

A TELA E O TEXTO
LITERATURA E TROCAS CULTURAIS NO CONE SUL

POR

MARIA ANTONIETA PEREIRA
Universidade Federal de Minas Gerais

Agora eu era o herói
E o meu cavalo só falava inglês
Chico Buarque

Em 1895, quando foi filmada a *Saída das fábricas Lumière*, a estrutura narrativa deslizou das páginas dos livros e alcançou, em outro sistema semiótico, novas formas de realizar-se. Com a filmagem de *O encouraçado Potemkin* —sobretudo nas famosas cenas da escadaria de Odessa— Eisenstein desenvolve, em 1925, a prática da montagem através de uma perspectiva metonímica que permite fragmentar a totalidade, recompor eventos, disseminar imagens e sentidos e fazer do instante do *conflito* um lugar de rara produtividade. A partir de então, a sociedade e o texto nela produzido sofrerão a interferência da imagem polifônica, transparente e chapada do filme. A nova tecnologia do cinematógrafo tinha inventado um jeito de narrar que exacerbava a fabulação: as imagens, movendo-se na tela, criavam uma ilusão de realidade muito superior àquela apresentada até então pela literatura.

As relações entre literatura e cinema desenvolvidas por Eisenstein apontam como o recurso da metonímia se expande na técnica condensatória do *close* em que uma parte é destacada do todo. O ato de sublinhar um fragmento de imagem transforma-o em instrumento privilegiado de leitura de um conjunto maior. Nesse sentido, tomar a parte pelo todo ocasiona, simultaneamente, a restrição do global e a ampliação do fragmento que, por si só, passa a interessar como objeto de análise sem contudo perder sua qualidade de parte, ou seja, de signo que remete a algo mais amplo que o contém. O caráter indicial e metonímico do *close* questiona a própria existência do todo, à medida que o inviabiliza enquanto totalidade fechada e o aponta como um compósito de intermináveis *ruínas*, para usar uma expressão de Walter Benjamin.

Da mesma forma, o recorte e a justaposição de fotogramas, ao enfatizarem a prática da metonímia, mostram um processo de composição preocupado em organizar coleções de cenas com o objetivo de expressar diferentes pontos de vista congregados em torno de um conflito decisivo. Recortar e colar constituem experimentos que possibilitam ao diretor cinematográfico apropriar-se de cenas, próprias ou alheias, e deslocá-las para um novo contexto. A inserção dessas imagens em outra rede significativa, necessariamente, provoca mutações nelas próprias e na rede com a qual passam a interagir.

Tais experimentações recordam a imemorial dinâmica da citação literária: além das formas convencionais que poderiam ser organizadas nos dois grandes domínios da paródia e da paráfrase, sabemos que infinitos resíduos textuais pulsam nos subterrâneos de qualquer escritura. Essa mesclagem indefinida e incontrolável de sentidos permite a emergência de vozes sociais recalçadas, de experimentos lingüístico-culturais subalternos, enfim, da história dos vencidos. Nesse sentido, não há nada mais ficcional que a autoria ou a origem de qualquer produto cultural seja ele texto, imagem, tecnologia ou teoria do conhecimento. A própria técnica da montagem elaborada por Eisenstein é devedora da longa tradição russa do teatro e dos quadros descontínuos do circo e ao mesmo tempo detonadora de uma nova forma de se jogar os dados no acaso da tela ou da página.

Num trabalho de bumerangue, a consciência metonímica da teoria da montagem cinematográfica retorna ao texto literário¹ e interfere nas experimentações dadaístas do início do século XX, no anti-romance de James Joyce e nas montagens ilógicas e aleatórias do *cut-up* de Burroughs. Na atualidade, podemos encontrar seus desdobramentos na narrativa do argentino Ricardo Piglia, especialmente no romance *A Cidade Ausente* (1993), onde uma máquina-narradora —minotauro feminino aprisionado nos labirintos de Buenos Aires— apropria-se de relatos sociais, estatais, autobiográficos e históricos. Numa dinâmica político-estética de recortar, misturar e recompor histórias, a personagem pisca sua luz azul-argentina como o olho de uma câmera solitária na penumbra do museu. Vigada por outras máquinas, ela narra o fim de um milênio, de um espaço denominado *nação* e de uma narrativa exemplar. Construído como uma rede hipertextual que superpõe imagens heterogêneas, o romance de Piglia não só revela o estilo individual do autor e assim estimula uma leitura retrospectiva de sua obra, como aponta novos paradigmas de criação literária e, nesse sentido, dialoga com a obra do escritor brasileiro Silviano Santiago.

