

Cruzamentos e Fronteiras nos Espaços do Cênico e do Literário

Prof^a Ms. Elisabete Borges Agra (UEPB)
Prof^a Ms. Eneida Dornellas de Carvalho (UEPB)

Resumo:

A proposta deste trabalho se desenvolve numa perspectiva comparatista, entre duas formas de arte: a literatura contemporânea brasileira e o cinema francês nouveau cinéma, representados pelo conto Bem longe de Marienbad, de Caio Fernando Abreu, e o filme Ano passado lá em Marienbad, dirigido por Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet. O foco de nossa análise recairá sobre o espaço, a categoria que aproxima essas duas narrativas, e que se caracteriza como o não-lugar que forma, transforma e promove um jogo de identidades do narrador em condição de exílio voluntário. Para embasamento dessa discussão envolvendo cinema e literatura, adotamos como pressupostos teóricos os trabalhos de Aumont (1993), Deleuze (1990), Machado (1996) e Adorno (1983, 1993), e especificamente Said (2003), Hall (2006) e Augé (1994) para fundamentar a discussão sobre identidade, exílio e não-lugares.

Palavras-chave: Cinema, Literatura, Narrador, Não-lugares.

Introdução

Bem longe de Marienbad e Ano passado lá em Marienbad, literatura brasileira e cinema francês. Duas formas de narrativas que manipulam diferentes categorias de expressão, mas que se aproximam no modo circular de condução de uma narrativa que se repete o tempo todo, num espaço que os atuais estudos antropológicos categorizam como o não-lugar (Augé, 2007). É a partir desse espaço coincidente na novela e no filme, um hotel, que se observa a elaboração de um narrador em exílio, como discutiremos a seguir.

1 L'année dernière à Marinebad

L'année dernière à Marinebad, autêntico representante do nouveau cinéma français, escapa a qualquer tentativa de análise que se paute pela linearidade clássica. Marcado por uma multiplicidade de imagens, diálogos e cenas que se repetem e por uma linguagem cinematográfica que congrega várias outras, música, teatro, fotografia, pintura, vídeo, é uma produção atravessada por diversos discursos que remetem para uma evidente metalinguagem, o que é um traço fundamental da arte na virada do milênio, segundo Calvino (1990, p. 237). Sobre essa nova tendência da arte na contemporaneidade, essa multiplicidade como traço fundamental, Machado (1997, p. 238) afirma que, aos olhos de quem a produz, “o mundo é visto e representado como uma trama de relações de uma complexidade inextricável em que cada instante está marcado pela presença simultânea de elementos os mais heterogêneos”. Dessa forma, no cinema, por exemplo, a tela se converte num “espaço topográfico” em que os distintos recursos imagéticos, verbais e sonoros vêm efetuar-se de forma a diluir as fronteiras formais e materiais entre esses recursos e as linguagens. As referências a outras situações e lugares são muitas, o que exige permanente atitude de alerta da parte do espectador. A começar pela escolha da cidade, na República Tcheca, famosa pelos hotéis luxuosos freqüentados por espiões durante a Guerra Fria, onde se praticava o mesmo jogo em que se arriscam as personagens do filme. Também a guerra configura uma temática recorrente neste cinema que se aproxima da literatura dos nouveaux romanciers, sendo o próprio Robbe-Grillet um dos seus representantes, na década de 60.

As partes que compõem o quadro da trama se deslocam para os mais diversos contextos espaciais e temporais, sobrepondo-se em aspectos que se cruzam. Nesse sentido, a tela transforma-se em espaço mosaicado e,

Representa hoje o local de convergência de todos os novos saberes e das sensibilidades emergentes que perfazem o panorama da visualidade (e também da musicalidade, da verbalidade) deste final de século [...] a imagem eletrônica se mostra ao espectador não mais como um atestado da existência prévia das coisas visíveis, mas explicitamente como uma produção do visível, como efeito de mediação. A imagem se oferece agora como um “texto” para ser decifrado ou “lido” pelo espectador e não mais como paisagem a ser contemplada (MACHADO, 1997, p.244).

