rei morto e encantado continue a circular junto com as promessas do milênio.



Foto - 19. Resistentes de Canudos

CAPÍTULO VIII

Primeiras estórias

Primeiras estórias, de João Guimarães Rosa, é um livro com 21 contos publicado em 1962. Como já foi bastante assinalado, em toda uma fortuna crítica, tais contos põem em cena personagens marginalizados pela lógica progressista da política brasileira que vinha potencializando suas ações no pólo urbano.

No projeto estético de Rosa, as estórias transcriam lendas e sonhos do sertão mineiro, com seus elos com a sobre-natureza, com a outra margem da realidade, que povoa o universo dos excluídos do progresso brasileiro: os loucos, as crianças e o jagunço. O jagunço se tornou uma figura emblemática da formação social brasileira e, como signo chefe de uma arte engajada, passou a ser um pilar legisignificativo de narrativas que materializam o jogo de forças entre as oligarquias rurais e o povo desamparado dos sertões.

No capítulo sobre *Quarup*, ressaltamos, a partir do estudo de Santos (1999), o estatuto narrativo do ser jagunço. A representação dos sub-homens brasileiros, fabricados pela miséria, é, como o diz o autor, uma herança euclidiana. Callado instaurou novos caminhos para o jaguncismo literário com a inscrição das utopias marxistas, do cubanismo em particular, configurando um jaguncismo guerrilheiro.

Guimarães Rosa já vinha, desde os anos 1950, extirpando a predicação romântica e realista do ruralismo que orientava as representações do jagunço, do cangaceiro e do sertanejo em geral. Ele sofre igualmente a influência euclidiana, construindo jagunços que movimentam as massas num sertão que, longe de ser idealizado, é apresentado como espaço problemático da política brasileira de valorização de oligarquias e elites urbanas.

Rosa, como é sabido, promoveu uma total renovação do regionalismo brasileiro. Porém, mais do que uma renovação de gênero e de conteúdo, o escritor empreendeu uma verdadeira revolução lingüística, tornando os signos-palavra espécies de peças de uma tessitura complexa que ele desarruma e re-arruma com uma criatividade sempre peculiar. O escritor efetua elos de união entre diferentes planos miméticos (mitos, lendas, causos, cultura popular e cultura erudita, etc.), como experiência criadora

em contraposição às confirmações miméticas dos enunciados lógicos dos acontecimentos da literatura romântica, realista e naturalista.

Traduzir a linguagem roseana para a narrativa cinematográfica nunca foi tarefa fácil. Em 1964, *Grandes sertões veredas* foi levado à tela, por Geraldo dos Santos Pereira, Renato dos Santos Pereira e Walter G. Durst. A crítica considerou o filme bastante distante da obra literária, mais assemelhado a um filme de bang-bang banal⁶³.

O livro *Primeiras estórias* serve como texto-fonte para dois filmes. O primeiro tem como título *A terceira margem do rio*, de Nelson Pereira dos Santos que faz uma junção dos contos *A terceira margem do rio*, *Seqüência*, *A menina de lá*, *Fatalidade*, *As margens da alegria* e *Os irmãos Dagobé* com a predominância das tramas dos contos *A menina de lá* e *A terceira margem do rio*. O segundo filme *Outras estórias* (1999) é realizado por Pedro Bial que transcria quatro estórias autônomas, como se o filme fosse uma seqüência de quatro curta-metragens distintos. O primeiro resulta da transcrição de *Os irmãos Dagobé* e *Famigerado*, o segundo é a do conto *Nada e a nossa condição*, o terceiro *Substância* e o último *Soroco, sua mãe, sua filha*.

Personagens-texto dos contos roseanos

As traduções intersemióticas anteriores se dão a partir de narrativas romanceadas. Aqui, lidamos com duas traduções de uma série de contos que tematizam, problematizando, a existência humana nesse espaço simbólico da cultura brasileira que é o sertão. O autor recupera na escrita a fala dos personagens desse espaço simbólico produzindo uma transcrição de palavras e expressões que acaba por formar uma escrita com formatação erudita.

Como sabemos, o conto é uma forma narrativa, em prosa, de menor extensão, contendo apenas um núcleo temático como motor da trama narrativa. Durante muito tempo, prevaleceu a fórmula do final enigmático para um conto até Maupassant no final do século XIX. No modernismo, “o final com chave de ouro”, passou a ser dispensável, tornando-se mesmo sinônimo de anacronismo. Atualmente, um conto deve apresentar um problema e uma solução sem ter que se submeter à ordem linear clássica: ordem-conflito-desordem-ordem.

63 A TV GLOBO realizou a minissérie *Grandes Sertões veredas*, em 1985, com Toni Ramos como Riobaldo e Bruna Lombardi como Diadorim.

A análise estrutural do conto se desenvolveu, como é sabido, com os trabalhos de Vladimir Propp sobre os contos de magia russos. Propp reagiu contra os estudos preocupados com a gênese histórica da fábula (composição prosística comportando conteúdo e a expressão), voltando-se para a visada da estrutura do conto. Greimas, por outro lado, se liberta da ordem sucessivo-sintagmática de personagens integrantes do esquema fabular propiano e propõe um modelo actancial que prevê várias funções para o mesmo personagem. Note-se que Propp e Greimas, assim como Claude Brémont, contribuem para mostrar, na narrativa moderna, a nova feitura dos contos com a possibilidade de agenciar várias variantes temáticas e encenar personagens inacabadas, que não se caracterizam definitivamente em virtude do incompleto de sua esfera de funções⁶⁴.

Nessa ordem de idéias, Segolin (2006) mostra como a narrativa moderna desfuncionalizou os textos e as personagens, produzindo o que Santaella e Nöth (2005) preconizaram como a predicação sem predicado. Embora de tendências semióticas distintas, Propp, Greimas e Bremond⁶⁵, tentando vincular a manifestação dos personagens à dinâmica do discurso, se aproximam da qualificação icônica de Peirce. Tratando de Guimarães Rosa, já sabemos que seus contos seguem um processo de construção desfuncionalizador, libertando a narrativa de um desenrolar clássico puramente indicial com consecutividade lógica direcionada.

A descaracterização funcional dos agentes narrativos, já visada como a iconicidade narrativa, permite a materialização do personagem-texto (SEGOLIN, 1978) que se apóia antes em núcleos predicativos icônicos, destinados a detonar as possibilidades significativas do texto. Diferentes dos personagens-estado, feixes de atributos definidos, subordinado ao jogo lógico dos textos, o personagem-texto pode retomar os constituintes básicos do personagem tradicional no intuito de rever fática e metalinguisticamente suas formas iniciais.

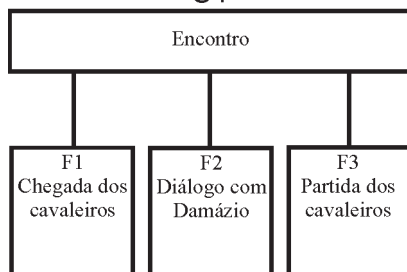
Quando trabalhamos com as narrativas, pudemos identificar várias seqüências com múltiplas funções. No conto, a regra é que encontremos apenas uma seqüência que deverá ter entre três e quatro funções geralmente. Se o conto tem uma feição subversora da lógica tradicional e materializa o personagem-texto, o reconhecimento das seqüências se torna mais complexa e exige um exercício mais apurado de debulhamento do texto. Tentamos isolar os agentes narrativos de quatro dos contos-fonte mais

64 Sobre a semiótica narrativa de Propp, Greimas e Bremond, vide nossa obra *Introdução às teorias semióticas*, 2006.

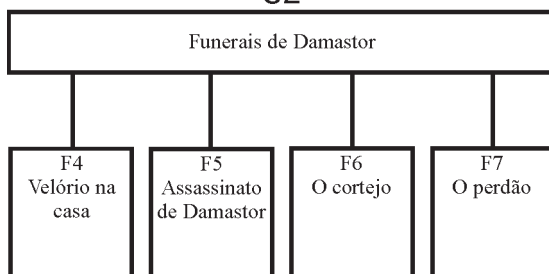
65 De fileira saussureana, de lógica binária.

importantes das traduções cinematográficas. Tentamos igualmente cruzar a emergência desses agentes nos dois filmes.

Famigerado
S1



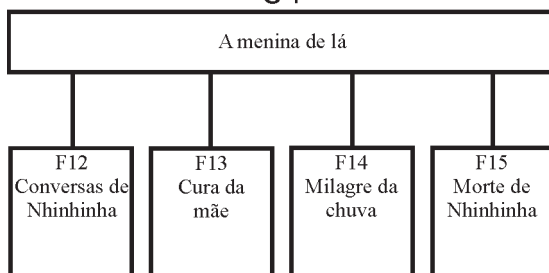
Os irmãos Dagobé
S2



A terceira margem do rio
S3



A menina de lá S4



Vejamos que estabelecemos uma numeração para as Sequências e Funções dos diferentes contos para facilitar o exame da fusão dos agentes narrativos dos contos nos filmes.

Famigerado é um conto narrado em primeira pessoa no qual o farmacêutico recebe a visita do jagunço Damázio Siqueira. O personagem narrador constrói a predicação de um jagunço violento e feroz, mostrando igualmente seus sentimentos de medo e ânsia diante de tal ícone de perigo. Mas o *perigoso* só buscava saber o significado da palavra *famigerado*, que ouviu de um moço do governo, pensando que se tratava de um insulto contra ele. O farmacêutico diz-lhe o contrário, que se trata de um elogio significando *pessoa célebre*, o que acalma a valentia. A constituição fática do personagem serve para desindexar os referentes habituais ligados aos jagunços literários. A configuração metalingüística em torno do significado da palavra serve para atenuar ainda mais as imagens de força e de poder dos valentões do sertão.

Os irmãos Dagobé trata da morte do terrível irmão mais velho, Damastor, pelo pacífico Liojorge⁶⁶. No arraial, todos dão por certa a vingança de Doricão, Desmundo e Derval, que matariam o assassino do irmão. A expectativa da revanche cresce quando Liojorge anuncia sua intenção de segurar a alça do caixão do defunto Dagobé. Para surpresa de todos, os irmãos concordam, dando razão a Liojorge por ter eliminado o valentão Damastor, que teve o fim que merecia. Comunicam também que deixariam o sertão para recomeçar a vida na cidade. Como em *Famigerado*, aí existe a materialização de personagens-texto, através dos quais são criados jogos

66 Pusemos a função relativa ao assassinato de Dagobé posterior ao velório, em virtude do recurso do flashback usado no conto.

onde símbolos e ícones, referentes e contra-referentes se entrecrocaram, mas que instaura um efeito cômico.

A terceira margem do rio relata a história de um homem que abandona a família e sociedade para viver à deriva numa canoa, no meio de grande rio. Com o tempo, a família desiste de apelar o seu retorno, mudando de lugar, com a exceção do filho mais velho. Este, na maturidade, tomado por intensa culpa, decide substituir o pai na canoa e comunica-lhe sua decisão. Nesse conto, a temática da *margem*, cara ao pós-modernismo, é desenvolvida, apontando para uma atitude de descentramento, associada ao processo de primeirização. Com o passar do tempo, ocorrem casamento, nascimento e batizados, e o pai abdica de hábitos culturais para se tornar cada vez mais natural e diferente do social, logo destituído de relacionamentos signícos.

O pedido do filho para que troque de lugar com ele, parece ser as únicas palavras que fazem sentido. Como para o barqueiro da fábula, no mito de Caronte, o encantamento da vida errante na água só seria quebrado quando alguém, espontaneamente, com ele trocasse de lugar. O pai atende ao apelo, mas o filho, tomado de medo, fraqueja e desiste de ir para terceira margem do rio.

A menina de lá é a história de Nhinhinha que possui dotes paranormais. Ela consegue realizar todos os seus desejos, por mais estranhos que pareçam, enunciado duas vezes o verbo: *Deixa...Deixa*. Isolados na roça, seus parentes guardam em segredo o fenômeno, para dele tirar proveito. Nhinhinha pede um arco-íris no céu para acabar com a impiedosa seca. Mas pede igualmente um caixãozinho cor-de-rosa com enfeites brilhantes para se retirar da terra.

Reinvenção de Guimarães Rosa no cinema

Pereira Júnior (2004) mostra uma diferença fundamental entre a tradução intersemiótica de Nelson Pereira dos Santos e de Pedro Bial. Em Nelson, o enredo costura agentes narrativos dos contos de partida em uma estória única. Nelson usa uma linguagem cinematográfica, utilizando uma sintagmática narrativa própria, com sintagmas alternantes e freqüentativos, modulados e encaixados pelas fusões de imagens. A narração é feita predominantemente pela câmera como se o narrador deixasse os personagens livres para agir. No filme de Pedro Bial, P. Júnior ressalta que o narrador é percebido atuante na voz dos personagens do livro.