Uma análise comparativa das condições de produção dos romances *Respiração Artificial* (1987), de Ricardo Piglia, e *Em Liberdade* (1981), de Silviano Santiago, revela que ambos foram escritos em circunstâncias político-históricas muito semelhantes, na América Latina da década de 80. Editados no estágio terminal das ditaduras brasileira e argentina, os textos configuram relatos da violência, do luto e da rebelião político-estética. Publicados quase simultaneamente —*Respiração Artificial* é de 1980 e *Em Liberdade*, de 1981— os romances remetem à História do Brasil ou da Argentina para discutir conflitos que lhes eram contemporâneos. Tal fato se torna explícito quando Piglia dedica sua obra a Elías e Rubén, que faziam parte das listas de desaparecidos, e Silviano escreve pensando em Wladimir Herzog, assassinado na prisão.

Para desenvolver a narrativa, ambos os escritores recorrem à superposição temporal que transgride a História linear e progressiva e privilegia o espaço como elemento organizador do relato, à medida em que somente ele é capaz de instituir a simultaneidade de diferentes dados históricos. A poesia árcade-barroca de Cláudio Manuel da Costa, a Ouro Preto do séc. XVIII e as confabulações estético-políticas da Inconfidência Mineira são

¹ *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, publicado em 1881, constitui uma pré-estréia dessa prática. No capítulo “O delírio” apresenta o narrador no alto de uma montanha e em companhia de uma irônica Pandora, assistindo aterrado ao desfilar dos séculos em que, cenas após cenas, o mundo vai se apresentando como um grande filme sobre o nada (19-23).

convocadas a se tornarem contemporâneas de um falso diário do modernista Graciliano Ramos. Da mesma forma, em 1850, o patriota argentino Enrique Ossorio, exilado em Nova York, escreve cartas ao leitor de 1979 —ano em que *Respiração Artificial* está sendo escrito— enquanto Kafka e Hitler freqüentam o mesmo café, em Praga. Ao evocar a escravidão e a rebeldia dos antepassados, *Respiração Artificial* e *Em Liberdade* provocam a emergência de histórias recalçadas e, nesse sentido, denegam o caráter pejorativo do trauma, transformando-o em recurso da mais alta produtividade estética.

Pela justaposição de acontecimentos e personagens, a fabulação de Piglia e Silviano aproxima-se do conceito de História das teses de Benjamin à medida que explode o *continuum* da narrativa hegemônica. Coerentes com o desejo de tematizar a memória dos vencidos, os romances utilizam as formas anacrônicas e secundárias da carta, do diário e da biografia. A encenação presente no anacronismo deliberado é potenciada pela falsidade dos diários e biografias e pela transformação de personalidades da História nacional e da historiografia literária em personagens de ficção. Para Florencia Garramuño, “essas releituras não se limitam apenas a um gênero ou a um texto mas, fundamentalmente, a uma concepção determinada da cultura nacional” (124). A ficção desenvolve-se, assim, no combate simbólico com os relatos estatais, universais e hegemônicos e, para tanto, recorre à tecnologia cinematográfica do recorte, do deslocamento e da reconversão cultural.

Conforme Silviano Santiago, o cinema e as artes visuais influíram decisivamente em sua produção textual. Na Belo Horizonte dos anos 50, o autor escreveu crítica de cinema em várias publicações periódicas, leu *Cahiers du Cinéma*, *Sight and Sound* e *Cinema Novo*, freqüentou grupos como o Centro de Estudos Cinematográficos, o Teatro Experimental, o Balé Klaus Vianna e artistas plásticos como Chanina e Guignard. Em 1960, conviveu com os futuros diretores do Cinema Novo entre os quais Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Júnior e Sérgio Augusto. Admirador e estudioso de museus, catedrais, esculturas e películas, Silviano desenvolveu uma linguagem marcada por uma memória declaradamente visual. Um exemplo dessa lógica da retina surge quando a personagem Graciliano Ramos, de *Em Liberdade*, decide interpretar Cláudio Manuel da Costa a partir de um sonho no qual ele vê sua própria sombra “movimentando-se pela parede, como na tela de um cinema” (200). A essa imagem fantasmática sobrepõem-se outras nas quais o escritor se torna espectador de seu próprio delírio, em que ora surge como o poeta inconfidente, ora como um operário de fábrica moderna. Nas obras posteriores *Uma História de Família* (1992) e *Viagem ao México* (1995), Silviano confirma uma linguagem visual em que fotogramas da memória ou cenas de filme mudo vão compondo “quadros verbais” (Pinto 120) de grande intensidade dramática.