Na película de Robbe-Grillet, o narrador descreve a decoração pesada do ambiente e essa descrição vem acompanhada de um som que reforça o efeito de peso. Ambos combinam.

Tudo indica que esse ambiente assim detalhado não faz parte do passado desse narrador, no entanto, ele insiste em apresentá-lo, minuciosamente, a fim de ter o espectador como cúmplice para os seus fluxos de consciência, pois o que ele afirma, as imagens negam. Na observação inicial dessa trama, percebem-se, imediatamente, as instâncias em que se cruza a metadiscursividade. São várias formas artísticas que a formam.

Chama a atenção o fato de o filme ser produzido em preto e branco, o que se torna apenas mais um recurso simbólico a ser desvendado. E as imagens, associadas a sombras, determinam uma espécie de brilho que simboliza a densidade das relações complexas propostas pelos personagens. A sombra, efeito causado pelo uso do preto e branco, representa o desenho dos perfis das pessoas e dos objetos, de acordo com os contornos que eles projetam. Essas cores também simbolizam muito bem o ambiente hostil em que os personagens transitam.

Na abertura do filme ocorrem ações simultâneas com montagens paralelas. A cena inicia-se a partir da atitude observadora do narrador (suposto amante) que assiste a uma peça teatral e reproduz exatamente a sua situação: um casal de amantes discute a relação e a fala da mulher reproduz o fim do relacionamento. Ao se ver representado no espetáculo, o amante tem um momento de conscientização do seu papel e resolve procurar sua amada. A utilização desse recurso cinematográfico, que traz a peça teatral para dentro do filme, vai proporcionando uma interiorização e subjetivação, de maneira a exteriorizar o ponto de vista do narrador da trama. Nesse sentido, é o narrador que rege o olhar em torno das cenas que ele fragmenta, estabelecendo uma ponte com o público a partir do que essas cenas representam.

A função desse narrador é desvendar para o espectador o que acontece simultaneamente às cenas que estão sendo mostradas. Ele proporciona ao público uma antecipação da trama; mostra a amplitude da narrativa e por isso, consegue gerar uma tensão particular nessa platéia, tensão essa produzida e trabalhada por ele. Sobre essa onipotência do narrador, Machado comenta que:

O narrador perfura as paredes para mostrar ao espectador o que acontece lá dentro, faz o espectador sobrevoar a ação com sua vista de pássaro, corre em alta velocidade junto com as carruagens e os cavalos, permite voltar ao passado para buscar um detalhe esquecido e até mesmo entrar no interior de um personagem para ver com seus olhos e experimentar a ação sob seu ponto de vista (MACHADO, 1997. p. 146).

Podemos antecipar uma conclusão, dizendo que *L'année dernière à Marienbad* é um **melodrama passional** de cunho intimista que, baseado na **montagem alternada de ações paralelas**, controla os afetos do espectador e a maneira como este reagirá aos acontecimentos encenados. A forma como o narrador interage com o público faz deste uma testemunha e também cúmplice involuntário do desenrolar da trama.

Nesse ponto, o cinema se aproxima da construção literária, pois traz para o lugar cinematográfico uma instância narrativa que forja o tempo e o espaço, proporcionando assim, como faz a literatura com o leitor, um efeito que aflora com os sentimentos do espectador, como observa Machado (1997, p. 140): “o cinema aproxima-se cada vez mais do ideal literário de uma narrativa controlada nos seus mínimos detalhes, capaz, ao mesmo tempo, de trabalhar os afetos do espectador na sala escura”.

Essa instância narrativa que tem como cenário um ambiente de trânsito (hotel luxuoso) revela um narrador em condição de exílio voluntário, capaz de criar uma trama em que as personagens são entidades psíquicas projetadas e manipuladas por sua mente. E essas mesmas entidades são necessárias para validá-lo nesse espaço de não-lugar que lhe exigia de imediato uma identidade a fim de preencher as exigências que o contexto impunha, pois “o exílio [...] é fundamentalmente um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado [...]. Portanto, os exilados sentem uma necessidade urgente de reconstituir suas vidas rompidas” [...] (SAID, 2003.p. 50).