As vozes dos personagens, moduladas, extrapolam o limite de apenas um diálogo com seus contracenantes, e passam, com postura teatral, a recitar o texto de João Guimarães Rosa ao público, em primeiro lugar, e só depois, conseqüentemente aos seus interlocutores, como acontece no livro, quando o autor dirige-se ao leitor, e sendo que, no livro, o enunciador, por sua vez, já é um narrador de segunda mão, pois João Guimarães Rosa insinua a suposta anterior existência de um contador de causos que propaga boca a boca os acontecidos dos memoráveis de seu lugarejo.

O texto de Nelson é cinematográfico e o de Bial é teatral. Isso não quer dizer que este último não tenha criado uma linguagem cinematográfica própria. Ele consegue manter a linguagem roseana enformando palavra, kinésica e proxêmica⁶⁷, em um conjunto criativo que associa teatro, recursos tecnológicos do cinema e da literatura. Como diz ainda P. Júnior, a obra de Bial celebra Rosa e deixa seu estilo contaminar a linguagem do filme.

Para ilustrar, vejamos o primeiro bloco narrativo que é tradução dos dois contos *Os irmãos Dagobé e Famigerado*. Ele começa pela F1, seguido de F5: O irmão mais velho é morto pelo pacato Liojorge. O velório se inicia e as pessoas falam das proezas do finado. Abre-se então um segmento que visa indicar com detalhes a valentia de Damastor que é fundido com o personagem Damásio de *Famigerado*. O segmento cinematográfico acompanha a F2 do texto literário. Vemos patas de cavalos adentrando pela cidade e pessoas entrando em suas casas, fechando ligeiramente as portas. Aparece um papel numa máquina de escrever com o incipit do conto: “Foi de incerta feita – o evento. Quem pode esperar coisa tão sem pés nem cabeça?” (ROSA, 1974, 27). Nesse momento, o personagem se apresenta principalmente como um personagem escritor e a imagem cinematográfica promove a realização de uma meta-imagem. Em seguida, a voz do escritor (Juca de Oliveira) ecoa representando seu pensamento.

O cavaleiro esse – o oh-homem-oh- com cara de nenhum amigo. Sei o que é influência de fisionomia. Saíra e viera, aquele homem, para morrer em guerra.

Imagem: o homem (Cacá Carvalho) se aproxima

67 Pesquisas específicas sobre os gestos e a posição no espaço respectivamente. Vide SOUZA, Introdução às Teorias Semióticas, 2006.

Aquele homem, para proceder da forma, só podia ser um brabo sertanejo, jagunço até na escuna do bofe. Senti que não me ficava útil dar cara amena, mostras de temeroso. Eu não tinha arma ao alcance. Tivesse, também não adiantava. Com um pingo no i, ele me dissolvia.

- O senhor quer entrar?

- Não quero Não.

Sei desse tipo de valentão que nada alardeia, sem farrona. Mas avessado, estranhão, perverso brusco, podendo desfechar em algo de repente por um ês-não-ês.

- Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua explicada...

Seria de ver-se: estava em armas – e de armas alimpadas. Dava para se sentir o peso da de fogo, no cinturão, que usado baixo, para ela estar-se já ao nível justo, ademão, tanto que ele se persistia de braço direito pendido, pronto meneável. Sendo a sela, de notar-se, uma jerba papuda urucuiana, pouco de se achar, na região, pelo menos de tão boa feitura. Tudo de gente braba.

Imagem: a câmera vai focalizando em close o corpo do homem, em suas armas e munições.



Fotos - 20, 21, 22 e 23. Damastor Dagobé



Foto - 21



Foto - 22



Foto - 23

-Quer tomar um cafezinho?

-Não. Vosmecê é que não me conhece. Damastor Dagobé.

Damastor, quem dele não ouvira falar? O feroz das estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo.

Imagem: Flashback de Damastor brigando e estuprando em um bar.
Volta ao sintagma do encontro.

- Saiba vosmecê que, na Serra, por o ultimamente, se compareceu que um moço do governo, rapaz meio estrondoso...Saiba que estou com ele à revelia... Cá eu não quero questão com o governo, não estou com saúde, nem idade...O rapaz, muitos acham é de seu tanto desmiolado...

A conversa era para teia de aranhas. Ele enigmava.

- Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: fasmisgerado...faz-me gerado...falmisgerado...familhas gerado...

Detinha minha resposta, não queria que eu a desse de imediato.

- Saiba vosmecê que sai ind'hoje da Serra, que vim, sem parar, essas seis léguas, expresso direto pra mor de lhe perguntar a pergunta pelo claro...

E já aí outro susto vertiginoso suspendia-me : alguém podia ter feito intriga, invencionice de atribuir-me a palavra de ofensa àquele homem; que muito, pois, que aqui ele me famanasse, vindo para exigir-me, rosto a rosto, o fatal, a vexatória satisfação?

- Lá, e por estes meios de caminho, tem nenhum ninguém ciente, nem têm o legítimo – o livro que aprende as palavras...É gente pra informação torta, por se fingirem de menos ignorâncias...Só se o padre, no Sãoão, capaz, mas com padres não me dou: eles logo engabelam...A bem. Agora, se me faz mercê, vosmecê me fale, no pau da peroba, no aperfeiçoado: o que é que é, o que já lhe perguntei?

- Famigerado?

- Sim senhor.

- Famigerado?

- Famigerado é inóxio, é “célebre”, “notório”, “notável”.

- Vosmecê mal não veja em minha grosseria no não entender. Mais me diga: É desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa?

- Vilita nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos...
- Pois...o que é que é, em fala de pobre, linguagem de em-dia-de- semana?
- Famigerado? Bem. É “importante”, que merece louvor, respeito...
- Vosmecê agarante, para a paz das mães, mão na Escritura?
- Olhe: eu, como o senhor me vê, com vantagens, hum,o que eu queria uma hora destas era ser famigerado – bem famigerado, o mais que pudesse!...
- Ah, bem...Não há que como que as grandezas machas duma pessoa instruída! ...Sei lá, às vezes o melhor mesmo, pra esse moço de governo, era ir-se embora, sei não...A gente tem cada cisma de dúvida boba, dessas desconfianças...Só para azedar a mandioca....



Foto - 24. O instruído e o jagunço

Vejamus que o segmento narrativo do encontro do Dagobé com o letrado, entrecortando o sintagma do velório, instaura uma problematização ontológica da fera jagunça. A otimização das propriedades visuais do texto roseano, em série de closes, esmiuçando o objeto imediato de representação que é sinodotizado ao máximo, opera uma estratégia representativa peculiar. Esta permite a configuração audiovisual de fera jagunça que encaminha

a formação transcodificadora da violência estampada na emergência da imagem-conceito.

O filme capta o sentido da obra roseana no sentido em que ironiza a figura desse homem forte, encourado e armado, trazendo à baila sua ignorância e limitações. Ele é ludibriado pelo letrado em relação ao uso do código linguístico. Na fusão dos contos, duas outras fraquezas vêm se acrescentar: ele é enganado igualmente pela astúcia do pacato Liojorge que, como David, mata o Golias. Finalmente, seus próprios irmãos lhe pregam peças, não apenas permitindo que seu assassino carregue seu caixão, mas também o perdoando, percebendo o erro de continuar nessa vida de jagunçada violenta. Dessa forma, o filme de Bial assume o compromisso estético de Rosa. Ele primeiriza as referências de força e violência do sertão, transformando esses personagens-símbolo em puro campo de possibilidades. O texto cinematográfico insiste em apontar o caráter de anti-sujeito se formando em ondas cíclicas de desreferencialização que marca a arte contemporânea.

Nessa concepção de uma arte que se compromete com a linguagem e que deve primeirizar símbolos cristalizados, passamos a observar o filme de Nelson Pereira dos Santos que elege como seu personagem principal o pacato Liojorge. Aqui também esse personagem passa por um processo de desfuncionalização que focaliza o exercício transcriador de Nelson Pereira dos Santos.

Liojorge passa a ser também o filho primogênito do velho do rio e o filme começa por uma transcrição da F9. A F10 se desdobra num sintagma alternante em que o filho vem conversar com o pai invisível e trazer-lhe alimento. A vida segue seu rumo, com a passagem do tempo e Liojorge sempre vem comunicar ao pai, na beirada do rio, seu casamento, o nascimento de sua filha, que é Nhinhinha (F13), enfim tudo o que lhe acontece.

É significativo que o espaço escolhido pelo pai é um espaço terceiro, espaço de mediação, de comunicação entre o visível e o invisível⁶⁸. Nesse entrelugar, uma canoa móvel, ele revela sua consciência do aspecto mutável da existência. Muita tinta já correu sobre a dicotomia medo/coragem opondo o pai ao filho. Este, no final, foge dos ecos de suas próprias palavras, quando o pai sai do rio para que ele (o filho) o substitua. O filho nega esse desafio, se distancia do rio e prefere sua existência banal e cotidiana.

68 A telenovela Pantanal (1990) tinha o personagem O velho do rio (Cláudio Marzzo). Personagem mítico de uma lenda urbana , o Velho do Rio é um homem que cuida da natureza, e veleja oculto sob o manto da noite, na sua canoa de um-pau-só pelos rios pantaneiros.



Foto - 25. O pai vem ao encontro do filho

No entanto, o filme de Nelson Pereira dos Santos parece equacionar esse dilema, surgido com a dicotomia medo/coragem, não apenas pela fusão dos cinco contos, mas principalmente pela utilização deles, em uma época atual e em uma espacialidade diversa dos agentes narrativos roseanos.

Com efeito, a família de Liojorge partirá do sertão para a periferia de Brasília, fugindo da fúria dos irmãos Dagobé (F11). O rio, considerado como o signo de vida, permanece assim como signo intermediário entre duas margens, dois territórios hostis para a vida dos excluídos. O meio rural com suas secas, jagunçada e ameaças (tanto da vida natural como sobrenatural) constitui uma margem inóspita que desterritorializa seus nativos. Daí ocorre o êxodo rural, uma diáspora que leva os camponeses para as periferias das cidades onde eles encontram expressões da violência urbana.; uma reterritorialização problemática do ponto de vista da aculturação das famílias em invasões e favelas.

Nessas margens, nasce Nhinhinha, filha de Liojorge e Alva que possui poderes sobrenaturais (F11, F12, F13). Nelson conserva a ação literária referente à cura da mãe e ao pedido de chuva durante a seca, de que a menina é protagonista a partir da enunciação do verbo: “Deixa... Deixa...” Mas o filme extrapola a narrativa literária, situando Nhinhinha na periferia de Brasília onde atrai uma multidão de excluídos em busca de milagres: pedidos de emprego, de aquisição de casa própria, de liberação de um parente da cadeia, etc.

É como se Nelson captasse uma série de objetos dinâmicos suscetíveis de completar as representações circunstanciadas do universo roseano; como se projetasse o conjunto metafórico da obra na história cotidiana do país. Esse experimento estético serve para mostrar o desamparo social dos indivíduos da periferia que continuam buscando auxílio em novas modalidades de figuras messiânicas.



Foto - 26. A “santinha” pede amparo.

Na narrativa filmica, os planos alternados entre uma multidão ávida por socorro material e uma criança (chamada de a santinha) de aparência frágil e angelical servem para enfatizar a construção de imagens- conceito concernente às dificuldades de uma população que se reterritorializa na urbe, mas importa todas as suas carências materiais e espirituais.

O filme é considerado “infel” à obra roseana na medida em que refaz semioticamente os contos na cidade, onde se lida com avião, aparelho de som, propaganda política, automóveis, Escola de samba, etc. As cenografias da “santinha” com a multidão que constituem o sintagma freqüentativo, por excelência, do filme, com formas alternantes, são tratadas pela linguagem da TV no filme. O hibridismo de linguagens, principalmente com a presença da mídia, característica pós-moderna que tem estado presente na maioria das narrativas que analisamos (mídia na guerrilha, em Antares, jornalismo em Canudos), é mais um recurso de reinvenção de Rosa.

Pereira Júnior (2008) conclui que o filme de Nelson é uma obra de arte autônoma que mostra assim mesmo o argumento roseano das mazelas causadas pelo êxodo desordenado de famílias pobres rumo à Brasília. A travessia entre uma margem e a outra (da zona rural à periferia das cidades) deve ser, dessa forma, observada como um feixe temático produtivo da arte brasileira contemporânea.