Já Ricardo Piglia declarou numa entrevista de 1992 que, para ele, o cinema é quase como o idioma nacional. Nos verões de Mar del Plata e ainda muito jovem, circulava pelas salas onde se projetavam as produções de Orson Welles e Jean-Luc Godard. Na obra de Piglia há vestígios dessa experiência não só na tematização freqüente da prostituição, característica central dos filmes de Godard, como também na exploração do personagem malvado e sedutor, típico de Welles. Além disso, Piglia escreveu os roteiros cinematográficos de “La sonámbula”, “Folish Heart”, “El astillero” e do documentário “Macedonio Fernández”. Outro cruzamento entre sua ficção e o cinema pode ser encontrado no filme “Luba”, de Alejandro Agresti, que estreou em Paris em outubro de 1990, e se baseia em *Homenagem*

a Roberto Arlt. Para Graciela Speranza, também o romance *A Cidade Ausente* dialoga com *Hasta el fin del mundo*, filme de Wenders que constitui uma intriga policial em torno de uma máquina de ver. Do cinema, a ficção de Piglia desliza para outras telas quando ele produz um CD-ROM sobre Borges e publica na Internet o relato “La isla”, seguido de trechos de *Prisão Perpétua* (1989) e *Respiração Artificial*. Segundo Gerardo Gandini, parceiro de Piglia na criação da ópera *La Ciudad Ausente* (1995), sua encenação é também bastante cinematográfica, já que opera mais por cortes que por fundição de imagens. Em *Plata Quemada* (1997), último romance de Piglia, a organização da narrativa recorda simultaneamente um *western* americano e a guerrilha urbana dos anos 60/70.

As conseqüências mais evidentes desse cruzamento intersemiótico são as mutações da forma narrativa e o realinhamento do escritor perante seu objeto de trabalho e sua tradição literária. Ao lado das heranças culturais diretamente tomadas da Europa —e também da África, no caso brasileiro— as literaturas de Silviano e Piglia são perpassadas através do cinema pela cultura americana, cuja principal expressão se dá justamente por meio da arte fílmica. Entretanto, uma breve análise das biografias dos autores revela outras experiências pessoais responsáveis pelas trocas culturais no interior de sua ficção.

Segundo Piglia, ele deve sua carreira de escritor ao “inglês” Steve, que de fato era norte-americano, e no exílio de Mar del Plata levou-o a conhecer a literatura estadunidense e a língua inglesa, surgindo depois como personagem freqüente de sua obra. Em 1969, no primeiro número da revista *Los Libros* Ricardo Piglia analisa a obra *Ardil 22*, do escritor americano Joseph Heller. No ano seguinte, ainda em *Los Libros* ele apresenta um longo ensaio em que discute a superioridade da nova narrativa americana em relação ao realismo-fantástico da América Latina. Esses intercâmbios culturais tendem a se intensificar por sua situação de professor visitante, desde 1986, na Universidade de Princeton, em New Jersey.

Contudo, as leituras de Ricardo Piglia extrapolam o texto e o cinema americanos para dialogar com outros elementos da cultura anglo-saxã. Em *A Cidade Ausente*, há muitas referências ao Museu Britânico e à BBC de Londres e a própria personagem-detetive se chama Miguel Mac Kensey, vulgo Junior, por ser um argentino filho de ingleses. Além disso, encontramos no relato da máquina intitulado “A ilha” um exercício de pastiche de *Ulisses* e de *Finnegans Wake* (Campos 1986), de James Joyce, com a citação freqüente de personagens, locais de Dublin e eventos relativos a essas obras. Contudo, o que realmente filia o texto de Piglia à tradição joyceana é a linguagem alucinada, conectada em rede, composta por fragmentos que retornam centenas de páginas adiante e revelam, sob o caos aparente, uma espantosa capacidade lógica.

A estrutura narrativa de “A ilha” potencia o relato final da máquina, que se desenrola como uma sucessão vertiginosa de fotogramas, pastichando o derradeiro monólogo de *Ulisses* e, a exemplo dele, reiterando a declaração de Stephen Dedalus: “A história é um pesadelo de que tento despertar-me” (30). O caráter polissêmico que o personagem atribui ao termo *história* aponta como os processos narrativos, quaisquer que sejam, não são capazes de redimir seu autor, seja ele um sujeito físico, uma categoria textual ou uma nação. As 24 horas do dia 16 de junho de 1904 são conflituosas, seus raros momentos de ternura se chocam com a morbidez e o cinismo de personagens que revivem o dilaceramento de Hamlet entre o ser e o não ser.

