

**CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
MESTRADO EM CIÊNCIA DA ARTE**

LUIZ GUARACY GASPARELLI JUNIOR

**A LÂMINA DO NATURALISMO E SEUS CÓDIGOS ARQUETÍPICOS NO
CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Niterói

2008

LUIZ GUARACY GASPARELLI JUNIOR

**A LÂMINA DO NATURALISMO E SEUS CÓDIGOS ARQUETÍPICOS NO
CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte do Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, para obtenção do grau de mestre em Ciência da Arte. Área de concentração: Análise crítica.

**Orientador:
Prof^o. Dr. Latuf Isaias Mucci**

Niterói

2008

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

G249 Gasparelli Junior, Luiz Guaracy.

A lâmina do naturalismo e seus códigos arquetípicos no cinema brasileiro contemporâneo / Luiz Guaracy Gasparelli Junior. – 2008. 136 f.

Orientador: Latuf Isaias Mucci.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Social, Departamento de Ciência da Arte, 2008.

Bibliografia: f. 133-136.

1. Naturalismo. 2. Caminha, Adolfo, 1867-1897. Bom crioulo. 3. Courbet, Gustave, 1819-1877. 4. Cinema brasileiro. I. Mucci, Latuf Isaias. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Artes e Comunicação Social. III. Título.

CDD 146

**A LÂMINA DO NATURALISMO E SEUS CÓDIGOS ARQUETÍPICOS NO
CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Niterói, 27 de março de 2008.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Latuf Isaias Mucci
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª. Dr^ª. Celina Maria Moreira de Mello
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Ued Maluf
Universidade Federal Fluminense

Dedico este trabalho – melhor, não somente o trabalho, mas toda a pesquisa – ao professor e orientador Latuf Isáias Mucci. Os motivos? Todos.

Dedico também esta escritura aos meus alunos, pessoas maravilhosas que sempre me motivam, fazendo de mim um profissional e pessoa melhor.

Cabem, numa pesquisa como esta, muitíssimos agradecimentos. Lembro-me de uma das ótimas tardes no prédio de Letras, na UFRJ, a fala da professora Celina Mello: “O mestrado é uma tarefa de humildade”.

E acrescento: além de humildade, simplicidade, já que 24 meses para desenvolver uma pesquisa sobre uma estética tão múltipla são um ato humilde e simples.

Por isso, tenho que agradecer a muitos, que fizeram, cada um de sua forma, esta pesquisa possível. Lógico, ao meu orientador, Latuf Isaias Mucci, que como um pai, conduziu-me com integridade, respeito e profunda erudição nessa escritura.

Aos professores Pedro Paulo Catharina e Leonardo Mendes, pelas discussões sobre o Naturalismo, assim como à professora Celina Mello, com sua gentileza e densidade teórica, fazendo comentários importantíssimos em suas aulas, à tarde, na UFRJ.

Evidentemente, pessoas que me acompanharam na jornada têm de ser lembradas: minha mãe, senhora absoluta e extremamente paciente, minhas amigas Paula, Mônica e Leanne, pelos ouvidos atentos, Flávia Bueno, pelas valiosas lições de francês, Helena Santos e Cláudia Damasceno, pelo amor maternal, os diversos amigos de trabalho e, principalmente, os meus alunos: figuras pelas quais não paro de estudar.

Daí, talvez, um meio de avaliar as obras da modernidade: seu valor proviria de sua duplicidade. Cumpre entender por isso que elas têm sempre duas margens. A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o fading que se apodera do sujeito no imo da fruição. A cultura retoma, portanto, como margem: sob não importa qual a forma.

(BARTHES, 2004:12)

Ma définition d'une oeuvre d'art serait, si je la formulais: 'Une oeuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament'.

(E. Zola, *Mes haines*)

RESUMO

Através do método semiológico, esta pesquisa investiga pela estética naturalista, desde suas primeiras matrizes, na literatura francesa, até o cinema brasileiro

contemporâneo. Discutindo, a partir do romance *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, os signos que compõem uma obra naturalista, buscamos, também, nas pinturas de Gustave Courbet as marcas pictóricas desta estética para, na pós-modernidade, observarmos um hiper-naturalismo no cinema brasileiro contemporâneo, que esgarça os signos pretéritos.

Palavras-chave: 1. Naturalismo. 2. *Bom-Crioulo*. 3. Gustave Courbet. 4. Cinema. 5. Hiperaturalismo.

RÉSUMÉ

À travers la méthode sémiologique, cette recherche, est basée sur l'esthétique naturaliste, ses premières matrices, dans la littérature française, jusqu'au cinéma brésilien

contemporain. À partir du roman Bom-Crioulo (1895), de Adolfo Caminha, on discute les signes qui composent une oeuvre naturaliste, et on cherche, aussi, dans les peintures de Gustave Courbet les marques pictographiques de cette esthétique pour, à l'époque de la post-modernité, observer un hiper-naturalisme dans le cinéma brésilien contemporain, qui amplifie les signes précédents.

Mots-clé: 1. Naturalisme. 2. Bom-Crioulo. 3. Gustave Courbet. 4. Cinéma Contemporain. 5. Hipernaturalisme.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
I - O NATURALISMO E SEUS VEIOS PRIMORDIAIS: LÂMINAS FINISSEculares OITOCENTISTAS	24
II – A CONSTRUÇÃO DO FAZER E DO SER NATURALISTA NOS DISCURSOS PICTÓRICOS E LITERÁRIOS	39
2.1 - A PINTURA DE GUSTAVE COURBET	39
2.2 – O ROMANCE DE ADOLFO CAMINHA	51
2.2.1 – (Re)Visitando o enredo e os personagens	51
2.2.2 – Dos lugares e temas	67
III - A MARCHA NATURALISTA	77
3.1 O SÉCULO XX	77
3.2 O SÉCULO XXI	88
PALAVRAS FINAIS	128
BIBLIOGRAFIA	133
FILMOGRAFIA	136

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>L'Origine du monde</i>	16
--------------------------------------	----

Figura 2 – Fotograma de Amarelo Manga	16
Figura 3 – <i>Bonjour, Monsieur Courbet!</i>	40
Figura 4 – <i>Les Baigneuses</i>	44
Figura 5 - <i>Le Sommeil</i>	45
Figura 6 – <i>Enterrement à Ornans</i>	46
Figura 7 – <i>L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique</i>	48
Figura 8 - O rapto de Ganimedes	51
Figura 9 – <i>Les Lutteurs</i>	57
Figura 10 – <i>Les casseurs de pierre</i>	73
Figura 11– Fotograma de Herói	88
Figura 12 – Fotograma de Amarelo Manga	88
Figura 13 – <i>La Curée</i>	96
Figura 14 – Fotograma de Amarelo Manga	97
Figura 15 – Fotograma de Amarelo Manga	97
Figura 16 – Fotograma de Amarelo Manga	97
Figura 17 – Fotograma de Amarelo Manga	97
Figura 18 – Fotograma de Cinema Paradiso	98
Figura 19 – Fotograma de Cinema Paradiso	98
Figura 20 – Fotograma de Amarelo Manga	114
Figura 21 – Fotograma de Madame Satã	115
Figura 22 – Fotograma de Amarelo Manga	116
Figura 23 – Fotograma de Madame Satã	117

INTRODUÇÃO

A idéia de discutir a estética naturalista e seus ecos na sociedade contemporânea me acompanhava há algum tempo. Sendo formado em Letras, optei, no meu trabalho de conclusão de curso, por uma discussão não apenas literária, mas principalmente semiológica de um conto de Clarice Lispector, abordando questões simbólicas que incitam um erotismo nos moldes naturalistas.

No curso de especialização em Língua Portuguesa, iniciei um estudo sobre o romance *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, sugestão de leitura do professor Latuf Mucci, por ser um texto rico em sua semiose e também poético, mesmo abordando temas considerados tabu até nos dias de hoje.

Descobri, nas leituras deste romance, alguns detalhes que muito me instigaram, seja pela forma abordada, fidelíssima ao padrão naturalista, seja pelo conteúdo, sedutor e lânguido como uma serpente.

Coincidindo com as leituras do romance de Caminha, conheci o filme *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouk. A maneira de tratar os personagens, o ambiente e a ação do meio sobre os personagens fizeram-me procurar novas fontes que remetessem ao núcleo naturalista no cinema brasileiro contemporâneo.

Encontrei *O prisioneiro da Grade de ferro* (2003), de Paulo Sacramento, versão *cult* do aclamado *Carandiru*, de Hector Babenco. O filme, agressivo na busca de seus referentes, mas poético na forma de lidar com as imagens, abandona a *glamourização* do filme de Babenco e tenta ser mais *fotográfico*, no sentido naturalista do termo, conforme se encontra em Furst: “O verdadeiro Naturalismo é pelo menos tanto uma questão de método como de assunto: apenas quando o artista trata o assunto com a objetividade de um cientista

analítico, simulando fotografias do mundo, é que falamos realmente de Naturalismo” (1971:62).

O filme de Sacramento empurrou-me para *Amarelo Manga* (2003), de Cláudio Assis, ponto máximo, até então, desta estética na filmografia brasileira. Deparei-me com todas as mazelas que apontara nos romances naturalistas que estava lendo. Simultaneamente, tive a oportunidade de conhecer, em um curso em História da Arte, algumas imagens produzidas na escola de Barbizon, além de Gustave Courbet, pintor que Argan conceitua em seu *Arte Moderna* (2004:92-94) como pintor que, ao buscar o referente que possa ser um simulacro, e não o fato em si, acaba por encontrar, assim, a pura e simples constatação do verdadeiro.

Porém, este verdadeiro com que Courbet lida em suas obras não é apenas uma fotografia, um simulacro, pois ele faz *na* realidade, não *da* realidade. O primeiro quadro de Courbet que encontrei foi exatamente a imagem que mais me tocou em *Amarelo Manga*: uma vulva exposta, como uma natureza-morta, à amarelize de Cláudio Assis. *A Origem do Mundo*, pintura de 1866, não é apenas, como o título sugere, uma origem, mas um marco no ideal de pintura clássica. Desconstrói o ideal de tema e referente na arte.

A personagem de Leona Cavalli revela, como fato comum, a origem do ‘seu mundo’, mostrando que o ‘amarelo manga’ de seu cabelo também está em seus pêlos pubianos:



(fig. 1)



(fig.2)

Perdi-me nas duas imagens, buscando signos que compusessem alguma quebra de referente, para que o que os meus olhos viam não fosse apenas o que era fotograficamente definido.

A estética naturalista, até então facilmente presente nos filmes que eu observara, começou a se tornar uma incógnita. O cientificismo típico do final do século XIX teria sido

desconstruído e anulado pelos ideais decadentistas, pelos estetas que buscavam uma beleza fundamental e pura, não imagens próximas à realidade caótica da sociedade?

Tendo os *corpora* escolhidos, o Naturalismo voltou a ser pesquisado e aprofundado, para encontrar respostas ao seu problema máximo: ele realmente existiu enquanto estética? Ou não passou de um vulto científico na grande produção realista?

Partindo dessas duas perguntas, iniciei a construção deste trabalho, que tem como objetivo encontrar, na estética naturalista, os simulacros que a arte engendra, desde o século XIX até os dias atuais, mesmo que metamorfoseada a partir das mudanças sofridas nos códigos artísticos e na função da arte.

A hipótese baseia-se no fato de que o naturalismo não se dissipou no simbolismo ou no socialismo, conforme declarou Ernst Fisher, mas conseguiu, através de subterfúgios, manter seus códigos latentes ainda na pós-modernidade, sob a égide do pastiche e do palimpsesto.

As leituras buscam tomar rumos que perpassam os recantos íntimos do desejo, os quais redundam em um saldo pessimista. Caminho também através do drástico, do simulacro naturalista que ausculta sua imagem ideal e, com sua lâmina, expõe as frustrações e exhibe as feridas de uma luta do ser com sua história e seu meio, num contínuo que vai do século XIX até às configurações de um *hipernaturalismo*, na pós-modernidade.

Quais os caminhos que o naturalismo tomou após seu apogeu no final do século XIX? Há, ainda, um Naturalismo? Os códigos dessa estética ainda constituem elementos para a construção de uma proposta de arte que transgrida a imagem, ao buscar ser um simulacro da realidade capitalista decadente?

Perante tais questões acerca do nosso objeto, a estética naturalista, provoca-me a necessidade de buscar novos pontos de observação da arte, ampliando o campo de nossa visão e, desta maneira, enxergar as imagens geradas pelo 'real' através de simulacros criados pela arte.

Considerando o estudo do naturalismo um revolver em feridas, decidir pesquisar sobre este tema foi, ao mesmo tempo, a vontade de superar uma natureza esteta e romper com as próprias marcas que, enquanto ser humano, carrego desta estética.

Descobrir em obras atuais a permanência desta estética não é apenas a comprovação de uma visão artística que ainda está presente na criação de nossos artistas, mas a marca de que os temas desenvolvidos pelo Naturalismo ainda são atuais: a dor, as depravações, medos, angústias profundas; a bestialidade, os instintos, animalização, os vícios humanos e as perturbações sociais que geramos para nós mesmos.

Como tema básico da estética escolhida, a pobreza humana que o capitalismo gera em seus subterfúgios não foi superada desde meados do século XIX. Pelo contrário, cristalizou-se, separando cada vez mais as classes sociais.

Abordar o Naturalismo nos dias de hoje é, então, ratificar que nada se alterou em benefício do ser humano nesses quase cento e cinquenta anos. Confirmamos que a sociedade se mantém como detentora do ser. O 'mundo' continua devorando o indivíduo. O ambiente cristaliza as mazelas do homem para que ele continue lutando pela sua sobrevivência. Num duelo infindo pela vida, o ser humano, simulado na arte naturalista, é apenas um instrumento. Destrói a si mesmo para que o meio continue prevalecendo.

O Naturalismo, representado pela pintura e literatura do século XIX, e suas reapropriações no cinema do século XXI, constituem o tema do trabalho. A transcendência

do ser em simulacros para compor fotografias de um suposto 'real' deformado pelo ambiente é a minha busca.

Nesse roteiro, tento desvendar as nuances que, como num palimpsesto, encobrem as várias matérias formadoras da estética naturalista a fim de buscar possíveis esboços para uma análise dos aspectos que a (de)formam, sobretudo ao expressar-se na pós-modernidade enquanto um neo-naturalismo hiperdimensionado e esgarçado.

Descortinando o filme *Amarelo Manga*, o estudo propõe discutir sobre questões relativas aos arquétipos marginalizados pela sociedade, principalmente os que geram conflitos, não apenas sócio-econômicos, mas de gênero.

Tomo o romance *Bom-crioulo*, de Adolfo Caminha, por lidar com a marginalização sexual e ser uma obra naturalista por excelência, para traduzir tais códigos virtuais do século XIX. Vincularei o romance à obra pós-moderna, seja nos aspectos estéticos, seja na abordagem de arquétipos.

O fluxo narrativo de *Bom-crioulo*, fragmentado pela descrição minuciosa dos personagens e ambiente, também é um elo com o cinema de *Amarelo Manga*, já que este lida com vários níveis narrativos, construindo uma rede de histórias sobrepostas.

O romance de Adolfo Caminha, lidando com o cotidiano do marginalizado e as mazelas sociais, sexuais e psicológicas, funcionará, em uma elucubração semiológica, como tecido primeiro do palimpsesto naturalista para a análise do filme. Resgatando do romance as características desta estética, buscarei demarcar os elementos – ou signos – que comporiam um *hipernaturalismo* na pós-modernidade.

Algumas obras de Gustave Courbet também serão utilizadas como produção, por sinalizarem as redes naturalistas do século XIX. A pintura, materialmente estática, eterniza-se nos seus significantes, já em suas semioses, ao produzir sentidos, gera movimento – corta e recorta –, seleciona os campos de visão.

Considerando o filme uma pintura dinâmica, ou aplicação sintática de diversas pinturas – fotografias, o cinema fornece índices de realidade suplementar, dá corporalidade aos objetos através da sobreposição e movimentação dos fotogramas.

O trabalho busca resgatar os padrões de uma estética através de sua fonte no século XIX, comparando-os às obras artísticas – mais precisamente no cinema brasileiro – da pós-modernidade.

Propondo confrontar obras naturalistas, tanto em seu auge quanto sua *démarche* até a pós-modernidade, nosso estudo recupera os primórdios do naturalismo em Zola, já que tanto a hereditariedade quanto a ambiência são códigos de nosso trabalho:

Sem me arriscar a formular leis, julgo que a questão da hereditariedade tem uma influência muito grande nas manifestações intelectuais e passionais do homem. Dou também uma importância considerável ao meio. (ZOLA, 1982)

Linda Hutcheon, ao trabalhar com a teoria da pós-modernidade, lida com um termo que seria o fulcro do Naturalismo: a idéia de *ex-cêntrico*. Em suas palavras, “o marginal e o ex-cêntrico assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monolito homogêneo que podemos ter presumido” (1991:29).

Destaca-se, assim, a perda da idealização de sociedade e mundo perfeitos criados pelo romantismo, abrindo caminhos para uma experimentação moderna. É a tradição burguesa desdobrando-se em outra faceta, reconhecendo suas feridas já abertas.

Sendo a obra literária tão peculiar e com códigos variáveis, as tessituras naturalistas precisam se envolver numa representatividade que tenta traduzir o grotesco em uma atmosfera opressiva e desencorajadora. Porém:

A representação não se define diretamente pela imitação: se abandonarmos noções de 'real', de "verossímil", de "cópia", haverá sempre "representação", enquanto alguém (autor, leitor, espectador) dirigir seu olhar para um horizonte e nele recortar a base de um triângulo de que seu olho (ou sua mente) será vértice. (BARTHES, 1990:85)

Tanto a representatividade quanto a configuração da realidade nas lentes do naturalismo são segmentos que constroem, conforme as palavras de Barthes, caminhos para uma simulação do próprio fazer artístico: é a arte representando as marcas de supostos 'reais' que se transfiguram.

Ernst Fisher, em *A Necessidade da Arte*, teoriza acerca da passividade, do registro fotográfico no naturalismo, que "revelou a fragmentação, a hediondez, a imunda superfície do mundo capitalista burguês" (2002:93).

Porém, a percepção que se faz do ser humano através do naturalismo - objeto degradante, socialmente condicionado - é apenas a imagem de um corpo que tenta resistir perante uma realidade avassaladora, destrutiva.

Assim, as manifestações naturalistas em diversas linguagens artísticas serão abordadas a fim de encontrar seus esgarçamentos na pós-modernidade, onde, através de uma poética que perpassa os signos latentes do naturalismo, não encontramos o esvaziamento ao longo da história da arte, mas reconfigurações nos moldes contemporâneos.

Tendo a teoria barthesiana de semiologia como base, busco as várias matérias formadoras da estética naturalista e possíveis esboços para uma leitura da rede que a (de)forma na pós-modernidade, construindo um *hipernaturalismo* que abrangeria as diversas manifestações de arte.

Através de estudos comparativos entre romances, pinturas e filmes, os sentidos produzidos pelos objetos artísticos em convergência serão analisadas através de críticas e interpretações que perpassam pelo viés semiológico, sujeito a escrutínios reflexivos, tendo como base os significantes para a compreensão da tessitura, que desmascara os códigos do natural, marcados nas entrelinhas das obras.

Nos capítulos que se seguem, busco a discussão do conceito de Naturalismo, apontando os signos que permanecerão, mesmo que metamorfoseados, até os dias de hoje. A declinação deste perfil estético será estendida até as obras literárias atuais, como marcação de um fluido não diluível.

Em seguida, o romance de Adolfo Caminha e as pinturas de Gustave Courbet serão eleitos para construirmos a teia de significantes naturalista, experimental, que abarcará a arte moderna realista e até as produções contemporâneas, marcadas pelo fazer e desfazer de simulacros.

A terceira parte se constituirá da *démarche* naturalista nos séculos XX e XXI, através da literatura e do cinema, como fulcro da existência de um naturalismo tanto moderno quanto pós-moderno. Os olhos correrão sobre as obras do século XX para atingir meu principal foco: as produções do século XXI. Como enfoque principal desta etapa, explorarei o filme *Amarelo Manga*, ponto de articulação e convergência, mas jamais de

síntese, das tendências naturalistas, e dedilharemos sobre *Madame Satã*, de Karim Aïnouz, demarcando os elos do filme com o naturalismo oitocentista.

Nas análises sobre os filmes, aplicaremos a teoria de multiculturalismo policêntrico utilizada por Robert Stam como instrumento de mediação entre a estética e o confronto desta com o contexto. Tentaremos, assim, desembainhar a lâmina naturalista e cortar, delicadamente, cada obra de arte. Utilizaremos, para isso, a afiada lâmina da teoria semiológica proposta por Roland Barthes, já que é a que melhor se adequa à minha pesquisa e meu desejo.

Portanto, as páginas a seguir são a tentativa de delinear a idéia de um Naturalismo vivo, porém esgarçado. São representações de que a arte é a própria produtora de sentidos, que se metamorfoseia todo o tempo. Assim como o homem de hoje não comporta a vida do passado, a arte precisou caminhar esteticamente, alterando seus signos, produzindo novos contextos. São sobre estas produções (e ausência delas) que disserto.

I - O NATURALISMO E SEUS VEIOS PRIMORDIAIS: LÂMINAS FINISSEculares OITOCENTISTAS

O experimentador é o juiz de instrução da natureza. Nós, os romancistas, somos os juízes de instrução dos homens e se suas paixões. (ZOLA, 1982:33)

Primeiramente, buscamos o conhecimento do que é a estética naturalista. Etimologicamente, vem da raiz *nasc-*¹ preposta ao sufixo -ista. Da raiz, deriva *nascentia* 'nascença', que em latim tomou o sentido de 'tumor nascente, excrescência', *nascibilis* e *innascibilis*; *cognátus* 'parente pelo sangue'. Também possui o sentido de natureza, caráter natural (sentido próprio e figurado), ordem natural das coisas, *natúra rerum*, derivando

¹ O valor etimológico das palavras analisadas, assim como seus metaplasmos, termos latinos, gregos, etc. são oriundos do dicionário eletrônico Houaiss, no endereço eletrônico <http://houaiss.uol.com.br>, pesquisado em 06 de agosto de 2006.

naturális e *naturabilis*; donde, em baixa época, *naturalitas*, *naturátus*, *naturificátus*, *innaturális*.

Assim, ‘naturalista’ seria um estado do que é produzido pela natureza. Mas que natureza? Pois a nomenclatura etimológica que o cânone reservou para esta estética não se aparenta, nem um pouco, com os signos que a compõem.

O Naturalismo, conseqüentemente, poderia significar algo feito ou dado pela natureza. Porém este Naturalismo, esta estética de que trataremos neste trabalho, destoa desta ‘natureza’.

A todo o momento fica intacto, isto é, com a possibilidade de ser tocado de novo e de outra forma e inédita maneira, o fenômeno existencial de tudo quanto percebemos e apalpamos, com o que temos de conviver: a intrínseca realidade. Essa realidade que, referida a qualquer atividade do homem e por ser fonte inesgotável de possibilidades de todo gênero, talvez fosse preferível mencionar com os mais otimistas e menos ingênuos termos de “o visível” e o “perceptível”: como fonte sensorial para ver, sentir, captar e plasmar como se queira ou se seja capaz. De nós mesmos, e não com a pretenciosa crença de que podemos possuí-la integralmente e no ato: a sua exata identidade, na sua exata dimensão.

Desta forma, o próprio ideal de ‘natural’ pode ser discutido. Seria, primeiramente, o que pertence ou se refere à natureza, que é produzido pela natureza, em que não ocorre trabalho nem intervenção humana. Porém, o que é o natural? Não seria tudo uma imitação platônica?

Platão lida com a idéia de imitação, no Livro X, da *República*, sendo parafraseado por Sigismundo Spina: “três são os criadores, três as realidades criadas, que se inspiram na

realidade, isto é: deus, o artesão e o artista: deus é o autor da primeira realidade (o arquétipo); o artesão, autor da segunda, que se inspira no arquétipo, e, o artista, autor da criada pelo artesão” (SPINA: 1995:84).

Desde Platão, no entanto, essas relações entre o real e a natureza representativa da arte e do pensamento aparecem como problema. Em primeiro lugar, pelo fato de a representação ser incapaz de apreender o objeto a que se refere, ou ser capaz de fazê-lo apenas em parte, ou deturpá-lo por insuficiência ou excesso. Em segundo, porque esse ato de substituição e de criação introduz um jogo de ausência (o representado) e de presença (a obra constituída pelos signos).

Também Roland Barthes, em seu ‘Crítica e Verdade’, elabora vicissitudes para este signo:

Primeiramente uma relação interior, a que une seu significante; em seguida duas relações exteriores: a primeira é virtual, ela une o signo a uma reserva específica de outros signos, da qual o destacamos para inseri-lo no discurso; a segunda é atual, junta o signo aos outros signos do enunciado que o precedem ou lhe sucedem (BARTHES, 2003:41)

Mergulhando no pântano das artes, esse ‘ideal’ platônico torna-se mais ambíguo. Ambíguo e espectral, já que traduz a duplicidade, e, se assim puder, a triplicidade pregada por Platão e também a postulada por Barthes.

Já conforme Aristóteles, o conceito de mimese é fundamental. Mas, que relevância dá Aristóteles, entretanto, à mimese no âmbito da espécie humana? Este filósofo diz que o “imitar é congênito no homem” (1448 a, II, §13), articula a essa idéia a necessidade do ser humano em reproduzir, imitar. A mimese é a imitação da ação. Assim, todas as artes poéticas, seja a dança, a pintura, a escultura, a literatura e a música, serão, reconhecidamente, artes miméticas.

Imitação, para Aristóteles, seria, então, o princípio: “a arte imita a natureza”. A obra resulta da atividade do artista para imitar outros seres por meio de sons, sentimentos, cores, formas etc. O valor da obra está na habilidade do artista. Imitar não significa reproduzir, mas representar a natureza através da obediência a regras para que a obra figure algum ser, algum sentimento, algum fato. A finalidade é a busca da harmonia e proporção.

Tanto na vida comum como na especulação intelectual e na arte, a realidade resulta ser tal como nós podemos abordá-la, pretendamos entendê-la e senti-la. Nunca unívoca, jamais igual desde e para nossa condição de seres em que a historicidade e o próprio temperamento são irrefutáveis condicionantes, forças capazes de reconfigurar a repetição do real em mil e uma outras consistências: num acaso incontável de outras realidades, num sem fim de possíveis concretizações da realizadora inteligência humana, alterando-se a contínua e inequívoca realidade em uma multiplicidade de estímulos sensoriais de alguma forma atuante, a aceitar, transmutar ou repudiar, e, definitivamente, valendo-se de sua muito, pouco ou nada perseguida condição de provocadora de outras condições jamais unívocas.

Quando olhamos um quadro ou lemos um livro, enxergamos paisagens, como numa janela, ou enxergamos a representação daquele mundo? É artifício, e uma espécie de negação da presença, enquanto a delimita. Cada elemento sígnico da obra de arte amplia e restringe o valor que a relaciona com o mundo concreto, externo a ela. Porém, a presença não se perde por ser representada, ela passa para o objeto de arte, transcodifica-se.