CAPÍTULO IX

Cidade de deus, tropa de elite

Na cultura brasileira contemporânea, produto de uma era pós-ditadura, o bandido, geralmente um traficante de drogas, habitante das *neofavelas*⁶⁹, torna-se o outro dos sistemas hegemônicos. Enquanto *quadrilheiro*, integrante de grupos que dominam territórios nas neofavelas, este outro tem constituído o herói narrativo do cinema contemporâneo e de uma parte da literatura. A narrativização desse herói não tem deixado de levantar inúmeras questões acerca da natureza das novas relações entre a arte e a sociedade. Deve a arte contemporânea refletir essa *nova* realidade de violência? Quando a arte toma partido por representar os males da violência urbana, estará ela banalizando os problemas sociais, em busca de mercado? Se não, pode esse *novo herói* identificar o perfil da sociedade brasileira, assim como o índio, na era pós-independência, ou o sertanejo, durante o século XX? Tentando fazer face a essas questões, esse capítulo discute as narrativas das obras *Cidade de Deus* (1997) e *Elite da Tropa* (2007).

Breve história da violência

Os dois textos que temos em mira, *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*⁷⁰, sintetizam uma História, e refletem um tempo presente. É uma história de conflitos que se configura na atualidade com uma face de terror, terror urbano peculiar aos morros do Rio de Janeiro, mas que se expande a outras capitais e cidades menores do interior do país. O terror narrativizado, batizado como realismo feroz (Antonio Cândido) e como hípermimese (Alfredo Bosi), tem características naturalistas, regionalistas (banditismo social), realista maravilhoso (rituais mágicos de macumba, espíritas,

69 São favelas menos pobres, com cem mil habitantes aproximadamente. São minicidades, com escolas, posto de saúde, água encanada. Têm seu próprio jornal. Emissora de rádio e de TV. Oliveira (2007, p. 12) diz que Paulo Lins afirma que a neofavela está para a favela assim como o quilombo um dia esteve para a senzala. Exemplos, a Rocinha, no Rio, com 150.000 habitantes e Heliópolis, em São Paulo, com 80.000 habitantes.

70 Vamos designar *Cidade de Deus*, como CD. O livro se intitula *Elite da Tropa* que designaremos como ET, enquanto que o filme é *Tropa de Elite*: TE.

e outros); traz pinceladas do gótico (medo e mutilações corporais) e do *roman noir*⁷¹.

Com efeito, a matéria para este terror pode ser retirada da História do Brasil, capaz de indicar uma cartografia da violência no país. Segundo Miranda e Lage (2007) é no tempo de D. João VI que nasce uma polícia autoritária que amedronta a população. Era preciso acomodar na cidade do Rio de Janeiro o príncipe regente com seu séquito de 12 a 15 mil pessoas. Com amplos poderes, o primeiro intendente de polícia, Paulo Fernandes Viana, desalojou muitas pessoas de suas casas, tendo sido responsável pela manutenção do espaço urbano (limpeza, salubridade, iluminação, água) e da ordem (deter e punir os desordeiros: escravos fugidos, capoeiras, ciganos, aventureiros). Até 1821, o intendente organizou a Guarda real de Polícia da Corte, integrada pelo famoso major Vidigal que foi imortalizado em *Memórias de um sargento de milícias*. A ação violenta e arbitrária da polícia nessa época já era contada por contemporâneos.

Ao final do século XIX, outro fato contribuiu para agravar a situação. A abolição da escravatura pôs literalmente nas ruas uma massa de homens e mulheres, sem posse de terras e sem meios de sobrevivência. Muitos deles enveredaram pelo caminho da marginalidade, enquanto muitos outros integraram as milícias privadas de senhores de terra, latifundiários e oligarcas.

A República, encontrando um país desigual, dividido entre classes hegemônicas e classes subalternas, excluídas do modelo positivista de desenvolvimento, buscou sufocar as irrupções sociais com força. O mandato de Floriano Peixoto, o Marechal de Ferro, é emblemático nessa função de impor ordem com autoritarismo, como é descrito em *Triste fim de Policarpo Quaresma* e *Os sertões*. Euclides da Cunha inclusive mostra que a guerra de Canudos refletia as múltiplas convulsões sociais, que ocorriam no país, tratadas a ferro pela República que deveria ter a feição de um regime progressista e democrático.

A partir de Euclides, a arte brasileira retratou a vida de indivíduos de “alta periculosidade”, jagunços bandidos e jagunços conselheiristas (lutando contra a República), cangaceiros e matadores, buscando, muitas

71 O *roman noir* se distingue do romance policial pelo caminho que leva o leitor do crime ao assassino. O romance policial clássico começa com um crime e o leitor busca conhecer a identidade do criminoso. O *roman noir* começa por uma situação na qual um criminoso evolui até o crime. Lida-se com um cotidiano de lugares mal afamados e cheio de bandidos e enfrenta-se a hostilidade da polícia oficial. Um clássico do gênero é *Les mystères de Paris* de Eugène Sue.

vezes, revelar a engrenagem política que favorecia suas vidas errantes e marginais.

A ditadura dos anos 1960, defendendo um milagre econômico de concentração de renda, em proveito das elites econômicas (banqueiros e empresários), situada do lado dos Estados Unidos, na Guerra Fria, desenvolveu estratégias políticas e sociais, aptas a agravar o isolamento social das classes dominadas. A tendência de manter uma polícia autoritária e arbitrária, criada, na época do Império, foi ampliada. Os opositores ao regime se inscreveram no movimento universal de formação de guerrilhas e partiram para a luta armada. Configurou-se então uma cenografia de conflitos entre militares e milícias paramilitares, com amplos poderes, inclusive os de torturar e de matar, e militantes guerrilheiros imbuídos da ideologia marxista. Criaram-se novamente modelos de guerreiros a defender o “lar invadido”, em todos os sentidos interpretantes.

No plano literário, autores, como Callado, por exemplo, põem em cena personagens retratando o jaguncismo guerrilheiro, fusão ideológica de conselheirista, sertanista e cubanista. Outros autores voltam-se para o realismo feroz da urbanidade que aponta para a existência de personagens, vindos de origem diversas, do meio rural ou urbano, confinados nas favelas e que passam a se chamar quadrilheiro.

O *quadrilheiro* tem uma filiação direta com o guerrilheiro, segundo Carlos Amorim (2004), e a violência do Estado sofre uma mutação essencial. Em um livro dedicado a Tim Lopes, Amorim mostra como os guerrilheiros passaram informações táticas de preparação das ações de seqüestros e assaltos aos presos comuns. Nas experiências de convivência entre presos políticos, os bandidos se aliavam aos grupos mais ativos.

Os quadros das organizações de esquerda tentavam formar um grupo diferenciado dentro da cadeia, mantendo as características das estruturas de militância que trouxeram da rua. Ou seja: tinham secretários, dirigentes, tarefas internas, obrigações políticas. A idéia era reproduzir dentro do presídio, o modo de vida típico do revolucionário, sustentando a tradição que vinha desde o “ano vermelho” de 1917. (AMORIM, 2004, p. 85)

Tudo isso (a experiência da luta armada) foi “ensinado” aos presos comuns dentro das penitenciárias, nas longuíssimas conversas de quem não tem nada a fazer, a não ser matar o tempo> De certo modo, o que os bandidos comuns fazem hoje é uma paródia das técnicas da guerrilha urbana. (AMORIM, 2004, p. 88)

Nesse contexto, o crime organizado, que já era uma realidade incipiente, conseguiu se estruturar de forma cada vez mais sólida e ganhar espaço na mídia. Com o fim da ditadura, se fortaleceu esse crime organizado que foi igualmente tornando-se matéria do realismo feroz que engloba a arte brasileira contemporânea. A rede Manchete, em 1993, transmitiu a telenovela *Guerra sem fim*, que tematizava essa problemática da transformação do guerrilheiro em chefe de quadrilha. China (Rubens Corrêa), atrás das grades, passava seus conhecimentos políticos como forma de criar um movimento contra as injustiças. Conseguiu escapar e se escondeu na favela Paciência⁷², onde pôs em prática sua filosofia de vida, defendendo a comunidade, onde agia o Comando Pirata.

Guerra sem fim conseguiu materializar uma função metaficção explicativa sobre essa passagem da guerrilha à quadrilha. A telenovela tentou argumentar sobre as causas da exclusão em um país da periferia capitalista, quando China refletia e escrevia em seu esconderijo na favela, afixando inclusive sua formação marxista. No entanto, essa telenovela foi feita “a toque de caixa”, para substituir *O Marajá*, produção que abordava os males da administração Collor e que foi censurada a partir de um pedido do ex-presidente. *Guerra sem fim* se constituiu em um fracasso de público. Aparentemente, a história dos problemas de segurança no Rio de Janeiro, com morros cheios de bandidos e policiais em luta armada, não chegou a criar empatia, acrescida do fato de que houve muita expectativa em torno da transmissão de *O Marajá*.

Como a cara da “nova” violência (JÚNIOR, 2006) começava a se delinear, no Rio de Janeiro, desde o final de 1979, e, em São Paulo, a partir dos anos 1980, ela passou a ser matéria-prima para a literatura e o cinema. Pereira discorre sobre a ausência do favelado no período das reivindicações políticas das esquerdas e sobre sua insurgência na cena representativa brasileira como o “outro” que enuncia atualmente um discurso contra a política discriminatória brasileira: “O traficante é o outro da resistência”. Ele encarna a violência que ficou depois que a ditadura acabou e é, por

72 O signo favela está intimamente ligado com a guerra de Canudos. O morro que contornava Canudos tinha o nome de Morro da Favella. Em 1897, os soldados que retornaram ao Rio de Janeiro, capital do país, ficaram acampados em praça pública, reivindicando a reincorporação ao exército. Constroem barracos de madeira no Morro da Providência, atrás do quartel-general e passam a chamar o morro de Morro da Favella. Em 1920, a palavra favela passa de nome próprio a nome comum, passando a designar habitações populares toscamente construídas que se espalham não apenas no Rio, mas nos países todo.

isso, que o cinema político atual não faz mais abstração dele⁷³. Enquanto habitante da favela (fenômeno recente e típico da era industrial e da periferia do capitalismo) o traficante é hoje, para a literatura urbana brasileira, esse outro, como um local textual da manifestação de pulsões e tensões sociais.

Seguindo o pensamento de Nietzsche, Cabrera (2006), que analisa a violência natural de cowbóis no cinema, poderia ver nele uma manifestação de violência própria do ser humano, sem dualismos morais, uma ocorrência da “vontade de potência” em que o herói é violento por necessidade, sempre como resposta a outra violência, arbitrária e ilegítima. Como novo inconsciente urbano, esse herói da violência é a negação do homem e do mundo, que seriam objetos imediatos a serem reestruturados em uma transposição existencial capaz de apontar as contradições da sociedade. Se esse novo tipo de herói for configurado como um *anti-personagem*⁷⁴ (SEGOLIN, 1978), ele não deverá vir sempre para retratar um novo modelo de ser social, mas para mostrar como o ser social se encontra no centro de uma esteira signífica que, antes de reproduzir o mundo, o transforma e o nega, e o faz evoluir como uma forma de linguagem que participa do maior paradoxo da escritura e da transcrição do mundo que é desmaterializar as convenções. Sob esse *prima*, torna-se imperativo evitar se seguir dois caminhos: 1. Criar estereótipos da violência em uma arte massificada que visa o lucro.; 2. Tentar, de todas as formas, idealizar esse “outro da resistência” como o herói que representa o novo ícone de brasilidade.

Os filmes CD e TE são duas produções recentes que abordam a violência emanada do tráfico de drogas, mostrando as contradições da sociedade com orientação política de expressão icônica que quebra símbolos estabelecidos. Embora tenham o ritmo narrativo acelerado, fruto do uso de recursos eletrônicos, acreditamos que não são apenas produtos de uma cosmética da violência, trazendo para a mesa de debates questões fundamentais da violência no Brasil.

A tematização da favela

CD é o romance de estréia de Paulo Lins que morou durante vinte anos na favela carioca do mesmo nome, onde viu a expansão da

73 Vejamos outras produções : Meu nome não é Johnny (2007), Maré, nossa história de amor (2007)

74 Capaz de desalojar idéias feitas e convencionais sobre um determinado mundo referencial, como um signo icônico.

criminalidade. O autor valeu-se assim de sua experiência pessoal e da pesquisa *Crime e criminalidade nas classes populares*, coordenada pela antropóloga Alba Zaluar, de quem o escritor foi assistente durante oito anos. Para a escrita da obra, o autor utilizou também artigos publicados nos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *O Dia*. (LINS, 2002, p. 403).

Na trama narrativa, *Cidade de Deus* é um conjunto habitacional, na zona oeste do Rio, que foi cedido a desabrigados de enchentes, sobreviventes de outras favelas e bairros populares, nos anos 1960. Nesse âmbito, essa estória pode entrar em relação intertextual com *Tocaia Grande* de Jorge Amado, que é exatamente uma estória de comunidade formada por excluídos da sociedade, embora aí não exista a temática do tráfico de drogas.