E nesse contexto, o narrador busca reconhecimento de si construindo presenças onde existem as ausências, pois sabe ser estrangeiro e se reconhece enquanto ser em trânsito que enfim aceita o não-lugar, hotel, como refúgio. Sua condição de exilado voluntário abre espaço para uma outra condição – a de não pertencer a lugar algum. Ela obriga o sujeito a criar sua cartografia de mundo numa atmosfera intervalar na qual se constróem e se consolidam identidades múltiplas, ou na maior das hipóteses, distintas daquelas instituídas a partir da terra natal. Para Said (2003, p. 47), a literatura sobre o exílio “objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão”. O espaço do exilado (mesmo que voluntário) provoca no sujeito um estado de ser descontínuo, e “logo adiante da fronteira entre ‘nós’ e os ‘outros’ está o perigoso território do não-pertencer”, pois “o exílio é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal” (SAID, 2003. p. 50).

A teoria de Said a respeito da condição terminal que qualquer forma de exílio estabelece, seja coletiva ou individual, associada à teoria de Marc Augé (1994) sobre os não-lugares é bastante pertinente para o universo ficcional desses narradores na novela e no filme. Segundo Augé (1994), na contemporaneidade são designados não-lugares os espaços sem história e sem identidade, em que os indivíduos transitam como simples usuários, tendo consciência de que, possivelmente, nunca mais se cruzarão. São lugares paradoxais porque o estrangeiro, mesmo não reconhecendo o país onde se encontra, consegue se estabilizar, provisoriamente, em locais como: salas de espera de aeroportos, restaurantes de estrada, hotéis de passagem, estações de trem entre outros. Esses espaços usam uma linguagem universal capaz de unificar a condição de qualquer viajante. Mesmo não sendo locais iguais em todo mundo e nem possuindo identidades próprias, os não-lugares são interessantes para aqueles que viajam por existir uma regra nos comportamentos.

O utente do não-lugar não possui identidade e isso é uma das regras primordiais nesse espaço. A missão destinada a esse viajante é finalizar a sua viagem sem ser reconhecido. O não-lugar conduz esse usuário para uma espécie de aniquilamento da identidade, uma vez que lhe confere uma tarefa que lhe é urgente. Este necessita do contrato para poder se evidenciar em terras estrangeiras.

2 Bem longe de Marienbad

A nova proposta artístico-literária de Robbe-Grillet sem dúvida causou estranhamento, como se percebe na reação de Drummond (1986, p. 99) que, numa atitude responsiva ativa, nos termos bakhtinianos, escreveu: “E Robbe-Grillet, de um lance, /Mostra, encantado, seu lema:/ __ Já liquidei com o romance,/ vou liquidar com o cinema”. Causando menos estranhamento, mas ainda assim inusitada, percebemos a proposta de Caio Fernando Abreu em *Bem longe Marienbad*. Em sua novela o narrador transita num espaço provisório, exerce abundantemente sua condição de estrangeiro. Ele existe no espaço do não-lugar. É um sujeito enigmático, de destino itinerante, que nesse espaço interino encontra o aconchego: “Jogo a mochila nas costas e penso: sempre haverá um hotel ao alcance do olho e das pernas de alguém perdido, aqui ou em qualquer outro lugar do planeta...” (ABREU, 1996. p.20)

A constatação da necessidade voltada para um redimensionamento desse espaço do sujeito num contexto de construção da identidade é facilmente identificável no enredo. Em meio à diáspora estética da literatura contemporânea, a dispersão do eu ocupa um lugar privilegiado. A fim de comentar essa temática emergente na atualidade, os lugares em exposição são meros lances de dados. As inúmeras referências a lugares indeterminados emblemam a condição do estrangeiro, do exilado, seja por quais forem as razões. Tal condição delimita um dos temas essenciais que conduz à construção estilística dessa novela: ser percebido no espaço do não-lugar. Dessa forma, fica evidenciado que esse sujeito viajante, que vive em constante ir e vir encara o provisório como moradia. Como se confirma no trecho adiante:

a mochila, essa bagagem típica e mínima de quem não se importa de andar de lá para cá o tempo todo sem paradeiro [...] naquele passo meio desconfiado dos recém-chegados a algum lugar onde nunca estiveram antes”[...] Era Ribeirão Preto, Presidente Prudente, talvez Piracicaba...” [...]“...nesta ou em qualquer outra cidade do Norte ou do Sul, da Europa ou da América” (ABREU, 1996. p.17).