O Naturalismo, termo comumente utilizado na História da Arte como sinônimo de proximidade ao real, como tentativa de buscar a perfeita imitação, a mimese fidedigna, será

analisado em nossos estudos. Trataremos de um Naturalismo que se inspira na mimese aristotélica, mesmo que em alguns momentos, a utilize como *reverso da medalha* estética:

Arte em tensão, a literatura ostenta um caráter de duplo, até porque seu signo verbal inscreve-se, de iure et de facto, no campo da conotação, que é o sentido outro do sentido canônico, dicionarizado, estabelecido; porque dotado de extrema ambigüidade, o texto literário sobrevive a leituras atemporais. Em literatura, o sentido não é único, mas duplo, resultando de uma dupla estratégia.²

Das estratégias duplas, triplas, plurissignificativas, o Naturalismo, na segunda metade do século XIX, na França científicista, ausculta uma ‘natureza’ que ninguém quer ver. Os olhos naturalistas, abertos por Emile Zola, pregam ao máximo uma conotação da experiência estética.

O referente, ponto máximo da função referencial, é o alvo do olhar naturalista. Sobre esta função específica da linguagem, observamos que ela está centrada no referente, ou seja, nos pressupostos situacionais ou textuais. Esta se caracteriza pela descrição imparcial sobre determinado fato, adquirindo características científicas.

Em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, excelente autor naturalista brasileiro, lemos:

João Romão foi, dos trezes aos vinte e cinco anos, empregado de um vendeiro que enriqueceu entre as quatro paredes de uma suja e obscura taverna nos refolhos do bairro do Botafogo; e tanto economizou do pouco que ganhara nessa dúzia de anos, que, ao retirar-se o patrão para a terra, lhe deixou, em pagamento de ordenados vencidos, nem só a venda com o que estava dentro, como ainda um conto e quinhentos em dinheiro. (AZEVEDO, 2001:15)

Neste fragmento, notamos a necessidade de o narrador descrever copiosa e fielmente o personagem, preocupando-se com a clareza que esta informação trará até mesmo para um leitor mais desatento: é a denotação contextual, a definição de um tipo, numa relação de co-realismo do signo, dirigindo-se ao referente.

² MUCCI, Latuf Isaias. *O Jogo do Duplo*, acessado em 15 de agosto de 2005 em: <http://www.abralic2003/estudoscomparados/jogododuplo/llatuf.com.br>.

A função referencial, portanto, tem como objeto o referente, a preocupação de descrever transparentemente o contexto, de maneira linear, sistematizada. E a experiência estética desta manifestação artística funciona como uma negação do subjetivismo romântico; o personalismo cede terreno ao universalismo; o materialismo leva à negação do espiritualismo e o cientificismo, do sentimentalismo, das artes de idealização do *phatos*, basicamente emotivas, egocêntricas.

Porém, sobre esse referente, refletimos, também, a respeito de como ele é trabalhado pelo autor, através da função poética da linguagem, desfazendo o referente, transformando-o em experiência estética.

Ao lermos o mesmo trecho de *O Cortiço*, temos a nítida impressão de que se constitui de uma declaração referencial. Porém, sabemos, também, que se trata de uma ficção. Mesmo considerando as pesquisas que o autor do romance, Aluísio Azevedo (1857-1913), realizou pelos subúrbios cariocas, nada temos que confirme a existência de um João Romão como este.

Esta simples reflexão se dá por um motivo muito específico: a diferenciação obrigatória que precisamos fazer logo nas primeiras linhas deste trabalho: Realismo e Naturalismo.

A História da Literatura Brasileira insere, através dos manuais didáticos, sua escola realista no bojo francês de Gustave Flaubert (1821-1880) e Honoré de Balzac (1799-1850), talvez porque, aqui no Brasil, os escritores realistas e naturalistas tenham, em dado momento, se amalgamado, ao contrário da França, onde jamais se misturaram. O que, a princípio, soa-nos desagradavelmente, já que ambos os escritores nunca se filiaram, documentalmente, a tal escola composta, na França, pelo jornalista francês Jules-François-Félix-Husson Champfleury (1821-1889), que divulgou tais conceitos para a literatura em *Le*

Réalisme (1857). A escola Realista inscreve-se num modelo que, na França, não teve grande manifestação, ao contrário da Inglaterra do século XVIII. O que observamos, portanto, é um Realismo brasileiro de forte caráter inglês, não francês.

A ascensão do romance na Inglaterra do século XVIII marcou a inauguração de um longo e intenso processo de discussão sobre o novo gênero. Inicialmente restrita aos prefácios, onde escritores como Defoe, Richardson, ou Fielding refletiam sobre seus objetivos e sobre os problemas técnicos que enfrentavam, a atividade reflexiva que acompanha o período de formação do romance se expandiu de modo surpreendente, invadindo periódicos e revistas literárias e ganhando espaço na correspondência de leitores.

Daniel Defoe (1660-1731) trouxe reformulações à prosa de ficção, incorporando aos romances as práticas da linguagem jornalística, permitindo contar com mais precisão os acontecimentos da vida cotidiana. E Charles Dickens (1812-1870), escritor totalmente mergulhado em temas que permeavam a Revolução Industrial, formava painéis com os despossuídos, a violência das cidades, fábricas e ferrovias.

Assim, desvinculamos escritores como Flaubert e Balzac da estética realista, considerando que os temas e a própria escritura de suas obras resgatam ora um romantismo modernizado, afastado do romantismo histórico, ora um romantismo tardio.

A escritura realista separa-se da naturalista quando pensamos a respeito do referente, já que o Realismo estaria mais atrelado à realidade, no sentido já discutido do termo, do que o Naturalismo, que buscou, desde o início, uma organização experimental do romance, buscando na realidade apenas a fonte de elaboração e pesquisa.

Retomando o conceito dado por Bourdieu (1996), a realidade seria uma ilusão coletiva. Assim, o romance teria a mesma estrutura/sistema que a sociedade, rompendo, portanto, o contexto/texto por estarem em um mesmo espaço discursivo³.

As características específicas do Naturalismo resultam da sua aproximação com as diversas ciências experimentais científicas. A questão dos vários determinismos é básica para se compreender o esforço científico do romance experimental.

Os romances que se vinculam a esta estética seriam libertadores, no sentido de produção da sociedade da época, seus valores, suas ações. Funciona como se o autor pudesse escrever à vontade, sem as restrições de conteúdo, com uma “liberdade” ao abordar novas temáticas. Porém, o texto naturalista é atrelado à profunda análise de casos, a diversas anotações, estudos e busca por um entendimento do que compõe a obra: ambiente, personagens, argumento, etc.

A narrativa naturalista é marcada pela análise social a partir dos grupos humanos marginalizados, valorizando o coletivo. A influência de Darwin é marcante na máxima naturalista segundo a qual o homem é um animal, deixando-se levar pelos instintos naturais, que não podem ser reprimidos pela moral da classe dominante. A constante repressão leva às taras patológicas, bem ao gosto dos naturalistas; esses romances são mais ousados, apresentando descrições minuciosas de atos sexuais.

Para comprovar as suas teses - primordialmente a da hereditariedade, do temperamento e das patologias -, os escritores valem-se muitas vezes de personagens mórbidos, anormais, doentes. É uma legião de bêbados, assassinos, incestuosos, devassos,

³ Anotações em aula, a partir de comentários da prof^a. Celina Mello, na disciplina de Tópicos Especiais, UFRJ, 2007.

prostitutas, lésbicas, etc. "Acúmulo de horrores cientificamente comprovados", afirmou com certa razão um crítico europeu⁴.

Como Baudelaire caminhando nas ruas de Paris, o naturalismo assim observa o mundo:

O passeador solitário e pensativo encontra singular embriaguez nessa comunhão universal. Aquele que desposa facilmente a multidão conhece gozos febris, de que estarão eternamente privados o egoísta, fechado como um cofre, e o preguiçoso, encaramujado feito um molusco. Ele adota como suas todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que as circunstâncias lhe deparam. Aquilo a que os homens chamam amor é muito pequeno, muito limitado e muito frágil, comparado a essa inefável orgia, a esta sagrada prostração da alma que se dá inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa.⁵

A visão de Baudelaire muito demarca um dos pontos mais discutidos pelos escritores naturalistas: o vazio humano comparado à suposta existência do mundo. Emile Zola (1840-1902), considerado o grão-mestre naturalista francês, desta forma, acaba, em seus romances, optando por um estudo da existência humana. Busca nos estudos da fisiologia algumas respostas.

Zola não esconde a sua admiração por Claude Bernard, fundador da chamada medicina experimental. O romancista procura se equiparar ao médico. Seu método de composição artística pressupõe uma objetividade e um rigor tão absolutos que o escritor se transforma num mero ilustrador dos postulados das ciências. Diz ele: "O romance deve ser um estudo objetivo das paixões. Devemos observar escrupulosamente as sensações e os atos das pessoas. Limito-me a fazer em dois corpos vivos aquilo que os cirurgiões fazem em cadáveres" (ZOLA, 1982:65).

⁴ Comentário extraído de FURST, 1975:42. O texto cita apenas a frase do crítico, e não quem a escreveu.

⁵ Texto extraído de BORBA 2001:74. Tradução realizada por Aurélio Buarque de Holanda.

Esta proximidade da literatura com o método de investigação médica de Bernard leva Zola a designar o romance naturalista também como romance experimental. A pretensão científica torna-se cada vez mais obstinada:

O romance experimental é uma conseqüência da evolução científica do século. Ele continua e completa a fisiologia; ele se apóia sobre a química e a física; ele substitui o estudo do homem abstrato e metafísico pelo estudo do homem natural, submetido às leis físico-químicas e determinado pelas influências do meio. Ele é, em uma palavra, a literatura de nossa idade científica. (ZOLA, 1982: 24)

O Naturalismo surge como programa e atividade no romance *Thérèse Raquin* (1868), de Zola, que apresenta um prólogo muito ilustrativo das tendências científicas do movimento:

Em Teresa Raquin quis estudar temperamentos e não caracteres. Escolhi personagens dominados ao máximo por seus nervos e por seu sangue, desprovidos de livre arbítrio, arrastados a cada ato de sua vida pela fatalidade da carne. Teresa e Lourenço são brutos humanos, nada mais. Tratei de seguir, passo a passo, em tais selvagens, o trabalho surdo das paixões, as pressões do instinto, as alterações cerebrais, produtos de uma crise nervosa...

Que se leia o romance com cuidado e se verá que cada capítulo é um estudo de um curioso caso fisiológico. (ZOLA, 1992:08)

A pintura que Zola faz do ser humano, ligando-o à vida miserável e à decadência da natureza do ser, é esteticamente intocável, mostrando o massacre do meio ambiente sobre o indivíduo e a exploração dos personagens uns sobre os outros. Da mesma maneira, o registro da vida num navio feita por Adolfo Caminha (1867-1897), em *Bom-Crioulo* (1895), ou ainda os detalhes preciosos da agitação de uma casa de cômodos, mostrados por Aluísio Azevedo, em *Casa de Pensão*, são absolutamente necessários para a realização do argumento.

Para situar o naturalismo no Brasil, recorre-se ao contexto em que a estética começou a ser lucubrada.

Toda esta história, desde o momento de formação e consolidação do romance no Brasil, de criação da figura do romancista, de constituição do leitor, aparece de forma clara

nos prefácios, panfletos, cartas e diários, nas resenhas das revistas literárias. Dentre todos estes espaços de debate, a prática do prefácio parece ser um fenômeno essencialmente próprio deste período. Parece ter havido uma necessidade de o escritor manter um diálogo com seu leitor, mesmo que ele não conseguisse visualizá-lo, ou talvez exatamente porque este tivesse se tornado anônimo. O prefácio foi uma forma de aproximar o leitor, permitindo ao escritor dirigir-se diretamente a ele, num tom de conversa franca e cordial. Foi também um espaço de debate entre os próprios escritores, que dialogaram uns com os outros em seus livros. Criou-se, portanto, um interlocutor, fruto da necessidade de compartilhar com ele a explicitação de propósitos, a investigação de soluções formais, a busca de definições e de justificativas.

Durante todo o período colonial, o Brasil havia padecido de uma impossibilidade estrutural quanto à circulação de livros; sem imprensa, submetido à censura prévia, com um pequeno número de livreiros aqui sediados, o país, mesmo depois da abertura dos portos, dependia basicamente do comércio ilegal, mantido pelos ingleses, franceses e holandeses, e da indústria editorial em língua portuguesa que, de Londres e Paris, abastecia seu pequeno mercado consumidor. Com a fundação da Imprensa Régia em 1808, a suspensão da censura em 1821 e o crescente estabelecimento de livreiros franceses no Rio de Janeiro, esse quadro começou a mudar e, pouco a pouco, apareciam os anúncios de "novelas", à venda nas "lojas da Gazeta".

Também em terras brasileiras foram os livreiros e os gabinetes de leitura os responsáveis pela difusão e circulação de romances, exercendo um papel tão importante quanto aqueles na Inglaterra e França, como formadores e mediadores do gosto. Se, na década de 1820, as boticas anexas aos jornais funcionavam como locais de aluguel e venda

de livros, fundaram-se, na década de 1830, bibliotecas e gabinetes à maneira dos ingleses e franceses, isto é, enquanto empreendimentos comerciais responsáveis por colocar em circulação, aqui na província, as pacotilhas de novelas mandadas da metrópole.

Com certeza, foram os encalhes, os excedentes das edições para os gabinetes de leitura franceses, e também os sucessos, já traduzidos para o português, que acabaram tendo Lisboa e o Rio de Janeiro como destino. A expressão "traduzido do francês", que aparece em grande parte dos romances que aqui circularam, é freqüentemente pista falsa, escondendo a procedência inglesa do romance, e deve ter servido como um chamariz que facilitava o aluguel e venda desses livros, atitude vista como moderna e progressista.

O fim da Guerra do Paraguai (1865-1870) determina o fim da legitimidade da monarquia brasileira junto a parcelas consideráveis da população. Nem a vitória militar revigora o regime. Ao contrário, os oficiais do Exército, em seu retorno, recusam-se a perseguir os escravos fujões e começam a ser atraídos por idéias positivistas e republicanas. Na sociedade civil, especialmente a urbana, um forte sentimento oposicionista toma conta dos setores médios e do público jovem. No Nordeste, arruinado economicamente, surge a geração contestadora dos anos de 1870.

Sílvio Romero, Tobias Barreto e outros agitam um punhado de novas ideologias. De Comte a Taine, tudo o que é anti-monárquico, anti-clerical, anti-escravocrata e anti-romântico encontra eco na rebelde cidade do Recife.

As mortes de Castro Alves, em 1871, e a de José de Alencar, em 1877, representam o fim de um ciclo literário, ainda que tanto o poeta baiano como o romancista cearense já se aproximassem, no fim de suas vidas, de uma expressão mais objetiva e menos idealista da

realidade. De qualquer forma, o Romantismo e o II Império tinham estado muito próximos e agora ambos iriam passar por uma longa agonia, à espera do último suspiro.

A sociedade, no entanto, continua se movendo, exigindo mudanças. Em São Paulo, uma nova elite cafeicultora se distingue dos velhos barões do café, do Vale do Paraíba, por seu ideário modernizador: preferem imigrantes a escravos em suas lavouras e não são totalmente hostis à nascente atividade industrial. Levas de imigrantes chegam, ora para o trabalho assalariado nas fazendas, ora para a ocupação de pequenas propriedades, no sul do país. Graças a seus hábitos de poupança e a seus conhecimentos técnicos, muitos deles migrarão para as cidades, constituindo pequenas indústrias semi-artesanais.

Em 1884, a província do Ceará decreta a liberdade dos escravos, pondo-se à frente do processo abolicionista. No Rio Grande do Sul, um grupo de jovens bacharéis cria um partido republicano de forte tendência autoritário-positivista, cuja culminância política seria atingida, quarenta anos depois, com Getúlio Vargas. Os cadetes e os jovens oficiais do Exército ouvem cada vez mais as pregações ardentemente republicanas de Benjamin Constant, no Rio de Janeiro. Tudo se move, menos a pesada estrutura política do Império.

Isolado do vozerio das ruas, o Imperador prefere fazer longas viagens pelo mundo que chegam a durar dois anos. A ordem imperial é mantida apenas por grupos de latifundiários conservadores que lutam contra a abolição, e por uma espécie de respeito coletivo pela figura venerável de D. Pedro II. O fim da escravatura, em 1888, elimina o apoio dos senhores rurais e toda a nação parece esperar a morte do monarca para a proclamação da República. Mas esta vem antes, por uma ação quase solitária do marechal monarquista Deodoro da Fonseca, em novembro de 1889.

Ainda que nascesse de um golpe de estado e não tivesse nenhuma proposta radical de alteração do *status quo*, a República contará com significativo apoio popular e trará

progresso para o país, sobretudo a partir da virada do século. Uma grande era de inércia estava se acabando.

O Romantismo termina antes do Império. Na década de 1880 ele já está superado nos meios artísticos, exceto na música. Neste momento histórico, a intelectualidade rebelou-se contra a pieguice, o exagero, o nacionalismo ufanista, e exige uma postura crítica diante da vida.

Um dos efeitos visíveis do que Antonio Cândido chamou de o "estado de timidez envergonhada" do romance, isto é, sua necessidade permanente de auto-justificação, também fez escola entre nós. Não foi outra a razão para os vários artifícios utilizados por nossos primeiros ficcionistas no intuito de, por um lado, responder ao apelo moralizante e, por outro, conferir um certo ar de verdade ao seu relato. A garantia de autenticidade era um truque eficaz no processo de convencimento do leitor de que as horas dedicadas à leitura de ficção não seriam ociosas. Não deve ter sido outro o motivo para tantos atestados de verdade e nem são poucos os exemplos das estratégias empregadas na busca da verossimilhança. E 1881 é o ano decisivo: Machado de Assis lança *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e Aluísio Azevedo publica *O mulato*, inaugurando respectivamente o Realismo e o Naturalismo, conforme os manuais literários.

Advirta-se, contudo, que o realismo machadiano tem pouco a ver com os princípios europeus do movimento, constituindo-se num realismo à parte, talvez, melhor numa estética simplesmente *machadiana*, sem vínculos estéticos determinados, pela abrangência e magnitude de sua obra, além de estar mais ligada ao romance inglês do século XVIII, ao invés das estéticas vigentes na França oitocentista. Também o romance inaugural da estética naturalista é perturbado por desvios românticos e melodramáticos, fazendo de *O*

mulato uma obra de estilo mesclado. Apesar disso, as duas narrativas representam o triunfo do novo e abrem um período de excepcional brilho em nossa literatura.

Aluísio Azevedo é o primeiro caso de escritor no país a decidir-se pela literatura como forma de sobrevivência. Para tanto, precisará capitular às exigências do mercado que pede melodramas baratos e de fácil digestão. Sem vergonha aparente, satisfaz o gosto do público e lhe fornece o esperado.

Simultaneamente, acaba encontrando na estética naturalista, - seja através da obra de Zola, seja através dos romances de Eça de Queirós - os princípios que lhe permitirão o desenvolvimento de uma obra adulta. O trabalho como caricaturista e a vocação para a pintura tinham intensificado o sentido plástico de seu texto. "Primeiro desenho os meus romances. Depois, redijo-os." (AZEVEDO, 1998:4) - confessará ele mais tarde.

O gosto naturalista pela descrição minuciosa, pelos painéis abrangentes e pelos costumes coletivos adequavam-se às tintas carregadas de sua linguagem. Assim como a ênfase na denúncia social e na patologia correspondiam à sua visão contestadora e também pessimista da realidade. Nas suas três obras básicas, ele revolverá temas proibidos (ou escondidos), a exemplo do racismo, da opressão dos trabalhadores livres, da sexualidade tropical, das aberrações morais e biológicas de ricos e pobres, etc.

Entre outros autores de tendências naturalistas, destaca-se o paraense *Inglês de Souza* (1853-1918), com *Cacaulista* (1876), *O coronel sangrado* (1877), e *O missionário* (1888), este último centrado na quebra da castidade de um padre que vive no mundo amazônico. Seus romances são bastante vigorosos, em especial os dois primeiros, e permanecem à espera de uma real valorização em nossas letras.

Sobressai-se também o escritor mineiro *Júlio Ribeiro* (1845-1890), com enorme repercussão em sua época (e mesmo nas décadas subseqüentes), porque seu romance *A*

carne (1888) escandaliza o país e enlouquece gerações de adolescentes com um erotismo escancarado. Hoje *A carne* constitui-se em obra risível, seja pela mediocridade literária, seja pela descrição pormenorizada, vulgar e pedante da sexualidade humana.

Assim, para resgatarmos os mecanismos de composição sígnica da estética naturalista, busca-se em duas linguagens artísticas diferentes, nas pinturas de Gustave Courbet, e no romance *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, suas marcas e também o que não é marcado: os interstícios da estética, os meandros que compõem o Naturalismo através da negação de alguns signos, já que a ausência de um signo é um reforço do signo presente.

E é sobre estas redes que se emaranham que trata o próximo capítulo, buscando, portanto, além do que se viu como nascedouro naturalista, como esses significantes se tecem.

II – A CONSTRUÇÃO DO FAZER E DO SER NATURALISTA NOS DISCURSOS PICTÓRICOS E LITERÁRIOS

2.1- A PINTURA DE GUSTAVE COURBET

A arte, histórica, é por natureza contemporânea. Uma época que não tenha conseguido encontrar expressão no trabalho dos seus próprios artistas, não tem o direito de ser expressada por artistas posteriores. Isso seria uma falsificação. (Gustave Courbet, In: MASANÈS, 2007:33)

Ampliando o próprio conceito de significância, de produção ilimitada de sentidos, Jean-Desiré Gustave Courbet (1819-1877), fugindo da mimese simples, reproduz os limites da obra de arte, conforme Jorge Coli:

Ela exige reconhecimento, meditação, ela exige freqüentação, persistente e silenciosa. Ela exige um olhar prolongado. Os quadros de Courbet dão a impressão de conterem elementos destinados a afugentar o olhar superficial e mesmo, algumas vezes, a horrorizá-lo. (In: NOVAES, 1992:289)

Nascido em Ornans, foi acima de tudo pintor de paisagens campestres e marítimas onde o romantismo e idealização da altura são substituídos por uma representação da realidade, fruto de observação e da análise do meio. Esta busca da verdade recriada é transposta para a tela em pinceladas espontâneas que não deixam de lado os aspectos menos estéticos do que é observado.

Em 1831, Courbet entra para o pequeno seminário de Ornans. Ele segue, nos anos seguintes, os ensinamentos artísticos do padre Antoine Beau, antigo aluno do barão Gros. Courbet começou a ter aulas de desenho no Collège Royal de Besançon, com o pintor Charles Antoine Flajoulot. Iniciou seus estudos de direito em Paris, mas estes foram interrompidos em 1840, época em que ele copia os grandes mestres no Louvre, principalmente Hals e Velázquez. Ele reproduz, sobretudo, os grandes mestres da pintura flamenga.

Courbet busca, mesmo que abordando temas sociais, e, mais especificamente a marginalidade, a feitura pormenorizada de uma realidade que extrapola os limites do real e mergulha na experiência estética – a experimentação sígnica naturalista por excelência – que expõe o real, recriado, adaptado, metamorfoseado por signos que deixam sua obra no limite entre o Realismo e o Naturalismo.



(fig. 3)

Bonjour, Monsieur Courbet! É assim que o artista se apresenta, em um de seus quadros. Óleo sobre tela, pintado em 1854, de 129x149cm, exposto atualmente no Musée Fabre, em Montpellier. Na obra, observamos em primeiro plano o próprio pintor, que encontra, por acaso, sob a sugestão da própria tela, o seu amigo e mecenas Alfred Bruyas. Ao lado direito, vemos o cão de Bruyas, Breton, e ao lado esquerdo, seu ajudante Calas, que aparece no quadro curvado não apenas ao seu patrão como também à Courbet.

O esquema geral da composição é de uma estampa popular de 1831, *Les Bourgeois de la ville parlant au juif errant*. O pintor é o judeu errante e o missionário do realismo e do socialismo. Também é retomada a composição clássica na tradição renascentista, a distribuição das figuras da pintura davidiana, estatuésca, e a luz da pintura flamenga.

Partimos do pressuposto que esta obra de Courbet possui uma enorme força transgressora, de um artista pronto para novas experiências e avesso a uma específica maneira de viver, peculiar ao início da segunda metade do século XIX francês. Courbet afirmava que sua única inspiração era a natureza.

E a ruptura com os clássicos deu a ele novas possibilidades de traduzir o mundo em pinturas. Negando a beleza, conforme cita T. Gautier, Courbet abraçou o feio como caminho para a beleza:

M. Courbet appartient à cette seconde école, mais il s'en sépare en ce qu'il semble s'être posé un idéal inverse de l'idéal habituel: tandis que les realistes simples se contentent du fac-similé de la nature telle qu'elle se présente. Notre jeune peintre parodiant à son profit le vers de Nicolas Boileau Despréaux, paraît s'être dit: "Rien n'est plus beau que le laid, de laid seul est aimable". (Gautier, 2000:27)⁶

Courbet ignorou esses preceitos e lançou-se em um novo patamar, abrindo, de certa forma, a percepção dos valores em suas obras de arte. E não é por acaso que, na imagem supracitada, vemo-lo em pleno ar livre, pronto para fazer seus esboços diretamente fora do atelier, com luz natural, procedimentos que o aproximariam da realidade. Numa carta ao mecenas e amigo Bruyas, o pintor afirma o quão difícil é manter-se fiel aos seus preceitos e ao mesmo tempo ter de viver de uma arte que, em seu contexto, era considerada inadequada e repulsiva:

Sim meu caro, eu espero na minha vida realizar um milagre único, eu espero viver de minha arte durante toda minha vida, sem com isso afastar-me uma linha sequer de meus princípios, sem ter de mentir jamais à minha consciência; sem nunca ter de fazer da larga pintura como a mão para agradar a quem quer que seja nem para ser vendida. Eu sempre disse aos meus amigos (quem se apavorava com minha valentia e quem teme a mim mesmo) não tema nada, deverei percorrer o mundo inteiro estou certo de achar homens que me compreenderão; não acharei mais de cinco ou seis, e eles me farão viver, eles me encontrarão. Eu tenho razão – eu tenho razão, eu vou encontrá-los, isto é inevitável, pois não somos nós que somos encontrados e sim nossas soluções. (CHARPIER & SEGHERS, 1957:337-338).

⁶ M. Courbet pertence a esta segunda escola, mas ele separa-se dela, ao que parece, colocando-se um ideal inverso ao habitual; enquanto que os realistas simples contentavam-se com uma cópia da natureza tal como ela se apresenta. Nosso jovem pintor, parodiando em seu proveito, o verso de Nicolas Boileau Despréaux, parece ter declarado: "nada é mais belo que o feio, somente o feio é amável". (trad. nossa)

Suas obras, tratando de temas marginais, construía uma imagem desassociada do que se produzia na época: “Courbet circunscribe pela primeira vez o campo da marginalidade, e o define como território de eleição, um território privilegiado em relação aos outros homens” (NOVAES, 1992:289).

Essa marginalidade do pintor de Ornans é a negação do idealizado, do romântico, até em suas telas que retrata a paisagem e a natureza, mas, principalmente, a descaracterização do próprio realismo, ao utilizar cores que resvalam do real, ou ao elaborar corpos relativamente disformes, sem proporções.

O que Courbet acaba buscando é a experiência, é o fazer baseado no que a pintura é capaz de inferir no expectador, através de signos que devem ser decodificados pela persistência, vencendo os valores morais.