O romance de Lins é dividido em três partes, seguindo uma evolução temporal, correspondendo respectivamente aos anos 1960, 1970 e 1980 (1. A história de Inferninho; 2. A história de Pardalzinho; 3. A história de Zé Miúdo.). Ele conta a passagem de uma favela a uma neofavela, onde o bucolismo, a camaradagem, a memória da infância com suas festas e brincadeiras cedem lugar a uma poderosa guerra do narcotráfico, com toda sua composição semântica em torno da existência de material bélico.

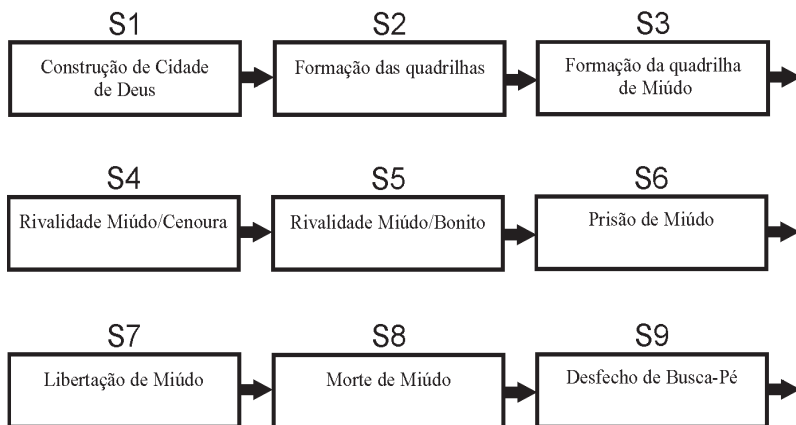
Sousa (2008) traz à baila o debate sobre o estatuto literário da obra de Lins, seja pelo fato de se aparentar a um documento, seja pelo fato de utilizar a língua falada por pessoas da favela, afastando o texto do padrão da língua nacional. Ora, este parece um debate que já cercou Os sertões quanto ao valor estético de um texto com a feição de documento, embora nunca tenha pairado dúvidas sobre o valor lingüístico de uma obra que dialoga com inúmeros textos científicos

O romance *CD* precisou da legitimação de críticos como Roberto Schwarz (apud SOUSA 2008) que reconheceu o valor da obra, saudando-a como uma “aventura estética fora do comum”, para que pudesse ser aclamada pela crítica. Viu-se então que, para além do que há de documental a respeito da criminalidade e exclusão social, o texto de Lins é uma teia discursiva, de caráter icônico, que deixa a História e estórias se entrelaçarem.

O uso da linguagem da população favelada usada de forma icônica, transcrita, em isomorfia com as idéias de exclusão, produz efeitos relacionais entre expressão e significado. Justamente, *CD* rompe convenções de expressão e significado, subverte o simbolismo habitual da língua e literatura nacionais, instaura uma polifonia de discursos sociais, através de experimentos lingüísticos de classes populares. Por esse prisma, a iconicidade da narrativa problematiza igualmente a política governamental

do país e os modos de existência das instituições da sociedade em geral: a polícia, a escola, a família, a mídia.

Para analisar essa temática da violência empreendida por essas novas figuras narrativas reconhecidas como os quadrilheiros, vamos levantar as principais Sequências que sintetizam a trama narrativa.



A S1 mostra imediatamente como a combinatória do filme diverge da do texto literário, onde a construção da favela não é focalizada. Quando o narrador inicia a primeira parte do romance, correspondente aos anos 1960, ele assume a terceira pessoa, um ponto de vista mais distanciado dos personagens. É com o estilo bucólico que ele descreve o espaço onde a pujança e a pureza da natureza, reminiscências da Mata Atlântica, mostram lugares originais da terra virgem, que foram sendo ocupados pelos seus primeiros ocupantes, os portugueses e os negros africanos. Sousa (2008) assinala que o tom nostálgico da narrativa nesse início do romance, assim como a mudança de voz para a primeira, lembrando as experiências da infância, estabelece elos com a história literária brasileira. Nos séculos XVII e XVIII, as narrativas neoclássicas e românticas instauraram relações causais entre a visão da natureza – “terra bela, terra grande”- e a visão de mundo dos escritores.

[...]o rio, totalmente abraçado, ia zaguezagueando água, esse forasteiro que viaja parado, levando íris soltas em seu leito, deixando o coração bater em pedras, doando mililitros para os corpos que o

ousaram, para as bocas que morderam seu dorso.
(CD, p. 15)

Em seguida, o narrador continua mostrando como a natureza muda para dar lugar ao povoamento: “Cidade de Deus escasseou a flora e a fauna, remapeou Portugal Pequeno e renomeou Charco: Lá em cima, Lá na Frente”, etc. (CD p. 16). A favela foi transformando-se em neofavela:

Os novos moradores levaram lixos, latas, cães viralatas, exus e pomba-giras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, resto de raivas de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, revólveres, frango de despacho, samba de enredo e sincopado, jogo do bicho, raiva, traição, mortes... (CD, p. 16).

Após a formação da neofavela, o rio continuará sendo parte da paisagem seja como lugar de passagem, ou como cemitério onde os traficantes jogarão os cadáveres de suas vítimas.

Para fazer um paralelo com o romance *ET*, devemos ressaltar imediatamente que este livro se transformou em best-seller em 2007. Foi apontado como o primeiro livro, no Brasil, a mostrar a guerra urbana do ponto de vista do policial, com seus hábitos, medos e desafios. Dizem os autores, no Prefácio, que eles sonham com o dia em que vão celebrar, na cidade do Rio, a reconciliação entre a sociedade e as instituições policiais, entre os membros de cada comunidade e os policiais. Contrariamente a *CD*, não existe narração bucólica da formação das favelas. A primeira parte é denominada *Diário da Guerra*, com 23 estórias, e, na segunda estória, *Mil e uma noites*, a viatura chega na favela do Jacaré “cheia de amor pra dar, mas dá de cara com dois viciados...” (*ET*, p. 22). No filme *TE⁷⁵*, o capitão Nascimento é o narrador principal e anuncia imediatamente, em voz *off*, que o Rio de Janeiro vive em guerra. Em *ET* (p. 83), na estória Caveira, o narrador declara: “O Rio é a capital da violência”.

A cidade aparece pela escuridão dos atalhos dos morros que os soldados do BOPE sobem, matando os cachorros, cujos latidos deveriam alertar os traficantes. É a chamada “trilha sonora” da operação de “guerra” que, do ponto de vista visual, é caracterizada como uma visão de túnel que

75 *Tropa de Elite* ganhou o urso de ouro no Festival de Berlin de 2007. Como o filme foi considerado fascista por uma grande parte da intelectualidade brasileira, Nelson Pereira dos Santos declarou sua intenção de escrever a Costa Gravas, presidente do júri, para perguntar como esta estética do cinema que fala da eliminação dos marginais pôde seduzi-lo. (Lê Monde, 18 de março de 2008).

focaliza um alvo determinado. Numa dessas subidas, ocorre um encontro com o sobrenatural, pois uma velha desconhecida aparece para dar um aviso, evitando que o pelotão do BOPE seja surpreendido pelos traficantes, desaparecendo, em seguida: “Na visão de túnel, tudo é possível: encontros inusitados de terceiro grau com personagens irreais ou até mesmo delírios”. (ET, p. 44).

Voltando à CD, percebemos que a descrição dos garotos, com suas brigas e jogos, permite mostrar a formação dos elos subjetivos e sociais da nova comunidade que se constrói na neofavela: “amizades, rixas e romances nessas pessoas reunidas pelo destino” (CD, p. 31). Nessa primeira parte, a focalização desliza para os personagens Barbantinho e Busca-pé, cujos sonhos de ascensão social e mudança de vida são enfatizados. Busca-pé torna-se um personagem relevante à medida que seu sonho de ser fotógrafo transforma-o em refletor da vida da sua comunidade, através do qual pode-se criar um jogo de referentes e contra-referentes para o repensar os seres narrativos. Passando a ser um personagem que coloca seu próprio problema de personagem, Busca-Pé é eleito um operador de iconicidade, tão bem que age como narrador principal no filme, com o recurso da voz off em primeira pessoa. Ou seja, ele passa a ser, com sua câmera fotográfica, o narrador metafictício que põe a nu o mecanismo criador que dá origem aos seres ficcionais do texto fílmico.

Em *ET*, a construção de cenografias comunicativas autoriza o discurso metafictício, que cumpre mesmo o papel de embrente de metaficção historiográfica. Em *Mil e uma noites*, o soldado dialoga com seu leitor virtual:

Estamos com gana de invadir favela, um puta tesão. Desculpe falar assim, mas é pra contar a verdade ou não é? Você vai logo descobrir que sou um cara bem formado, com uma educação que pouca gente tem no Brasil. Talvez você até se espante quando souber que estudei na PUC, falo inglês e li Foucault [...]Se você está esperando um depoimento bem educadinho, pode esquecer. Melhor fechar o livro agora mesmo. Desculpe, mas me irrita com as pessoas que querem ao mesmo tempo a verdade e um discurso de cavalheiro. [...] E como é a sua vida também, com toda certeza. Entre fique à vontade. A casa é sua. (ET, p. 21)

Em *TE*, sabemos que o narrador de primeira pessoa é o capitão Nascimento (Wagner Moura), enquanto em *ET* o narrador é identificado como um oficial do BOPE, sendo que o segundo narrador da segunda parte

o identifica como o *namorado de Alice* (ET, p. 258). Este tem um perfil desfuncionalizador, discutindo com o leitor sobre sua própria configuração, e mostrando-lhe que, para este tipo de referencial, o uso da linguagem padrão não é conveniente. O narrador soldado propõe uma narrativa sobre a guerra urbana e reflete sobre a forma de iconizar as referências dessa guerra.

Essa postura narrativa fornece elementos de tradução para a composição do capitão Nascimento que discute sobre algumas temáticas levantadas em ET. Essa guerra urbana é a vida de cada leitor e de cada espectador. Cada um é atingido por ela. Cada consumidor de droga é responsável por ela. Uma narrativa sobre essa vida, em livro ou cinema, é a “casa” de cada um. Eis então o diagrama metafórico que marca a metaficção historiográfica que põe em xeque o próprio narrar e os seus elos com a História recente do país, capaz de mostrar que o modelo político de capitalismo de periferia faliu.

Formas e expressões da guerra urbana

Mostrando a arborescência do modelo político que fracassou, surge toda uma geração de escritores que põe em cena um realismo metahistórico capaz de focalizar os territórios da guerrilha de favela que descentra os discursos institucionais. A guerra urbana reflete ainda o enfrentamento de milícias e guerrilheiros que, desta vez, não se apresentam imbuídos de ideologias políticas codificadas, mas representam frequentemente os líderes messiânicos da comunidade.

A formação do tal “governo paralelo” que lidera a favela tem sido muito debatida em artigos, simpósios, livros e mídia, mas a verdade é que as comunidades de favelas vivem, ou sob o jugo dos traficantes, ou sob o jugo das milícias, compostas por membros do estado e agentes da segurança pública que expulsam o tráfico das comunidades, mas depois passam a vender segurança e explorar serviços como TV a cabo e transporte alternativo. É muito significativa a telenovela da GLOBO, *Duas caras*, cuja favela *Portelinha* é uma verdadeira favela de milícias, comandada

por Juvenal Antena e seu grupo. A GLOBO anuncia, em seu site, que se inspirou de uma favela real, *Rio das Pedras*, em Jacarepaguá⁷⁶.

Em CD, a S2 é uma seqüência dinâmica que mostra como os quadrilheiros vão se reunindo, após assaltos e ações de bandidagem que lhe conferem autoridade. O carpinteiro Luis Cândido é um marxista-leninista, que acredita na luta armada e na força do povo. Faz uma cadeira de engraxate para Inho que, juntamente com Pardalzinho e Cabelo Calmo, passa a assaltar os engraxandos. Na favela, os grupos de jovens dos apartamentos se põem a brigar com os jovens das casas por causa de pipa, bola de gude, futebol, namoradas e posteriormente pelo controle das bocas-de-fumo.

Com efeito, a textualidade dinâmica da formação das quadrilhas se encaminha para uma apreensão icônica do cotidiano da favela que cria muitas possibilidades de significado da estrutura contextual. As razões do engendramento da pobreza e da miséria se espelham e indicam como elas conduzem ao crime organizado. No filme, é enfocada a formação do Trio Ternura, quadrilha que parte para assaltar a cidade acompanhada do garoto Dadinho, que se transforma em Zé Pequeno, o Miúdo do livro.

A S3 constitui uma seqüência nuclear, no livro e no filme, onde se pode seguir a trajetória de um herói traficante. Esse tipo de heroísmo guerreiro, com características nietzschianas (CABRERA, 2006, p. 291), permitindo a configuração dos novos bravos e valentões, instaura, é bem verdade, uma problematização moral da violência. Trata-se de uma nova problematização que não instala o confronto do traficante com os poderosos da política brasileira, como Glauber Rocha faz ao pôr face à face o vaqueiro Manoel com o latifundiário⁷⁷. Nesse caso, as imagens –conceito, que daí emanam, estabelecem uma rede de enunciados explicativos, apontando claramente para uma política de injustiça.