A excessiva fragmentação narrativa desse texto pode ser encarada como qualidade ou apontada como uma debilidade na construção da história. A impressão, não rara, de desconexão verbal é suplementada pela estratégia da repetição de cenas, expressões, situações, como no filme. Ambos, novela e filme, parecem apostar no hibridismo das linguagens como novo modelo estético que se diferenciará da tradição.

Essa mistura de linguagens presente na narrativa de Abreu, assim como também no filme de Robbe-Grillet, convive harmonicamente com o apelo da busca do eu total que, por mais que se apresente em fragmentos, almeja a unificação. Nos anos 70 no Brasil, época em que se situa a novela, essa hibridização figura como interlocutora assídua no universo carnavalizado das referências, seja para transformar autores em personagens, ou apenas para a desmitificação da postura vitalista da contracultura, cujo lema era o discurso ideal de vida: “faça amor e não faça guerra”.

A novela *Bem longe de Marienbad*, predominantemente escrita em primeira pessoa, oferece ao narrador uma posição privilegiada. Sua postura evolui do entusiasmo inicial à escritura fortemente contestadora que se estrutura numa forma de dizer e articular experiências existenciais singulares que funcionam como marca engajada em torno das representações da sensibilidade e dos vazios deixados por essa contracultura radical.

Dessa forma, o autor atribui vida a um narrador que será protótipo de boa parte de sua poética. De maneira introspectiva, este captura os momentos reais em que, através de digressões, coaduna com um cenário de ocorrências que estruturam um enredo entrecortado por vozes e situações distintas, buscando retratar identidades imersas em conflitos construídos a partir das suas inaptidões

no lidar com seus vários eus. A função desse narrador, atordoado ante a sensação de impotência do narrar, é constituir as formas de recuperar sua totalidade, instituindo esteticamente o caos em busca da ordem.

Parece procedente aventar aqui a relação desse narrador verificado na narrativa de Caio Fernando Abreu com a discussão proposta por Adorno (1983) sobre a impotência que caracteriza o narrador contemporâneo. Embora suas considerações teóricas circunscrevam-se ao universo da narrativa romanesca, julgamos pertinente relacioná-las à abordagem das narrativas curtas. Para o autor, o fato romanesco contemporâneo, denominado epopéia negativa, se efetiva como uma “resposta antecipadora a uma condição do mundo em que a atitude contemplativa virou escárnio total, porque a ameaça permanente de catástrofe não permite a mais ninguém a observação desinteressada, nem mesmo sua reprodução estética” (ADORNO, 1983, p. 272), o que se verifica também no conto contemporâneo.

A crise da narrativa tradicional, enquanto encadeamento linear de fatos, que permeiam o universo das relações entre as personagens num dado tempo cronológico transcorrido, consiste no reflexo de um mundo estandarizado e coisificado que explicita um paradoxo agora imanente à condição da narrativa, qual seja: impossibilidade do narrar e a exigência da narração. O estado de espírito das personagens envolvido em intensas e constantes crises suscitadas em suas relações com o meio, é mencionado e analisado por um narrador em primeira pessoa imerso em caóticos e cíclicos monólogos em que se flagra a impotência de sua contestação diante dos eventos que relata.

3 Literatura e cinema: espaços de convergência

Tratando agora de confrontar os espaços literário e cinematográfico de Marienbad, partimos da categoria que aproxima essas duas narrativas, o não-lugar definido por Augé (1994, p. 73) como “um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico”, mas que, defendemos em nossa análise, serem justamente essas ausências o que forma, transforma e promove um jogo de identidades do sujeito em exílio voluntário.