Pintor do cotidiano, e por isso mesmo do social, Courbet vai erigir em herói o povo anônimo; só que, note-se, o social não deve ser encarado em Courbet como tendo uma dimensão político-ideológica panfletária - socialista utópico. O social em Courbet deriva exclusivamente da ruptura que institui na pintura de gênero (muitas vezes homens, mulheres, crianças, animais têm na tela uma escala maior do que o seu tamanho natural).

Sua obra pictórica pode ser definida tendo presente o seguinte caminho: é definida e concreta, opaca e matérica, diurna, ruidosa (poucas vezes) e/ou sussurrante (quase sempre); o espaço é uma constante e a época histórica em que viveu, inserida metaforicamente em seu trabalho, foi atravessada por dolorosas convulsões político-sociais, como é caso da Comuna de Paris e do que lhe sobreveio, não só em termos históricos como em termos pessoais.

Courbet, ao defender o movimento em que se insere, aborda o tema "linguagem" de fotografia:

Insisto que a pintura é uma arte essencialmente concreta, compreendendo apenas a representação de coisas reais existentes. É uma linguagem puramente física, cujas palavras consistem somente de objetos visíveis; as coisas abstratas, não existentes, não visíveis, não pertencem ao universo da pintura.⁷

A fotografia mais que o influenciou: chegou a servir de base para suas pinturas. Principalmente a noção de nus e a modelagem de corpos eram utilizadas a partir de fotografias, seja no sentido de produção, ou de refazer tais obras, o que era mais comum.

Com a concorrência entre a pintura e a fotografia, os artistas passaram a criar uma nova concepção artística para a produção de sua obra. Uma concepção não sujeita à realidade. E Courbet, mesmo engajado nos terrenos das representações pictóricas, conforme Théophile Gautier declarou: “(...) *nous persistons à croire que M. Courbet, sous prétexte de réalisme, calomnie affreusement la nature*”⁸ (2000:54)”.

Assim, o realismo de Gustave Courbet desvia-se da representação um manifesto realista para aprofundar-se no cerne naturalista: experiências estéticas, a partir dos apontamentos de análise da (s) natureza (s) humana (as).

⁷ O comentário de G. Courbet foi retirado de: <http://www.willians.pro.br/fotogra.htm>, acessado em 23 de março de 2006. A data da frase citada no artigo de Williams C. Balan data de 1860.

⁸ Nós insistimos em crer que M. Courbet, sob o pretexto realista, calunia terrivelmente a natureza. (trad. nossa)



(fig. 4)

Na produção da teia de significantes que remetem à análise dos personagens, das experiências estéticas, *Les Baigneuses* (1853), lida com a exposição de duas mulheres num evidente limbo de desejo, uma andando não se sabe bem para onde (em direção à outra mulher ou penetrando na paisagem?), a outra expectante do que esse trajeto poderá trazer, mas como que querendo e não querendo ficar sujeita ao peso da nudez da primeira mulher, que é vista de costas pelo leitor da obra. Ao observarmos a posição dos corpos nus, duas mulheres que se cumprimentam aconchegadas, pensa-se na recepção da obra, sob o olhar austero de Napoleão III, em pleno Segundo Império, que teria, talvez, chicoteado as nádegas arrebitadas de uma das banhistas⁹. Para esta ambigüidade, para este jogo sem respostas, o repouso e a absorção das mulheres em *Le Sommeil* é a resposta encontrada, de onde emanam uma volúpia e uma ternura extremas.

⁹ Anotação em aula proferida pela prof^a. Celina Mello, na UFRJ.

No quadro *Le Sommeil*, de 1866, duas mulheres, nuas, abraçadas, dormem. Seus corpos, em posição simultaneamente letárgica e sensual, abrem a visão do espectador para uma imagem capturada do real, mas falseada pelas cores, pela luz empregada de forma inventiva, além de os corpos assumirem uma posição excêntrica, difícil de ser executada.



(fig. 5)

Não somente a construção das imagens, desatreladas de suas significações, faz da tela um objeto de análise fotográfico. O tema moralmente incorreto, as sugestões de leitura da obra: tudo encaminha o observador para análises que remetem ao desejo. Um cordão de pérolas arrebitado, com suas contas relativamente espalhadas sobre os lençóis, remetendo a algum movimento intenso, os corpos visivelmente relaxados, os lençóis soltos, o toque da mão de uma mulher sobre a perna da outra: signos que se desmembram nos significantes, mas que, se agrupados, produzem a relação que se pode supor.

Destarte, a produção de sentidos atribuída a essas duas obras que retratam a feminilidade e uma possível relação lésbica é descarada - e descartada - em *L'Origine du monde*, que traz não apenas a análise dos valores comportamentais, mas a exposição de

uma vulva que se refere, provavelmente¹⁰, à de Henriette Beugnon, companheira do pintor.

Conforme Roumain Coutil, a pintura:

C'est une ode incroyable à la jouissance, à la femme libre. Courbet ne peint pas pour montrer quelque chose de sale, de répugnant. Il faut se rappeler qu'il est farouchement anticlérical, antireligieux. Il n'a aucune notion de péché. Cette vision franchement révolutionnaire va à l'encontre des courants intégristes d'aujourd'hui, qui voudraient que la femme, propriété patriarcale de l'homme, soit dérobée à tous les regards; qu'elle soit marquée comme une esclave, voilée, qu'elle devienne un non-être régressif¹¹. (Connaissance des Artes, 2007:59)

Portanto, enquanto os dois primeiros quadros abordam um nu inserido em um contexto, o terceiro é apenas a exposição da figura feminina, sua origem, segundo o próprio título da obra. A produção torna-se, assim, o ideal esperado por Courbet: a liberdade de expressão do corpo feminino, na exposição que elimina o sensual, mas que, simultaneamente, expõe partes que geram desejo, em posições voluptuosas.



(fig. 6)

¹⁰ Conforme entrevista feita a Romain Goupil, na revista *Connaissance des Artes*, 2007:58.

¹¹ É uma inacreditável ode ao prazer, à mulher livre. Courbet não pinta para mostrar algo de sujo, de repugnante. É preciso lembrar que ele é agressivamente anticlerical, anti-religioso. Não há noção alguma de pecado. Esta visão francamente revolucionária opõe-se às correntes integralistas de hoje, que gostariam que a mulher, propriedade patriarcal do homem, fosse furtada de todos os olhares; que ela seja marcada como uma escrava, deformada, que ela se torne um não-ser regressivo (Trad. nossa).

Não se deverá, a partir da análise dos trabalhos de Courbet, e até como sua consequência lógica, formular umas quantas perguntas, a saber: será *Un Enterrement à Ornans* (1850) a metáfora¹² do não-ver e não a explicitação da morte? E será *L'Atelier du peintre* (1855), a metáfora da circulação do olhar experimentador (no mesmo sentido em que se fala em circulação de obras), e não a explicitação da relação de Courbet com a sociedade do seu tempo?

O que ressalta de *Enterrement à Ornans* é uma imensa quantidade de gente. O céu cinzento azulado, abrindo-se num branco estranhíssimo de luz, confirma uma impressão marítima. Um céu de tempestade, de grandes pancadas de chuva, que cede lugar a prenúncios de chuva forte. Um céu habitado, contudo, por um inquietante e deslocado crucifixo, como que opondo o mais profundo do ritual (cultural) ao mais profundo da natureza.

Abaixo, na terra, à direita, um cortejo de mulheres de todas as idades, vestidas a rigor de negro, chorosas umas, compenetradas outras, serpenteia eventualmente em direção à cova; aliás, se dessem mais uns quantos passos nessa procissão de luto, sairiam do espaço da representação.

Diante de nós está o coveiro, que parece seguir o conflito entre o rapazinho e o homem, no lado esquerdo. Estão dois homens que destoam do conjunto pelas suas roupas garridas e está um cão (a sua composição é análoga à da procissão e o seu olhar dirige-se no sentido oposto do olhar do coveiro). Observando com atenção todas as figuras, nenhuma

¹² Para o conceito de metáfora, utilizamos o conceito baseado nas regras retóricas empregadas por Aristóteles, a partir da idéia de que o transporte a uma coisa de um nome que designa um outro, transporte quer do gênero à espécie, quer da espécie ao gênero, quer da espécie à espécie ou segundo a relação de analogia.

olha o espectador. Rigorosamente nenhuma - apenas a cova, centro inaugurante e inaugural da composição.

O próprio quadro, em sua rede de signos, descreve as significações possíveis. E mais: leva a que se criem dois pontos de vista: o do leitor perante a cegueira da cova e o do pintor (que observa) que se situaria justamente na margem esquerda do quadro. Mas, para além desta brecha na pintura do gênero, uma segunda acontece: todas as figuras deste quadro, a burguesia do campo, têm o tamanho natural (algumas são mesmo maiores), tal como na pintura de história (num Delacroix, por exemplo, para citar um contemporâneo de Courbet).

Há, contudo, uma terceira brecha operada por *Enterrement*. Narra-se o quê? Aparentemente nada mais do que um enterro com o seu ritual próprio, isto é, num plano cultural. Um enterro que, como qualquer outro, convoca a cegueira de ver, o não-ver que a cova, metáfora da morte e símbolo do ventre da terra-mãe, representa e institui. E uma vez mais o olhar se torna oblíquo, lateralizado: seja o nosso olhar de espectadores, em função do regresso à terra-mãe, seja no lugar da indiferenciação eu/outro.



(fig. 7)

Como acontece em *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*. Para seus espectadores de hoje o que é *L'Atelier*? Retrato da época, apesar de ausentes os ecos da revolução industrial?

Uma pintura de cavalete que representa uma paisagem com uma queda de água; Courbet que, sentado de perfil para o espectador, segura a paleta na mão esquerda e o pincel na mão direita; nas costas da cadeira em que se senta o pintor, uma mulher semi-nua (tem-se aí um eixo antagônico da inclinação do rosto de um e outro: Courbet virado para dentro, para a paisagem, a mulher para fora, para nós) também vista de perfil, segura um tecido branco que a separa da cadeira onde Courbet se senta; junto do vestido está um gato branco, a cabeça inclinada na direção do pintor e da mulher, a cauda paralela a um rapazinho que olha atentamente para a representação da paisagem, para o pintor e para a mulher semi-nua. Mais sobre o lado esquerdo do quadro, uma mulher sentada no chão aleita uma criança e um manequim nu está num cavalete. Ainda mais sobre o lado esquerdo, vêem-se as costas de um quadro. No lado oposto encontra-se uma janela, tal como em *Las meninas* de Velasquez.

Repita-se a questão formulada há pouco: retrato de uma época, apesar de ausentes os ecos da revolução industrial? Mais: que unidade temática é possível encontrar no confronto - não é de comunhão que se trata - cidade (lado direito do quadro) / campo (lado esquerdo)? Uma paisagem separa a alegoria¹³ da cidade da alegoria do campo e, na paisagem, uma queda de água intransponível.

Só que essa separação é instituída pela representação. Também um corpo separa a alegoria da cidade da alegoria do campo - já não representação dentro da representação,

¹³ Pensamos em *Alegoria* como um conjunto de metáforas, que continuadas, mostram uma coisa pelas palavras / imagens e outra pelo sentido.

antes com o mesmo estatuto ontológico: um corpo aberto, por um lado, à nudez e, por outro, delicadamente resguardado por um lençol, um corpo feminino. Mas, de igual modo, o próprio corpo do pintor produz essa separação.

O modelo e o pintor dividem, pois, *L'Atelier*. O modelo? Como, se está atrás do pintor? O pintor? Como, se está de perfil, quase plasmado na paisagem que representa? Apesar de tudo, a perspectiva impera: veja-se a profundidade de campo que se abre da tela até às costas da outra tela, passando meticulosamente pela mulher que aleita uma criança e pelo manequim. Então, não é da oposição cidade (lado direito do quadro) / campo (lado esquerdo) que se trata?

Sendo assim, qual o eixo central? Courbet - porque, atendendo à composição das figuras, o rapazinho saiu do lado esquerdo do quadro e a mulher do lado direito - na sua aura de sempre: ser capaz de tudo representar pela pintura, não havendo antes nem depois, apenas a suspensão do presente e, nessa suspensão, ele e o espelho que o reflete - a água, a natureza, a terra-mãe.

Pintor da força da terra, oculta-a e desoculta-a, tanto lhe dá o seu rosto e corpo de empréstimo, como a remete para a sua nudez (grutas, vagas, fragas, caçadas e paisagens rasgadas como elemento que representa a fertilidade; mais tarde, flores e frutos), representa-a obsessivamente para depois, no mais fundo de si, rever-se enquanto elemento dessa força telúrica, enquanto imagem da terra-mãe.

O que é que, porém, sustenta *ficcionalmente* este par conceptual natureza / naturalismo? É uma vez mais a circulação do olhar: o momento em que, fundindo-se num eixo convergente, o olhar do espectador, junto ao olhar pictórico que as telas elaboram, ora impelem para dentro do quadro, ora o suportam na sua exterioridade. É um jogo de

produção de sentidos a partir do que a próprio processo de criação de Courbet nos possibilita, conforme cita Giulio Argan: “a realidade não é o modelo admirado pelo artista, é sua matéria-prima” (ARGAN, 2004:34).

2.2 – O ROMANCE DE ADOLFO CAMINHA

2.2.1 – (Re)Visitando o enredo e os personagens

Sob nossos olhos, em uma noite sem lua, se quisermos, podemos avistar um ser privilegiado, tornado eterno pela mitologia e materializado pela astronomia: citamos o satélite Ganimedes, maior [lua](#) do [sistema solar](#). Este satélite, que orbita em torno do planeta Júpiter, esconde, em sua atmosfera acinzentada, a história de seu nome.



(fig. 8).

Nas imediações da cidade de Tróia, vivia o mais belo jovem visto por ali, chamado Ganimedes, filho de Tros e Calirroé, irmão de Cleópatra, Ilo e Assáraco. Ele cuidava dos rebanhos do pai, quando foi avistado por Zeus, o deus soberano do Olimpo. Atordoado com

a incrível beleza do rapaz, Zeus se transforma em uma águia e rapta o rapaz, possuindo-o em pleno vôo, como na gravura acima, feita por Michelangelo.

Ganimedes é então levado ao lar dos deuses. E, apesar do ódio de Hera, a esposa de Zeus, acaba substituindo a deusa Hebe, filha legítima do casal divino, portadora da eterna juventude. Ganimedes passa a servir o néctar da imortalidade aos deuses no Olimpo, derramando, depois, os restos sobre a terra, servindo aos homens. Em homenagem ao belíssimo jovem, Zeus colocou-o no céu, na constelação de Aquário. Enxergamos, assim, um mortal que ganha atributos divinos e vê-se repartindo com os deuses a morada.

O relacionamento entre Zeus e Ganimedes reflete a forma como era encarada a sexualidade grega. Zeus, ocupando o lugar do parceiro mais velho, enquanto que Ganimedes, o do jovem. O dominante tinha que “raptar” ou seduzir o parceiro submisso que não tinha ou não podia demonstrar interesse na relação. Essa assimetria era obrigatória e o ciclo continuava quando o jovem, depois de adulto, passava a se relacionar com outros homens mais jovens.

Os grupos etários mais jovens eram subordinados aos mais velhos. Também se ligavam individualmente a homens mais velhos. Tanto para rapazes quanto para moças essa era a idade do ardor das fugas. O conto representa o amor de Zeus por uma pessoa do mesmo sexo, como algo que era muito perigoso. Por isso, retirá-lo de seu ambiente, de perto de sua família e levar para o Olimpo, em terra imortal, era importante.

Podemos deixar de lado o que a mitologia nos diz a respeito de um deus que se apaixona por um mortal e nos voltar para o que isso indica psicologicamente: um relacionamento entre dois homens diretamente. Considerando o fato da abordagem

arquetípica pouco lidar com a homoafetividade, lucubraremos sobre as relações que esse mito estabelece.

Assim, o homem mais novo exerce sempre o papel passivo, enquanto o maduro, o de ativo. Percebe-se, então, que tais práticas estavam alicerçadas numa estrutura de dominação, em sociedades de caráter androcêntrico, em que o macho adulto exerce poder sobre os corpos das mulheres e crianças:

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo (...) No caso em que, como se dá nas relações homossexuais, a reciprocidade é possível, os laços entre a sexualidade e o poder se desvelam de maneira particularmente clara, e as posições e os papéis assumidos nas relações sexuais, ativos ou passivos principalmente, mostram-se indissociáveis das relações entre as condições sociais que determinam, ao mesmo tempo, sua possibilidade, sua significação (BOURDIEU, 2002:31).

Nietzsche (2004) emprega uma linguagem simbólica e metafórica na apresentação das obras de arte. Ele se impregna do primitivo espírito grego, reconhecendo no *devenir*, no fluxo das coisas, a verdadeira dimensão dos fatos; a vida é um jogo constante atirada ao destino de suas forças. O *pathos* trágico conhece Apolo e Dionísio como idênticos. Nietzsche descobre na tragédia grega a oposição da forma e da corrente amorfa. A esta oposição, ele chama de oposição entre o *Apolíneo* e o *Dionisíaco*.

Desse modo, Nietzsche parte do princípio de que o universo humano é constituído de forças conflitantes, sendo que cada força é em princípio um centro explosivo tentando uma síntese precária que tende a dominar as demais, incorporá-las, crescer às expensas delas.

Parte-se do conceito de arquétipo, portanto, para delimitar, conforme delibera Carl G. Jung:

O conteúdo arquetípico exprime-se, em primeiro lugar, e sobretudo, na forma de metáforas. Se tal conteúdo fala do sol e o identifica com o leão, o rei, o tesouro de

ouro guardado por um dragão, ou a força responsável pela vida ou pela saúde de um homem, ele, entretanto, não é nem uma coisa nem outra, mas o terceiro desconhecido, que encontra uma expressão mais ou menos adequada em todos estes símiles e que, mesmo assim, permanece desconhecido (...) e não se encaixa em nenhuma fórmula (JUNG, 2000: 267).

Um arquétipo é sempre universal. Eles são as tendências estruturais invisíveis dos símbolos. Os arquétipos criam imagens ou visões que correspondem a alguns aspectos da situação consciente. Jung deduz que as "imagens primordiais", um outro nome para arquétipos, se originam de uma constante repetição de uma mesma experiência, durante muitas gerações. Funcionam como centros autônomos que tendem a produzir, em cada geração, a repetição e a elaboração dessas mesmas experiências. Eles se encontram isolados uns dos outros, embora possam se interpenetrar e se misturar.

O reino arquetípico de Ganimedes permite perceber a homossexualidade em termos de iniciação durante a adolescência. Também podemos ver o rapaz por trás das regressões a esta fase da iniciação adolescente, com seu lado apolíneo eventualmente catequizador. Por intermédio da perspectiva apolínea nietzscheana, podemos enxergar, portanto, o chão comum de onde brota o erotismo do mito: a imagem andrógina do rapaz, em formação, seduzindo o homem maduro.

Essa visão, comum no período helênico, sofre profundas transformações ao longo da Idade Média, Renascimento e Idade Moderna. A compreensão das relações afetivo-sexuais entre duas pessoas do mesmo sexo era, biblicamente, condenada como abominação.

No século XIX, o comportamento homoerótico passa a ser analisado e tratado sob uma nova perspectiva. Ao discurso da Igreja e da legislação de diversos países, foi acrescentada a visão médica, devido ao desenvolvimento do campo científico e à grande influência que a Medicina exercia na sociedade.

Foi por volta de 1870 que os psiquiatras começaram a constituir-la como objeto de análise médica, ponto de partida, certamente, de toda uma série de intervenções e controles novos (...) Antes eles eram percebidos como libertinos e às vezes como delinquentes (daí as condenações que podiam ser bastante severas – às vezes o fogo, ainda no século XVIII – mas que eram inevitavelmente raras). A partir de então, todos serão percebidos no interior de um parentesco global com loucos, como doentes do instinto sexual (FOUCAULT, 1998: 233).

É neste momento histórico que vai ser cunhado, pela primeira vez, o termo “homossexual”, com o sentido que conhecemos até hoje, no ano de 1869, pelo médico húngaro Karoly Maria Benkert¹⁴, que afirmou que a homossexualidade era consequência de um “impulso que os tornava física e psiquicamente incapazes”. Mas perguntamos: incapazes de quê?

No Brasil, os médicos higienistas exerceram grande influência na sociedade, através de proposições que visavam a elaborar mecanismos de promoção da saúde pública com o intuito de conter a disseminação de doenças, como a sífilis. Tomemos como exemplo a obra *Da prostituição em geral e em particular em relação ao Rio de Janeiro*, do Farmacologista Francisco Ferraz de Macedo, já em 1872. Para este médico, o desvio homossexual era decorrente de uma criação moral imprópria, cabendo à moralidade, não à medicina, evitar essa “aberração da natureza”.

Partindo das teorias médicas, com suas preocupações científicas, influenciadas pela medicina experimental, a estética naturalista declara-se de interesses amplos e universais, já que nada é desprovido de importância e significado como assunto: nada que esteja na natureza é indigno da literatura.

Parte-se do clássico caso grego para se chegar à escritura de *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, publicado em 1895. Romance singular nos quadros estéticos da época e mesmo da literatura brasileira, ele se realça pela originalidade da situação dramática: dois

¹⁴ Sobre os autores e livros citados acerca da visão médica do século XIX, recorreremos a diversas fontes pesquisadas em meio eletrônico, listadas na bibliografia de meio eletrônico.

marinheiros - Amaro, apelidado o *Bom-Crioulo*, um “latagão de negro, muito alto e corpulento, figura colossal de cafre... com um formidável Sistema de músculos” e Aleixo “um belo marinheiro de olhos azuis” - brutalizados e solitários pela vida a bordo de um navio, afeiçoam-se e entretêm relações homossexuais. Ao desembarcarem na cidade do Rio de Janeiro, vão viver em um cômodo alugado por uma portuguesa, ex-prostituta, D. Carolina. Mas o idílio amoroso entre Amaro e Aleixo é interrompido pelo dever de voltar ao mar:

Decorreu quase um ano sem que o fio tenaz dessa amizade misteriosa, cultivada no alto da Rua da Misericórdia, sofresse o mais leve abalo. Os dois marinheiros viviam um para o Outro: completavam-se (...) Mas Bom-Crioulo um dia foi surpreendido com a notícia de que estava nomeado para servir noutra navio. (CAMINHA, 2001:47).

Os encontros passam, então, a se espaçar no tempo e Aleixo, longe do domínio do negro, é conquistado pela portuguesa, amasiando-se com Carolina. Amaro, longe de seu amante, passa a perder o controle sobre a própria vida. Seu corpo, antes forte e vigoroso, passa a se tornar débil: é o sofrimento de amor. Após uma briga, seguida de punição no navio, é hospitalizado. Lá, fica sabendo que Aleixo vive com uma mulher. Roído de ciúmes, sentindo-se abandonado, Bom-Crioulo foge do hospital e assassina Aleixo.

Buscando a voz de Massaud Moisés, observamos em Bom-Crioulo “o mito de Ganimedes, redivivo na beleza corporeamente feminóide do jovem grumete” (MOISÉS, 2001:59). Aleixo surge desde o princípio como o oposto de Amaro: branco, fisicamente fraco e pueril, subjugado pelas circunstâncias e por quem lhe é mais. Assumindo o relacionamento com o negro, Aleixo ostenta uma postura feminina que se manifesta em todas as suas atitudes, sempre cedendo, mesmo a contragosto, aos desejos de Amaro:

Estava satisfeita a vontade de Bom-Crioulo. Aleixo surgia-lhe agora em plena e exuberante nudez, muito alvo, as formas roliças de calipígio ressaltando na meia

sombra voluptuosa do aposento. Belo modelo de efebo que a Grécia de Vênus talvez imortalizasse em estrofes de ouro límpido e estátuas duma escultura sensual e pujante. (...) Nunca vira formas de homem tão bem torneadas, braços assim, quadris rijos e carnudos como aqueles... Faltavam-lhe seios para que Aleixo fosse uma verdadeira mulher!... (CAMINHA, 2001:48-49)

Um olhar seduzido sobre o corpo masculino, comparando-o aos corpos das estátuas gregas, é um dos *leitmotives* recorrentes na literatura homoerótica do século XIX. É importante observar que o nu artístico foi bastante cultuado na era clássica, o que permitia um gozo de quem o contemplasse, com a isenção de estar admirando uma obra de arte e não um corpo real.

A imagem do corpo associada ao movimento deste é o que faz das obras o tom helênico. O movimento é sempre lento, mais descritivo que narrativo, pois os detalhes do corpo ganham mais valor do que a própria ação do corpo. A narração / movimento é sublimada com o intuito de destacar a perfeição física, o potencial muscular. As posições dos corpos, geralmente, traduzem com mais detalhamento, por apontar os músculos em contração.

O próprio G. Courbet produz uma obra que destaca o corpo masculino como representado pelos greco-romanos, numa luta que narra, antes de tudo, corpos estatuescos. Num ambiente bucólico, tipicamente o ambiente de Ornans, dois gladiadores se enfrentam. É um confronto muito mais representativo do que físico. É o elaborar de uma contemplação de corpos, dois corpos *seminus* enfrentando-se, mostrando seus músculos, seus corpos minuciosamente formados, como na pintura a seguir, *Les Lutteurs*, de 1853.



(fig. 9)

Na literatura, essas constantes descrições podem ser influências das convenções parnasianas, que se voltaram para a tradição clássica como fonte de inspiração. Enquanto os poetas retomaram a perfeição formal e a linguagem rebuscada dos sonetos, os romancistas resgataram a perfeição dos corpos masculinos, a partir da beleza das pinturas e das formas das esculturas greco-latinas. Mas essa beleza e perfeição físicas, representadas pelos romancistas do século XIX, poderiam estar associadas ao ideal de corpos masculinos fortes, sadios e viris para ingressarem no processo desenvolvimentista e industrial.

Apegando-se à natureza dos instintos que emperravam o processo evolutivo social pelo qual haveria um combate da cultura contra cultura, ou, em termos naturalistas, “a luta da matéria que impõe e da vontade que resiste” (In: BULHÕES, 2003: 17), o romance tenta lidar com o instinto e tabus sexuais sob a única perspectiva que permitiria certa neutralidade: o Naturalismo.

Amaro, o nosso *Bom-Crioulo*, é extremamente forte fisicamente. Sua força provém do trabalho escravo e depois do trabalho na Armada, em que se engajara após ter fugido da

fazenda. Os castigos físicos que lhe foram impingidos, tanto pelo feitor quanto a bordo, tornaram-no resistente e lhe deram a energia de um animal brioso.

A fortaleza de Amaro pode ser estendida para além de sua força física e sua capacidade de sobrevivência, englobando até seu caráter, e manifesta, sobretudo, pela fidelidade de seu sentimento por Aleixo. Até o final do romance, quando finalmente descobre ter sido traído pelo grumete, Amaro entrega-se inteiramente à sua paixão, nunca pensando em abandonar o amante.

No espaço da reclusão vão conviver brancos e negros, onde o preconceito e a discriminação sempre se farão presentes, pois o negro era visto, ainda, como um ser inferior, bestial e passivo, como se comprova na seguinte passagem:

“Outras bocas foram transmitindo a ordem até que surgiu, correndo, a figura exótica de um marinheiro negro, d’olhos muito brancos, lábios enormemente grossos, abrindo-se num vago sorriso idiota, e em cuja fisionomia acentuavam-se linhas características de estupidez e subserviência” (CAMINHA, 2001:10).