Nos textos que estamos analisando agora, o encadeamento signico da história da violência não aparece nos termos de mostrar as implicações

76 Para a construção da cidade cinematográfica, a equipe da Rede Globo realizou dezenas de visitas à comunidade. Mas quando um plano geral da Portelinha é exibido, o que está sendo visto verdadeiramente é a favela de Rio das Pedras. A cidade cenográfica ocupa uma área de 6 mil metros e possui oito ruas, nas quais se construiu 120 casas, uma igreja, a escola de samba da comunidade e 30 lojas que servem de cenário para a gravação da maior parte das cenas da produção. A escolha do nome da favela fictícia é uma homenagem à escola de samba Portela que renderia posteriormente ao diretor Wolf Maia um “troféu Águia de Ouro”, criado especialmente pelo carnavalesco Cahê Rodrigues para agradecer a homenagem.

77 No filme documentário *O engenho de Zé Lins*, Walter Lima Jr. Declara que Deus e o diabo na Terra do Sol é uma transcrição de Pedra Bonita.

da classe ditatorial brasileira, engendrando este tipo de heroísmo guerreiro, desde o tempo da colônia. Em todo o caso, seria de se esperar malhas signícas nos textos para indicar os elos políticos da fase da ditadura militar com o crime organizado. Trechos metafictícios, conduzindo à opacidade referencial, seriam desejados, até mesmo para desenvolver nos textos, formações discursivas e simbólicas capazes de refletir as cenografias fundadoras dos meios de comunicação entre o poder institucionalizado e esses novos heróis guerreiros do crime.

Mas cenografias dos criminosos com a polícia aparecem e, no livro CD, a vida do policial, que tenta eliminar Miúdo, é relatada desde a sua infância pobre no Ceará. Policiais corruptos são configurados, tanto no livro, como no filme, criando imagens-conceito de cumplicidade entre eles e os criminosos.

O percurso institucional da polícia não se apresenta como dos mais positivos: são matadores frios de bandidos que desovam corpos pela cidade e, longe de proteger os cidadãos, acabam por aumentar a violência: “Para o morador comum da favela este era um medo a mais com o qual tinha de conviver. A polícia de um lado, o bandido do outro, ambos causando temor e pondo em risco a vida.” (CD, p. 379).

É a razão pela qual ET tenta inverter pontos de vista, mostrando o BOPE, apesar de todo o treinamento animalesco, para tornar-se cães selvagens, como um batalhão que resiste à corrupção, permanecendo como uma ilha de excelência e de credibilidade (ET, p. 51). Voltaremos à imagem policial mais adiante. Vejamos ainda na **S3**, a formação da malha identitária dessa figura mítica que vem ocupando as páginas da literatura brasileira atual.

O dono dos Apês volta e meia andava Lá em Cima, sempre acompanhado de seus quadrilheiros, procurava saber quem estava traficando... (CD, p. 188)

Também houve casos em que os futuros quadrilheiros não tinham crime algum para vingar, contudo entravam na guerra porque a coragem, aliada à disposição para matar exibida pelos bandidos, lhes conferia um certo charme aos olhos de algumas garotas. (CD, p. 350)

As lágrimas saltaram dos olhos, o corpo tremia. Os quadrilheiros também em silêncio do lado de fora e aquela oração triste e muda lá dentro. (Quando Bonito ferido recebe a visita de sua mãe). (CD, p. 372)

Os quadrilheiros olhavam em silêncio o caminhão se afastar. (CD, p. 373)

A palavra *quadrilheiro* existe na língua portuguesa, significando um integrante de quadrilhas, geralmente de ladrões. Nesse espaço de barbárie humana, o outro lado da civilização urbana, que é a neofavela, assiste-se à epifania dos personagens marginais que encarnam múltiplas facetas, até- e inclusive – suas paradoxais convergências nos seus códigos de solidariedade e fidelidade. O heroísmo guerreiro desses homens fortes é assim valorizado pela designação do ser quadrilheiro e seus valores de bravura são manifestados claramente no apogeu dramático das narrativas. Os quadrilheiros choram, se emocionam, bebem nos bares, vão a festas, traficam, matam, etc. Ao lado de uma série de ações humanas e ordinárias, eles são capazes de efetuar ações criminosas, pois o código de existência e de sociabilidade das favelas é instituído por um chefe de quadrilha, neste caso, Miúdo/Zé Pequeno.

É fundamental observar que, já em ET, o marginal quadrilheiro é tratado como vagabundo:

O que quero dizer é que não me envergonho de não me envergonhar de ter dado muita porrada em vagabundo Primeiro, porque só bati em vagabundo, só matei vagabundo. (ET, p. 35). Os vagabundos se deram conta de que estavam lidando com o BOPE e fugiram (ET, p. 72).

Como porco, filho-da-puta : Puxamos o porco ladeira abaixo, sem fazer nenhum esforço para poupar o filho-da-puta (ET, p. 73).

Como molecada: Com o BOPE fungando no cangote, a molecada não seria doida de brincar com fogo. (ET, p. 75).

Como bandido: O bandido parecia zonzó, não sabia se a mise-en-scène era a sério. (ET, p. 50).

Sob esse aspecto, podemos comparar a predicação atributiva dos seres narrativos nos dois textos, e verificar o que pode se configurar como uma axiologia sgnica. Em CD, o *quadrilheiro* e sua narrativa acabam se constituindo numa forma de manifestação de uma formação discursiva que indica o despontar de uma verdadeira comunidade, com suas regras de fala e seus contratos comunitários. Em ET, o *quadrilheiro* passa por uma desintegração atributiva e vai sendo apresentado como uma presa animal que sofre as seções de tortura realizadas pelo BOPE. De certa forma, os *porcos bandidos* não se apresentam em comunidade, com memórias de

infância, em festividades, mas, geralmente, como corpos mutilados e esfacelados pela caveira do BOPE.

O chefe Miúdo/Zé Pequeno, em CD, possui todo poder de comandar a quadrilha. Proíbe assaltos na própria favela e pune, com a morte, aqueles que desobedecem. Comporta-se como um verdadeiro asceta do crime, sem amores, nem família; como um chefe nazista, distraíndo-se em matar companheiros quadrilheiros e inimigos; e, paradoxalmente, como o amigo da infância de Pardalzinho/Bené, o único por quem ele nutre um sentimento sólido de afeição, sofrendo bastante quando de sua morte. No filme TE, o chefe da quadrilha é Baiano que possui atributos semelhantes aos de Miúdo na crueldade com companheiros e inimigos, mas que não é mostrado em vida comunitária



Fotos 27, 28 e 29. Baiano é capturado pelo BOPE⁷⁸.

⁷⁸ Baiano matou um dos integrantes do BOPE e, ao ser capturado, solicita que não atirem em seu rosto, deformando-o, para não estragar seu velório.



Foto - 28



Foto - 29

As seqüências **S4** e **S5** representam a *guerra*, quando as quadrilhas se enfrentam pelo controle das bocas. São as seqüências que mostram a passagem da favela controlada por um só chefe, vivendo uma relativa paz, à neofavela assediada por combates diários. “Traficar, era isso que estava na onda, isso que estava dando dinheiro” (CD, p. 208) é uma sentença que abre os sintagmas narrativos, tanto literário, como filmico, concernentes aos

conflitos. Estes sintagmas são dinamizados pelos verbos de ação, referentes a combates e enumeram as habilidades bélicas de cada quadrilha.

Duas horas de tiroteio nas vielas de Lá de Cima. Miúdo matou mais um aliado de Bonito. Agora eram cinqüenta homens atirando contra trinta e cinco recuados dentro do mato. A superioridade em armas da quadrilha de Miúdo tornou-se ainda maior com a quadrilha da Treze a seu lado, seus homens combatiam com dois revólveres cada. Calmo com uma metralhadora, Miúdo com o fuzil e cinco escopetas nas mãos dos principais soldados. No mato, alguns dos integrantes da quadrilha de Bonito revezavam um único revólver. Até mesmo Bonito bateu em retirada. O único morto levou quase cem tiros num ataque soviético que Miúdo tanto gostava de realizar: a quadrilha toda se posicionava ao redor do corpo e atirava duas vezes simultaneamente. (CD, p. 329)

Mas como a vida dos *quadrilheiros* encontra-se recheada de casos e estórias de bravura (um elo literário com a vida dos estivadores e capoeiras de Jorge Amado), aparece uma estória, durante a guerra das quadrilhas, relativa à participação de um empresário Luís Prateado. Este teria mandado muitas armas para a quadrilha de Bonito (Mané Galinha no filme). Em conluio com o governo, deixaria a guerra continuar para remover a favela do local e construir ali residências de classe média, pois uma região entre a Barra da Tijuca e Jacarépaguá tinha ganho valores imobiliários nos últimos anos.

Miúdo é preso e vai cumprir pena no presídio Miltom Dias Moreira. Após pagamento aos líderes do presídio para continuar vivo, consegue ser liberado (S7 e S8). Aprende a ler e a dirigir, passa a viver só de assaltos, mas prepara um ataque à neofavela e sua volta como chefe de quadrilha. Pensa e reflete sobre suas qualidades de líder quadrilheiro.

Tinha o poder de trazer à tona a violência do fundo dos homens e multiplicá-la a seu bel-prazer. [...] Era ele senhor de seu desengano, dono da ruindade de nunca perdoar, de aniquilar o que não coubesse nos liames de sua compreensão bandida, de inventar coisas que o outro não tinha feito por ter motivos para exercer a sua crueldade. (CD, p. 399).

Miúdo morre na entrada de mais um Ano Novo, com um tiro no peito, dado pelos novos chefes quadrilheiros que não aceitavam lhe dar o comando da boca-de-fumo de Cidade de Deus.

O filme *CD* joga com todas essas seqüências em sintagmas alternantes e freqüentativos que imprimem à narrativa um ritmo acelerado. O cineasta transforma um almoço festivo, colhido em **S3**, em sintagma alternante relevante para o início e o fechamento do filme. Nele, o galo (no filme, passa a ser uma galinha, mesmo que o roteiro conserve a palavra galo) escapa e os quadrilheiros saem correndo atrás, dando tiros com suas armas, sem afinal conseguir pegá-lo.

No livro, trata-se de “um galo de favela, arisco como um cão, que entrava e saía das vielas” (*CD* p. 259). Esse galo de favela permite a fluidez característica do movimento, captado das páginas do livro através dos tempos verbais que engendram as metáforas temporais. E é como um índice que o galo possui qualidades existenciais próprias que fazem dele uma forma otimizada para configurar a vida da favela, com música, cantos, festas, almoços, vivacidade e dinamismo, mesmo em meio da “guerra”.

O galo tem seu temperamento macho e não dava chance às galinhas. Ele pensa: “Mas ao ver, de relance, a faca sendo sustentada por aquele que durante toda sua vida acreditara ser seu amigo, certificou-se de que tudo ali concorria para o seu falecimento” (*CD*, p. 259). O galo age em conseqüência e escapa da quadrilha que o persegue gargalhando.

A quadrilha gargalhava enquanto perseguia o almoço. O galo, ágil como uma onça, fingia que ia e não ia, fingia que ia e ia, corria agachadinho para não ser percebido de longe, nas esquinas das esquinas botava só meio rosto à vista para ver se tudo estava limpo, vez por outra alçava vôos de quinze a vinte metros, corria desesperadamente para os Blocos Novos, dificultava a sua captura. [...] O galo voou por sobre o braço esquerdo do rio enquanto seus ouvidos zuniam tiros que esburacavam o chão. [...] Nunca se ouviram tantos tiros nos Apês. (*CD*, p. 259)

Interessa captar nesse movimento do discurso literário as proposições indiciais do galo, como existente, e as relações icônicas que se projetam atribuindo-lhe qualidades humanas, como a de pensar e de sentir. Inicialmente, canaliza os signos de festança, semantizando o ambiente cultural brasileiro, com pandeiros e danças. Em seguida, passa para o 1º plano, com seus vôos rápidos que o livram do cruzamento de balas, que caracteriza a alegria dos quadrilheiros, em 2º plano.

A relação tradutora do filme busca nessa isomorfia de movimentos entre a fuga do galo e a corrida da quadrilha oferecer uma experiência

visualmente dinâmica. Nesse momento, pode-se perceber como o cinema pode trabalhar no âmago da linguagem. Pela conjugação entre os princípios da montagem expressiva e da montagem narrativa, retalha um trecho literário, trabalhando-o paradigmaticamente, privilegiando o espaço cultural; e retalha a temporalidade narrativa para tornar o trecho literário o primeiro sintagma fílmico, interrompido por *flashback*, e retomado no final para sintetizar a transcodificação axiológica da narrativa. Vejamos as primeiras linhas do roteiro.