Marcelo Maggi, personagem de *Respiração Artificial*, parodia Stephen Dedalus, afirmando logo no início do romance que “a história é o único lugar onde consigo descansar desse pesadelo de que tento acordar” (16). Ao separar história e pesadelo, a personagem apresenta a alternativa pessoal da ficção como uma forma de utopia privada que permite ler todas as histórias a contrapelo. Ao final desse romance, a carta de Enrique Ossorio endereçada “àquele que encontrar [seu] cadáver” (197) funciona como uma promessa de felicidade emanada do texto ficcional.

A vida e a obra de Silviano Santiago também foram marcadas diretamente pela cultura americana. Professor visitante em diversas universidades dos Estados Unidos desde 1962, o escritor desenvolveu um intenso trabalho de pesquisa e publicação ficcional e ensaística em que mescla artes plásticas e dramáticas, literatura e música. Contudo, a experiência americana mais decisiva para a obra de Silviano foi o contato com John Barth, em 1969, especialmente quando participa do *workshop* promovido pelo escritor e tem acesso ao artigo “A literatura da exaustão”. O resultado mais interessante desse diálogo cultural parece estar nos romances *Em Liberdade* e *Stella Manhattan* (1985) que talvez precisem ser lidos como um só relato publicado em dois volumes. Nessa perspectiva, a crítica nietzscheana da moral cristã do sofrimento, que se revela na valorização do presente de liberdade e não das memórias do cárcere, é desenvolvida no segundo romance onde a vida paranóica do exílio não impede que as personagens descubram as múltiplas vozes do corpo no aqui/agora. Para narrar o homossexualismo, Silviano inventa a *personagem-dobradiça*, inspirado nas esculturas de Lúcia Clark e nas bonecas surrealistas de Bellmer.

Outra questão a se observar na biografia de Silviano é que o seu interesse pela obra de Jorge Luis Borges também está vinculado a sua passagem pelos Estados Unidos. Em 1964, ele conhece o argentino Luis Mario Schneider, que também lecionava em Rutgers e leva-o a retomar as leituras dos anos 50 do texto borgeano. Mais tarde, em Buffalo, ele fará a mesclagem do *Aleph* com a exaustão da literatura. São dessa época as reflexões que levaram a dois de seus mais importantes ensaios - “Eça, autor de *Madame Bovary*” e o “Entre-lugar do discurso latino-americano” (*Uma literatura* 11-28; 49-65). Em ambos os textos, Silviano discute a nova posição do escritor diante de sua tradição literária mantendo uma clara perspectiva de releitura dos precursores, conforme já foi apontado por Wander Melo Miranda em seu livro *Corpos Escritos*. Contudo, na ensaística de Silviano, encontramos uma desconfiança antropofágica que mostra como o entre-lugar do discurso é um espaço de combate simbólico, permeado “por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções” (*Uma literatura* 18). Nesse sentido, mais uma vez, há uma convergência entre seu discurso e a produção crítica de Ricardo Piglia. Em *Respiração Artificial*, Emilio Renzi mostra como “a literatura argentina inaugura-se com uma frase escrita em francês que é uma citação falsa, equivocada” (120). Referindo-se ao engano de Sarmiento, em *Facundo*, a personagem insiste numa espécie de pensamento selvagem latino-americano, em que nossa barbárie corrompe a cultura européia. Nesse sentido, a metáfora da mirada estrábica, proposta como uma leitura das relações entre Europa e América Latina, envia também a tradição nacional colocando lado a lado a elegante escrita de Borges e a *máquina polifacética* de Roberto Arlt.

O estrabismo do olhar e o entre-lugar do discurso constituem posturas ideológico-estéticas próprias de um contexto em que o *Aleph* de Borges já é um fato do cotidiano, um *a priori* da construção textual. Por sua vez, a minúscula tela no porão remonta à sala escura

do cinema e permite a visão ficcional do mundo, do sujeito que mira esse mundo e da própria tela que o observa. Visto por Canclini como a imagem de uma cidade-videoclipe, ou pelo Renzi de *Respiração Artificial* como uma metáfora de Buenos Aires, o *Aleph* de Borges é também uma sinédoque da Argentina, a primeira letra do alfabeto judaico e a concentração máxima do planeta. A microtela contemporânea é o suporte multicultural da produção crítica e literária que apresenta uma memória seletiva e dialógica, razão pela qual demonstra uma alta consciência de si mesma como ser híbrido.² O embate de diferentes culturas ressoa no interior de cada palavra e estimula uma gramática crítica, auto-reflexiva: a principal tensão dentro de uma narrativa não se deve, portanto, a escolhas temáticas mas ao debate que ela trava consigo mesma, com a sombra do ensaio que a contamina.