A visão que o narrador tem do negro reflete a opinião comum da sociedade brasileira do final do século XIX; porém, este tem pelo personagem certa predileção. É interessante observar que, apesar de ser descrito como subserviente, é o negro quem demonstra atitudes de coragem e força, na conduta diária. É ele quem está sempre metido em arruaças, mas sempre consegue sair ileso. Na relação homoafetiva que passará a ter com Aleixo, o negro Amaro desempenhará papel ativo, o que domina, possui e penetra, enquanto o branco assumirá papel submisso, passivo, notadamente feminino, pelo menos no início desse relacionamento. A não ser pelo amor que sente por outro homem, nada denuncia em Amaro a sua homossexualidade. Ao contrário, o narrador atribui ao negro certas características típicas do macho, tais como agressividade, robustez, atletismo:

Com efeito, Bom-Crioulo não era somente um homem robusto, uma dessas organizações privilegiadas que trazem no corpo a sobranceira resistência do bronze e que esmagam com o peso dos músculos.

A força nervosa era nele uma qualidade intrínseca sobrepujando todas as outras qualidades fisiológicas, emprestando-lhe movimentos extraordinários, invencíveis mesmo, de um acrobatismo imprevisível e raro. (CAMINHA, 2001:15)

Já o ar de submissão de Aleixo vai transfigurando-se, ao longo da narrativa, numa espécie de esperteza camaleônica. Nada sabemos sobre seu passado, a não ser que era filho de uma pobre família de pescadores que o tinham feito entrar para a Marinha em Santa Catarina. A ligação com Amaro oferece-lhe um novo mundo, bastante diferente daquele de sua origem, e que lhe propicia, acima de tudo, favores e proteção: “Mas daí em diante Aleixo foi-se acostumando, sem o sentir, àqueles carinhos, àquela generosa solicitude, que não enxergava sacrifícios, nem poupava dinheiro, e, por fim, já havia nele uma tendência acentuada para Bom-Crioulo” (CAMINHA, 2001:46).

Aleixo, talvez por seu jeito indefeso, foi a primeira pessoa a conseguir penetrar na solidão em que Amaro sempre vivera. Assim é possível perceber que não era somente um ímpeto sexual, carnal que os unia, era a paixão embriagante, plena:

Esse movimento indefinível que acomete ao mesmo tempo duas naturezas de sexos contrários, determinando o desejo fisiológico da posse mútua, essa atração animal que faz o homem escravo da mulher e que em todas as espécies impulsiona o macho para a fêmea, sentiu-a Bom-Crioulo irresistivelmente ao cruzar a vista pela primeira vez com o grumetezinho. Nunca experimentara semelhante impressão, desde que se conhecia! Entretanto, o certo é que o pequeno, uma criança de quinze anos, abalara toda a sua alma, dominando-a, escravizando-a logo, naquele mesmo instante, como a força magnética de um ímã. (CAMINHA, 2001:26)

O arquétipo de Aleixo nos permite perceber a homossexualidade em termos de iniciação durante a adolescência. Também podemos ver o rapaz por trás das regressões a esta fase da iniciação adolescente, com seu lado apolíneo eventualmente catequizador. Por intermédio da perspectiva apolínea nietzscheana, podemos enxergar, portanto, o chão

comum de onde brota o erotismo do personagem Aleixo: a imagem andrógina do rapaz, em formação, seduzindo o homem maduro.

A relação afetiva que se estabelece entre Amaro e Aleixo é semelhante às relações pederásticas da Grécia Antiga. O negro é já um homem formado, experiente, enquanto que Aleixo está na fase de formação. Uma das atitudes da conquista e dos ensinamentos do negro para o menino é dizer-lhe que é bonito, por isso seria bom ter um espelhinho para arrumar-se melhor e comprovar a sua beleza, como diz o narrador:

(...) não abandonou o trastezinho, guardando-o com zelo no fundo da trincheira, como quem guarda um objeto querido, uma preciosidade rara, e todas as manhãs ia ver-se, deitando a língua fora, examinando-se cuidadosamente, depois de ter lavado o rosto. (CAMINHA, 1995: 25)

As atitudes de Aleixo, nessa cena, são bem femininas. Percebendo as alterações que vêm se operando no comportamento do grumete, sob sua influência, Amaro utiliza outras estratégias de sedução, prometendo “levá-lo ao teatro, ao Corcovado, à Tijuca, ao Passeio Público, a toda parte. Haviam de morar juntos, num quarto da Rua da Misericórdia, num comodozinho de quinze mil-réis onde coubessem duas camas de ferro, ou mesmo só uma, larga, espaçosa...” (CAMINHA, 1995: 26)

Amaro trata Aleixo como se trata uma mulher; as características que descreve e admira nele são atributos femininos. Seduzido pelo que o amante lhe oferece, o adolescente cede e se deixa possuir, mais por interesse de ter uma vida um pouco melhor do que aquela vivida ali, na corveta, e menos por afeição ao negro. Portanto, o seu relacionamento homossexual dura apenas enquanto duram os seus interesses próprios. Após a primeira relação sexual acontecida no convés do navio, os dois vão morar juntos em um quarto alugado a uma portuguesa, D. Carolina, ex-prostituta, amiga de Amaro, com quem Aleixo, posteriormente, passa a ter um romance.

A originalidade de *Bom-Crioulo* se manifesta no triângulo amoroso sobre o qual se sustenta. Tradicionalmente, um triângulo amoroso é composto por dois homens em luta por uma mulher, ou duas mulheres que disputam o mesmo homem. Em *Bom-Crioulo*, Amaro e Aleixo são marinheiros e, acima de tudo, como tais se comportam, favorecendo à anulação das diferenças étnicas, que se dá não pela ascensão do negro fugido, mas pelo rebaixamento de ambos à condição de prisioneiros do mesmo sistema e do “vício”.

Por fim, o terceiro ponto do triângulo é uma mulher que atua como homem, pois conquista Aleixo em vez de ser conquistada. Ex-prostituta, depois de doente (provavelmente sífilis), aluga quartos para pessoas que julga serem de “certa ordem”. Associa-se com *Nana*, de Zola, às avessas, ao ser comparada a uma prostituta doente, que interpretara uma “*Blonde Vênus*”:

Foi nessa época, num dia de carnaval (lembrava-se bem!), que começou a melhorar de sorte. Um clubezinho pagou-lhe alguns mil-réis para ela fazer de Vênus, no alto de um carro triunfal. Foi um escândalo, um “sucesso”: atiraram-lhe flores, deram-lhe vivas, muita palma, presentes — o diabo. Durante quase um ano só se falou na Carola, nas pernas da Carola, — na portuguesa da Rua do Núncio. (CAMINHA, 2001:44)

Carolina é masculinizada, pois conquista Aleixo em vez de ser conquistada. O triângulo altera substancialmente a função dos participantes, mas respeitando as leis de verossimilhança. Ou seja, o insólito reside na novidade do triângulo e não em sua falta de veracidade: mais uma vez, Adolfo Caminha colhe ao vivo, de sua experiência como oficial da marinha, o material do romance.

A relação estabelecida entre Aleixo e Carolina também inspira o papel receptivo, feminino do rapaz, associando-o, sempre, à imagem do cortejado. É a mulher, neste caso, que se aventura nas artes do convencimento, na sedução do rapaz. Ela, em toda a narrativa,

é que se coloca no papel de homem cortejador, inclusive na hora em que o quer possuir, na cama:

Então ela, como se lhe houvessem aberto de repente uma caudal de gozo, cravou os dentes na face do grumete, numa fúria brutal, e segurando-o pelas nádegas, o olhar cintilante, o rosto congestionado, foi depô-lo na cama:
- Pr'aí, meu jasmim de estufa, pr'aí! Vais conhecer uma portuguesa velha de sangue quente. Deixa a inocência pro lado, vamos! ... (...) CAMINHA, 2002:58)

D. Carolina encara sua relação com o grumete de modo mais claro e racional: goza as delícias da carne, mas sabe bem o que representa para o grumete: algumas vantagens para seu bem-estar.

Os aspectos da zoomorfização, presentes nas descrições dos atos sexuais envolvendo as personagens de *Bom-Crioulo* e tão recorrentes nas narrativas naturalistas, referenciam-se à análise da triangulação amorosa Amaro/Aleixo/Carolina, feita por Luiz Gonzaga Morando Queiroz.

Para esse autor, o relacionamento de Aleixo com Amaro deu-se por identificação com o Pai, em quem encontrou proteção, força e “virilidade”. No relacionamento de Aleixo com D. Carolina, houve um reencontro com a Mãe, também símbolo de proteção, carinho e aconchego; a portuguesa representa o útero. No entanto, “as cenas de relação sexual zoomorfizam as personagens, acentuando o caráter profano da trindade: Amaro sentia ‘ímpetos de touro’ (...) Carolina parecia ‘um animal formidável, (...) uma vaca do campo extraordinariamente excitada’ e Aleixo, nas relações com Carolina, sentia-se possuído de ‘grande ímpeto selvagem de novilho insaciável’.” (QUEIROZ, 1991: 252).

Para Queiroz, esse recurso parece ter sido empregado por Adolfo Caminha com a intenção de afirmar o pensamento determinista de que a natureza vale mais que a vontade

humana, já que é regida pelas leis da vontade, do desejo, do sangue, ou seja, uma vitória do instinto sobre a razão e sobre as normas.

Manifesta na macroestrutura do triângulo amoroso, bem como nos ingredientes, a lei da verossimilhança ainda se impõe na construção do romance. *Bom-Crioulo* se fragmenta em três partes: a preparação, que ocupa os nove capítulos iniciais, o anticlímax, nos episódios subseqüentes, e o desenlace ou clímax, no último. Escrita em câmera-lenta, comum aos romances naturalistas, visto que a tese adotada reclamava a disposição silogística da narrativa, figuram os primeiros capítulos como premissas da conclusão que se deflagra no episódio final.

O tema do romance, o homossexualismo, manifesto na construção do triângulo amoroso, é tratado com crueza e sem nenhum indício de preconceito pelo escritor naturalista, que vê no vício um objeto de estudo que deve ser esclarecido e compreendido. O apolíneo observado no mito grego é desconstruído no romance naturalista, que prima pelo dionisíaco, pois valoriza os instintos, o desejo, a fúria animalesca dos personagens.

Portanto, é possível ao amante sentir-se seduzido por qualquer um dos sexos, desde que seja belo. Isso nos faz pensar que a homossexualidade, ou a heterossexualidade, depende da sedução que a beleza do objeto contemplado exerce sobre nós. Amaro, ao se acercar do grumete, cortejando-o, lembra o amante cortês, romântico, protegendo-o dos demais marinheiros e sentindo-se cada vez mais seduzido por ele: “estimava o grumete e tinha certeza de o conquistar inteiramente, como se conquista uma mulher formosa, uma terra virgem, um país de ouro... Estava satisfeitíssimo.” (CAMINHA, 2001:16). Amaro espera conquistar uma mulher em um corpo de homem. A visão que tem dessa conquista se associa ao amor romântico, no qual a mulher é valorizada pela formosura e pela virgindade.

Aleixo se configura como um bem a ser possuído, tornando Amaro obsessivo e incoseqüente.

Por tratar de um tema tão forte como o homossexualidade, sobretudo em sua época, alguns críticos consideraram esse livro de Adolfo Caminha uma defesa da causa homossexual; outros viram o contrário. No entanto, o narrador se mantém na posição de observador: não defende, nem condena. Mais do que isso, o livro também possui um forte caráter de denúncia sobre um ambiente cruel e brutal que homens enfrentavam na Marinha - ambiente que Caminha conheceu bem. Especula-se, inclusive, sobre um caráter biografemático: que Caminha teria se utilizado do romance como uma forma de vingança contra esta força militar, já que ele saíra dela por ter um caso com a esposa de outro funcionário da marinha cearense. Ou seja, ele retratou em sua obra o que, talvez, ele tenha presenciado: sadismos, pederastia, agressividade, violência, abusos, uma nada pequena lista de “monstruosidades”, de “doenças sociais”.

Há, também, no romance, uma forte denúncia social, pois retrata um trecho da vida urbana do Rio de Janeiro e a vida miserável de seus habitantes excluídos por uma estrutura social perversa. Em suma, o livro discute, acima de tudo, a questão da liberdade de homens presos por correntes invisíveis, fruto do meio em que vivem, de seu momento histórico e de suas tendências físicas e morais. A falta de liberdade não será só social, mas também biológica, conforme diziam as correntes deterministas em vigor nessa época. Daí o tom de pessimismo que há no livro: não há saída possível das mazelas humanas, assim como Caminha não teve saída, ao deixar da marinha.

O homossexualismo, encarado no romance como vício ou perversão, é tratado, portanto, através de um olhar naturalista e, conseqüentemente, limitado: não há o enfoque

mais subjetivo dos sentimentos despertados; não há autonomia do caráter: as personagens estão acorrentadas às leis deterministas (não há drama de consciência ou mesmo drama moral). Há uma resposta mecânica, instintiva aos fatos e, nesse sentido, o livro perde um lado da questão, o que não esmaece sua força e valor literário. Neste aspecto, o romance de Caminha remete à fonte inicial naturalista, no caso, Zola.

Reenviando às teorias médicas empregadas pelo escritor francês, Caminha desenvolve, sem tanta consistência, a teoria dos temperamentos, assim como em *Thérèse Raquin*.

Essa teoria originou-se na interseção entre filosofia natural e patologia médica, a partir das doutrinas dos filósofos gregos Empédocles e Pítagoras e do médico Hipócrates. Fundamentava-se numa classificação quaternária do cosmos, que estabelecia quatro tipos de temperamentos, conforme à predominância no organismo de um entre os quatro componentes líquidos, ou humores, que determinam a compleição do mesmo: a bílis amarela, a fleuma, o sangue, a melancolia ou ‘atra bílis’.

Os humores eram considerados como os fatores ‘responsáveis’, seja pela saúde, seja pelas doenças do organismo. Gradualmente, a todos os humores é atribuída a capacidade de determinação psicológica inicialmente reconhecida apenas à melancolia.

Os sujeitos vivificam as paixões com diferente intensidade, dependendo de seus temperamentos: se este fato justifica a necessidade de se conhecer a compleição de cada indivíduo, é, porém, verdade que a personalidade humana é sujeita a outras e múltiplas influências.

Zola utiliza-se dos tipos sangüíneo, colérico e fleumático na elaboração de seu romance, enquanto Caminha reconstrói estes passos, porém sem delinear com precisão as características que podem ser fundidas nesta possibilidade de construção dos personagens.

Portanto, associando os arquétipos gregos e os temperamentos aos personagens do romance brasileiro, observamos um Amaro-Zeus, colérico, que rapta seu Ganimedes-Aleixo, fleumático, leva-o para um Olimpo barato carioca, numa pensão. Lá conhece D. Carolina, sangüínea, na postura de uma semi-deusa. Porém, a voz da tragédia grega, a *hybris* cometida por Aleixo, ao tentar se permitir ser possuído por outro (no caso, outra, mas que vale pelo masculino, dadas as circunstâncias de ação dos personagens), é ouvida. O jovem é assassinado, pois se arrisca em uma relação extraconjugal. Amaro, não perdoando a traição, escolhe a morte do outro, a fim de eliminar Aleixo de seu caminho, ou carregá-lo, para sempre, através do sentimento de posse da vida e da morte do rapaz transgressor.

Porém, não é a paixão, por si mesma, sempre transgressiva? Se não há sobriedade nem naquelas paixões que são deslavadamente conscientes, imagine-se nas que são inconscientes. Este será o papel designado para o último discurso, que não foi planejado, realizado por alguém que não foi convidado e bêbado o suficiente para livrar-se de um amor traidor?

O mito arquetípico de Ganimedes foi reproduzido de modo ainda mais radical no caso de *Bom-Crioulo*. A vingança de Amaro não podia restituir Aleixo à vida. Como o negro é quem possui um papel ativo desde o início do romance, ao contrário de Aleixo, que, pela iniciativa de sua ação, passa de amado à amante. Esta transformação, de desejado em desejante, dá ao livro naturalista uma dimensão maior à história grega, pois é a que mais completamente ilustra uma metáfora do amor: a perda de limites e a cegueira dionisíaca. Os

personagens do livro de Adolfo Caminha sugerem a reconstrução do ideal apolíneo de amor grego, mas perdem-se no dionisiaco terreno naturalista dos instintos: Ganimedes renega Zeus para tentar ser o próprio deus dos deuses. E, por ser mortal, não suporta e morre.

2.2.2 – Dos lugares e temas

A velha e gloriosa corveta — que pena! — já nem sequer lembrava o mesmo navio d'outrora, sugestivamente pitoresco, idealmente festivo, como uma galera de lenda, branca e leve no mar alto; grimpendo serena o corcovo das ondas!...

Estava outra, muito outra com o seu casco negro, com as suas velas encardidas de mofo, sem aquele esplêndido aspecto guerreiro que entusiasmava a gente nos bons tempos de patescaria” Vista ao longe, na infinita extensão azul, dir-se-ia, agora, a sombra fantástica de um barco aventureiro. Toda ela mudada, a velha carcaça flutuante, desde a brancura límpida e triunfal das velas té à primitiva pintura do bojo.

No entanto ela ai vinha — esquife agourento — singrando águas da pátria, quase lúgubre na sua marcha vagarosa; ela ai vinha, não já como uma enorme garça branca flechando a líquida planície, mas lenta, pesada, como se fora um grande morcego apocalíptico de asas abertas sobre o mar... (CAMINHA, 2001:11)

É na leitura da primeira parte do livro que podemos traçar como *leitmotiv* da produção do romance *Bom Crioulo* (1895), escrito por Adolfo Caminha, na Marinha cearense, lidando com elementos verossímeis, na construção do ambiente, na natureza dos personagens, na escuridão do espaço e na clareza narrativa. A abertura do romance se faz com uma detalhada descrição da corveta, local inicial da ação. Já a segunda parte do romance, em terra, extrapola os limites do real mimético da parte em mar. São dois pólos que se complementam para criar a chamada ‘fotografia da realidade’ naturalista, simulando e dissimulando o que os olhos do leitor devem decifrar.

Por meio dessa descrição minuciosa e da riqueza de detalhes que ajudam a compor o ambiente externo, notamos como Adolfo Caminha se debruça sobre o meio que terá um papel decisivo no comportamento das personagens, estando de acordo com as teorias deterministas em vigor na época, que consideram as circunstâncias externas como determinantes do comportamento do homem.

O ambiente de bordo é marcado pelo trabalho duro e por uma vida sem privacidade, o que possibilita a eclosão das mais diversas perversões. O ajuntamento de homens favorece à promiscuidade entre seres que vivenciam a solidão da reclusão da vida no mar e que, sobretudo, sentiam a falta de liberdade, vítimas de um sistema duro e cruel - a vida na Marinha:

Mas, havia ordem para não desembarcar, e Bom-Crioulo, como toda a guarnição, passou a tarde numa sensaboria, cabeceando de fadiga e sono, ocupado em pequenos trabalhos de asseio e manobras rudimentares. - Diabo de vida sem descanso! O tempo era pouco para um desgraçado cumprir todas as ordens. E não as cumpriu! Golilha com ele, quando não era logo metido em ferros... Ah! Vida, vida!... Escravo na fazenda, escravo a bordo, escravo em toda parte... E chamava-se a isso servir á Pátria! (CAMINHA, 2001:21)

Por esse trecho, pode-se notar uma crítica implícita à Abolição dos Escravos que parece não passar de uma ilusão, já que os homens provenientes das camadas mais baixas da população continuam a ser explorados. Bom-Crioulo, como os outros negros libertados, continua em uma situação de dependência, já que o sistema não perdoa o homem considerado inferior.

Num segundo momento, a história se desloca para a terra, mais precisamente para um quarto na Rua da Misericórdia, onde Amaro e Aleixo, após terem se conhecido no navio, vivem o ápice e o declínio de seu relacionamento:

O quarto era independente, com janela para os fundos da casa, espécie de sótão roído pelo cupim e tresandando a ácido fênico. Nele morrera de febre amarela um portuguesinho recém-chegado. Mas Bom-Crioulo, conquanto receasse as febres de mau-caráter, não se importou com isso, tratando de esquecer o caso e instalando-se definitivamente. Todo o dinheiro era para a compra de móveis e objetos de fantasia rococó, “figuras, enfeites, cousas sem valor, muita vez trazidas de bordo.., pouco a pouco o pequeno “cômodo” foi adquirindo uma feição nova de bazar hebreu, enchendo-se de bugigangas, amontoando-se de caixas vazias, búzios, grosseiros e outros acessórios ornamentais. O leito era uma cama de vento” já muito usada, sobre a qual o Bom-Crioulo tinha o zelo de estender, pela manhã, quando se levantava, um grosso cobertor encarnado “para ocultar as nódoas”. (CAMINHA, 2001: 47)

Ao retratar o espaço urbano, Adolfo Caminha fala a respeito de um tipo de moradia muito comum no Rio de Janeiro, durante o final do século XIX: as habitações coletivas. Os habitantes dessas moradias eram brancos, mulatos e mestiços, sempre pessoas exploradas. Ao redor dessas habitações, há a presença de negociantes portugueses em ascensão, como o açougueiro que sustenta D. Carolina, e que se aproveitam, de algum modo, da miséria dessas pessoas. Sobre estas moradias, Aluísio Azevedo muito bem as retratou em suas duas grandes obras naturalistas: *O Cortiço* e *Casa de Pensão*.

Desse modo, o comportamento das personagens está condicionado pela pobreza do ambiente que as circunda e que, por sua vez, é decorrente do momento histórico por que passava o Brasil, durante o Segundo Reinado. O ambiente, na narrativa, torna-se mais do que um emaranhado de descrições, mas parte fundamental do texto, por ser o construtor da vida e das formas de interação dos próprios personagens; ou seja, o ambiente torna-se, subliminarmente, um hiperpersonagem, que tem suas ações partidas de outros personagens.

O homem como produto do meio é a tese central do movimento naturalista em obras brasileiras. O indivíduo não passa de uma projeção do seu cenário, com o qual se confunde e do qual não consegue escapar. Cite-se como exemplo em *O Cortiço*. O ambiente degradado gera seres degradados, a imundície do cenário se transfere para as almas humanas:

Daí a pouco, em volta das bicas era um zunzum crescente; uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas. Uns, após outros, lavavam a cara, incomodamente, debaixo do fio de água que escorria da altura de uns cinco palmos. (...) As portas das latrinas não descansavam, era um abrir e fechar de cada instante, um entrar e sair sem tréguas. Não se demoravam lá dentro e vinham ainda amarrando as calças ou as saias; as crianças não se davam ao trabalho de lá ir, despachavam-se ali mesmo, no capinzal dos fundos, por detrás da estalagem ou no recanto das hortas (AZEVEDO, 2001:35)

O romance, passando em dois espaços, no mar, a bordo de uma corveta, e na Rua da Misericórdia, localizada, então, nos subúrbios do Rio de Janeiro, nos fins do século XIX. descreve, em seus aspectos mais degradantes e negativos, a miséria daqueles que lá vivem. A preferência pelos seres das camadas mais baixas da sociedade reside na possibilidade de se analisar o que há de mais instintivo e bestial nessas personagens, cujas vidas, sem perspectivas, limitam-se a atos mecânicos como comer, dormir e procriar.

Cada indivíduo traz dentro de si instintos hereditários, que explodem repentinamente em manifestações de luxúria, tara, indignidade e crimes. Por mais que cada um desenvolva sua racionalidade, seu domínio sobre si próprio, ajustando-se à convivência social, nunca será suficientemente forte para domar as forças subterrâneas que vêm à tona, arrastando-o a um universo de “anormalidades” e vícios.

Amaro, perdidamente apaixonado por Aleixo, além de assumir seus vícios, principalmente o sexual - se assim o encararmos – enxerga-os de tal forma que se liberta de estigmas marcados pela sociedade. Amaro via em seus desejos não a abominação nomeada pelos moralistas e puritanos, mas a realização daquilo que ele compreendia, pelo menos fisiologicamente, como desejo:

Isso de se dizer que preferia um sexo a outro nas relações amorosas podia ser uma calúnia como tantas que se inventam por aí... Ele, Bom-Crioulo, não tinha nada a ver com isso. Era uma questão à parte, que diabo! Ninguém está livre de um vício. (CAMINHA, 2002:25)

De acordo com teses biológicas então dominantes, o homem receberia o temperamento por um tipo de herança transmitida pelo sangue. Mais do que uma propensão ou tendência - como alguns o entendem hoje - o temperamento funciona, na ciência e na literatura naturalista, como suporte decisivo da construção da personalidade e propulsor do

comportamento individual, de modo que o homem não passa de um joguete de incontroláveis forças atávicas.

Não apenas Amaro sentia-se naturalmente atraído por Aleixo, como o rapazola também se sentia. Zoomorfizados, dois homens se transformam em macho e fêmea, desejosos um do outro: “Nunca vira dois homens gostarem-se tanto! Bom Crioulo não era tolo nem nada... Tolo era quem fiasse nele...”(CAMINHA, 2001:51)

Neste mesmo componente "biológico" entra a questão da raça. Alguns intelectuais começam a forjar os primeiros ensaios sobre as "diferenças naturais" entre as várias etnias, abrindo caminho para o desprezível pensamento racista do século XX. É verdade que nem sempre há uma intenção preconceituosa nos teóricos naturalistas, mas eles acabam invariavelmente celebrando o homem ariano. Taine, o mais influente pensador do período, associa a idéia de raça a certas disposições hereditárias:

Três fontes diversas contribuem para produzir um estado moral elementar: a raça, o meio e o momento. O que se chama raça são estas disposições inatas e hereditárias que o homem carrega consigo(...) Há naturalmente variedade de homens como de touros e de cavalos: uns valorosos e inteligentes, e outros tímidos e de inteligência curta; uns capazes de concepções e criações superiores, e outros reduzidos à idéias e às invenções rudimentares; alguns dispostos mais especialmente para certos trabalhos e dotados mais ricamente de certos instintos, assim como se vê cães com aptidões especiais para a corrida ou para o combate, ou para a caça, ou para a guarda de casas. (BULHÕES, 2003:128)

Caminha elabora uma crítica direta a aspectos da realidade social. No entanto, mesmo sendo um crítico implacável, ele não acredita em saídas ou esperança para a sociedade, a qual visualiza como um organismo biológico, sujeito às leis vitais de nascimento, apogeu, decrepitude e morte. Organismo frente ao qual pouco ou nada pode a ação dos indivíduos.

Por esse motivo, a crítica acaba normalmente em pessimismo fatalista. E já que não tem condições de controlar o universo social, o ser humano converte-se em mero fantoche de um destino traçado pelo meio e pela herança:

Aleixo passava nos braços de dois marinheiros, levado como um fardo, o corpo mole, a cabeça pendida para trás, roxo, os olhos imóveis, a boca entreaberta. O azul-escuro da camiseta e a calça branca tinham grandes nódoas vermelhas. (...) Mas, um carro rodou, todo lúgubre, todo fechado, e a onda dos curiosos foi se espalhando, até cair tudo na monotonia habitual, do eterno vaivém. (CAMINHA, 2001:102)

A preocupação com a verossimilhança levou os naturalistas a um método de escrever baseado na descrição. Uma descrição minuciosa, detalhada ao limite do inventário, precisa e, às vezes, inútil porque ela só funciona num romance como elemento auxiliar da narração. Porém, devemos ter em conta que, em várias obras, a descrição lenta e exaustiva de um cenário, de objetos, etc., exerce papel significativo. No romance observamos: “Por fim apareceu o comandante abotoando a luva branca de camurça, teso na sua farda nova, ar autoritário, solta a espada num abandono elegante, as dragonas tremulando sobre os ombros em cachos de ouro, todo ele comunicando respeito” (CAMINHA, 2001:13).