1 EXT. CASA DE ALMEIDINHA - DIA 1

Abrimos com a imagem de um FACÃO sendo afiado.

CARACTERES em superposição: 1981

Ouve-se o murmúrio de VOZES alegres, vozes CANTANDO um sambacompanhado de um BATUQUE. Não vemos as pessoas. Mas os sons deixam claro que se trata de um ambiente festivo.

A letra do samba tem como tema: comida.

MÃOS NEGRAS amarram com um barbante a PERNA de um GALO.

O galo é imponente e vistoso. Alternamos o galo --incomodado por ter a perna amarrada -- a imagens que sugerem a preparação de um almoço:

ÁGUA FERVENDO numa enorme panela.

O galo parece reagir à imagem anterior.

Batatas sendo descascadas por MÃOS de uma mulher negra.

O galo reage como se entendesse a situação: vai virar comida.

GALINHAS MORTAS sendo depenadas por MÃOS de mulheres negras.

O galo reage. Ele tenta libertar a perna amarrada ao barbante.

MÃO masculina negra percute o couro de um pandeiro.

A letra do samba faz referência explícita ao tema comida.

O galo parece entender que seu fim está próximo.

Um FACÃO sendo afiado por mãos negras masculinas. A faca vai CRESCENDO, tornando-se cada vez mais ameaçadora.

O galo se desespera. Luta. E escapa.

ALMEIDINHA, o negro que segura o facão, percebe a fuga do galo e dá o alarme.

ALMEIDINHA

O galo fugiu!

Pela primeira vez, vemos a casa de Almeidinha do lado de fora.

A festa está acontecendo no quintal.
A fuga do galo provoca um grande ALVOROÇO entre os convidados:
na maioria homens, JOVENS, NEGROS e MULATOS.
Dezenas de bandidos saem correndo atrás do galo. Eles fazem parte da quadrilha de Zé Pequeno. Todos berrando:
(CONT.)

VOZES DOS BANDIDOS

Pega o galo, pega o galo!

2 EXT. RUA PRÓXIMA - DIA 2

BUSCA-PÉ, o narrador da história, tem nas mãos uma câmera fotográfica profissional. É negro e tem aproximadamente 18 anos.

Ao lado dele o amigo BARBANTINHO.

Eles caminham por uma rua do conjunto

BARBANTINHO

Aí, Busca-Pé... Tu acha mesmo que os cara vão te dar emprego no jornal se tu conseguir tirar essa foto?

BUSCA-PÉ

Eu tenho que arriscar.

BARBANTINHO

Porra! Tu tá arriscando é a vida. Por causa de uma foto, mermão! Dá um tempo!

MONTAGEM PARALELA

Intercalamos a conversa de Barbantinho e Busca-Pé às imagens dos

bandidos perseguindo o galo pelas vielas da Cidade de Deus:

VIELA - BANDIDOS

Com ZÉ PEQUENO -- gordinho, pescoço socado e cabeçudo -- à frente, os bandidos perseguem o galo pelas vielas da Cidade de Deus. Os bandidos estão se divertindo com a situação.

Zé Pequeno aparece em close imediatamente após Busca-Pé dizer “daquele filho da puta”.

A perseguição é cheia de peripécias, com o galo “dando um baile” nos perseguidores.

Durante a perseguição, passamos por alguns dos caminhos tortuosos da Cidade de Deus: casas simples, algumas casas muito pobres, ruas mal cuidadas, moradores na maioria negros, pobres e ASSUSTADOS com a correria dos bandidos.

ZÉ PEQUENO

Senta o dedo no galo!

Imediatamente, todos os bandidos sacam suas armas e correm atrás do galo, que está se aproximando cada vez mais a uma esquina.

RUA - BUSCA-PÉ E BARBANTINHO

BARBANTINHO

Porra, Busca-Pé! Vamo sai saindo. Se tu encontrar o cara? Ele deve tá querendo te matar.

BUSCA-PÉ

Barbantino, se liga: a última coisa que eu queria na minha vida era ter que ficar cara a cara com aquele bandido de novo.

Neste exato momento, as duas ações paralelas se encontram: o galo vira a esquina. E atrás dele surgem Zé Pequeno e sua gangue.

Barbantino arregala os olhos. Busca-Pé levanta um pouco a câmera fotográfica em direção ao olho mas não consegue levar o gesto até o final. Ele fica paralisado, olhando para Zé Pequeno que aponta a arma para Busca-Pé e grita:

ZÉ PEQUENO

Segura o galo.

Busca-Pé assume a pose de goleiro, fica meio abobalhado, tentando agarrar o galo, que passa no meio das pernas dele.

Uma MULHER que empurra um carrinho de bebê vê a cena e se afasta

apressadamente.

pág.3.

2 CONT.: 2

(CONT.)

Zé Pequeno avança em direção a Busca-Pé.

Busca-Pé está apavorado. Barbantino, paralisado.

Zé Pequeno pára de repente. Todos os bandidos apontam suas armas

para alguém que está atrás de Busca-Pé.

Busca-Pé olha para trás e vê uma PATRULHA de 6 policiais.

À frente da patrulha está o detetive Cabeção -- nordestino e malencarado.

Busca-Pé ainda na pose de goleiro desajeitado. A imagem congela.

BUSCA-PÉ (V.O.)

Na Cidade de Deus, não dá pra saber o que é pior: encarar os bandidos ou a polícia. É um banguê-banguê sem mocinho. E sempre foi assim... Desde que eu...

FUSÃO

Imagens em flashback da infância... (MANTOVANI, pdf)



Foto - 30. Busca-pé diante do galo



Foto - 31. A quadrilha de Pequeno pra pegar o galo

O importante é que a narração de Busca-pé, em voz off, intervém para começar a contar a formação da quadrilha do Trio Ternura e sintagmas do passado em flash-back se desdobram. No final, voltam à cena do galo,

que se encontra no meio, entre a quadrilha de Zé Pequeno e a polícia. Novo tiroteio se inicia e o galo se salva de novo.

Ao termo da guerra das quadrilhas, Zé Pequeno é preso, mas paga aos policiais para ser liberado. Uma nova quadrilha, formada de crianças, se aproxima, mata Zé Pequeno e assume o controle da neofavela. Tudo isso sob a câmera de Busca-pé.

A fotografia e o diário de guerra: a metaficção

Busca-pé, jovem, negro e pobre, cresce amedrontado com a possibilidade de se tornar um quadrilheiro. Seu talento de fotógrafo permite-lhe que siga carreira na profissão. É um personagem-chave na narração do filme, configurando-se mesmo como personagem-texto. Ele embute diacronicamente o icônico e o indicial do dia-a-dia da favela. A significação simbólica de seu ato narrativo está explicitada no ato de documentar e de criar a história da comunidade, na forma de operar a câmera face a essa história.

Nesse ato metanarrativo, busca-se explorar a idéia de se pensar a montagem expressiva e a montagem narrativa, desarticulando o visual contínuo do espaço narrativo convencional. Quanto à Busca-pé, ele é o centro icônico do filme, um ponto de partida e um ponto de chegada: tudo se origina dele e tudo retorna a ele como criador do universo fictício do filme *Cidade de Deus*: funciona como um verdadeiro personagem-texto, pois se representando se apresenta, revelando nesse autoproduzir-se o caráter metahistórico das novas narrativas sobre violência urbana.

As imagens que ele capta da corrida do galo configura um amálgama de efeitos sinestésicos e estão aptas a permitir o fluxo contínuo entre o real e o imaginado, ou mesmo o idealizado de uma vida comunitária na favela. Finalmente, ele capta a tensão das forças ao fotografar Zé Pequeno sendo extorquido pelos policiais para não ser levado preso, e sendo morto pela nova quadrilha de Cidade de Deus. É a representação do movimento narrativo da dinâmica da favela; qualidades icônicas capturadas na fotografia, mostrando as forças em crescimento, decadência e resistência, ou simplesmente em tensão orgânica que aponta para a existência desse *outro* da história brasileira.



Foto - 32. Busca-pé fotografa



Foto - 33. A polícia extorque Pequeno



Foto - 34. Zé Pequeno morto



Foto - 35. A foto no Jornal do Brasil

Voltando a *ET*, veja-se, por exemplo, as manifestações metaficcionais do narrador que instaura uma cadeia comunicativa com o leitor para propor não apenas uma visão referencial da *guerra*, mas sobretudo um mundo visto como complexo de fenômenos e possibilidade de diálogos. O capitão do BOPE se forma enquanto personagem narrador do *Diário de Guerra*,

quando tem que justificar a necessidade de usar a linguagem de baixo calão do morro, mostrando que estuda na PUC, fala inglês e leu Foucault.

É importante observar igualmente que quando o personagem-narrador é identificado, na parte “Dois anos depois” (p. 259), como “o namorado de Alice”, o narrador do *Diário de Guerra*, o segundo narrador mostra uma problematização signífica de escrever sobre o mundo do BOPE e do crime organizado, que é uma textualização do personagem. O capitão já é estranho ao que escreveu, ele não se reconhece mais como o autor do *Diário de Guerra*, tendo em vista que sua percepção do BOPE já se modificou. “Eis a oportunidade para que se perceba o protagonismo do BOPE de outra perspectiva”. (ET, p. 151). Mais adiante, o narrador afirma: “O namorado de Alice tem-se descoberto, aliás, a cada dia, mais estudante de Direito e menos caveira, menos caveira cega.” (ET, p. 258)

Dessa forma, acreditamos que o exame dessas duas narrativas sobre a violência urbana atual é sobretudo uma denúncia de uma crise do narrar: das narrativas oficiais, das narrativas midiáticas, do excesso de informação sobre uma situação que atemoriza a todos, mas que é atravessada de silêncios. Em face de tudo isso, parece-nos possível concluir que essas narrativas não são ainda uma cosmética da violência, no sentido em que conseguem ser o índice de uma postura representativa que aponta para uma formação icônica refletora de novas visões do mundo.

A nova estética da violência descortina um modo de ver o cotidiano de horror que se instalou na sociedade brasileira moderna. Seus textos, produto de uma organicidade da linguagem e do sentido, apresentam espaços implosivos de vazios e silêncios que mostram a carência da comunicação com suas ausências de conceituação e de explicação sobre todo esse universo agressivo que tem se instalado nas cidades brasileiras.

A nossa posição é que essa “nova” arte da violência, longe de ser apenas uma *cosmética*, deslancha novas formas do bizarro, afirmando o poder de uma estética da desrazão que irrompe na arte do horror. Permitindo assim uma semiose que perfaz seu caminho lógico das formas sensíveis às convenções conceituais, tal como progride no social, essa nova estética do terror autoriza um sistema modelizante segundo e híbrido, bem apto a apontar as contradições da sociedade brasileira. O que deveria ser evitado é a criação de narrativas banais que naturalizam a temática do crime organizado, sem relações com a história do Brasil. Nesse caso, sabemos bem que não é impossível que a indústria da cultura possa produzir bang-bangs excêntricos para comercializar tal fenômeno social.

PALAVRAS FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo, primeiramente, observar as tendências atuais da literatura brasileira, e suas interações com o cinema. Nesse diálogo, pudemos perceber, nos parece, como este cinema nacional, tão criticado, tem vivido antenado com a realidade sócio-histórica, procurando espelhar os múltiplos significados das identidades brasileiras. Em segundo lugar, a pesquisa intencionou propor um modelo de tradução intersemiótica entre literatura e cinema, rompendo os laços com a idéia de adaptação fiel.

Toda pesquisa reflete uma escolha, a busca de uma problemática que, apontada, exige a eleição de alguns procedimentos suscetíveis de instrumentá-la. O problema maior dessa pesquisa era mostrar como as narrativas literárias brasileiras contemporâneas se inscrevem no panorama estético mundial do pós-modernismo e do pós-colonialismo, descentrando assim grandes utopias e convenções estéticas. Por outro lado, a narrativa literária atual está fundamentalmente perpassada pela influência de vários meios de comunicação e de linguagem. Com uma estética de engajamento sócio-histórico, a nova literatura empreende igualmente um processo de desferencialização, produzindo movimentos desarticuladores das arborescências do poder autoritário brasileiro. Nesse âmbito, à maneira de uma dobradura, a literatura brasileira fala de suas referências, insistindo em mostrar seus males sócio-políticos, mas, ao mesmo tempo, adota composições dialógicas aptas a descentrar os modelos narrativos tradicionais.

Confrontando-a com o cinema, a surpresa se evidencia agradável ainda. O texto fílmico brasileiro tem a propriedade de fazer refletir sobre a realidade nacional. Porém, é investido de uma linguagem dinâmica que o libera de narrativas tradicionais lineares. A vista panorâmica que oferecemos das principais teorias fílmicas nos leva a refletir sobre o modo como o cinema brasileiro consegue articular montagens expressivas e narrativas, tendências metafóricas e tendências realistas em uma linguagem viva e criativa.

