

Entre o real e o corporal em *Um céu de estrelas*

Profa. Dra. Geisa Rodrigues (UFF)¹

Resumo

Por meio da análise do romance *Um céu de estrelas*, de Fernando Bonassi (1991) e do filme homônimo (Tata Amaral, 1996), este artigo busca investigar um momento fronteiro nas artes, no cinema e na literatura brasileiros, em que o “realismo traumático” aos poucos cede espaço para o “realismo afetivo”. Alguns aspectos do romance brutalista dos anos 1970, como a caracterização de uma trama urbana permeada pela figuração da violência e pelas formas curtas, surgem em ambas as obras. O que permite pensarmos numa imbricação em termos estéticos, mais que num afastamento. Os personagens, no caso, não se afastam do trauma, mas se inserem nele, de forma intimista e visceral. Outra característica observada é a emergência afetiva dos corpos em cena, produzindo muito mais uma experiência estética que a figuração de uma “realidade”. No caso, periferia e exclusão não se expõem em descrições históricas ou visuais narradas, mas em sensações e fragmentos de memória expressos via o corpo.

Palavras-chave: afetos, política, cinema, literatura.

Este artigo busca investigar um momento fronteiro nas artes, no cinema e na literatura brasileiros, em que o “realismo traumático”(FOSTER) aos poucos cede espaço para o “realismo afetivo” (SCHOLLHAMMER), utilizando como objeto de análise o romance “Um céu de estrelas”, de Fernando Bonassi, publicado em 1991 e o filme homônimo, adaptação livre do texto dirigido por Tata Amaral, em 1996.

A escrita de Bonassi sem dúvida sofre uma influência direta dos contistas dos anos 1970, principalmente pela sua caracterização como uma literatura urbana, permeada pela figuração da violência e pelas formas curtas. Mesmo se tratando de um romance, cada capítulo poderia funcionar de forma separada, encerrando-se numa temporalidade e numa espacialidade de breves performances. O romance narra um encontro entre ex-namorados que termina em sequestro, na periferia de São Paulo. Há uma diferença importante entre o livro e o filme, que não é exatamente o foco do trabalho, mas que vale ser mencionada, porque acaba reconfigurando alguns aspectos referentes à investigação. No livro a narrativa é construída em terceira pessoa, mas se desenrola preferencialmente a partir da perspectiva do protagonista, apresentado como um homem (qualquer, já que é tratado apenas por “o homem”) que, desesperado, procura a ex-namorada (chamada sempre de “a mulher”) em sua casa. No filme, cujo roteiro é assinado por Jean Claude Bernadet e Roberto Moreira, a ação é conduzida a partir do ponto de vista da protagonista, que se chama Dalva. Apesar da trama e do conflito se desenrolarem a partir das investidas de

¹ Profa. Dra. Geisa Rodrigues, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Comunicação Social

Vitor, nome do protagonista no filme, a câmera dá preferência à perspectiva de Dalva, ante a tragédia. A escolha dessas duas obras se deve também à semelhança com um episódio real, ocorrido em 2008 e muito divulgado na mídia, que foi o seqüestro da jovem Eloá, também na periferia de São Paulo, em 2008. Nada mais apropriado pra falar sobre realismo, trauma e afeto nas obras de arte.

Tanto no livro de Bonassi, como no filme de Tata Amaral é por meio do corpo, que passa a ser o lugar da representação, que as obras se afastam de uma proposta hermenêutica. O corpo já não serve apenas de instrumento (secundário) que “articula ou oculta o sentido”(GUMBRECHT, 1998, p. 139). Pode-se dizer que a proposta do livro, pelo menos em termos políticos, é, por meio da inscrição do corpo como objeto de representação – mas ao mesmo tempo numa concepção diferenciada de representação, mais próxima de uma prática não-hermenêutica, - trabalhar com a ideia de corpo anterior ao sentido e independente do espírito. Não se sabe se o projeto é bem-sucedido, mas o fato é que essa prática aponta para um embate (talvez desterritorialização fosse um termo mais adequado) com o vínculo da Literatura e do cinema à mimese e à dupla significante e significado.