Esse movimento indefinível que acomete ao mesmo tempo duas naturezas de sexos contrários, determinando o desejo fisiológico da posse mútua, a atração animal que faz o homem escravo da mulher e que em todas as espécies impulsiona o macho para a fêmea, sentia Bom-Crioulo irresistivelmente ao cruzar a vista pela primeira vez com o grumetezinho. (CAMINHA, 2001:26)

Como outras obras do Naturalismo, *Bom-crioulo* lida com a sordidez humana. O ambiente é devastador, traduzindo a natureza em que estavam inseridos os personagens, as doenças sociais. Frutos desse ambiente, as necessidades primárias humanas não apenas demarcam a personalidade dos *actantes*, mas traduzem suas histórias: passado e futuro se fazem presente, afinal a hereditariedade e o determinismo são signos fortemente presentes (ZOLA, 1982:42).

Retomamos a produção de G. Courbet ao trabalhar com as idéias naturalistas de determinismo em sua obra *Les casseurs de pierre* (1850-1851), que utiliza como personagens verdadeiros quebradores de pedras de Maisières, convencidos pelo pintor a posarem em seu estúdio:



(fig. 10)

Com os rostos ocultados, as imagens do esforço físico, degradante, de um jovem e de um velho sugerem a idéia do percurso dos personagens: a luta é sem fruto, já que assim como um começa o trabalho do outro, acaba-se como o outro. Ambos, reduzidos à materialidade de seus esforços para sobreviverem, portam roupas que traduzem o passar do tempo – estão rotas, sujíssimas –, que de nada lhes acrescenta. O tempo e o meio tornam-se devoradores dos dois personagens.

A degradação e a falta de perspectivas que enxergamos na obra de Courbet é também vista, através do determinismo, na escritura de Adolfo Caminha. Sendo um escravo de seus instintos, Amaro sempre se vê encurralado em sua paixão:

Ao pensar nisso Bom-crioulo sentia uma febre extraordinária de erotismo, um delírio invencível de gozo pederasta... Agora compreendia nitidamente que só no homem, no próprio homem, ele podia encontrar aquilo que debalde procurara nas mulheres. (CAMINHA, 2002:40)

Seu comportamento pode ser compreendido como “funcionamento duma máquina e estará tão pouco sujeito a um juízo moral como a própria máquina, visto ser determinado de forma semelhante”.(FURST, 1975:34)

Precisamos destacar o final do romance, o crime de amor, já que Amaro esfaqueia o rapaz, pelo abandono seguido de traição, através do caráter rarefeito e do desejo dos personagens que constituem a relação básica da estética naturalista. Suas atitudes, geralmente destrutivas e às vezes auto-destrutivas, retomam a visão de corpo como parte do meio, e, por “carecer de todo idealismo e moralidade, regala-se na feiúra e na vulgaridade, no mórbido e no obsceno, e representa uma indiscriminada e serviu imitação da realidade”. (HAUSER, 2000:794)

Ao matar Aleixo, Amaro sugerira exterminar seu desejo, comprovadamente obtuso, já que o sentimento não foi o suficiente para comportar tantos empecilhos. Acabar com a vida do seu objeto de desejo seria, subliminarmente, tentar acabar com seu vício.

Amaro tenta sobreviver, apenas, em uma selva que o repudia. Não teme a aceitação ou repulsa, como nos dias de hoje. Ele é o instinto humano de viver, é a pulsão de vida, é o berro de liberdade, ao quebrar as amarras que o ambiente naturalista impõe.

O desassossego e o sensual são marcas que não apenas compõem a obra analisada, mas traduzem a estética naturalista em território brasileiro. Diferentemente das obras naturalistas européias, o Naturalismo no Brasil desenvolve-se com a força e o calor dos trópicos, mesmo tendo como estrutura básica a matriz européia.

Com fortes tendências eróticas, o Naturalismo, produzido em solo brasileiro, recria-se, quebrando os grilhões europeus e estabelecendo características outras, além das

características vindas das escrituras de Zola e seu grupo, elaborando códigos específicos não apenas para atenderem aos aspectos de ambiência. Tal estética prolonga-se, adquire tentáculos que não tiveram condições de se desenvolverem em terras européias.

Assim, os conflitos, os mal-estares que compõem as obras de ficção desdobram-se para a terra brasileira e embriagam de sensualismo os personagens que, em ambientes quentes, exóticos, descobrem com desassossego seus conflitos internos e externos. A sensualidade dos personagens é aflorada em manifestações agressivas de desejo e despudor.

É notável a capacidade do romance naturalista de promover polêmica, incitar o desassossego, captar a indignação, ativar o escândalo. A promoção de escândalos acerca do romance *Bom-crioulo* deu-se até meados do século XX, quando era queimado em praça pública, durante governo de Getúlio Vargas.

Lidar com questões tão contundentes, explícitas, valeu ao livro o título de *obra proibida* (In: BULHÕES, 2003:19). Conflitos e mal-estares que estão, por assim dizer, dentro e fora das páginas de ficção.

Partindo de *Bom-Crioulo*, aqui no Brasil outros autores começaram a lidar, mesmo que de forma sub-reptícia, com a temática naturalista. No nosso modernismo, Mário de Andrade, em seu livro *Contos Novos*, submete o personagem *Frederico Paciência*, no conto homônimo, às intempéries do desejo, mesmo que escondidos, por um amigo. O naturalismo, sub-reptício, encobre o prazer transformando-o em devaneios. É a metalinguagem modernista que trata destes subterfúgios.

Durante os anos de repressão que a sociedade brasileira viveu, o naturalismo torna-se periférico, marginal. Esta abordagem perde a explicitação que Caminha dá ao nosso

romance, até, pelo menos, os anos 80, quando vários escritores retomam um naturalismo metamorfoseado com intensidade e explicitamente.

O tom naturalista retorna com outra máscara adaptando-se aos paradigmas contemporâneos. Destacamos, principalmente, nesta nova vertente, Caio Fernando Abreu. Traços naturalistas são constantes em sua produção. Como ilustração, citamos o livro *Morangos Mofados*, onde um menino é iniciado sexualmente por um homem bem mais velho, à moda de *Bom-Crioulo*, no conto *Sargento Garcia*.

As imagens naturalistas, nessa possível pós-modernidade, tentam se firmar em um espaço saturado de signos pertencentes aos mais variados sistemas semiológicos e em permanente intercâmbio entre si.

Assim, as fortes tradições culturais, os valores morais que influenciaram tanto as obras no século XIX, ao supostamente perderem espaço na pós-modernidade, ainda se fazem presente. O *camp* pós-moderno é aberto não apenas em narrativas proibidas, alcançando o domínio público, mas também no cinema, traduzindo as narrativas através de imagens, desconstruindo os limites entre a moralidade e a amoralidade.

E sobre essa *démarche* naturalista é que trata o próximo capítulo, num *patchwork* que faz da pintura e da literatura um tecido único, mas com fios de diversas cores: o cinema.

III - A MARCHA NATURALISTA

3.1 O SÉCULO XX

Cada vez que o escritor traça um complexo de palavras, é a própria existência da Literatura que está sendo questionada; o que a modernidade dá a ler na pluralidade de suas escritas é o impasse de sua própria História. (BARTHES, 2004:52)

O Naturalismo é tão multimilenarmente antigo como a própria arte. Ou, já entre nós mesmos, põe a nossa voracidade contempladora nesse estado de desconcerto que produzem certas exacerbações hipernaturalistas e hiperfotográficas atuais, dispostas a deixar perplexo até o espectador mais desejoso da representação ao máximo “veraz”.

Tudo isso porque o Naturalismo que se fala não foi nunca um modo de ver e fazer unívoco, comodamente redutível à cândida e errada opinião de que todos os seus logros e substâncias se limitem a experimentar o visível.

O Naturalismo implica uma nunca indesejada virtude de saber querer ver e representar perceptualmente aquilo que se tem diante dos olhos. Mas, principalmente, aquilo que está diante dos olhos e o que há sem o eu interior, seus motivos. O Naturalismo pressupõe um instante histórico e os indivíduos fazem-no uma atitude indubitavelmente sensorial, embora de nenhum modo exclua a possibilidade de coexistir com outras dessas atitudes que costumam se chamar “espirituais” ou “intelectuais”, embora seja óbvio como os sentidos devem ser entendidos como parte psíquica.

Embora tendo passado pelos distintos realismos e naturalismos uma clara vontade de saber ver e aprender diretamente o visível, todos eles se moveram também sobre impulsos de muitos e concretos planteamentos existenciais e ideológicos, certo que transcendentais e na verdade enriquecedores do mero sensorialismo “puro”, supondo que ele

exista ou pudesse existir como virtude biológica e independente no homem, já que este, historicamente, busca respostas para si e para o mundo – para seu próprio mundo.

Há a exigência de uma contemporaneidade do artista. Se a vida moderna é transitória e efêmera, se gira em torno da incessante irrupção de *nouveautés*, é função do artista acompanhar este ritmo: seus passos devem acompanhar esta acelerada marcha. Essa inserção do artista no mundo em que habita foi objeto da reflexão de Georg Simmel, que encontrou a essência da modernidade precisamente nessa experiência e interpretação do mundo em uma esfera psicológica; quer dizer: a modernidade é uma forma particular da experiência vivida, que se dá nesta relação recíproca entre a “vida interior” e o mundo no qual se habita.

E a arte é justamente a forma de expressão humana que pode capturar e dar forma à fluidez destas experiências interiores. Eis porque alguns críticos apontam o fim do Naturalismo: porque a arte moderna não mais pretenderia ser verdadeira em relação ao mundo, quer dizer, não é dele que tiraria sua referência, nem é para ele que pretende se afirmar como verdadeira. Por outro lado: a referência para a arte, na modernidade, é a própria interioridade humana.

Ernst Fisher concebe a arte como o "substituto da vida". A arte concebida como o mecanismo para colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante refere-se a uma idéia que contém o reconhecimento parcial da natureza da arte e da sua necessidade. Ser artista é, antes de tudo, perceber e procurar o não pensado, mesmo que contra os conceitos preestabelecidos de belo e de harmônico, mesmo que se percorram caminhos diferentes. Ser artista é, antes de tudo, uma forma de vida. A arte faz parte da vida de todos, mas nos artistas ela é a própria essência da vida.

Segundo Fisher “toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as idéias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica em particular” (2002:22).

No entanto, será a arte apenas o substituto? Não expressará ela também uma relação mais profunda entre o homem e o mundo? E, naturalmente, poderá a função da arte ser resumida em uma única fórmula? Não satisfará ela diversas e variadas necessidades? E se, observando as origens da arte, chega-se a conhecer a sua função inicial, não se verificará também que essa função inicial se modificou e que novas funções passaram a existir?

Assim, pensa-se no Naturalismo enquanto estética que se insere numa idéia mais abrangente de arte – e talvez por isso que esta estética seja pouco considerada arte por alguns críticos - já que tenta dar conta não apenas do que é visível, mas também das relações estabelecidas entre homem e mundo, entre o homem e si mesmo e, mais especificamente, entre o homem e suas mazelas, produzindo, através da ciência, estas questões.

Logo após sua decaída, no final do século XIX, quando estéticas como o Simbolismo começaram a ganhar espaço, julgava-se que o Naturalismo estaria se extinguindo. Esta época foi profundamente marcada pelo avanço científico e a corrida desenfreada do capitalismo industrial em busca da tecnologia e matéria-prima. Era também a busca de novas tendências e caminhos, apesar de haver um certo pessimismo com relação ao século vindouro

O Simbolismo surge no final do século XIX como movimento de retomada de alguns ideais do Romantismo, bem como de oposição ao Parnasianismo, Naturalismo correntes literárias apreciadas pela elite social. O mundo visível perde, assim, espaço para o

invisível. As sensações e experimentações racionais perdem espaço para a metafísica, para o esotérico.

Foi por isso que os escritores naturalistas, incapazes de ultrapassar a sordidez fragmentária do mundo burguês, foram levados- embora se movessem na direção do socialismo – a aderir ao simbolismo e abraçar o misticismo, vítimas do desejo que tinham de descobrir o misterioso todo, o significado da vida, acima e além das realidades sociais. (FISHER, 2002: 94)

Ernst Fisher aborda a transcendência do Naturalismo em Simbolismo, como se fosse uma diluição de uma estética, criando-se outra. Porém o socialismo naturalista - bem diferente do socialismo marxista – não se perdeu.

Tanto na Europa quanto no Brasil, ecos dessa estética eram ouvidos (e ainda são), sem perder os signos essenciais de sua formação. A inserção do Simbolismo não exterminou os naturalistas, mas inseriu novos paradigmas à arte e, evidentemente, alterou os significantes, mas buscando a mesma rede de significados.

Oscar Wilde, mestre decadentista, através da controversa obra *Teleny or the reverse of the medal*, publicado pela primeira vez em 1893, possivelmente escrito a várias mãos, mas sob controle do dândi irlandês, é a fusão do naturalismo, através da absorção das mazelas humanas corporificadas em descrições, como em raio-x, e do próprio decadentismo, na busca eterna pela beleza sem limites pelo mundo das artes.

Wilde resgata, nessa obra, o que Fisher considera como perdido: a natureza fundamental da estética que é analisada. Num romance, cujos protagonistas são dois rapazes, e as aventuras, cenas de sexo bizarro, seja coletivo, seja com objetos, etc., as taras sexuais são abordadas e discriminadas como numa enciclopédia. O final trágico, à moda naturalista – em alguns momentos *Bom-Crioulo* assemelha-se a *Teleny*, seja pelo enredo, seja pela abordagem dos personagens – é o desvendamento dos mistérios, a condenação dos mais doentes socialmente (com a morte, evidentemente) e a culpa para os menos doentes.

Os signos naturalistas, destarte, tecidos subliminarmente sob os pesados véus decadentistas, são destacados pelo interdito do romance: a descrição das manifestações sexuais dos personagens, seus desejos, o poder do corpo em detrimento da razão, e, sobretudo, o traço trágico, prenunciado, que o romance carrega. Desde o início, a morte é aguardada pelos personagens, como um agouro.

Nos primeiros anos do século XX na literatura brasileira, o naturalismo estava fazia presente. Na prosa chamada “pré-modernista”, há Euclides da Cunha, Graça Aranha, Lima Barreto e Monteiro Lobato, que se posicionam diante dos problemas sociais e culturais, criticando o Brasil arcaico e negando o academicismo dominante.

Há uma denúncia da realidade brasileira, mostrando o Brasil não-oficial do sertão, dos caboclos e dos subúrbios, através do regionalismo, além dos arquétipos marginalizados (sertanejo, nordestino, mulato, caipira, funcionário público), apresentando uma crítica do real na ficção.

Já na primeira década do século XX, as artes, influenciadas pelos movimentos de Vanguarda na Europa, ligadas à representação da realidade foram sublimadas pelas teias cubistas, expressionistas, surrealistas, etc. Porém, graças à forte tendência social da literatura modernista brasileira de rever seu passado, de reescrever, à moda barroca, nosso passado cultural com tintas modernas, o naturalismo não perdeu espaço, mas transcodificou-se.

Talvez o paulista Mário de Andrade (1893–1945) seja o modernista mais conhecido por sua posição à frente do movimento de 1922. Muito devemos a Mário de Andrade, pois sua participação no movimento modernista foi de liderança, – liderança corajosa e inteligente, com sua vida inteiramente voltada para a literatura: poesia, ficção, crítica

literária, além de outras atividades artísticas como a crítica de artes plásticas, a musicologia e o folclore.

A rapsódia *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, escrita por Mário de Andrade, na sua primeira versão, em alguns poucos dias do mês de dezembro de 1926, é um marco da literatura nacional, como, também, um retorno “desvairado” ao Naturalismo. Polido e repolido, o livro seria editado em 1928, depois de quatro redações, segundo conta o autor em carta ao crítico Tristão de Ataíde (ANDRADE, 1997:102). Tanto a rapidez da primeira escrita, quanto os cuidados das três revisões posteriores parecem ter sido não apenas fruto da inspiração, mas também de longos estudos sobre mitologia indígena e sobre o folclore nacional, realizados pelo escritor durante vários anos, além de profundas observações sobre os costumes e a língua cotidiana dos brasileiros. O resultado foi sua obra-prima, uma narrativa de estrutura inovadora, ao nível do enredo, da caracterização das personagens e do estilo.

Num tom surrealista, expressionista, até, o livro configura-se em tendências cômicas, mas com o mesmo final trágico naturalista. As desventuras do anti-herói, além de desvendarem o folclore e cultura nacionais, descrevem o funcionamento da sociedade, suas veias de formação, delimitam seus problemas, aprofundam-se em descrições para buscar o proibido, que só é compreendido depois de reveladas as metáforas, bem ao estilo de Mário de Andrade.

Nas décadas seguintes, a literatura brasileira, e as artes, de um modo geral, retornaram ao realismo oitocentista, encoberto pelo título de *Neo-realismo*, à moda do cinema italiano, do grupo de [Roberto Rossellini](#), [Vittorio DeSica](#), [Luchino Visconti](#) e [Giuseppe Amato](#), o projeto estético chamado *Geração de 30* caracterizava-se por forte

cunho social – e comunista – na verdade, é o desdobramento de um *Neo-naturalismo*, já que os signos que, como um palimpsesto, encobrem tais obras, buscam as mesmas significâncias que a estética fundada por Zola.

Autores como Jorge Amado, Érico Veríssimo, Rachel de Queirós e Graciliano Ramos optaram por produções que traduzem o ambiente em que eles estavam inseridos, desde as secas nordestinas, os retirantes e as fazendas de cacau, até os pampas gaúchos.

Graciliano Ramos, com sua obra *Vidas Secas* (1938), destaca como o ambiente é capaz de construir a natureza das pessoas, que nele estão inseridas.

Há evidentes elos sógnicos entre a linguagem do autor de *Vidas Secas* e os autores naturalistas. Isso decorre devido ao burilamento da linguagem clássica de Graciliano. Os períodos são curtos, o que realça um estilo conciso, "seco". Graciliano ainda se utiliza de expressões regionais, adequando-as à sintaxe tradicional.

A ausência de diálogos se faz presente devido à uma ausência vocabular por parte das personagens, que se comunicam através de onomatopéias, exclamações, resmungos e gestos, enfatizando a animalização dos personagens, que são marginalizados também pelo fator lingüístico. Por esse fator, há a predominância do discurso indireto livre, onde o narrador, através de monólogos interiores, ordena logicamente o discurso dos personagens.

Na década de 1940, na Itália, começava um movimento cinematográfico que resgatou completamente a arte naturalista. O cinema italiano, antes conhecido por melodramas, divas glamourosas dos anos vinte e por produções de temática bíblica, foi transformado por este cinema clandestino.

O Neo-Realismo ficou marcado como o apogeu do cinema italiano, tendo como primeiro filme *Roma, cidade aberta*, de 1945, de Roberto Rossellini. Sobre tal estética,

conforme Jacques Aumont: “O princípio foi, inicialmente, “filmar com estilo uma realidade não estilizada” (Panofsky), e os primeiros filmes que podem ser ligados a essa corrente foram realizados durante a guerra” (AUMONT, 2003:212).

As imagens lidadas pelo neo-realismo italiano podem ser encaradas como substrato de um Naturalismo esgarçado. *Terra Trema*, de Visconti, por exemplo, mesmo utilizando personagens reais (Visconti colocou os pescadores para serem eles próprios no filme, incluindo o protagonista), o ambiente é sempre o mesmo gerador de problemas, assim como o clichê determinista que prevalece, com a família inteira exercendo as mesmas funções, um ensinando ao outro as atividades laborais.

Já Luís Buñuel produz, no México de 1950, uma de suas obras clássicas, *Los Olvidados* (traduzido para português como *Os esquecidos*), caricatura da sociedade mexicana - e por que não latino-americana – mostra os confrontos e encontros de jovens meninos de rua.

Marcado pela força social e crítica aos esquemas organizacionais de poder, assiste-se a uma tradução experimental de uma sociedade há muito fracassada. Cada personagem carrega consigo dores, angústias e traumas, gerados pelo ambiente, pelos modos de produção em que está inserido:

Como uma fábula de denúncia, *Os esquecidos* enfatiza o comportamento violento motivado pela pobreza. Deixando em aberto as tramas particulares, Buñuel humaniza os tipos escolhidos para representar uma parcela da sociedade. Buñuel denuncia o que percebe e vê sob a aparência das coisas do mundo: porém, aponta que há mais para ver, descobrir e desvelar. (SAVERNINI, 2004:89)

Érika Savernini, em sua análise, observa o caráter aprofundado naturalista, diferentemente do realista, na obra. A forma de focalizar a vidas dos jovens miseráveis no filme é a possibilidade de análise, pela observação e apreensão do que é assistido. A

produção das imagens e seu tratamento, naturalista, presta-se ao desvendamento de um nível mais profundo de leitura, através de tipificações, arquétipos.

Encontra-se o menor abandonado na rua, largado pelos pais, o velho cego e pedinte, o menino abandonado que se torna bandido, o que a mãe rejeita, mas que o espectador ainda nutre certa esperança, a dona de casa faminta. Numa teia regada de subjetividade, cada personagem tenta, da sua forma, se desvencilhar, mesmo inconscientemente daquele meio. Porém, conforme a escolha consciente de Buñuel, a tragédia clássica deveria estar presente, com a morte dos personagens mais destacados na trama.

O naturalismo de sua obra é clássico, desfazendo qualquer possibilidade de vínculo realista, apesar de ele inserir-se no grupo neo-realista, e, na maior parte das vezes, surrealista.

Ele tende fugir do real, abordando-o com exagero, ou aprofundando-se nas possibilidades de leitura geradas pela realidade visível. Foram a forma e o desejo encontrados pelo próprio diretor espanhol: “Quero ter uma visão integral da realidade; quero entrar no mundo maravilhoso do desconhecido. O resto, tenho diariamente ao alcance da mão” (In: SAVERNINI, 2004:90).

A manifestação artística contemporânea é, conforme Fredric Jameson declarou,

(...) uma bravata imitativa exata a ponto de incluir uma reprodução quase indetectável da própria autenticidade estilística, um envolvimento total do sujeito autoral com as precondições fenomenológicas das práticas estilísticas em questão. (JAMESON, 2004:151)

Referindo-se à obra de Simon, F. Jameson desnuda o que se depara na obras a partir das décadas de 1960 no mundo e, evidentemente, também no Brasil. A perda da idéia de estilo, acompanhada com a perda do referente, faz das produções em arte a recriação de

sujeitos, a reelaboração de idéias. Nas discontinuidades do “eu”, já que o contexto, ou referente, é despojado de significação para a construção de signos outros, o que se forma são pequenas peças de um espelho estilhaçado, tanto no espaço quanto no tempo.

Para compreender esse processo, deve-se fazer uma investigação das possibilidades que o mundo contemporâneo fornece para o brasileiro – seja escritor, personagem ou leitor – que compõe uma produção literária.

Sob a égide do palimpsesto e do pastiche, os textos são entrecortados por outras obras de arte, seja o cinema, a música ou pintura. Há, nas escrituras pós-modernas, um desencadeador de significações. Produzem-se textos sobre textos, cópias, imitações, imagens estilhaçadas de espelhos já envelhecidos.

Esses escritos cometem (intencionalmente) quase todas as heresias diante de alguns conceitos tradicionais do purismo do fazer literário. Desse corpo-a-corpo nasce uma escritura descarnada, refletindo sem floreio, impostura ou retoques, um mundo de suores, amordaçamentos, pelejas e medos.

É interessante perceber, nos textos pós-modernos produzidos em território nacional, que não há mais uma busca pela identidade como nos princípios do Modernismo, mas a procura de uma válvula de escape ou a tentativa de expor visceralmente. Torna-se quase impossível, nos dias de hoje, livrar-se da escravidão tecnológica, das culturas de massa que destroem.

Seja abordando a sexualidade e erotismo em todas as suas facetas, o engajamento político, as dores do mundo e a vontade de ser livre e, até mesmo os amores, a literatura pós-moderna brasileira produz um mundo.

Entre as mais ilustres vozes da ficção brasileira contemporânea, a partir dos anos de 1970, destaca-se a de Rubem Fonseca. Em percurso marcado por altos e baixos, tornou-se mais prezado como contista que como romancista. Tendendo ao despojamento, anunciou tanto o desprezo pela retórica quanto a vontade de depuração, vindo em boa hora enxugar nossa prosa. Devotou-se a escrever sucinto, direto, elíptico e como que impôs um modelo de literatura metropolitana aos leitores - que, assim afinados, passaram a achar indulgente, derramada e beletrista outro tipo de prosa - e a seus numerosos seguidores. Essas opções passaram a ser a tônica no panorama literário.

A obra de Rubem Fonseca decerto merece uma atenção especial nos estudos literários brasileiros. Estando listado entre os poucos autores que obtiveram reconhecimento tanto pelo meio acadêmico quanto pelo grande público, Rubem Fonseca foi capaz de elaborar um conjunto de obras que, em geral, se revelaram singulares, principalmente pelo aproveitamento de antigos recursos literários mesclados a novas técnicas narrativas.

Através dos “rastros” naturalistas na narrativa fonssequiana, o leitor depara-se, quase sempre, com a violência e a tragédia clássica, além do aprofundamento em questões mórbidas construídas pelos personagens.

Dos EUA também vem a maior influência na obra de Rubem Fonseca, o *thriller* ou romance *noir*, que aqui chamamos de romance policial ou de detetive - literatura *best-seller* de cidade grande. Seu arcabouço repousa em privilegiar a cena em detrimento da elucubração, a ação em vez da reflexão, o impacto em vez da nuance.

O conto *Relatório de ocorrência em que qualquer semelhança é mera coincidência* trata de um acidente de ônibus numa ponte, onde os mortos e feridos são abandonados, já que a vaca atropelada por tal veículo vira motivo de festa para a vizinhança, esquartejando

o animal a fim de alimentar-se. A selvageria das cenas, assim como o próprio enredo é uma fotografia naturalista. Assim como Courbet pintou a caça dos veados, Rubem Fonseca resgata a caça de um animal morto na rua, em plena periferia urbana.

O que no século XIX era rompimento com a academia, através da mudança de temática nas obras, em Rubem Fonseca se torna outra ruptura do tema, ao escolher o alimento em detrimento da vida humana.

3.1 O SÉCULO XXI

Esvoaçando tecidos vermelhos, um guerreiro tenta livrar-se do peso da crueldade do Estado com seus braços, enfrentando centenas de flechas. Esta é a imagem mais marcante para os olhos, aos testemunharmos uma luta centenária chinesa, no filme *Herói* (2002), de Zhang Yimou.

Em contrapartida, uma mulher comum acorda, veste-se com sua indumentária azul para iniciar o que ela considera ‘mais um dia’, entre tantos outros repetitivos, trabalhando em seu botequim. Em *Amarelo Manga* (2002), de Cláudio Assis, a luta é diária, não para a ascensão de um povo, mas para a sobrevivência individual.



(fig. 11)



(fig. 12)

Partindo de dois filmes a princípio díspares, paradoxais, e, até mesmo contraditórios entre si, não poderíamos, inicialmente, estabelecer relações de igualdade ou, até mesmo, de semelhança entre as obras.