Os cineastas sabem colher, no texto literário, as passagens apropriadas para compor um texto fílmico com um equilíbrio dinâmico entre sintagmas alternantes e freqüentativos. Na nossa primeira análise, *Quarup/Kuarup*, resolvemos destrinchar todo o método de busca de seqüências e sintagmas,

no sentido de mostrar aos leitores como podemos ser criativos no confronto de seqüências e sintagmas. Nas outras análises, reduzimos as possibilidades do método, apresentando algumas seqüências e sintagmas, mas deixando bem claro a base de abertura e de multiplicidades proporcionada pelo procedimento intersemiótico. Como dissemos, no capítulo I, a propósito do romance *A casca da serpente*, a História do Brasil, muitas vezes desentranhada de seu passado por discursos maravilhosos, satíricos e paródicos autoriza a inscrição da arte brasileira no pós-modernismo, através dos parâmetros do pós-colonialismo, também atravessado pelo pós-tradiconalismo que visa a valorizar as tradições locais.

Justamente, o caráter tradutor da teoria geral dos signos, de Charles Sanders Peirce, retrabalhada por Júlio Plaza, revela-se como um dispositivo fundamental para se pensar as especificidades dos vários tipos de arte, e os modos como elas se relacionam, hibridizando expressões e saberes. Uma citação desse autor poderia concluir nosso trabalho.

Finalmente, a tradução, como prática intersemiótica, depende muito mais das qualidades criativas e repertoriais do tradutor, quer dizer, de sua sensibilidade, do que da existência apriorística de um conjunto de normas e teorias: “pra traduzir os poetas, há que saber-se mostrar poeta”. Entretanto, julgamos possível ser pensada a tradução também como forma de iluminar a prática. É para isso que lhe dedicamos esse esforço. (PLAZA, 2001, p. 210)

REFERÊNCIAS

1. Obras gerais

ALBUQUERQUE Jr. , D.M., *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife, FJN, Ed. Massangana; São Paulo, Cortez, 1999.

ALENCAR I., SANTOS L. e SOARES H., *Teorias da Comunicação e de uma opinião pública nacional nas obras literárias do ciclo canadiano*. *Revista Canudos*, v. 5, no. 1/1, junho de 2001.

ALVES, José C. S., *Assassinos no poder*, *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Ano 3, n. 25, outubro 2007, p. 36-39.

AMORIM, Carlos, *CV-PCC a irmandade do crime*, 5ª. ed., Rio de Janeiro, Record, 2004.

ANTONINI, Eliana, *Incidentes Narrativos. Antares e a cultura de massa*. Porto Alegre, EDUPUCRS, 2000.

AZEVEDO, Reinaldo, *Capitão Nascimento bate no bonde do Foucault*, *VEJA*, ano 40, n. 41, 17-10-2007, p. 90-91.

BARBIERI, Therezinha, *Ficção impura. Prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2003.

BARTHES, Roland, *Introdução à análise estrutural da narrativa*. In. VÁRIOS, *Análise estrutural da narrativa*, 3a. ed. Petrópolis, Vozes, 1973, pp. 19-60.

BARTHES, Roland, *Elementos de Semiologia*, São Paulo, Cultrix, 1971.
BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BENJAMIN, Walter, *Obras escolhidas*, v. 1, Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo Brasiliense, 1987.

BHABHA, Homi K., *O local da cultura*, Tradução de Miriam Ávila, Eliana L.L. Reis, Gláucia Gonçalves, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998.

BONNY, Yves, *Sociologie du temps présent. Modernité avancée ou postmodernité ?* Paris, Armand Colin, 2004.

BORDINI, Maria da Glória, *Prefácio. Por Trás do Incidente*. Veríssimo, Érico, *Incidente em Antares*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

BOSCOV, Isabela, *Abaixo a mitologia da bandidagem, VEJA*, ano 40, n. 41, 17-10-2007, p. 84-86.

BOSI, Alfredo, *História Concisa da Literatura Brasileira*, 34ª. ed., São Paulo, Cultrix, 1999.

BRYDON, Diana, *The white inuit speaks: contamination as literary strategy*. In: ADAM, Ian, TIFFIN, Helen. *Past the last past*. London, New York: Routledge, 1995, p. 191-203.

CABRERA, Julio, *O cinema pensa. Uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro, Rocco, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.

CARRIZO, Silvina, *Mestiçagem*, In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.), *Conceitos de Literatura e Cultura*, EDJF/EDUFF, 2005, p. 261-288.

CARRIZO, Silvina, *Indigenismo*, In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.), *Conceitos de Literatura e Cultura*, EDJF/EDUFF, 2005, p. 207-224.

CHIAMPI, Irlemar, *O realismo maravilhoso*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.

COHEN, R. *Global Diasporas — An Introduction*. London: UCL Press, 1999.

COSER, Stelamaris, *Híbrido, hibridismo e hibridação*, In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.), *Conceitos de Literatura e Cultura*, EDJF/EDUFF, 2005, p. 163-188.

CRUZ, Décio T., *O Pop. Literatura, mídia e outras artes*. Salvador, Quarteto, 2003.

DELEDALLE, Gerard, *Théorie et pratique du signe. Introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce.*, Paris, Payot, 1979.

DELEUZE, G. *L'Île Deserte et d'autres textes: textes et entretiens 1953-1974*. Paris: Ed. Minuit., 2002

DELEUZE, Gilles, *Aimagem-tempo*, tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro, São Paulo, Editora Basiliense, 1990 (orig. 1985).

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim. s/d. [ed. original: 1972]

DICIONÁRIO da TV GLOBO. Vol. 1: Programas de Dramaturgia&Entretenimento, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 2003.

EISENSTEIN, *A forma do filme*, tradução de Teresa Ottoni, 1990.

FABRIS, Mariarosaria, *Trajets de violence: entre littérature et cinéma. La littérature brésilienne contemporaine de 1970 à nos jours*, organizado por Rita Olivieri-Godet e Andrea Hossne, Presses de l'Université de Rennes, 2007, p. 145-158.

FERNANDES, Ismael, *Memória da Telenovela Brasileira*, 3ª. edição, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.

FERREIRA, Jerusa Pires, *Armadilhas da memória e outros ensaios*, Cotia, São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.

FOUCAULT, Michel, *O nascimento da clínica*, São Paulo, Forense, 1963.

FOUCAULT, M. *História da Loucura na Idade Clássica*, SP: Perspectiva, 1978. (orig. 1961)

FOUCAULT, M., *Vigiar e Punir*, RJ: Vozes, 1975.

FOUCAULT, M., *A arqueologia do saber*, 3ª. ed., , RJ: Forense, 1987, (Trad. de L. F.B. Neves)

GÁRATE, Miriam, *Civilização e barbárie n'Os Sertões. Entre Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha*, Campinas, SP, Mercado de Letras, SP, FAPESP, 2001.

GUIMARÃES, Mayara R., *Canudos e Contestado: a ruptura na tradição literária brasileira*, *Revista da Anpoll*, 23, jul/dez 2007, p. 229-254.

GODET-OLIVIERI, Rita, *João Ubaldo Ribeiro. Littérature brésilienne et constructions identitaires*. Feira de Santana, UEFES, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2005.

HALL, Stuart, *A identidade cultural na pós-modernidade*, 10ª. ed., tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, Rio de Janeiro, DP&A editora, 2005.

HANNERZ, Ulf, *Cosmopolitas e locais na cultura global*. In: FEATHERSTONE, Mike (org.), *Cultura Global, Nacionalismo, globalização e modernidade*, tradução de Attilio Brunetta, 2ª. edição, Petrópolis, Vozes, 1999, p. 251-266.

HOORNAERT, Eduardo, *Antonio Conselheiro, negociador do sagrado*, *Revista Canudos*, v. 5, n. 1/1, p. 227-244, junho de 2001.

HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991.(Trad. de Ricardo Cruz)

JAKOBSON, Roman, *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, 21ª. ed., São Paulo, Cultrix, 1999.

JOACHIM, Sebastien, *Proposta de um estudo pluridisciplinar sobre três "literaturas" em conflito*. Comunicação apresentada no XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Salvador-Bahia, 1 a 5 de setembro de 2002.

JOURDAIN, Jacques, *La paranoia des autorités, Robert Bourassa : un bâtisseur tranquille*. Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 316-337.

ISER, Wolfgang. *The implied reader patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1974.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Arethesis e Katharsis. In: LIMA, Luis (org.). *A literatura e o leitor - textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KOCH, Ingedore G. Villaça, *Argumentação e linguagem*, 3ª edição, São Paulo, Cortez, 1993.

LIMA LINS, R., *Violência e Literatura*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1990.

LOTMAN, Yuri, *Sémiotique et esthétique du cinéma*, traduzido do russo por Sabine Breuillard, Paris, Éditions Sociales, 1977.

LYOTARD, Jean-François, *A condição Pós-Moderna*, 7ª. ed., Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 2002.

MACIEL Wilma A., *O capitão Lamarca e a VPR. Repressão judicial no Brasil*. São Paulo, Alameda, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique, *Novas tendências em análise do discurso*, 2ª ed., Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993a.

MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986. METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma* Paris, Klincksieck, 2003 (orig. 1968)

METZ, Christian, *Essais Sémiotiques*, Paris : Klincksieck, 1977

METZ, Christian, *Langage et cinéma*, Paris : Mouton, 1974.

METZ, Christian, *A grande sintagmática do filme narrativo*. In: VÁRIOS, *Análise Estrutural da Narrativa*, 3ª. ed., Petrópolis, Vozes, 1973, p. 201-208.

MIRANDA A. P., LAGE L., *Da polícia do rei à polícia do cidadão*, *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Ano 3, n. 25, outubro 2007, p. 44-47.

MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, dois volumes, Paris, Éditions Universitaires, 1990, (orig.1963,1965)

MITRY, Jean, *La semiologie en question, langage et cinéma*, Paris, Cerf, 1987.

MORTAIGNE, Véronique, *Tom Jobim, um dès inventeurs de la bossa-nova, inspire les cinéastes*, *Le monde*, 18 de março de 2008.

NETO, Arnaldo R. V., *Movências e mutações em construções identitárias das Américas: cartografia dos imaginários em narrativas de Nélide Pinon et Réjean Ducharme*. Tese de doutorado. Universidade Fluminense, 2003.

OLIVIERI-GODET, Rita, *João Ubaldo Ribeiro. Littérature brésilienne et constructions identitaires*. Presses Universitaires de Rennes, UEFS, 2005.

PELLETIER, Jacques, *Le poids de l'histoire. Littératures, idéologies, société du Québec moderne*. Québec, Nuit Blanche éditeur, 1995.

PEREIRA, M.A., REIS, E.L. de L., *Literatura e Estudos Culturais*, Belo Horizonte, UFMG, 2000.

PEREIRA, Maurício M. S., *Violência, cinema e processo democrático no Brasil*, Trabalho apresentado no II ENECULT, 03 a 05 de maio de 2006, Faculdade de Comunicação/UFBa., Salvador, Bahia.

PLAZA, Júlio, *Tradução intersemiótica*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 2001.

PUCCI Jr., Renato L., *Cinema Pós-moderno*, In: MASCARELLO, Fernando (org.), *História do cinema mundial*, Campinas, São Paulo, Papirus, 2006.

RECTOR, Mônica, NEIVA, Eduardo (orgs.), *Comunicação na era pós-moderna*, 2ª. ed., Petrópolis, Vozes, 1998.

ROCHA, Luis C. M., MARQUES, Carlos C. C., *As novas correntes da crítica literária In: Revista da ANPOLL*, n. 16, jan/jun 2004, p. 183-196.

ROSSINI, Miriam, *Filme histórico e identidade nacional: o exemplo de Lamarca*. Comunicação apresentada no Congresso da INTERCOM, de 2001, no NP de Audiovisual.

ROSSINI, Miriam, *Cinema e História: uma abordagem historiográfica*. História Unisinos, São Leopoldo, v. 1, n. Especial, p. 117-136, 2001a.

SANTAELLA, Lucia, NÖTH, Winfried, **IMAGEM. Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo, Editora Iluminuras, 2005.

SANTANA, Sergio R.L., *Olhares sobre a adaptação cinematográfica de O Jogo de Ripley em O Amigo Americano*, Dissertação de mestrado, defendida na UFBA., 2005.

SANTIAGO, Silviano, **O cosmopolitismo do pobre**, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Eloína P., *Pós-colonialismo e Pós-colonialidade*, In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.), **Conceitos de Literatura e Cultura**, EDJF/EDUFF, 2005, p. 341-366.