Mais que uma tentativa de fazer com que o leitor capte uma “realidade” historicamente constituída e marginal, percebe-se no texto uma tentativa de compartilhamento de experiências: “Nova agitação. Coturnos batendo no asfalto. Rádio, interferências, microfonia. Ordens, solicitações, gritos. O homem, colado à parede, conseguiu ouvir que algo devia se mover para que o que era esperado ocupasse o seu lugar.” (BONASSI, 1991, p. 173). Ao mesmo tempo, há uma indefinição identitária provocada por desvios no texto. Destaca-se, neste sentido, o papel desempenhado pela exposição das sensações do personagem, de forma a suprimir relações de causalidade e seqüencialidade. Os capítulos em grande parte são entremeados por pensamentos esparsos, fragmentos de memória deslocados da ação, como atos performáticos. E mesmo quando configuram a continuidade da ação, no caso, o desenrolar do seqüestro, se iniciam com quebras bruscas que engessam a idéia de uma continuidade de ações temporalmente determinadas. Há um capítulo, por exemplo, que se inicia com a descrição de um filme sobre a bomba atômica. Em outro, um sonho do protagonista. Outro se inicia com a descrição da habilidade da mulher ao fritar dois ovos e preparar um café.

Reinaldo Laddaga, no livro *Espectáculos de realidad*, ao analisar o que chama de

“vasta transformação” por que está passando o universo da literatura contemporânea, em particular a literatura latino-americana, sugere que se trata do reflexo de uma ruptura, ou um momento histórico tão relevante e complexo como o que encampou o surgimento da literatura moderna (2007, p. 21). Debruçando-se sobre a obra de escritores como César Aira, para ele um autor obcecado por uma arte “menos propensa a realizar obras que a desenhar experiências” (p.9) e sobre os trabalhos de escritores latino-americanos que considera “centrais” no contexto contemporâneo, aponta uma confluência entre eles: a criação de figuras de artistas que, no lugar de figuras densas de linguagem ou histórias extraordinárias, surgem como produtores de “espetáculos de realidade”. (p.14). Trata-se de exposições em que se confundem o natural e o artificial, o real e a simulação. Neste processo, o autor considera que estes escritores tomam como modelos para estas figuras muito mais a arte contemporânea que a tradição das letras.

Numa variação proposta à expressão de Walter Pater – “toda arte aspira à condição da música”- Laddaga formula a expressão “Toda literatura aspira à condição da arte contemporânea” (LADDAGA, 2007, p.12), e aponta como principal atrativo para estes autores um aspecto que reconfigura o papel político do corpo do autor, na medida em que esses artistas não se empenham em produzir representações de determinados aspectos do mundo ou “desenhos abstratos que resultem em objetos fixos”, mas em construir dispositivos de exibição de fragmentos de mundo. Nas palavras do autor (tradução nossa) “construir menos objetos concluídos que perspectivas, óticas, marcos que permitam observar um processo que se encontre em curso.” (2007, p.14) Na medida em que o que estes escritores oferecem ao leitor/receptor é um compartilhamento de experiências independente das marcas de subjetividades de ambos, ou melhor, experiências que propõem uma mobilidade constante, as delimitações de subjetividades passam a ser problematizadas.

Reflexo do que muitos autores intitulam de condição pós-moderna, cuja descrição é resumida por Hans Ulrich Gumbrecht a partir de três conceitos: *destemporalização*, *destotalização* e *desreferencialização*, grande parte das obras literárias relevantes das últimas décadas inserem-se no que o autor trata como “campo não-hermenêutico”(1998, p. 137). A inserção deste novo campo reside principalmente nas modificações referentes à questão do corpo e da forma na literatura. Vale ressaltar que antes de conceituar o campo não-hermenêutico, Gumbrecht sintetiza o campo hermenêutico em quatro premissas que merecem uma breve reflexão: a tarefa de atribuir sentidos cabe ao sujeito; há uma distinção