Seus contextos denotam a inicial separação: o filme chinês discute um tema, a princípio, nobre. Tem como subtexto a formação do Estado chinês. Já o brasileiro lida com o cotidiano recifense no início do século XXI, quando e onde não há grandes batalhas para enfrentar: sobreviver já seria uma grande luta. Uma das primeiras falas já expressa a preocupação fundamental dos personagens: “só se ama errado!”

Amarelo Manga traz uma leitura das relações sociais brasileiras que não foram ainda suficientemente examinadas. Em sua recepção, privilegiou-se, em larga medida, o estatuto que o filme confere ao grotesco e à dramatização das perversões.

No filme, a figuração das relações de poder entre os miseráveis desenvolve-se por meio de dois processos distintos. Numa primeira parte, relativa aos dois terços iniciais da história, privilegiam-se a descrição e a caracterização das personagens. Nessa longa seqüência, interrompida com a morte de seu Bianor e com a inversão do caráter de Kika, os quadros estáticos de definição de cada uma delas obedece a um andamento fragmentário e intercalado, de tal forma que elas vão ganhando vida aos poucos. Na segunda parte, narra-se a história propriamente, armando-se o conflito nuclear relativo às mudanças na vida de Dunga e Kika.

As curtas e entremeadas histórias de vida desenrolam-se no espaço coletivo, no bar Avenida, nas ruas da cidade e no Hotel Texas. A coletivização do espaço presta-se, analogamente à estética naturalista, à formulação de uma tese própria sobre as camadas mais pobres. Se, para Gustave Courbet ou Adolfo Caminha, o espaço coletivo refere-se,

sobretudo, à vida dos trabalhadores, viciosa e fatalmente corrompidos por razões historicamente intransponíveis, em *Amarelo Manga* o espaço público é ocupado por trabalhadores, pedreiros, açougueiros, vendedores, mas também por toda sorte de marginalizados, homossexuais, donas de casa, vendedores ambulantes, traficante, ex-prostitutas.

Ambos os filmes lidam com o passado reconstruído, os simulacros ou decadentes (no filme brasileiro) e decadentistas (no filme chinês) (MUCI, 1994) da sociedade com seu povo ora tentando construí-la, ora mantê-la. A decadência parte de uma nação que está se transformando ou uma camada social que se despe e mostra todas as suas mazelas.

Amarelo Manga rompe com a idealização romântica de ‘aura’ e invoca outros mortos: clama pela libertação individual, já que nenhum personagem conseguiria mudar seu ambiente, alterar seu destino. Estão todos fadados à tragédia humana. Ninguém poderá se tornar um herói no final da história. Eles são sem méritos, pois a luta de cada um não leva o outro à morte, é apenas a tentativa de salvarem-se, infelizmente, sem vitória.

Já *Herói* rompe poeticamente com os ideais de luta dos filmes orientais divulgados para as grandes massas. Não é a luta, mas a importância de se superar que motiva os personagens. Num ideal platônico, vencer seria superar a si mesmo, não o outro. É a permanência de uma imagem purificada e idealizada que incentiva o bailado mortal de cada personagem.

Em *Herói*, o ambiente é construído pelo homem. Este se adapta à realidade a fim de modificá-la, mesmo que isso lhe custe a vida – os personagens entregam suas vidas para um bem maior – e a cada ação é atribuída uma ‘aura’ artística, para que o que se faz seja valorizado como movimento único, inimitável.

Porém, em *Amarelo Manga*, o que enxergamos é uma Recife alterada. Não é a cidade vista nos pôsteres, ou nos cartões postais, mas sim o submundo, as ruelas sujas, os subúrbios e as favelas. Os personagens inserem-se naquele ambiente degradado por total falta de opção. Não haveria, naquele lugar, outro espaço para comportá-los.

Assim, através dessas imagens sobrepostas, como uma moeda em seus dois lados opostos, vemos em *Amarelo Manga* e em *Herói* um jogo de antíteses. O primeiro, construído sobre os alicerces naturalistas, e o segundo, a partir dos ideais românticos – e decadentistas – de sociedade, homem e espaço.

A antítese do profano e do sagrado é constante no filme recifense. E através dela é que se revela o trágico naturalista; não retornando ao modelo clássico, como em *Bom-Crioulo*, com a morte no final, mas à moda do que Courbet compunha, na descrição ambígua, no fluxo dinâmico da obra que faz com que leitor caminhe em círculos, sempre voltando ao ponto de partida. Tanto o filme como as pinturas de Gustave Courbet mostram a degradação do homem que não acredita em uma força salvadora, já que está perdido em alucinações imagéticas, no espetáculo público, na promessa divina que jamais será cumprida, alienado no seu cotidiano.

O filme recifense trata das máscaras pseudo-sagradas para encobrir a realidade depravada ao declarar que “o pudor é a forma mais inteligente de perversão”, conforme a voz de um passante (o próprio diretor do filme atua nessa cena). Lembra-se, então, do quadro *L'Origine du monde*, que descreve, de forma bem explícita, a entrada / saída da vida, a liberdade do corpo, na representação de uma mulher deitada, com sua vulva ostentada. A origem do mundo, no quadro, tanto é a abertura sagrada para o nascimento,

para a geração da vida, quanto o profano, na sexualidade exposta pelo corpo nu, em posição impudica, para produzir sentidos de liberdade feminina.

Quando a dona do bar expõe sua vulva para um dos personagens, ela confirma o quadro de Courbet expõe para esconder, para reforçar a sua liberdade de exposição, mas jamais de toque, o que não pode ser facilmente tocado. É a superexposição profana para sacralizar-se.

Um dos personagens de *Amarelo Manga*, um padre de meia-idade, desenvolve seu discurso entre os signos que lidam com a dicotomia de profano *versus* sagrado. Reza uma missa para si mesmo, de frente para um altar escondido por um tecido encardido, varrendo o chão de uma igreja suja, cheia de poeira e vazia de fiéis.

Discute sobre sua função, e, em uma das falas mais significativas no filme, reflete a respeito da existência a pré-condenação da humanidade: “Ninguém é inocente. Há muito tempo se perdeu a esperança nos homens, o castigo urge e grita aos sete cantos! (...) A soberba acompanha o *vacuum*”.

Em outro momento, ele prega para alguns cães na porta frontal da decrepita igreja: “O ser humano é estômago e sexo (...) estamos condenados; condenados a sermos livres”. Enquanto alimenta os animais, responde aos latidos: “Só vocês são fiéis, só vocês, só vocês”. Perdemos, assim, nessas palavras do padre, os limites entre sagrado e profano. O que seria sagrado está profanado tanto pela ausência - de fiéis - quanto pelo excesso - de incredulidade.

Assim como *Enterrement à Ornans*, que exhibe o cortejo fúnebre sem o cadáver ou o féretro, negando a existência do sagrado. Tanto o filme quanto o quadro utilizam o que não está exposto, o que é a ausência, para delimitar a importância da presença. E conforme

Roland Barthes, “olho aquilo que procuro, e, em um paradoxo, só vejo o que olho” (BARTHES, 1990:280).

A forma como cada um dos personagens contava a história já possui as características básicas de um mito – uma fala, mas não qualquer fala, de um arquétipo – uma construção de modelo, não qualquer personagem. Eram discursos que permeavam o mundo da ilusão para reelaborar o “real”, o que, de alguma forma, podemos compreender como uma *supra-realidade*. Ou seja, rompendo com os ideais do mundo concreto, daquilo que pensamos enxergar, cheirar, escutar, etc. e mergulhando no mundo simbólico, numa relação interiorizada, onde significantes buscam outros significados, atribuindo à nossa memória a responsabilidade de construir essa relação.

Partindo do ideal de mito de Jacques Aumont em seu *Dicionário teórico e Crítico de Cinema*, compreendendo-o com uma narrativa imaginária, sua variação como imagem simplificada e ilusória, *Amarelo Manga* rompe com o paradigma de mito para esvaziar-se nos clichês contemporâneos, tais como a pobreza, a miséria, as doenças psico-sociais, etc. E esse esvaziamento acaba se tornando o próprio fazer mitológico, já que a ilusão cinematográfica constrói-se em falas acompanhadas de imagens que não se sabe o quanto há de real e de imaginado, falseado.

Sendo uma crônica de costumes, um documentário e simultaneamente uma obra de ficção, o longa-metragem de Cláudio Assis precisou ser contundente. Esse vínculo estabelecido com a realidade, vai buscar em clichês contemporâneos brasileiros algumas imagens, como provérbios, cenas de pessoas de classe popular comendo em bares decadentes, etc..

Tentar compreender a mitologia contemporânea de *Amarelo Manga* é, portanto, escorregar para as mãos do mítico enquanto objeto do espetáculo, retomando tal conceito desenvolvido por Guy Debord no livro *A sociedade do espetáculo* (1997). As imagens, devastadoras, banalizam-se por não atribuírem ao referente qualquer símbolo idealizado: “O Mito não nega as coisas; sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação”. (BARTHES, 2003:235)

Retomando Barthes, notamos em *Amarelo Manga* este ideal de mito despolitizado, apenas mostrando o que acontece, como agem as personagens. Constata ‘o que é’, ‘como é’. Não se preocupa com o porquê. As imagens narram um mundo, não explicam por que ele é daquela forma.

Ao descrever a vida dos recifenses colocados à margem, o filme busca clichês para aquele grupo social, porém elabora uma imagem não *glamourizada*, tenta expor as angústias, os medos, o que cada personagem possui e como age em sua intimidade. Para outros estratos sociais, o que se assiste é um conjunto arquetípico chocante para a burguesia: personagens necrófilos, prostitutas se masturbando, velhos decrepitos, homossexuais travestidos.

As personagens, subjugadas à condição de coadjuvantes de um ambiente prota/antagonista não se fixam como heróis de um reino. Submetem-se à condição de sobreviventes, elaboram suas vitórias diariamente, em um contínuo de perdas.

A idéia de herói mítico perde significado em *Amarelo Manga*. Ninguém quer ser devorado pelo sistema, muito menos mudá-lo. É o padrão estético naturalista, o darwinismo latente mostrando que os melhores, os mais fortes sobrevivem na luta pela vida.

Deleuze (1985:87) atribui aos naturalistas o título nietzscheano de ‘médicos da civilização’. Fazem diagnósticos da sociedade. O mito supracitado com voz barthesiana perpassa por esse viés. Abordando a miséria moral, o filme recifense lida com o mito contemporâneo subjugando as razões do ser. O fato em si já se descreve como elemento mítico.

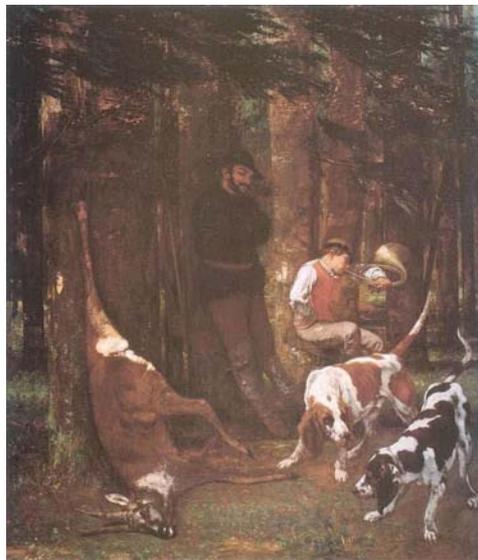
Encontrar em *Amarelo Manga* as características naturalistas é confirmar que o mito arquetípico naturalista presente na pós-modernidade não é destituído de significados, mas semiologicamente alterado. Ou o universo abordado por Cláudio Assis não foi modificado, permanecendo o homem na degradação, ou o mito é abordado como no século XIX, berço do naturalismo. A alteração semiológica empregada é a mais óbvia: alguns significantes mudaram, mas a significação é o mesmo: não houve qualquer metamorfose no que se refere à vida degradante de algumas esferas sociais, o que possibilita tal narrativa sempre ser atual.

O filme brasileiro não apenas recupera esteticamente o que se produzia no século XIX, através de um naturalismo esgarçado pelo mundo do espetáculo contemporâneo. Traz à tona a miséria humana que ainda está presente nos cortiços de nossa época. Mostra que o mito, ao produzir os clichês, através da mimese, desloca de um nível os referentes das primeiras significações para outro: o da experiência metalingüística.

Assim, a obra brasileira extrapola o conceito de mito clássico, mergulhando num conjunto de arquétipos imagéticos pós-modernos, produzidos em si mesmos. Convencer o público de que as cenas, por mais agressivas, devastadoras que sejam, é a produção de alguma verdade; é o próprio fazer arquetípico. Passamos a acreditar em signos unindo

significantes às suas escrituras, as imagens aos significados, todos elaborados conforme à recepção e ao jogo realidade *versus* ficção, comuns no naturalismo.

Tudo indicia, contudo, no sentido de não haver dúvidas quanto à constância deste jogo em associação à realidade/naturalismo na obra de Courbet. Em *La Curée* (1856-57), vê-se um veado morto escorregando, como que deslocado, de um tronco de árvore (elemento de afastamento); o caçador (um auto-retrato de Courbet) está enquadrado pela negrura, as mãos invisíveis, os olhos fechados, como que fundindo-se na árvore (elemento de aproximação, passividade, absorvimento); o ajudante da caçada, tocando trompa, o olhar deslocado para dentro do quadro, está vestido de forma elegante; no primeiro plano estão dois cães quase gêmeos; em resumo: imagem de absorvimento contínuo, *Curée* é a explicitação da morte do outro, ao oposto de *Enterrement à Ornans*, que é, por seu lado, a explicitação do vazio que essa morte provoca, justamente no lugar do espectador e, por isso mesmo, levando ao deslocamento do olhar do pintor-espectador, à sua lateralização.



(fig. 13)

Na imagem, a relação entre a animalização (cães, veado) e a humanização é aludida na própria atitude dos personagens da tela. Enquanto os animais se demonstram ativos e os homens, passivos, a morte do animal é a sugestão da ação humana, em tempo pretérito. Enquanto que o presente e o futuro, no quadro, são representados pela pouca movimentação, o pré-texto, o que nos indica o transcorrer para a obra, é o movimento ativo por parte dos homens.

Enxerga-se, em *Amarelo Manga*, em cena semelhante, a relação tanto de movimento quanto de temporalidade naturalista como em *La Curée*. A produção elaborada pela câmera, através da sintaxe fílmica, no movimento entre os fotogramas, produz um efeito mais óbvio, porém muito semelhante com a tela de Courbet:



(fig. 14-17)

Nas imagens utilizadas por Cláudio Assis para retratar a morte de um boi em um matadouro, o movimento está presente na ação dos homens que matam o animal. A cena, muito violenta, retrata sem pudores a forma com que o animal é morto. No roteiro do filme, a cena não existia. Foi inserida no decorrer da produção a fim de dar mais ênfase no processo “cotidiano de um lugar cheio de sangue”, segundo o próprio Cláudio Assis, em entrevista através de um sítio de relacionamentos na *internet*.

Na obra de Courbet, a selvageria da ação, do assassinato e, posteriormente, a defloração do cadáver nos é poupada. No filme, é exposto para acentuar a realidade.

Corroborando com “efeito de real” naturalista, tanto na pintura quanto no filme,

O tom dominante é o da reportagem factual, na qual as coisas são mais importantes do que as idéias, e as personagens e os acontecimentos são, digamos, vistos do exterior. No entanto, por muito que se tentassem, os naturalistas não foram capazes de manter na prática este grau de factualidade; ou, para nos exprimirmos sem rodeios: o narrador não pôde ser eliminado. (FURST, 1971:74)

E é através do narrador que a teia naturalista acontece. Em *Bom-Crioulo*, o narrador assume a posição de protetor do protagonista, nas pinturas de Courbet, ele é o elo com a manipulação do real, e no filme, é o reforço do real, através do excesso nas imagens.

Tais cenas e matadouro animal também são visíveis com uma câmera em posição parecida – ou quase idêntica – em *Cinema Paradiso* (1989). A demonstração de como os animais são mortos, sacrificados, tanto em Courbet, quanto no filme brasileiro, ou no italiano é a transposição realística do mundo. A câmera em *Cinema Paradiso* é dupla: além da câmera que nos traz o filme, há, numa metalinguagem, um personagem segurando sua própria câmera e filmando o animal sendo sacrificado.



(fig. 17)



(fig. 18)

Cláudio Assis, de alguma forma, resgata esta cena, excluindo a metalinguagem (que ficcionaliza mais o que assistimos) e, conseqüentemente, trazendo um cunho “real” mais intenso, porém com as posições de câmera semelhantes às do filme italiano, numa intertextualidade latente – mas não declarada pelo recifense.

O filme italiano poupa quem assiste quanto à verossimilhança utilizando-se da *mise en abyme*. É a tentativa de reduzir a carga agressiva das imagens, mostrando que o interessado em ver a morte do bovino é o rapaz. Como se colocado no lugar do jovem que ama o cinema, o espectador é quem gera a metalinguagem, filmando, com seu olhar, as cenas de *Amarelo Manga*. O abrandamento é eliminado na superexposição das cenas, acompanhadas da trilha sonora agressiva.

Partindo do livro *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, de Ella Shohat e Robert Stam, obra cujo conteúdo debruça-se sobre a construção de uma nova abordagem – tanto de análise quanto de exposição – de um cinema menos pretensioso, através do que seria conjugado como ‘multiculturalismo policêntrico’, suscitamos imagens que perpassam por valores extrapolados de esferas de uma sociedade que se julga hegemônica. Primeiramente, a idéia de multiculturalismo policêntrico, apregoado pelos autores:

O multiculturalismo compreende uma relativização mútua e recíproca das perspectivas em confronto, defende a idéia de que as diversas culturas devem

perceber as suas limitações no cotejo com as respectivas alteridades, e devem saber reconhecer-se no estranhamento. Enfim, devem estar preparadas para novas formas de interação, abertas para transformações que devem ocorrer em termos menos assimétricos do que os até hoje vividos. (STAM, 2006:13)

Quando pensamos na possibilidade de encontrar um conjunto cultural misto – não em harmonia, termo frágil para este contexto – mas coerente, pode-se ter a possibilidade de enfrentamento das diversidades como pólos distintos, repensando a idéia de hierarquia. Não é o caso de respeito ou aceitação de uma outra cultura, mas a possibilidade de que todas sejam encaradas como núcleo delas mesmas, sem domínios de qualquer espécie, preconceitos, injustiças.

E também não se trata de assumir a idéia de multicultural numa perspectiva liberal, de equalização de tudo na dinâmica do mercado, mas de mostrar que a conjuntura atual na “cultura do dinheiro” é incompatível com o horizonte multicultural tal como aqui se concebe, pois este não é simplesmente “simpático”, como uma festa em que todos são convidados, mas um reconhecimento das realidades existências de dor, ressentimento e medo, pois as múltiplas culturas evocadas pelo termo ‘multiculturalismo’ não coexistem através do respeito mútuo. As culturas abordadas nesta pesquisa, extremamente frágeis, pois marginalizadas, lidam diretamente com as idéias de dor, ressentimento e medo, já que suscitam um rompimento com os paradigmas de arte que produz sobre a elite e para a elite.

Retomando estéticas do passado para encontrar possíveis elos entre tais obras, capturamos na segunda metade do século XIX, período de efervescência cultural e artística no mundo ocidental, algumas supostas respostas.

Trazer à tona o século da Revolução Industrial e do Positivismo é-nos importante por uma questão básica, conforme declara Nicole Tuffelli (2004:08) “*Paradoxically, it was*

*in the 19th century, a century obsessed with the past, that a group of artists began to feel the need to create a modern art, something entirely new*¹⁵.

Ao mesmo tempo que remetem ao passado, alguns artistas do século XIX clamam pelo novo. Em nossa contemporaneidade, esta situação se repete. Nossos artistas buscam em fontes pretéritas uma arte nova, inédita. Sobre isso, Linda Hutcheon declarou que “é nesse tipo de contradição que se caracteriza a arte pós-moderna, que atua no sentido de subverter os discursos dominantes, mas depende desses mesmos discursos para a sua própria existência física” (1991: 70). Teoria que, em parte, tentaremos desfazer, considerando a possibilidade do discurso do dominado ser íntegro, sem influências dos dominantes, numa pluralidade de visões de mundo(s).

No século XXI, recorreremos à imagem fescenina de Amaro, esquivada em outros argumentos, na voz de *Madame Satã* (2002), filme de Karim Aïnouz. Negros, homossexuais e pobres: o conjunto de signos que denotariam repressão e esmagamento da natureza é a chave que liberta as personagens para resistirem ao mundo que os devora.

No filme *Madame Satã*, espécie de biografia fílmica de uma das figuras mais exóticas da Lapa carioca no início do século XX, há uma abordagem do universo de João Francisco dos Santos: o capoeirista que era travesti, o negro que espichava o cabelo, o pederasta que tinha esposa. Discutindo poeticamente as relações de um negro, pobre e homossexual, o filme lida de forma não-excludente com o papel de uma personagem que influencia sua comunidade, seduz, infringe regras e desconstrói o papel de herói.

Madame Satã é um filme considerado pelo próprio diretor, em entrevista publicada como material *extra* do DVD, como relato não apenas biográfico de um personagem, mas

¹⁵ Paradoxalmente, foi no século XIX, um século obcecado com o passado, que um grupo de artistas começam a sentir a necessidade de criar uma arte moderna, algo completamente novo (Trad. nossa).

uma narrativa de costumes, como forma de trazer à tona a Lapa carioca no início do século XX, suas mazelas e, simultaneamente, suas características boêmias. E como o romance de Adolfo Caminha, o filme denota como o negro era encarado nos limites do século XIX para o XX: ser totalmente descartável.

Partindo, assim, do filme recifense e do carioca, o recorte naturalista baseia-se nas imagens eurocêntricas nessas obras, e, também, como o multiculturalismo policêntrico que se faz presente nas duas obras possibilita enxergar um naturalismo ao mesmo tempo compromissado com o aprofundamento dos caracteres humanos, de forma experimental, e também com o rompimento dos padrões hegemônicos.

As teias que encaminham os dois filmes, que retratam tempos e ambientes diferentes, entranham-se ao apontar outros caminhos do cinema nacional: percursos, cujo ideal de pobreza *glamourorizado* pelas produções atuais é inferiorizado, em prol de ideais tanto plásticos quanto de conteúdo mais sinceros, próximos das camadas abordadas em suas produções.

Duas obras com contextos históricos diferenciados, com personagens e, principalmente, enredos tão díspares, cruzam-se ao absorverem as camadas mais profundas e primitivas do ser humano. O feísmo, o amedrontador e, principalmente, o sedutor se misturam em ambas as narrativas, ao lidar com a pobreza e a destruição, inclusive, da própria noção de ser humano.

Sob a influência do pólo positivista, construtor de válvulas sociais de exclusão e preconceito, as obras dos últimos 20 anos do século XIX no Brasil traduziam as mais diversas formas de arquétipos: o negro, o pobre, o homossexual, o vagabundo, o traidor, o colonizado, o subalterno. E passando pela teoria proposta de Darwin, que apregoava um

processo evolutivo na qual o mais forte vence e elimina o mais fraco, a arte daquela época se embriagava da ciência e arrola uma estética literária naturalista, cujo principal conceito é a experimentação médica dos mecanismos artísticos e humanos.

Porém, nos filmes analisados, os arquétipos naturalistas, mesmo presentes, estão metamorfoseados numa outra possibilidade. A idéia de fortes que vencem fracos foi substituída pela do DNA ruim. Por mais que se tente esconder, as psicopatologias e a perda da razão estão presentes intensamente nas produções contemporâneas.

Nos romances naturalistas, são comuns personagens dominados pelos instintos, “desertando a razão ao rebate dos sentidos” (FURST, 1975:35). No conflito que estabelece entre razão e sentido, a vitória é do segundo elemento. Os personagens, assim, passam a ser seres de sensações, pois o corpo dos personagens é o grande enfoque nessas obras.

Há uma preocupação em mostrar a realidade e as descrições são narradas de forma tão real que se pode sentir claramente a despersonalização dos personagens à medida que vão assumindo a identidade da habitação coletiva. O aglomerado humano não se limita a representar um meio social onde os homens estão em constante processo de mutação; mais do que isso, o coletivo torna-se personagem e, como tal, sujeito a metamorfoses.

A sociedade assemelha-se a um organismo biológico em constante processo de evolução, de estágios mais primitivos para estágios mais complexos. O grande motor dessa evolução seria o conflito originado na luta pela sobrevivência. Todos os personagens estão em processo de mutação.

A mutação é física, biológica, mas também é social. No romance, Bom-Crioulo seria uma metonímia do escravo, ou seja, um vale pelo outro, um é parte do outro, a ponto de se confundirem. Sua mutação é mais lenta que a de Aleixo, o que o obriga a se livrar do

menino que estaria se libertando daquele ambiente. Amaro, assim, iguala-se a um animal, no momento do crime, sua “voz era um rugido cavernoso e histérico (...) os olhos do negro tinham uma expressão de bicho feroz e amargurado, muito rubros, cruzando-se, às vezes, num estrabismo alucinado”. (CAMINHA: 2002, p. 101)

Para Fanon, o discurso colonial sempre recorre ao bestiário. O discurso colonial/racista representa os colonizados como bestas selvagens em virtude da incapacidade desses sujeitos de controlarem sua libido, de se vestirem apropriadamente, de construírem habitações outras que não cabanas de barro parecidas com ninhos e tocas. (STAM: 2006, p. 200)

Já nos filmes, o que se observa é uma animalização mais racionalizada por parte da produção, da elaboração e construção dos personagens. Porém, a conduta dos personagens excluídos se dá da mesma forma que no romance. A utilização da razão, da consciência é posta de lado, já que o instinto animalesco prevalece. A principal sutura entre as obras está no plano da memória cultural alterada.

As palavras de Robert Stam, a partir do discurso de Fanon, retomam, no ideário colonialista, os personagens *coisificados*. Atribuem signos que possam suscitar arquétipos comumente empregados nas ditas ‘altas literaturas’ (lê-se europeizada, branca, burguesa) para a descrição daqueles que não fazem parte do universo de leitores, mas do universo ficcional. Como se o que se lê/ assiste fosse apenas uma narrativa fantástica, como se não existisse, de fato, a verossimilhança, a ligação com o mundo extra-artístico.

Retomando os conceitos até certo momento bipolares de realismo – não o estético, mas o sógnico - propostos por R. Stam, pensamos no quanto há de realista nas obras, já que “deve-se distinguir, portanto, entre o realismo como um objetivo (...) e o realismo como um estilo ou constelação de estratégias que têm o objetivo de produzir um ‘efeito de realidade’

ilusionista” (2006:264): tanto o romance de Caminha, quanto os filmes penetram nas duas vertentes de realismo discutidas por R. Stam.

No mesmo instante em que promovem uma discussão subjacente das mazelas humanas, em todos os níveis, lidam com um falseamento do real na abordagem exagerada deste. Assim, as obras constroem-se numa suposta realidade para encontrar uma forma de verossimilhança. Ao mesmo tempo que falseiam, através da mimese naturalista, construída por meios experimentais, à moda francesa, mas com a aclimatação tropical, a natureza humana.

Em *Amarelo Manga*, por exemplo, os discursos de gênero e alegorias eróticas são desenvolvidas como um investimento contra o eurocêntrico, contra o ilusório, o fantástico. O filme apresenta uma visão crítica da realidade recifense que não está nos catálogos turísticos, mas sem condenar ou absolver o que descreve. Como uma lâmina, apenas abre e expõe os impulsos primitivos de um homem predador.