SANTOS, Eloína P., FIGUEIREDO, Eurídice (orgs.), *Intertextualidade pós-moderna: uma estratégia de descolonização*. In: **Recortes transculturais**. Niterói, EDUFF/ABECAN, 1997, p.47-64.

SANTOS, Francisco V., **Callado no lugar das idéias. Quarup um romance de tese**. Rio de Janeiro, Caetés, 1999.

SEGOLIN, Fernando, **Personagem e anti-personagem**, São Paulo, Olho D'água, 2006.

SILVA, Carlos Augusto V., **Mrs. Dalloway e a reescrita de Virginia Woolf na literatura e no cinema**, tese de doutorado, defendida na UFBA., 2007.

SILVERMAN, Malcolm, **Protesto e o novo romance brasileiro**, 2ª. ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

SOARES, Lucila, *A utopia real de Gabeira*, **Veja**, edição 1974, ano 39, n. 37, 20-9-2006, p. 44-50.

SOUSA, Ana Paula, *Herói Torturador, Carta Capital, ano XIII, n. 465, p. 22-26.*

SOUSA, Germana P., *Représentation de la réalité dans le roman Cidade de Deus de Paulo Lins*, CD Anais Colloque Échanges Québec/Brésil, Montréal, 2008.

SOUZA, Licia Soares de , *Introdução às Teorias Semióticas*, Petrópolis, Vozes, 2006.

-----*A influência centenária de uma fundação: Os Sertões como a grande narrativa histórica do Brasil. Revista da ANPOLL*, n. 16, jan/jun 2004, p. 147-182.

----- *Televisão e cultura: análise semiótica da ficção seriada*, Salvador, SCT, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2003.

SOUZA, L., LAVALLÉE, D., TREMBLAY, G., REBOUÇAS, E. (orgs.), *América, terra de utopias? Desafios da comunicação social*, Salvador, Editora da UNEB, 2003.

SOUZA, Lucas M. S., *O diálogo da solidão em Admirável Mundo Novo e Blade Runner*. Mestrado em Linguagens, UNEB. Em andamento.

SPERBER, Suzi Frankl, *Guimarães Rosa: signo e sentimento*, São Paulo, Ática, 1982.

VÁRIOS, *Teoria da Literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre, Editora Globo, 1973.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.

VERÓN, Eliseo, *A produção de Sentido*, São Paulo, Cultrix, 1980.

ZILLY, Berthold, *Um depoimento brasileiro para a História universal. Traduzibilidade e atualidade de Euclides da Cunha. Humboldt*, ano 38, n. 72, p.8-16, 1996.

WATT, Ian, *Mitos do individualismo moderno*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar editores, 1996.

WEBER, Max. „História geral da economia». In: *Max Weber*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

WEBER, Max, *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

WEINRICH, Harald, *Tempus. Besprochene und Erzählte Welt*. Trad. Esp. Ed. Gredos, Madrid, 1968.

WHITE, Hayden. *Meta-história. A imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1995.

2. Bibliografia eletrônica

ALVES, Patrícia, *Lamarca: ficção e realidade*. Disponível em: <http://www.oohodahistoria.ufba.br/o2arma.html> Acesso: 13-01-2008

AMARAL, Cláudia do, *Antonio Conselheiro: do povoado baiano ao filme de guerra: um olhar sobre a imagem constituída*. Disponível em: http://www4.mackenzie.com.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_4/008.pdf Acesso em: 20-03-2008.

AUGUSTO, Antônio Lemos, “opinião”, disponível em : http://www.expressoeshumanas.com.br/LCPrateleira/artigos_view2.asp?cod=34 Acesso: 13-12-2007.

BENTES, Ivana, *Estéticas da violência no cinema*. Disponível em: <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteúdo> Acesso: 10-10-2007

CANUDOS: [www. Portfolium.com.br/filme.htm](http://www.Portfolium.com.br/filme.htm) Aceso: 13/01-2007.

CASSAL, Alex B. *Lamarca e Iara*. Cad. AEL, v.8, n.14/15, 2001. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/ael/website-ael_publicacoes/cad-14/Artigo-3-p97.pdf Acesso: 30-01-2008.

FERREIRA, Tailze Melo, *Nas teias da mídia: uma leitura da violência em Cidade de Deus, de Paulo Lins*. Disponível em: www.unilestemg.br/revistacomplexus/textos_revista01/06artigo01_tailze_cidadededeus.doc - Acesso: 23-03-2008.

GRACO, Clarice, *O poder da violência. Deus e a sua cidade*. Disponível em: <http://www.jgcinema.org/pages/view.php?cat=recensioni&id=178&...> Acesso: 23-03-2008.

JOACHIM, Sebastien, *Epistemologia da cultura*. Disponível em <http://listas.ufba.br/pipermail/redecult-1/2007-June/000625.html> Acesso: 20-08-2007.

JÚNIOR Jerônimo Pereira., *Primeiras estórias: dos contos aos filmes*. Disponível em: http://www4.mackenzie.com.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_4/007.pdf. Acesso: 20-03-2008.

MANTOVANI, Bráulio, *Cidade de Deus*, roteiro. Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/banco/cidadededeus12.pdf> Acesso: 5-04-2008-04-06

LEITÃO, Sérgio Sá, *As duas mortes do companheiro Jonas*. Disponível em : <http://www.dhnet.org.br/dados/dossiers/dh/br/dossie64/rn/virgil2.htm> Acesso: 12-12-07

NASCIMENTO, Luciano, *O discurso imagético autoritário sobre a guerra de Canudos*. Disponível em : [http://www. Portfolium.com.br/artigo-luciano.htm](http://www.Portfolium.com.br/artigo-luciano.htm). Acesso: 20-03-2007.

PEREIRA JÚNIOR, Jerônimo., *Primeiras estórias: dos contos aos filmes*. Disponível em: http://www4.mackenzie.com.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_4/007.pdf. Acesso: 20-03-2008.

REZENDE, Sergio, Entrevista *A filmagem de Canudos* . Disponível em: www.ufba.br/~revistao/03resen.html. Acesso em 12/01/2007.

SANCHES, Neuza, *Salto de qualidade. Com produção cinematográfica e elenco espetacular, Incidente em Antares agita os padrões globais*. Revista *VEJA*, , 30-11-1994. Disponível em: <http://minerva.ufpel.edu.br/~felipezs/html/report5.html> Acesso: 23/02/2008.

ZILLY, Berthold, *Flávio de Barros, o ilustre cronista anônimo da guerra de Canudos: as fotos que Euclides da Cunha gostaria de ter tirado*, Disponível em : <http://www.euclidesdacunha.org/zilly.htm>. Acesso: 13-04-2007.

3. Narrativas

BARRETO, Lima, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, BEAUCHEMIN, Yves, *L'enfrouapé*, Ottawa, Les Éditions La Presse, 1974.

CALLADO, Antonio, *Quarup*, 12^a. ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.(orig. 1964)

CARON, Louis, *Le coup de poing*, Montréal, Boréal, 1990.

CHIAVENATO, José Júlio, *As meninas de Belo Monte*, São Paulo, Editora Página Aberta, 1993.

CUNHA, Euclides da, *Os Sertões*, 21^a. ed., Rio de Janeiro, Ediouro, 2000
DECOTRET, Claude, *Mourir en automne.*, Ottawa, Les Éditions de l'Actuelle, 1971.

FONTES, Oleone, *A Quinta. Expedição. Salvador*; Ponto e Vírgula, 2002.

GABEIRA, Fernando, *O que é isso companheiro ?* 23^o edição, Rio de Janeiro, 1981, (orig. 1979).Tradução francesa: *Les guérilleros sont fatigués*, Paris, Métallié,1998 , traduzido por Anne Rumeau.

JOSÉ, Emiliano, MIRANDA, Oldack de, *Lamarca, o Capitão da guerrilha*, 16^a edição, São Paulo, Global, 2004. (orig. 1980)

LADOUCEUR, Pierre, *L'escalade*, Ottawa, Les éditions K, 1971.

LA ROCQUE, Gilbert, *Corridors*, Québec/Amérique, 1985.

LINS, Paulo, *Cidade de Deus*, 2^a. ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

MAJOR, André, *Une soirée en octobre*, Ottawa, Éditions Leméac inc., 1975.

MÁRAI, Sándor, *Veredicto em Canudos*, Tradução do húngaro de Paulo Schiller, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

MEDEIROS, V.L. Cardoso, FAVELA. *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*, organizado por Zila Bernd, Tomo Editorial, UFRGS Editora, 2007, p. 278-281.

PAIVA, Marcelo Rubens, *Não és tu, Brasil?*, 3ª edição, São Paulo, Mandarim, 1996.

ROSA, João Guimarães, *Primeiras Estórias*, Livraria José Olimpio Editora, Editora Civilização Brasileira, Editora Três, 1974.

SOARES, L.E., BATISTA A., PIMENTEL R., *Elite da Tropa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2006.

Vozes do Golpe, Companhia das letras, São Paulo, 2004 :

CONY, Carlos Heitor, *A revolução dos caranguejos*.

SCLIAR, Moacyr, *Mãe Judia, 1964*.

VENTURA, Zuenir, *Um voluntário da pátria*.

VERÍSSIMO, Luis Fernando, *A Mancha*

VARGAS Llosa, *La Guerra del fin del mundo*, Barcelona, Editora Seix Barral, 1981.

VEIGA, José J., *A Casca da serpente*, 2ª. ed., Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 1989.

4. Filmografia citada e analisada

A guerra de Canudos Brasil, Sérgio Rezende, 1997.

A hora da estrela, Brasil, Suzana Amaral, 1985.

A terceira margem do rio, Brasil, França, Nelson Pereira dos Santos, 1994.

A Via Láctea, Brasil, Lina Chamie, 2007.

Babel, EUA/México, Alejandro González Iñárritu, 2006.

Cidade de Deus, Brasil, Fernando Meirelles, 2002.

Deus e o Diabo na terra do sol, Brasil, Glauber Rocha, 1964.

Kuarup, Brasil, Ruy Guerra, 1989.

Incidente em Antares, Brasil, Paulo José, 1994.

L'Enfer, França, Danis Tanovic, 2005.

Maré, nossa história de amor, Brasil, França, Uruguai, Lúcia Murat, Paulo Lins, 2007.

Meu nome não é Johnny, Brasil, 2007.

Outubro, Canadá, Pierre Falardeau, 1994.

O Engenho de Zé Lins, Brasil. Wladimir Carvalho, 2007.

O Que é isso companheiro? Brasil, Bruno Barreto, 1997.

Outras estórias, Brasil, Pedro Bial, 1999.

Tropa de Elite, Brasil, José Padilha, 2007.

Un amour de Swann, França, Alemanha, Volker Schlöndorff, 1984.

5. Teleficção

Anos Rebeldes, TV Globo, Gilberto Braga, 1992.

Grande sertão, veredas, TV Globo, Walter George Durst, 1985.

Guerra sem fim, Rede Manchete, 1993.

Incidente em Antares, TV Globo, Paulo José e Carlos Manga, 1994.

Pantanal, TV Manchete, Benedito Ruy Barbosa, 1990.

LISTA DE FOTOS

- Foto 1. A marcha dos camponeses
Foto 2. A chegada do exército
Foto 3. Jonas ameaça o embaixador
Foto 4. O embaixador no toilette
Foto 5. O ministro Laporte no toilette
Foto 6. Maria indo para o exílio
Foto 7 Grupo indo para o exílio
Foto 8. Lamarca escreve
Foto 9. Zequinha carrega Lamarca
Foto 10. Lamarca lê *Guerra e Paz*
Foto 11. Lamarca morto
Foto 12. Os mortos refletem
Foto 13. Os mortos voltam à sepultura
Foto 14. Quita e Tibé olham à estátua
Foto 15. O camponês enfrenta o patrão (*A guerra de canudos*)
Foto 16. O vaqueiro enfrenta o patrão (*Deus e o diabo na terra do sol*)
Foto 17. Antonio Conselheiro entre Beatinho e João Abade
Foto 18. O jornalista Pedro escrevendo
Foto 19. Resistentes de Canudos
Fotos 20, F21, F22, F23. Damastor Dagobé
Foto 24. O instruído e o jagunço
Foto 25. O pai vem ao encontro do filho
Foto 26. A “santinha” pede amparo
Fotos 27, F28, F29. Baiano é capturado pelo BOPE
Foto 30. Busca-pé diante do galo
Foto 31. A quadrilha de Pequeno busca o galo
Foto 32. Busca-pé fotografa
Foto 33. A polícia extorque Pequeno
Foto 34. Zé Pequeno é morto.
Foto 35. Foto de Pequeno morto no Jornal do Brasil

Formato: 150 x 210mm
Fonte: Times New Roman, 10
Miolo: papel alta alvura, 90g
Capa: papel supremo, 250g
Páginas: 238
Tiragem: 300
Impressão: ESB