radical entre o corpo e o espírito; o espírito conduz o sentido; o corpo é um instrumento que “articula ou oculta o sentido. Aliás, um instrumento secundário.” (p.139). Desta forma, estabeleceu-se uma relação entre expressão e interpretação, até muito recentemente presente de forma marcante na literatura, em que o exterior do corpo humano, bem como a superfície do texto, representam o lugar da expressão de um sentido nascido internamente. A interpretação teria a função de se dirigir ao que ficaria oculto neste interior, cujo conteúdo a expressão não é capaz de revelar. Neste sentido, interessa perguntar: que papel o corpo assume na literatura não-hermenêutica?

Reinaldo Laddaga, ao analisar *La simulación*, de Severo Sarduy, na verdade uma coletânea de textos ensaísticos sobre a pintura, observa a reconfiguração do papel do corpo na literatura a partir da natureza performática do autor. Voltando-se para a questão da experiência estética que nasce da interação entre a literatura e as artes plásticas, Laddaga avança na reflexão sobre a confluência entre corpo, arte e literatura. Neste sentido, destaca-se a análise do texto dedicado à figura do travesti. Para Sarduy, o travesti caracteriza-se tanto pelo desejo de precipitar-se em um desdobramento de formas interminável, como no desejo de tornar-se opaco, de apagar-se e borrar-se. Não é à toa que a analogia se completa com o exemplo da mariposa Indonésia, segundo Laddaga. Em sua capacidade de assumir as formas de uma folha, a mariposa anula-se como sujeito, mas ao mesmo tempo excede não apenas a sua existência, mas a da própria folha.

No caso, tanto o travesti como a mariposa são comparados ao pintor moderno, que, para Sarduy, busca sempre reduzir ou confundir a distância ente figura e fundo. Desta forma, chega-se à conclusão de que na pintura da modernidade há uma constante busca de apagamento e morte. Mas então se trata de uma idéia de morte que se aproxima, por exemplo, do excesso e da noção de “dèpense” (traduzido por alguns autores como despesa) em Bataille, entre outras influências citadas por Laddaga. A simulação, e em particular a simulação da morte é a tônica desta obra. Analisá-la para abordar a temática da relação estabelecida entre o escritor com interior/exterior, permite a abordagem de outras polaridades “problemáticas” na contemporaneidade como público/privado; realidade/ficção.

Trazendo a discussão para as obras em questão, apesar das evidentes diferenças entre livro e filme, podemos ressaltar o caráter performático como ponto em comum, em que as definições entre os papéis se borram, se confundem, por meio das sensações e da performatividade dos corpos. Vale mencionar aqui a análise de Judith Butler sobre os atos

performáticos, a partir de seu caráter político, constituindo-se no que intitula de atos corporais subversivos. A partir de abordagens como a de Foucault e a de trabalhos feministas pós-estruturalistas, o corpo é compreendido como uma fronteira variável e ao mesmo tempo uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada. (BUTLER, 2003 , p. 198). Considerar o caráter político da experiência estética permite uma reflexão sobre a questão da representação e do corpo em *Um céu de estrelas*. O caráter performático dos capítulos pode ser pensado a partir da capacidade que a performance possui de inverter ou “borrar” as distinções entre interno/externo e reconfigurar identidades. A periferia e a exclusão não estão presentes em descrições históricas ou visuais narradas, mas em sensações e fragmentos de memória expostos. O campo não-hermenêutico é definido por Gumbrecht a partir desta crise vivida pelo campo da interpretação. Interessa aqui destacar, entre as proposições do autor, a valorização da materialidade na constituição dos sentidos. O que faz com que a idéia de representação também se reconfigure, bem como a relação que é estabelecida entre a ficção e a realidade.