Eles aceitam aquele mundo como deles e não querem outro. O choque por parte de um espectador burguês ocorre em função da naturalidade (não apenas naturalismo) das cenas, principalmente as de sexo, na superexposição das imagens. Já no romance, todas as vezes em que Amaro possui Aleixo, o narrador esconde o casal, preserva-os, numa penumbra, abaixo de lençóis, etc..

Madame Satã e *Amarelo Manga* são mais evidentes. Os momentos de sexo são narrados / descritos com vivacidade, como as pinturas de Courbet. Encarado como um ato instantâneo, o sexo acontece sem qualquer necessidade de escurecimento.

Resgatando dois pólos fundamentais para a análise da desconstrução do eurocentrismo no cinema, os filmes analisados discutem, ora subliminarmente, ora

explicitamente, o preconceito racial, no caso do negro, e o sexual, ao abordar figuras homossexuais.

Amarelo Manga estrutura um preconceito latente. As imagens indicam a exclusão, a inferioridade imposta àqueles abordados pela câmera. Em vários momentos, a câmera passeia pelos arredores da capital nordestina, apreendendo ações cotidianas de homens e mulheres que trabalham, comem, se movimentam, enquanto a trilha sonora impõe depressão, nostalgia. Os rostos, calejados pelo trabalho árduo, tentam encontrar na câmera, olho falseado que poderia responder a algumas questões aporéticas, um caminho outro que não fosse aquele. O preconceito está exposto no olhar daqueles homens e mulheres, porém não é citado no filme.

O próprio Dunga, personagem homossexual, é encarado com naturalidade por todos os outros personagens, inclusive seu objeto de desejo, que o repudia, mas não o exclui pela sexualidade, e pelo padre, que, em determinadas cenas, até incentiva a homossexualidade do rapaz.

A forma estética utilizada por Karim Aïnouz para lidar com o personagem negro e pobre do início da década de vinte introduz discussões pertinentes apontadas por R. Stam, já que “Muitas vezes o racismo vem acompanhado pelo sexismo, pelo classismo e pela homofobia. Assim, sistemas de estratificação social são superpostos de modos contraditórios, mas que se reforçam mutuamente” (2006:50).

O que ocorre nesse filme é exatamente isso: um conjunto de preconceitos direcionados contra João Francisco. O racismo acompanhado do sexismo é uma forma encontrada pelos que se colocam numa posição superior a ele para reforçar o poder e, ao mesmo tempo, justificar o abuso deste, o que ultrapassa o preconceito e a gana de vitória do

personagem, que encontra nessa exclusão a forma mais coerente de superar sua amargura, ao transformar-se numa entidade acima de sua própria dor, enfrentando a maldade alheia de todas as formas possíveis.

Observamos, dessa forma, que a multiplicidade de vozes que podemos ouvir em *Amarelo Manga* é a mesma, porém com tonalidades diversas. Ressalta a diferença e as desigualdades sociais sem levantar essas discussões explicitamente. Utilizando personagens diversos inseridos num mesmo hotel decadente, como o traficante necrófilo, a ex-prostituta, o travesti, o padre cético, remete a preconceitos diversos, lida com tabus (para o espectador comum) como situações corriqueiras, quando o núcleo desses é tão deprimente quanto suas vidas. Nesse aspecto, o filme em questão assemelha-se à produção *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu, ao abordar o preconceito e as diferenças sociais numa corrente narrativa, cujos elos acontecem à revelia dos personagens, numa tessitura amorfa e temporal.

Em *Babel*, os personagens, amarrados pela dor, vitimados ou pela etnia, ou pelas emoções, constroem uma teia que perpassa pelo preconceito em diversas esferas; desde a física, com uma personagem surda, até a religioso-étnico, contra os povos mulçumanos. Os homens brancos, americanos, ricos enfrentam, durante todo o filme, uma sobrevivência mais emocional do que física. Até mesmo a personagem baleada é posta em conflito muito mais com seus sentimentos do que com o seu corpo e o meio, que servem apenas como manifestação implícita de uma transformação em suas relações afetivas e emocionais.

Já os outros personagens, os excluídos, têm no ambiente, nas relações sociais e no meio físico as agruras. Os mexicanos e árabes superam suas dores e o preconceito enfrentado através de uma conduta de carinho, de humildade e subserviência ao branco. As

dificuldades que precisam enfrentar diariamente são superadas através, muito mais, de forma instintiva e material (através do uso do próprio corpo) do que intelectualmente.

Já em *Madame Satã*, numa apresentação, o protagonista realiza seu sonho: veste-se de estrela para cantar a música francesa declamada em vários momentos do filme. Como Shearazade, a rainha das narrativas eternas, conta suas histórias. Mas, surpreendentemente, transforma seu discurso, a princípio europeizado, numa narrativa local, brasileiríssima, ao metamorfosear-se numa entidade indígena com características de um orixá, narrando histórias que misturam a magia do folclore nacional com entidades asiáticas e animais africanos. Sua apresentação rompe o discurso aprendido com uma mulher loira que cantava em francês e traz à tona seus veios naturais, as marcas de seu povo, com o sincretismo como estratégia de arte.

Analisando, em contraponto, o filme *Crash* (2005), do americano Paul Haggis, o preconceito no filme carioca não apenas é desconstituído, mas apagado. Enquanto o filme americano resgata, de forma frágil, o valor do preconceito não apenas racial, mas cultural, o brasileiro mostra como isso pode ser superado pela força individual, e se tornar livre do massacrante meio através dele mesmo.

As cenas de racismo de *Crash* anunciam um preconceito exposto, naturalizado, e, até de certa forma, aceito. *Madame Satã* mata-o, com os mesmos tiros do revólver que a personagem assassina um preconceituoso. A etnia do personagem carioca determina, afirmando e, ao mesmo tempo, negando a forma como ele será visto pelos homens que se relacionam. Cercado de outros negros ou de brancos na mesma situação excludente, como a companheira nordestina, coloca-se como subversivo ao ‘espichar’ seu cabelo, mas assume sua negritude, sua raiz africanóide, nos movimentos do seu corpo. Nesse paradoxo,

confunde aqueles que teriam a intenção de usar os atos contra ele. Na ginga crioula, estraga seu penteado, assume sua raça e luta. Produz a própria imagem, ao elaborar esquemas corporais que fazem dele um ser quase mitológico em seu ambiente. O corpo do personagem torna-se seu maior instrumento de sacralização.

Porém, assim como seu corpo manifesta sua natureza, profunda e inquestionavelmente, seus pensamentos, mesmo pragmáticos, demonstram uma outra visão de mundo, além daqueles espaços vividos. É como o personagem Dunga, de *Amarelo Manga*, que, mesmo sendo funcionário de um hotel decadente, supera-se nas ações e cria para si um mundo outro, onde somente seus desejos penetram, e a permissão para adentrar neste ambiente está relacionada intimamente aos seus desejos de, enquanto está no Texas Hotel, trazer para ali seu objeto de desejo, eliminando possíveis rivais.

Talvez fosse essa reação que o leitor esperaria de *Bom Crioulo*, mas ela é minada no decorrer do romance, com os presságios fúnebres de um final trágico, ao invés de uma libertação (*Madame Satã*) ou o retorno inalterado, sem mortes, do cotidiano (*Amarelo Manga*)

A inversão das duas personalidades se dá quando Dunga condena Daisy, a amante de seu objeto de desejo, acusando-a de ‘mulher viciada em macho casado’, libertando-se deste mesmo estigma, por considerar-se superior a ela na seriedade do sentimento, ao apontar que ela quer somente um ‘rala coxa’ e enquanto que, a respeito de Kika, a esposa evangélica do tal homem, ele a encara como ‘abilolada’ e incapaz de dar prazer ao marido. Já João Francisco, em *Madame Satã*, procura um equilíbrio em seus relacionamentos. A relação dele com Renatinho é sentimental e, simultaneamente, erótica, sem quaisquer incoerências como as do personagem recifense.

A forma como os dois encaram o preconceito relacionado à sexualidade também é diferente. Dunga assume-se sobre tamancos de forma altiva, veste-se e dirige a si mesmo no feminino, assumindo sua homossexualidade como virtude em seu meio. Em *Madame Satã*, porém, o que encontramos é a formação de um gueto onde os homossexuais se encontram e, ali, aparecem supostos heterossexuais ‘simpatizantes’ atrás de alguma diversão sodomita. As relações dos personagens com o preconceito envolvem muito mais do que o simples ato de assumir sua sexualidade, mas a variedade de manifestações *cam*. Atrás do teatro heterossexual, esbarra-se desde com a personagem travesti Tabu, até com a caricata transformação de João Francisco, a Madame Satã do final do filme.

Hostil, o filme denota, através das figuras que procuram os homossexuais, o poder exercido sobre aquelas pessoas: são homens brancos, a maioria militares, que procuram os serviços sexuais dos negros. Fora da cama, tratam seus sodômicos como seres abomináveis, rejeitando-os, caçoando e até agredindo-os fisicamente.

No momento mais tenso do filme, quando João Francisco é humilhado por causa da sua sexualidade, ele demonstra, pela primeira vez, uma ira injustificável, mas plausível: após ouvir várias vezes palavras agressivas, pega um revólver e mata seu agressor, como num ato de libertação. Exterminar aquela voz, naquele instante, seria exterminar a derrota, a pobreza, a própria exclusão.

Já Caminha elabora uma crítica direta a aspectos da realidade social. No entanto, mesmo sendo um crítico implacável, ele não acredita em saídas ou esperança para a sociedade, a qual visualiza como um organismo biológico, sujeito às leis vitais de nascimento, apogeu, decrepitude e morte. Organismo frente ao qual pouco ou nada pode a ação dos indivíduos.

Por esse motivo, a crítica acaba normalmente em pessimismo fatalista. E já que não tem condições de controlar o universo social, o ser humano converte-se em mero fantoche de um destino traçado pelo meio e pela herança:

Aleixo passava nos braços de dois marinheiros, levado como um fardo, o corpo mole, a cabeça pendida para trás, roxo, os olhos imóveis, a boca entreaberta. O azul-escuro da camiseta e a calça branca tinham grandes nódoas vermelhas. (...) Mas, um carro rodou, todo lúgubre, todo fechado, e a onda dos curiosos foi se espalhando, até cair tudo na monotonia habitual, do eterno vaivém. (CAMINHA, 2001:102)

Ao matar Aleixo, Amaro sugerira exterminar seu desejo, comprovadamente obtuso, já que o sentimento não foi o suficiente para comportar tantos empecilhos. Acabar com a vida do seu objeto de desejo seria, subliminarmente, tentar acabar com seu vício (CAMINHA, 2002:25)¹⁶.

Amaro tenta sobreviver, apenas, em uma selva que o repudia. Não teme a aceitação ou repulsa, como nos dias de hoje. Ele é o instinto humano de viver, é a pulsão de vida, é o berro de liberdade, ao quebrar as amarras que o ambiente naturalista impõe.

A etnia do personagem determina, afirmando, e ao mesmo tempo, negando a forma como ele será visto pelos homens que se relacionam. Cercado de outros negros ou de brancos na mesma situação excludente, como seu companheiro Aleixo e Dona Carolina, coloca-se como subversivo ao assumir seus desejos, já que ele é que é apontado, em todo o romance, como o que possui o “vício grego”. Porém, assim como seu corpo manifesta sua natureza, profunda e inquestionavelmente, seus pensamentos, mesmo pragmáticos, demonstram uma outra visão de mundo, além daqueles espaços vividos.

¹⁶ Nota-se que o homossexualismo não é tido como tabu, mas lidado com espontaneidade em todo o romance, porém as atitudes do personagem Amaro, no final da história, é sub-reptício, metafórico.

Os limites do sagrado e do profano, já discutidos no filme recifense, se repetem no filme de Alejandro Iñárritu, mas num outro nível discursivo. A fé que estigma o povo árabe é a mesma que liberta a dor da personagem ferida por um tiro. O preconceito dicotômico da mulher americana contra a cultura árabe e sua religião e sua posterior aceitação ao receber de uma curandeira local um sortilégio para a dor é o mesmo da jovem japonesa contra seu estado de surdez. Profanada pelas drogas, recebe a sacralização através do abraço afetuoso do pai, ao vê-la nua, na sacada do apartamento. Todos, no filme estadunidense, estão em situação de vítimas do meio da sua própria natureza, tentando se libertar dessas amarras através de uma visão mais ampla do mundo liberdade interior para os brancos, ricos, e física para os pobres, hispânicos ou árabes.

Madame Satã, em contrapartida, é a retratação de um personagem que recusa veementemente o papel de vítima. Mesmo nos momentos mais tensos do filme, quando é rejeitado na entrada de uma casa de festas, demonstra a superação e não se permite abater pelo meio que tenta devorá-lo. Em situações de confronto com personagens que exercem poder sobre ele, reage de forma irascível, como os animais narrados em suas histórias no palco. Não teme a polícia, nem os que o julgam inferior por causa da condição social, sexual ou etnia: numa posição amoral, reage a esses confrontos de forma ativa, desdenhando ou matando, rindo ou jogando capoeira para fugir, assume sua natureza e regala-se dela.

Os personagens de *Amarelo Manga*, se pudermos colocá-los no papel de vítimas (de si mesmos? De seus desejos animais?), estão alienados nessa situação. Abnegam do direito de mudança, aceitam os papéis que lhes cabem como uma situação inerente. Lembrando a personagem Lígia, ao descrever o cotidiano duro, como num *oroborus*, com

estranhamento, seus olhos percorrem a forma circular enquanto o pensamento se deixa serpentear pelas visões de mais um dia de trabalho: “sempre igual”.

Por isso, encarar a violência como uma modalidade de pensamento é compreender mais profundamente as engrenagens do mundo em que os personagens estão inseridos. Sexo, bestialidade e traição são as marcas fundamentais da psicologia dos personagens e são a forma de dar voz a eles, na obra. Os atos agressivos sucedem-se, gerando erros que geram novos erros, piorando, mais ainda, a situação insuportável dos seres que tentam sobreviver em um espaço inabitável.

O amarelo do título refere-se não à doçura, à iluminação solar da Recife turística. É o envelhecido, a doença e as feridas abertas que são coloridas com o tom amarelo do filme de Cláudio Assis. Esta cor está presente em todas as cenas do filme, num cuidadoso trabalho de Walter Carvalho, que desenvolveu, ao mesmo tempo, um trabalho de fotografia degradante e alucinógeno, mórbido e apaixonante. A cada tomada, temos um tom de amarelo, seja em um carro, em uma camiseta, ou até mesmo em uma manga amarela, sendo devorada.

As cores da obra recifense trazem ao espectador a repulsa. Mesclando tons de um amarelo esmaecido com um vermelho vibrante e sangüíneo, as imagens, simultaneamente, enchem a tela de emoção e lidam com o esvaziamento: moral, social e sexual.

A beleza do filme não está no que expõe, mas sim no que esconde. O amarelo mórbido torna-se apenas uma fina camada que tenta, sem qualquer força, negar o olhar apreensivo de cada personagem. Todos esperam por seu final. E, desde o início do filme, presumem que não será bom.

Atrás de cada olhar, amarelado pelo repulsivo, podemos enxergar – se quisermos – a força de um povo, a vontade de vencer, diariamente, seu estigma: ‘só se ama errado!’. Buscam, sem saber um caminho, o que seria o certo, mesmo sem ter a consciência de que estão no caminho turvo da ignorância. Não é um amor “errado”. Nem mesmo é um amor “certo”. Homogeneizado, o maniqueísmo é quebrado em troca de uma resposta á luz do abismo narrativo, que, como o *Oruborus*, devora-se.

A construção das imagens nos dois filmes é bastante peculiar. A forma de lidar com a câmera revela mais do que o ambiente e as formas de vida daquelas pessoas. Revela, um por um, a natureza de todos.

O *plongé*, numa posição da câmera mais alta do que os personagens em posição semi-vertical, utilizado em *Amarelo Manga*, ganha outra função, não apenas para marcar a movimentação dos personagens. Como um ser superior, o espectador vê os personagens como se fossem menores, inferiores. A câmera, em posição alta, acaba por exprimir derrota, humilhação, inferioridade. É a condição dos personagens: subjugados pelo ambiente opressor.

Interessante perceber o papel desta posição das câmeras quando pensamos na própria função social e de recepção do filme. Quem assiste sempre se coloca acima e, de certa forma, afastado. Não participa daquela realidade de perto. A distância elimina uma possível catarse, porém através de uma anticatarse, como uma peça brechtiana, manifestando-se pela racionalidade, na ira alimentada pela consciência crítica.¹⁷

No início do filme, começamos enxergando todo o cenário com a câmera alta, em *plongée*, vendo, inclusive, detalhes do topo das paredes. É como um olhar divino, que ao

¹⁷ Baseado em anotações em aula, comunicação do professor Latuf Isaias Mucci, na Universidade Federal Fluminense.

mesmo tempo captura e se afasta daquela ambiência. Vê-se o que acontece, mas sem a possibilidade de interferência.



(fig. 20)

Isso também ocorre no filme *Baixio das Bestas* (2007), do mesmo diretor, porém retratando outra ambiência, o sertão do Ceará, no meio de latifúndios de cana-de-açúcar, *agroboys*, um avô pedófilo, prostitutas.

A utilização deste método de filmagem e colocação de câmera também acontece no filme *Madame Satã*, mas de outra forma e não tão intensamente: mostra, de forma menos ampla, os movimentos dos corpos, restringem a movimentação dos personagens à postura animalesca, como na cena em que João Francisco possui um rapaz, em sua cama. A câmera, em *semi-plongée*, faz daqueles dois corpos apenas um, num movimento serpenteado, semelhante ao movimento de animais na cópula.



(fig. 21)

A (des)valorização daqueles actantes, em ambas as obras, através da posição de câmara superior e, ao mesmo tempo, excludente revela o que Stam trabalha conceitualmente como dialética da presença/ausência. Enquanto mostra o corpo rebaixado daquelas pessoas, exclui-as um convívio próximo ao espectador. Coloca-os nos limites de uma presença que, pelo afastamento, pode estar ausente de uma relação mais íntima.

Esse afastamento ganha outra tonalidade, se enxergada de uma perspectiva que corrobora a exclusão e, principalmente, o reconhecimento, por parte de quem assiste ao filme, de um universo paralelo, próximo a uma realidade obviamente ignorada. Quanto mais se afasta a câmara para cima, quanto mais afasta o personagem da sua platéia, mais ela fica envolvida com a idéia da exclusão, das barreiras, ainda que tênues, desses dois mundos paralelos: o dos burgueses e dos subalternos à burguesia.

No filme recifense, os planos abordados são basicamente o americano, da cintura para cima, e o enquadramento a partir do busto. Algumas imagens são em *close*, para ressaltar a necessidade dos personagens em dividir com o espectador seus sentimentos. Das imagens em *close*, a mais forte é a de Dunga, da janela, falando de seus desejos. O

espectador vê-se frente a frente com o personagem, como interlocutor direto. Em certo momento, o personagem faz uma pergunta e deixa-a em aberto. O espectador, a seu modo, como em um texto machadiano, é que deve tentar responder a ela.



(fig. 22)

Já em *Madame Satã*, as cenas iniciais, detalhando as feridas, a tristeza do protagonista, também em *close*, são bastante fortes, ao percebermos a antítese criada entre a imagem e o som. O que o policial fala é o contrário do que se mostra, já que este relata um marginal agressivo e irascível, enquanto o olhar do réu é esquivo, tímido, até amedrontado para o espectador, gerando piedade.



(fig. 23)

As teias que encaminham os dois filmes, que retratam tempos e ambientes diferentes, entranham-se, apontando outros caminhos do cinema nacional: percursos, cujo ideal de pobreza *glamourorizado* pelas produções atuais é inferiorizado, em prol de ideais tanto plásticos quanto de conteúdo mais sinceros, próximos das camadas abordadas em suas produções.

No filme de Karin Aïnouz, mais do que um herói, o personagem consagra-se como um mito, atrevendo-se, em algumas circunstâncias, até a uma mitificação voluntária. A tragédia que avassala o ambiente recifense é semelhante à que atinge o *basfond* carioca. Porém, a forma como os personagens se encaixam no ambiente e, principalmente, a forma como encaram a realidade externa àquele espaço se distanciam.

As cores dos lugares variam desde um desbotado rosa de papel crepom, até o prateado das lantejoulas, mostrando a capacidade dos seres multifacetados de fazerem do seu espaço degradante, excluído pelos morros da Lapa carioca, uma tentativa, mesmo que perversa, de lar, de ambiente familiar, misturando a prostituição com os afetuosos cuidados com uma criança de colo.

Em *Madame Satã*, é nítido o desejo de mudança de mundo, a vontade de galgar um espaço superior, ascender social e economicamente. Desde a personagem *Tabu*, travesti negra que mantém um romance com um policial em troca de *status*, acreditando ser este seu “príncipe encantado”, até o próprio *João Francisco dos Santos*, futura Madame Satã do título, sonha com música francesas e perucas loiras. Já em *Amarelo Manga*, os personagens, ao mesmo tempo que se expressam conforme a necessidade de seu ambiente, não demonstram qualquer desejo de fuga, ou vontade de se libertar. A liberdade está na conquista de seus espaços pessoais e emocionais naquele mundo, e não no desejo de sair daquela situação.

Nos romances naturalistas são comuns personagens dominados pelos instintos, desertando a razão ao rebate dos sentidos. No conflito que se estabelece entre razão e sentido, a vitória é do segundo. Os personagens, assim, passam a ser seres sensitivos, tornando leitores e espectadores também sensitivos. O musgo dos muros da Lapa, o cheiro acre das ruelas do subúrbio do Recife, o azedo dos tecidos, o suor forte dos personagens: cada detalhe passa a compor, sensitivamente, a narração.

Duas obras que mostram a degradação humana de uma sociedade que vive um presente repugnante, fruto de elementos históricos, quando o poder é o fator preponderante da repressão e do abismo social de classes. É particularmente esse trabalho com o coletivo, a descrição e análise do aglomerado humano, que os eleva à condição de verossímeis.

Essa construção da verossimilhança dos filmes dá-se através do grotesco. As imagens de violência e a vida quase subterrânea dos personagens, afluída por uma câmera que percorre um mundo obscuro aos olhos eurocêntricos, é trabalhada como em

documentários. Imagens ficcionalizadas misturam-se com outras ditas reais, captadas no cotidiano dos excluídos.

Esse trabalho com a verossimilhança arraiga, ao mesmo tempo que exclui. A forma como os julgamentos são emitidos nos filmes – basicamente no nível implícito do discurso, marca naturalista – deixa clara a intenção de retratar, sob um ponto de vista diferenciado e o mais real possível, a vida do submundo, tanto recifense, ao desfazer a imagem turística, quanto do Rio de Janeiro da década de 30. E a construção desse real acontece de forma inusitada, ao atribuir uma voz polimorfa aos personagens.

O tratamento que os subalternos recebem no filme é semelhante ao uso que Buñuel dá aos seus pobres em *Los Olvidados*, ao romancear as relações de poder entre indivíduos de um mesmo substrato social. As crianças, excluídas e, principalmente, marginalizadas, utilizam-se da violência para sobreviverem. Como um Jorge Amado, em *Capitães da Areia* (1936), Buñuel constrói um conjunto de crianças paupérrimas que roubam, matam, mentem e amam para sobreviver.

Cláudio Assis elabora, em *Amarelo Manga*, novos esquecidos. Não são crianças (há o aparecimento, apenas, de um menino em todo o filme), porém os personagens agem exatamente como no romance de Jorge Amado e no filme mexicano. Reviram-se, multiplicam-se para conseguir sobreviver. Esse substrato realista, que o filme recifense herda, diferencia-se pelo cunho de documentário, aspecto este que faz do filme mais próximo ao ‘real’ do que a obra da década de cinquenta, que perpassava, também, por um certo romantismo, principalmente na trilha sonora. A própria sonoplastia de *Amarelo Manga* revela o tom agressivo da obra. Uma das primeiras cenas é uma narrativa de rádio,

atribuindo o tom realístico da obra, em conjunto com a câmera que relata as desventuras de uma cidade não conhecida por turistas.

Construindo um elo com o real, *Madame Satã* já se inicia com o texto “baseado em uma história real”, remetendo, também, às primeiras páginas do romance de Jorge Amado ao traduzir em cenas as sensações, os pensamentos externos – e sobretudo eurocêntricos, na voz do policial- sobre a figura de João Francisco dos Santos. O narrador-policial determina as características de linguagem do personagem, ao acusá-lo de pouca inteligência e dizer que se exprime com dificuldade e intercala em sua conversa palavras da gíria de seu ambiente. Remove-o, por completo, do direito de defesa ao apontar que “não gosta do convívio da sociedade, já que esta o repele dados os seus ‘vícios’”; no romance *Capitães da Areia*, o que lemos são cartas a um jornal acusando os menores de vários crimes, quase sempre apontando-os como simples infratores, e não excluídos da sociedade.

O processo de exclusão associado ao discurso do policial remete ao “duplo movimento do racismo”, levantado por STAM (2006:45), ao apontar que o insulto elaborado pelo acusador é acompanhado por uma manifestação de elogios a si mesmo, reforçando suas características como soberanas. João Francisco é subestimado para garantir a supremacia branca, rica, heterossexual, cristã.

Através da elaboração do estereótipo, o policial definia a si e o grupo social a que pertencia: “pode ser mais produtivo analisar o estereotipador do que a desconstrução do estereótipo” (2006:48), como bem escreve R. Stam. O que o policial delinea é o perfil de seu grupo social, quais as normas que o prisioneiro não respeitara, levando-o à prisão.

Talvez essa visão de “mundo real” seja falseada para alguns olhares, ou até mesmo exagerada por motivos ficcionais, mas, para outros, a imagem é apenas a tradução, a

captura de momentos concretos, e reais, daquele espaço. Assim, a representação de um discurso atribuído a essas camadas sociais lida com verdades contingentes. Porém, o discurso subjacente dos filmes é contundente. A luta pela sobrevivência, a violência e as manifestações de um contexto sem a intervenção de outros grupos sócio-econômicos, como declara R. Stam:

Filmes que representam culturas marginalizadas de um modo realista, mesmo que não se refiram a qualquer incidente histórico específico, ainda assim possuem bases factuais implícitas. (2006:263)

Nos dois filmes, as personagens, subjugadas à condição de coadjuvantes de um ambiente prota/antagonista, não se fixam como heróis de um reino. Submetem-se à condição de sobreviventes, elaboram suas vitórias diariamente, em um contínuo de perdas.

Retratados (e principalmente encarados) como rudes e violentos, os personagens representados no filme mostram o embrutecimento do humano. A brutalidade da vida aumenta a cada dia e os problemas, muitas vezes de origem financeira, constroem verdadeiras fortalezas de ódio, onde a violência e a selvageria imperam. Produtos de seu meio, os homens e mulheres de *Amarelo Manga* e de *Madame Satã* são os arautos de um apocalipse que está por vir. Seus desejos e temores são superlativos e correspondentes de um grupo que depende e, principalmente, sustenta outros: o dos burgueses.

Necessitando sobreviver, atitudes hostis são suscitadas naquelas pessoas. Como que por impulso, em lampejos de pensamento e excesso de instinto, todos agem buscando soluções momentâneas para suas crises. A compreensão da realidade dos personagens é castrada pela necessidade de existência. Assim, a violência deixa de ser imoral para ser amoral; assume mecanismos de defesa para a existência, e não atos de vandalismo inútil ou bestialidade proposital.