A literatura e a crítica produzidas hoje no Cone Sul descendem das dinastias Borges e Joyce mas também da cultura de massa americana. No mercado transnacional de signos, a moeda literária circula travestida e dramatizada e o leitor precisa transformar-se em espectador e contemplá-la com o olhar gelado de Billy The Kid. O *flâneur* parisiense da Modernidade tornou-se um *voyeur* novaiorquino. De cismador a citador, o narrador pós-moderno altera o objeto da literatura e não mais se orienta pelos conceitos de identidade e nação. Se no passado as trocas culturais entre Argentina e Brasil se deram preferencialmente nas fronteiras geográficas nacionais, hoje elas se realizam independentemente de territórios. Seus pontos de convergência estão dentro e fora da América Latina, situados no mundo virtual do celulóide globalizado e competindo com o poder narrativo hegemônico da cultura de massa. Ao que tudo indica, esse é o principal motivo da produção de Silviano e Piglia se dedicarem à evocação sistemática de uma certa memória cultural - eles ouvem a voz do passado e buscam preservar seus fragmentos, inclusive quando se apropriam de mecanismos multiculturais e disputam espaço no mercado globalizado. Essa questão foi assim resumida por Ricardo Piglia em recente declaração a respeito dos escritores da América Latina: “por fim, somos contemporâneos de nossos contemporâneos europeus e norte-americanos [porque] todos nós de alguma forma vivemos em Nova York” (1997).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agresti, Alejandro. “Luba”.
- Assis, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1982.
- Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas I-Magia e Técnica, Arte e Política*. 4.ed. S. P. Rouanet, trad. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Campos, Augusto e Haroldo Campos. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- Eisenstein. *Saida das fábricas Lumière*. Filme, 1895.

² A palavra *híbrido* provém “do gr. *hýbris*, ‘ultraje’, pelo lat. *hybrida*: a miscigenação, segundo os gregos, violava as leis naturais” (Ferreira). Essa antiga acepção do termo permite pensar a hibridez como algo que ameaça o curso “natural” da tradição greco-latina - ocidental e nacional - e, portanto, ultraja o logocentrismo. Os gregos chamavam o estrangeiro de *bárbaro*: herdeiros dessa cultura, temos dificuldades em miscigenar e reconhecer a *outridade*. Nesse sentido, Piglia e Silviano barbarizam o espaço sagrado da literatura quando manejam a estranheza das línguas e as diferenças culturais.

- _____. *O encouraçado Potemkin*. Filme, 1925.
- Ferreira, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.
- Garramuño, Florencia. *Genealogías Culturales-Argentina, Brasil y Uruguay en la Novela Contemporánea (1981-1991)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- Joyce, James. *Ulisses*. 8.ed. Antônio Houaiss, trad. São Paulo: Civilização Brasileira, 1993.
- Miranda, Wander Melo. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.
- Piglia, Ricardo. *Prisão Perpétua*. Sérgio Molina, trad. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- _____. e Gerardo Gandini. *La Ciudad Ausente ópera en dos actos*. Buenos Aires, 1995.
- _____. *Plata Quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1997.
- _____. “Heller - la carcajada liberal”. *Los Libros I/1* (Buenos Aires: Galerna, 1969): 11-12.
- _____. “Nueva narrativa norteamericana”. *Los Libros II/11* (Buenos Aires: Galerna, 1970): 11-14.
- _____. *A Cidade Ausente*. Sérgio Molina, trad. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- _____. *Respiração Artificial*. Heloísa Jahn, trad. São Paulo: Iluminuras, 1987.
- _____. “Entrevista realizada por Maria Antonieta Pereira”. *Estado de Minas* (Belo Horizonte, 19 jul. 1997). Caderno Pensar.
- Pinto, Manuel da Costa. “Silviano Santiago (entrevista)”. *Imagens* 6 (jan./abr.) São Paulo: UNICAMP, 1996. 120.
- Santiago, Silviano. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- _____. *Uma História de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- _____. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Em Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- _____. *Uma Literatura nos Trópicos*; ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- Speranza, Graciela. “El poder de la ficción - sobre *La Ciudad Ausente*, de Ricardo Piglia”. *Revista Espacios* 12 (jun./jul. 1993).