Ao mesmo tempo, isso evoca um processo de desreferencialização em termos espaciais, na medida em que partes do corpo dos personagens assumem essa espacialidade, trazendo o leitor para a intimidade do espaço privado e dos próprios corpos dos personagens. Neste caso, seriam necessariamente corpos encharcados de uma região operária da Moca? No livro, é principalmente por meio dos efeitos fisicamente sofridos pelo corpos do protagonista que a narrativa parece caminhar: “ Era pensar nisso e o suor formava uma poça malcheirosa no seu umbigo.” (p. 53), “ E como se todo o ruído do mundo viesse no contrafluxo de uma rolha de champanhe que espirrasse no seu ouvido, ele ouviu.”(p. 62) “A voz que vinha da boca do homem não era do mesmo corpo em que os pés, empapados de suor, dançavam nos sapatos.”(p.71). Desta forma, os corpos dos personagens, e em particular o do protagonista, se inserem também como personagens. O termo corpo aqui remete não apenas ao personagem em si, mas a qualquer parte do seu corpo, ou não (o revólver, por exemplo pode ser visto como um corpo inserido na trama, uma sandália, dois ovos fritos, uma latinha de skol).

Nesse ponto acho importante retomar a abordagem de Karl Erik Schollammer ao falar da dimensão ética do realismo afetivo. Para o autor, o envolvimento afetivo se intercala entre a arte e a realidade, e atualiza a dimensão ética da experiência, ao trazer para dentro da obra a ação do sujeito. (2012, p.138-139). Não seria portanto, na

representação do espaço da periferia ou da violência que a permeia que o filme e o livro se situam politicamente, na medida em que escapam ao processo descritivo.

Vale destacar que, no filme, não há uma preocupação com a fidelidade a determinados trechos ou acontecimentos narrados no livro, mas em particular mantém-se o papel que o corpo assume na obra literária. No caso, podemos dizer que o filme também se afasta de práticas que, no cinema, se instauraram a partir do conceito de uma narrativa pautada na representação, na medida em que a performatividade dos corpos assume o lugar da narrativa. Não há uma relação documental, por exemplo, com o espaço da Moca, muito menos com a violência urbana. A violência permeia ambas as obras, mas o efeito passa muito mais pelos agenciamentos afetivos.

Retomando o artigo de Schollammer sobre o realismo afetivo, a redução radical do descritivo, da estrutura de ação e do que chama de “impacto cruel da palavra-corpo”, cria um signo autônomo e sem referência. Essa autonomia é entendida pelo autor a partir do diálogo com os conceitos de afectos e perceptos em Deleuze e Guattari. Mais particularmente a noção de que os afectos se desligam de sua relação espacial e temporal, funcionando de forma independente entre sujeito e objeto. (2012, p.140) Funcionam, portanto, performativamente, fabricando desejos e outros afectos.

Vale citar também Jean-Luc Nancy ao problematizar a questão sugerindo que o corpo permanece preso ao signo e ao sentido, principalmente o corpo na literatura. Seja ele o corpo do autor ou os corpos dos personagens que nos são oferecidos por ele, como na ficção, por exemplo. Nancy proclama a necessidade de se pensar um corpo fora do discurso. As idéias de Nancy se aproximam da fenomenologia de Merleau-ponty na dimensão pré-lógica proposta para o corpo. Não se trataria de uma proposta apolítica, mas de conceber o abandono das amarras da representação como uma alternativa em termos do contexto em que vivemos. Podemos retomar aqui o conceito de performatividade em Butler, que permite que entendamos que a sugestão de um corpo ou corpos anteriores à significação não pressupõe a ausência de uma materialidade. Foucault é citado por Butler ao sugerir a noção de uma multiplicidade de forças corporais pré-discursivas, em que um corpo anterior à sua inscrição cultural supõe a existência de uma “materialidade anterior à significação e à forma” (BUTLER, 2007, p. 187). Os atos performáticos podem ser pensados, desta maneira, como tentativas (nem sempre bem sucedidas, é verdade), de um resgate dessas forças pré-discursivas que, irrompendo sobre a superfície do corpo, sejam

capazes de romper com práticas discursivas e culturais impostas aos corpos.