Em Bem longe de Marienbad, a síndrome dessa prisão voluntária que, como pano de fundo, dominou a cena literária de Caio Fernando Abreu, foi inscrita sob duas trilhas possíveis, a alegorização da experiência de trânsito e o investimento na recuperação de um eu totalitário marcado por uma busca incessante. É certo que a pluralidade de vozes que configura o espaço do literário na cena dos anos 70 insinua uma dispersão temática e formal que impossibilita reduzir o mapeamento dessa produção a uma única questão. No entanto, algo parece excentricamente pontuar a emergência desse espaço. Combinando com essa dispersão temática e formal da produção literária, está a noção de sujeito e, conseqüentemente, de identidade, pois as identidades fixas que representaram o mundo social de outrora estão em declínio no mundo contemporâneo, emergenciando novas identidades e “fragmentando o indivíduo moderno”, antes encarado como um “sujeito unificado”(HALL, 2006. p.7).

O exílio parece ser um dos espaços dessas identidades fabricadas que se constroem em permanente reelaboração e esse espaço do não-lugar faz parte do processo de variação social que dá forma às novas estruturas das comunidades constituintes do mundo contemporâneo. Diante disso, originam-se as novas concepções de identidade e outros modos de entender o sujeito no mundo, se levarmos em consideração que elas são historicamente construídas. Assim, é compreensível afirmar que na contemporaneidade, a característica principal da identidade é o seu caráter transitório, pois na medida em que os significados sociais e culturais se multiplicam, os sujeitos se deparam com múltiplas formas de identidades possíveis que podem ser identificar momentaneamente. De acordo com Hall, a identidade é definida:

historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2006, p. 12-13).

Já no filme, toda a narrativa se passa em um luxuoso hotel, um antigo e suntuoso palácio barroco, cujo espaço interior é dividido em amplos salões, corredores, escadarias e quartos, e detalhadamente ornamentado com objetos caros, lustres, tapetes, espelhos. Corroboramos a tese de Augé (1994, p.73) de que os não-lugares “não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a ‘lugares de memória’”. É a sensação que o espectador experimenta ao ouvir a voz do narrador conduzindo a câmara no filme:

Mais uma vez - eu ando, mais uma vez, por esses corredores, através dessas salas, dessas galerias, nessa estrutura -- de um outro século, esse hotel enorme, luxuoso, barroco e lúgubre - onde corredores se sucedem a corredores sem fim – silenciosos e desertos corredores... Salões vazios, corredores, salões, portas. Portas. Salões. Cadeiras vazias...

A não familiarização com o ambiente descrito pelo narrador mais uma vez reforça que esse lugar transitório funciona como produtor das identidades múltiplas que o exilado assume. Um outro aspecto que exemplifica o caráter transitório das identidades nos não-lugares, tanto no filme como no conto, é a não nomeação das personagens, identificadas apenas por letras: X, A e M, no roteiro do filme, e K na novela de Caio Fernando Abreu. Esse recurso revela o esfacelamento das identidades. As personagens também estão aprisionadas, os lugares, o hotel, o jardim, com seu labirinto geometricamente desenhado, não indicam saída. O lugar no filme não é preciso, pode ser Baden-Salsa, Marienbad, Frederiksbad, Karlstadt. Em Bem Longe de Marienbad, os lugares também são indeterminados: “numa aldeia africana ou numa metrópole da América do Sul. Não lembro, não sei” (ABREU, 1996. p. 19). Não importam os nomes, não importa o lugar. Assim, na contemporaneidade a experiência do não-lugar mostra-se como componente importante da vida social, não se pode pensar a sociedade pós-moderna ignorando os espaços em que os sujeitos produzidos por ela transitam.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. Bem Longe de Marienbad. In: **Estranhos Estrangeiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Série Pensadores**. Adorno. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- AUGÉ, Marc. **Não- lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Trad. Lúcia Mucznik, Bertrand Editora, 1994.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- L'année dernière à Marienbad*. Direção: Alain Resnais. Roteiro: Alain Robbe-Grillet. França-Itália, 1961.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinema e pós-cinema**. São Paulo: Papirus, 1997.
- SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.