A violência, marca das duas obras, acontece resgatando o ideal naturalista, do século XIX. Na esfera interior, a violência funciona como uma espécie de vírus que deteriora a natureza dos seres. Alguns personagens chegam, até mesmo, a se autoviolentarem em busca de algum prazer ou como punição, como Kika, a personagem evangélica que não suporta a idéia de ser traída e refugia-se na religião como forma de encontrar uma punição pelos seus desejos sexuais e estimular seus pudores, desmascarados com a assertiva de um transeunte: “O pudor é a forma mais inteligente da perversão”.

Na esfera interior, a violência funciona como uma espécie de vírus que deteriora a natureza dos seres. A agressividade e a blasfêmia vulgar funcionam mais como forma de expressão natural do que como tentativa de fazer o mal.

Cada ato é acionado como que de forma calculada, porém sem auxílio de uma reflexão: é uma exacerbação do corpo que quer ultrapassar os limites da mente, em ato simultâneos, em ações sempre práticas, como no momento em que, no romance, o negro Amaro possui, pela primeira vez, o grumete Aleixo. Essa descrição remete-nos a uma das cenas do filme *Madame Satã*, quando o protagonista possui um jovem rapaz, cinicamente inocente, lembrando-nos a primeira relação sexual dos nossos marinheiros:

Depois de um silêncio cauteloso e rápido, Bom-Crioulo, conchegando-se ao grumete, disse-lhe qualquer coisa no ouvido. Aleixo conservou-se imóvel, sem respirar. (...) Começava a sentir no próprio sangue impulsos nunca experimentados, uma como vontade ingênita de ceder aos caprichos do negro, de abandonar-se-lhe para o que ele quisesse – uma vaga distensão de nervos, um prunhido de passividade...

-Ande logo! Murmurou apressadamente.

E consumou-se o delito contra a natureza. (CAMINHA: 2002, p. 37-38)

O movimento e o excesso das ações dos personagens estariam ligados, desta forma, a uma nova conduta do próprio esquema narrativo tropical, colonial. Assim, o que

enxergamos nos personagens é, também, uma retratação de uma estética que tenta se reinventar, aproximar mais o espectador do seu próprio cotidiano, utilizando signos que remetem à superação de obstáculos próprios do eurocentrismo. É uma espécie de apologia do pobre, do excluído.

Os valores sociais, as regras de ética e moral são diferentes, de acordo com a circunstância e, principalmente, com o momento de ação. As atitudes são medidas pelas sensações, emoções e, principalmente, pelos instintos de sobrevivência. Assim como no documentário / filme de Paulo Sacramento, *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003), *Madame Satã* e *Amarelo Manga* criam a sensação de que os personagens é que escolhem as cenas, principalmente as de violência e abuso.

Gírias e xingamentos são formas cotidianas de expressão e completam um vocabulário muito específico, do meio em que estão inseridos, assim como a forma peculiar de agir, sempre reforçando a atitude, a ação, o movimento, em detrimento do pensamento, da reflexão. O corpo dos personagens se move sempre com agilidade. A expressão corporal é intensa, como numa dança, cuja música são os barulhos do subúrbio. Todos parecem já saber o que fazer. Cada ato é acionado como que de forma calculada, porém sem o auxílio de uma reflexão: é uma exacerbação do corpo que quer ultrapassar os limites da mente, em atos simultâneos, em ações sempre práticas.

O pragmatismo evidente em cada atitude dos personagens sugere mais do que aparenta. A própria produção fílmica a partir dos anos 90 cancela as aspirações de transformação coletiva próprias do cinema novo, nos 60, mesmo baseado no realismo e com marcas antiimperialistas, e dá lugar a um "cinema culpado", cortejando o êxito popular

e a movimentação desses personagens, em prejuízo de imagens reflexivas e pouco ativas.

Conforme pondera Ismail Xavier:

(...) o primeiro momento foi da retomada da produção nacional, em que o cinema brasileiro conduziu um concerto do ressentimento tocado por uma galeria de personagens que se perdem por estarem presos ao passado ou por não se conformarem com uma perda ou desvantagem. (...) A partir de 2001, esta tônica vem conviver com filmes com a figura do pobre oprimido que dá a volta por cima e se reinventa ("Madame Satã"). O pragmatismo do pobre envolve personagens contemporâneos que, dentro de um quadro de violência urbana, crise de valores e hegemonia do consumo, viabilizam uma saída -de sobrevivência (...)¹⁸

O movimento e o excesso das ações dos personagens estariam ligados, desta forma, a uma nova conduta do próprio esquema fílmico brasileiro. Assim, o que enxergamos nos personagens é, também, uma retratação de um estética cinematográfica que tenta se reinventar, aproximar mais o espectador do seu próprio cotidiano, utilizando signos que remetem à superação de obstáculos próprios do eurocentrismo. É uma espécie de apologia do pobre, do excluído. Associar a imagem de um excluído à de um vencedor em seu próprio meio, como no filme *Madame Satã*, é permitir um espaço maior para essas camadas sociais. Teoria capitalista, obviamente, já que resgatar essas imagens, transformá-las em bem público, mas com pouca divulgação e quase nenhum apoio dos meios de comunicação de massa, é repetir a exclusão daqueles que são retratados nas telas.

Além de que, enxergamos nos filmes a retratação do próprio excluído, na tentativa de buscar (mais para si mesmo do que para o outro) um 'perdão' desnecessário, a autopiedade e a castração dos desejos (principalmente os sexuais) como formas de sublimar uma violência espontânea e seus meios de vida. É como se essas ações amenizassem as atitudes cotidianas. Geralmente, essas cenas são acompanhadas de uma música incidental

¹⁸ Entrevista concedida à Folha de São Paulo. Acesso: www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq030220707.htm, em 01/02/2007.

dramática, mais grave, que auxilia no retrato mais suave e menos brutal dos personagens. É o que ocorre com o personagem Madame Satã, quando ofendido pelos donos de um cabaré, onde auxiliava uma cantora.

Porém, essas idéias de coletivo que se transforma em sujeito não apagam a individualidade de cada ser das obras. A forma com que cada personagem é delineado faz dele único na teia narrativa. E a forma encontrada em ambos os filmes é através da animalização, bem à moda naturalista.

O zoomorfismo como modo de ser e agir é um mediador dos personagens com o ambiente: como um urubu, enxergamos o necrófilo; a aranha, que ‘devora’ o macho na cópula; a serpente, sibilante em sus danças: as relações acontecem sempre entre animais selvagens, perigosos, agressivos naquele ambiente também hostil, semelhante a uma selva.

R. Stam retoma as palavras de Fanon ao discutir a animalização do homem excluído, colonial:

Para Fanon, o discurso colonial sempre recorre ao bestiário. O discurso colonial/racista representa os colonizados como bestas selvagens em virtude da incapacidade desses sujeitos de controlarem sua libido, de se vestirem apropriadamente, de construírem habitações outras que não cabanas de barro parecidas com ninhos e tocas. (2006:200)

Destarte, observamos em ambos os filmes, mais propriamente em *Amarelo Manga*, o que R. Stam conceituou como ‘multiculturalismo radical’, ao reestruturar e reconceituar as relações de poder entre os personagens, e, sobretudo, ao deixar em evidência que a exclusão, a violência e o preconceito enxergados no filme foram focados bem de perto, através da anti-segregação, ao apontá-la, da mesma forma que o filme carioca, sendo este ficcional em suas imagens e mais encantador na sua abordagem.

Em um ambiente em que chega a termo a substituição definitiva da herança romântica, eurocêntrica, tradicionalmente voltada a um passado branqueador, catequizante e burguês, a aproximação com a literatura ao lidar com a ficção e a ciência utilizadas nas

obras analisadas exprime tanto o vigor dos antagonismos de uma técnica que busca se afirmar como arte quanto os paradoxos de uma linguagem e de uma narrativa que, participando do jogo naturalista, denuncia o transtorno do 'texto' como expressão mimética de um mundo cujas vozes ainda se encontram parcialmente emudecidas.

Assim, conforme a estética naturalista, que, como uma lâmina cirúrgica, expusera as mazelas humanas no século XIX, um hipernaturalismo é empregado nesses dois filmes, esgarçando as limitações científicas pretéritas, estruturando novas visões de mundo que o século XXI permite. Esse naturalismo contemporâneo confirma a existência desta estética e rompe com os paradigmas que encontramos nos manuais literários, que sempre amarram esta estética puramente à ciência, à moda *zolaniana*. Enxergamos, assim, um naturalismo despojado de pudores científicos, tipicamente brasileiro e contemporâneo, com as marcas dos trópicos, como os que encontramos nas escrituras oitocentistas desta mesma escola.

Ao romper com os limites de um 'eu' massacrado pelo preconceito, os personagens (reflexos estilhaçados de um povo), mesmo inseridos nas amarras do ambiente, olham para outros espaços livres e encontram no próprio ser, lugar aterrador, as respostas para a liberdade de ser e estar. Suas vozes não são apenas mostradas, mas reativadas, ao traduzir uma esfera que é escondida, através de uma violência imagética.

Retomando outra voz, lembramos as palavras de Robert Stam, quando se refere à necessidade de um "esclarecimento mútuo", de retomar as "múltiplas vozes", quando esferas sociais, núcleos humanos estão imbricados uns nos outros, não apenas no que se refere à economia, mas principalmente à cultura. E as obras analisadas resgatam este elo policêntrico ao desvendar mundos e atribuir voz a eles. Mesmo marginalizados e mostrados como excluídos, são inseridos como protagonistas de suas próprias narrativas e assumem

seus espaços. Esse é o laço que os une: o naturalismo que decreta, através do meio e da natureza humana exposta visceralmente, que a arte está além da representação do real, que é a cultura e a essência do homem.

Assim, as fortes tradições culturais, os valores morais que influenciaram tanto as obras no século XIX, ao supostamente perderem espaço na pós-modernidade, ainda se fazem presentes. O naturalismo pós-moderno é aberto, não apenas em narrativas proibidas, alcançando o domínio público, mas também no cinema, traduzindo as narrativas através de imagens, reelaborando os limites entre a moralidade e a amoralidade.

Bom-Crioulo corta profundamente, como um facão agressivo. Mostra sem pudores a violência, o sexo, a brutalidade instintiva do ser humano. Fere não apenas nossos olhos, atordoados; expõe as feridas abertas de uma sociedade degradada pela falta de sensibilidade. É uma lâmina mortal, afiadíssima, pronta para decompor cada uma das misérias humanas e expô-las, visceralmente, até hoje.

Gustave Courbet apresentou, através de suas pinturas, a possibilidade do aprofundamento, do raio-x, da superexposição do corpo e dos desejos, principalmente os femininos, marcando intensamente o olhar de seus espectadores com obras de temas até aquele instante ignoradas, rejeitadas.

Já *Amarelo Manga* corta profundamente, como um facão agressivo. Mostra sem pudores a violência, o sexo, a necrofilia. Fere não apenas nossos olhos, atordoados; expõe as feridas abertas de uma sociedade degradada pela falta de sensibilidade. É uma lâmina mortal, afiadíssima, pronta para decompor cada uma das misérias humanas e expô-las, visceralmente.

Mostra-se, através das palavras de Barthes, que a literatura, ou qualquer outra linguagem artística não é apenas imitação, mas elaboração, produção de sentidos. Foi o que se tentou, ao longo desta pesquisa, desvendar na reconstrução do naturalismo e sua *démarche* que se abre para o mundo, saindo dos porões do preconceito, alçando vôo para a liberdade de ser, viver e expressar a natureza humana em sua plenitude:

(...) não faz ver, não realmente imita. A paixão que pode inflamar a leitura de uma ficção não é a de uma visão, é a da significação, isto é, de uma ordem superior da relação, que possui, ela também, suas emoções, esperanças, ameaças, triunfos (BARTHES, 2004: 49).

PALAVRAS FINAIS

Através do equívoco de uma forma generalíssima, que cobre algo muito preciso, estabelece-se entre mim e o escritor uma espécie de cumplicidade lisonjeira; sinto-me escolhido; o artista me descobre; canta-me, canta minha dor, minha alegria, minha curiosidade; e canta bem; ele viu tudo, sentiu tudo, e mais outras coisas que eu não via nem sentia. (BARTHES, 2004:25)

Para trás ficariam a metafísica, a moral, a história. A câmara podia então deixar este *plongé* descer ao nível do mar e quase fundir a lente da objetiva com a superfície da água. E enquanto o pano descia, eis que surgia a imagem do pavilhão de 1855, onde se podia ler: «*Gustave Courbet - Exposition - 40 tableaux et dessins*». Em outro lado do pavilhão, Adolfo Caminha recita seu *Bom-Crioulo*, e, do lado de fora, na mesma calçada, ouvimos as vozes dos moradores do Texas Hotel, vindos todos para a exposição, direto de *Amarelo Manga*, amarelo manchado com as cores naturalistas, mofado, cheirando à carne crua e, lógico, a desejo.

Porém essas imagens não de ficar para trás. Como para trás não de ficar as injustiças (e não só políticas), de que o homem é vítima. Resta a cova, como em *Un enterrement à Ornans*, agora lugar do vazio e da morte do espectador em sentido geral, depois de ser morto a facadas por um Amaro apaixonado, e velado numa igreja vazia, onde não mora mais a fé; somente cães habitam-na

Foi nessas efígies difusas, sombreadas, que se começou a tecerem as primeiras linhas desta pesquisa, numa rebordosa de imagens e textos que, ao longo do estudo, tentaram se organizar.

Esmiuçadas as características conceituais e contextuais do Naturalismo, propôs-se que o movimento naturalista tenha sido forte o bastante na cultura literária brasileira a

ponto de afetar uma parcela de autores do século XX e criar uma espécie de “linhagem” de escritores que reviveram o Naturalismo de alguma forma.

E, não somente a literatura, como podemos observar nos diversos manuais que encontramos, mas a pintura e o cinema também mergulharam neste rio caudaloso e fertilizador. Mas é preciso lembrar que, ao ser retomado em contextos culturais distintos, o neo-naturalismo e, por conseguinte, o hipernaturalismo assumem particularidades e desenvolvem diferenças em relação ao Naturalismo original. A primeira grande diferença a ser observada é a ausência de um conjunto de idéias científicistas que possam servir de mola propulsora ou justificativa para o movimento.

Se o Naturalismo do século XIX era movido, principalmente, pela necessidade de provar que o homem tinha seu comportamento condicionado pelo meio e que fatores, como a raça, eram primordiais na formação do caráter do indivíduo, o novo Naturalismo, do século XX, já floresce num contexto em que tais idéias haviam sido transformadas. Contudo, mesmo com a mudança de um ideário darwinista/determinista que pudesse servir como base, técnicas narrativas, personagens e temas tipicamente naturalistas persistiram na arte dos séculos XX e XXI. No decorrer da presente dissertação, optou-se por analisar essa *démarche* partindo das veias iniciais, no século XIX, caminhando rapidamente pelo século XX, e chegando ao século XXI, ponto de fusão da estética estudada.

O primeiro corte, explicitado nas pinturas de Gustave Courbet, mostra uma pintura sempre encarada como realista, mas que possui marcas naturalistas intensas, clamando os valores naturalistas, mas que ainda carregam consigo traços realistas. Em suas pinturas, os corpos, as reproduções dos trabalhadores, os temas banais e a abordagem do mundo real em benefício do experimento desta, através de signos que a rerepresentem, fazem das obras do

mestre de Ornans um experimentador, e não um reproduzidor. A ênfase em uma patologia psico-social que afeta tanto as classes baixas quanto as altas faz-se presente nesse momento. É uma pintura de transição, uma interseção entre os movimentos, fato esse que justifica a presença de tais características naturalistas, ainda que estas não sejam assumidas.

O segundo corte, o romance de Adolfo Caminha, *Bom-Crioulo*, constitui um caso interessante. Com uma justificativa crítica e a proposta de esmiuçar o comportamento humano, sua obra carrega traços que remetem tanto ao naturalismo francês, quanto à própria estrutura trágica grega, resgatando arquétipos mitológicos.

É nesse momento que se evidencia uma intenção de se estabelecer uma crítica de valores da sociedade através de personagens e situações notoriamente polêmicas e chocantes. Tem-se, nesse segundo momento, personagens representantes de uma patologia psico-social e psico-sexual. Assim, o resgate de valores naturalistas torna-se bastante justificável não por algum arcabouço de idéias deterministas, mas devido a uma necessidade dos meios artísticos de operar uma crítica social.

Por fim, o último corte, trazendo o cinema brasileiro contemporâneo à tona, principalmente *Amarelo Manga*, de Cláudio Assis, mostra um hipernaturalismo mais definido, que resgata claramente diversas características do Naturalismo original (a predileção por cenas bizarras, o descritivismo, a análise de tipos sociais, etc.), empregadas sob um viés extremamente crítico e, por vezes, ácido. Se em momentos, como na obra *Macunaíma*, a Literatura Brasileira viu personagens de índole questionável assumirem ares de herói, tal processo nesse momento atinge níveis ainda mais altos. Na obra recifense, é uma constante ver personagens criminosos ganharem destaque.

Tal marginalização não foi em vão, tendo em vista que, ao ligarmos a televisão ou lermos um jornal, as imagens criadas são semelhantes; então a tendência a privilegiar tal tipo de personagens, além de provocar o questionamento social de forma extremamente agressiva, traz ao espectador a possibilidade de identificar-se com um tipo social que sofre a mesma marginalização que ele.

Ser marginal, ser censurado, excluído... Tudo isso é a tradução dos signos naturalistas observados nesta pesquisa. Observam-se, nesse terceiro momento, situações que evocam uma patologia de ordem psico-social e psico-econômica. Logo, conclui-se que o dito “hipernaturalismo” carrega consigo forte crítica social, objetivando um realismo bruto e corrosivo. Efetuada da maneira mais chocante, direta e agressiva possível, como um murro no estômago do leitor/espectador, esse “golpe de realidade” se dá através do emprego dos artifícios literários mais marcantes do gênero naturalista (o uso de cenas bizarras, a narrativa detalhista, etc.). E alia-se a essa intenção de choque um interessante recurso de alternância entre um discurso formal e um uso da linguagem bem mais próximo da fala cotidiana, por muitas vezes chula e até vulgar.

Espera-se que este trabalho seja apenas um de diversos estudos que possam ainda ser feitos sobre o tema, sempre com o objetivo de ampliar a compreensão deste fenômeno literário moderno que é o Naturalismo.

Inegavelmente, o dito “naturalismo pós-moderno” é uma tendência estética rica e pulsante, que é impossível de ser ignorada.

O aprofundamento em uma estética que lida tanto com a degradação humana, com a destruição do ser em benefício de sua morbidez fez-se clamar, todo o tempo, pela força ficcional da arte. Mesmo tratando-se de um trabalho naturalista, a evasão romântica, para

sobreviver às tempestades de sofrimento que esta estética engendra, foi necessária. Somente mergulhando no oposto do ser é que se encontra a possibilidade de se achar completo.

Por isso, como últimas palavras do estudo, mas não as finais, evidentemente, traz-se o avesso da moeda naturalista, com a voz de Oscar Wilde, dândi e decadentista: “*Art never expresses anything but itself*”¹⁹ (WILDE, 2003:207). Porque arte é a certeza de um inútil irresistivelmente útil ao homem, dando-lhe a chance de viver mais no menos.

¹⁹ “A arte nunca expressa nada que não seja ela própria”. (trad. nossa)

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Caio Fernando. *Estranhos Estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- AGEL, Henri. *Estética do Cinema*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- ALEXANDRIAN. *História da Literatura Erótica*. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1988.
- _____. Fac-símile dos manuscritos (prefácios e críticas). In: *Macunaíma*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Madri/São Paulo: Allca/Scipione Cultural, 1997.
- _____. *Contos Novos*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999.
- AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Papirus: Campinas, 2003.
- _____. *A imagem*. Papirus: Campinas, 2004.
- _____. *A estética do filme*. Papirus: Campinas, 2005.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de. *Obra Crítica (1888-1894)*. Ed e coord. De Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1960. Vol II.
- ARISTÓTELES. Poética. Acesso virtual em: <http://www.dominiopublicom.org>, em 15/09/2006.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. *O Mulato*. São Paulo: Ática, 1998.
- BACHERLARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- _____. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *A Aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- _____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DFEL, 2003.
- _____. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Inéditos vol. 2 – crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAGULAY, David. *Le Naturalisme et ses genres*. Paris: Nathan, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Obras Escolhidas I - Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão. *As partes da Maçã: visões prismáticas do real*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vols. I, II e III. Petrópolis: Vozes, 1989.
- BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

- BULHÕES, Marcelo. *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- BUTCHER, Pedro. *Cinema Brasileiro Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CAMINHA, Adolfo. *A Normalista*. São Paulo: FTD, 1994.
- _____. *Bom-Crioulo*. São Paulo: Ática, 2002.
- CAMPELO, Cleide Riva. *Cal(e)idoscorpos: um estudo semiótico do corpo e seus códigos*. São Paulo: Annablume, 1996.
- CANDIDO, Antonio [et alii]. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CASTELO BRANCO, Lúcia. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Belo Horizonte: UFMG, 1985.
- CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Quadros literários de fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira & MELLO, Celina Maria Moreira (orgs.) *Crítica e movimentos estéticos: configurações discursivas do campo literário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- CHALHUB, Samira. *Funções da Linguagem*. São Paulo: Ática, 2001.
- CHARPIER, Jacques; SEGHERS, Pierre. *L'art de la Peinture*. Paris: Ed. Editions Séghers, 1957.
- Connaissance des Artes*, Paris: Ed. D-I., n° 653, outubro de 2007.
- COSTA, Jurandir Freire. *A Inocência e o Vício: estudos sobre homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.
- COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças (org.). *Arte e Artifício – Manobras de fim-de-século*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2002.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu, São Paulo: Editora Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 2ª ed. 1986.
- EDICIONES POLÍGRAFA. *Gustave Courbet*. Barcelona: La Polígrafa, 1995.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- FONSECA, Rubem. *O Cobrador*. São Paulo: Nova Fronteira, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- _____. *História da sexualidade III: O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.
- _____. *História da sexualidade II: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- FRASCINA, Francis [et alii]. *Modernidade e Modernismo: A pintura francesa no Século XIX*. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.
- FREUD, Sigmund. *O mal estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- FURST, Lillian R. e SKRINE, Peter N. *O Naturalismo*. Trad. de João Pinguelo. Lisboa: Lysia, 1975.
- GAUTIER, Théophile. *Courbet, le Watteau du laid*. Paris: Séguier, 2000.
- GRAGOATÁ. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras. N° 14. *Corpo, Erotismo e Sexualidade*. Niterói: EdUFF, 1996.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- JAMESON, Frederic. *Espaço e Imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Org. e tradução: Ana Lúcia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2004.
- _____. *Pós-Modernismo - A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2004.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.
- JUNG, Carl G. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. São Paulo: Jorge Zaar, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.*, Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Laços de Família*, Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A Hora da Estrela*, Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MAINGUENAUD, Dominique. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MAL'BA. *Guía Rápida del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*. Argentina: MALBA, 1998.
- MALPAS, James. *Realism*. London: Tate Gallery Publishing, 1997.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MASANÈS, Fabrice. *Courbet*. Lisboa: Taschen, 2007.
- MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- MENDES, Leonardo. *O retrato do imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. Vol. II – Realismo e Simbolismo. São Paulo: Cultrix, 2001.
- _____. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MOREAU, Pierina Lidia. *Naturalisme pas mort! Lettre suit*. In: Centro de Investigación en Literatura y Cultura. *Literatura y fin de siglo*. Córdoba: Comunicarte, 2000.
- MORENO, Antônio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte; Niterói: EdUFF, 2002.
- MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína & simulacro decadentista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia*. Trad. de Joaquim José de Faria. São Paulo: Centauro, 2004.
- NOVAES, Adalto [et alli]. *O Olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 2003.
- PERON, Yves. *L'Ecole de Barbizon et la Peinture Française du XIXe siècle*. Barbizon: Catalogue n° 64, 1992.

PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo, Cultrix, s.d.

POLINESIO, Julia Marchetti. *O Conto e as Classes Subalternas*. São Paulo: Annablume, 1994.

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. Rio de Janeiro: Klick, 1997.

PONTY, Maurice Merleau. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

QUEIRÓZ, Luiz Gonzaga Morando. *Transgressores e transviados: a representação do homossexual nos discursos médico e literário no final do século XIX (1870-1900)*. Belo Horizonte, 1991. Dissertação (Mestrado em Literatura). Faculdade de Letras da UFMG.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Ática, 1998.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e Comunicação*. São Paulo: Paulus, 2004.

SCHWARZ, Roberto (org.). *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SOUZA JUNIOR, José Luiz Foureaux de. (org.). *Literatura e Homoerotismo*. São Paulo: Scortecci, 2002.

SPINA, Sigsmundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

TUFFELLI, Nicole. *19th Century French Art*. Edinburgh: Chambers, 2004.

VAZ, Paulo Bernardo. CASA Nova, Vera (org.). *Estação Imagens: desafios*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

WILDE, Oscar. *Teleny ou o reverso da medalha*. Lisboa: Bico de Pena, 2006.

_____. Oscar Wilde: *The Complete Works of Oscar Wilde*. London: Collins, 2003.

XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: Um Culto Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ZOLA, Emile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *Thérèse Raquin*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

_____. *Nana*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS:

Massimi, Marina. *A teoria dos temperamentos na literatura jesuítica*, em: <http://www.triplov.com/atalaia/massimi.html>, acesso: 15 de abril de 2007.

ROMERO, Silvio. *O Naturalismo em literatura*. em: <http://www.ebooks.avbl.com.br/biblioteca3/silvioromero.htm>, acesso: 02 de março de 2008.

FILMOGRAFIA:

A clockwork Orange, (Laranja Mecânica) de Stanley Kubrick. EUA, 1971.
Amarelo Manga, de Cláudio Assis. Pernambuco, 2003.
Amores Perros, (Amores Brutos) de Alejandro González Iñárritu. México, 2000.
A Terra Treme, de Luchino Visconti. Itália, 1948.
Babel, de Alejandro González Iñárritu. EUA / México, 2006.
Baixio das Bestas, de Cláudio Assis. Pernambuco, 2007.
Blue Velvet, (Veludo Azul) de David Lynch. EUA, 1986.
Carandiru, de Hector Babenco. São Paulo, 2003.
Brokeback Mountain, (O Segredo de Brokeback Mountain) de Ang Lee. EUA, 2005.
Cidade Baixa, de Sérgio Machado. Brasil, 2005.
Cinema Paradiso, de Giuseppe Tornatore. Itália, 1989.
Edifício Master, de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 2002.
Herói, de Zhang Yimou. China, 2002.
La Ley del deseo, (A Lei do Desejo) de Pedro Almodóvar. Espanha, 1987.
Les Quatre Cents Coups, (Os Incompreendidos) de François Truffaut, França, 1959.
Los Olvidados, (Os Esquecidos) de Luís Buñuel, México, 1950.
Madame Satã, de Karin Aïnouk. Rio de Janeiro, 2002.
Mulholland Drive, (Cidade dos Sonhos) de David Lynch. EUA, 2001.
On the Waterfront (Sindicato de ladrões), de Elia Kazan. EUA, 1954.
O prisioneiro da grade de ferro -Auto-retratos, de Paulo Sacramento. São Paulo, 2003.
Studio 54, de Mark Christopher. EUA, 1998.
Yossi & Jagger, (Delicada Relação) de Eytan Fox, Israel, 2003.