Ainda vinculada a um perfil editorial e ao suporte do livro, a escrita de Bonassi não pressupõe uma performance como ato subversivo, no sentido do que propõe Butler, mas, sem dúvida, traz afinidades com estes atos, na medida em que se apresenta como uma escrita situada em um momento limítrofe e lança mão de recursos estéticos vinculados à performance em outras artes e meios. No caso específico do filme de Tata Amaral, destacam-se cenas em que os corpos dos personagens assumem o foco narrativo, desfocando-o, confundindo-o. Raiva, desejo, paixão, violência, ternura, piedade, crueldade, as sensações se misturam performativamente, sobrepõem-se aos diálogos e à sequencialidade da ação.

Seria interessante, como último ponto de análise, pontuar de que forma a violência, uma outra característica herdada do romance brutalista dos anos 70, se apresenta no livro e no filme, bem como o papel que a mídia exerce em ambas as obras, numa espécie de imbricação de linguagens que, entretanto, poderia sugerir um esvaziamento da força política das obras. Principalmente por se tratar da história de um seqüestro e de uma história de amor mal-sucedida, que termina em tragédia. Não é à toa que o principal assunto que tomou conta da mídia e das ruas em Outubro de 2008 foi o seqüestro da jovem Eloá, cujo “enredo” encontra semelhanças brutais com *Um céu de estrelas*². Poderíamos interpretar, portanto, tal escolha como o uso estratégico dos efeitos do realismo traumático?

Mark Seltzer analisa a atração pública e massiva por espetáculos violentos e atrozés, em que os corpos são intimamente abertos e expostos, configurando o que intitula de “cultura da ferida”.(p.254). O conceito de trauma (termo grego para ferida) é resgatado por Seltzer, reunindo os campos psicológico e social. Mas agora o trauma funcionaria não apenas como um ponto em que se confundem a ordem psíquica e a corporal, mas, para além, atingindo também as distinções entre individual e coletivo, público e privado. Constitui-se, assim, o que classifica como uma “esfera pública patológica”. Ao expor a combinação característica da cultura midiática contemporânea, Bonassi parece trazê-la para um limite, testando, incitando até onde a violência e o erotismo se sustentam na lógica de um “espetáculo de realidade”. Nesse processo de patologização da atração pública, poderíamos dizer que a violência nas obras em grande parte não é nem tanto a

² O seqüestro da jovem Eloá terminou com o assassinato da jovem e uma amiga baleada.

violência do ato em si, mas a violência que encerra o contato entre o público e o privado, no momento do seqüestro. O seqüestrador passa a ser o condutor da ação e, se, e somente quando, decidir, o público terá contato com o “drama” vivido, encerrando a esfera privada da pública. Nada mais violento na cultura do trauma. Bonassi traz isso à tona ao situar a TV como o principal contato visual dos personagens com o que a esfera pública assiste. Entretanto, diferente do ex-garoto de rua Sandro, sequestrador do ônibus 174, e mesmo do namorado de Eloá, o protagonista de *Um céu de estrelas* não é contaminado pelo fascínio da exibição. Fugindo da representação de uma realidade, - ainda que uma realidade complexa, na medida em que envolve toda a apropriação midiática da cena- , Bonassi e Tata Amaral preferem a simulação das sensações. Como a Mariposa indonésia de Sarduy, o corpo do homem simula a ferida ao ponto de excedê-la, até a morte:

O homem pensou que podiam ser os dentes, pensou em marcar uma hora no dentista, na barba por fazer, no calor insalubre, na mulher no escuro e sua visão foi sumindo, sumindo, sumindo... (p. 195)

Bibliografia

- BONASSI, Fernando. *Um céu de estrelas*. São Paulo: Siciliano, 1991
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma*. Ensaio para uma crítica não-hermenêutica. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1998.
- LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. In *Thinking Bodies*, Stanford: Stanford University Press, 1994, p.17-32.
- SELTZER, Mark. *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere*. In *Serial Killers: death and life in America's wound culture*. London: Routledge, 1998.
- SHOLLAMMER, Karl Erik. *Realismo afetivo: evocar realismo além da representação*. In *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 39, jan/jun 2012, p. 129-148.