

MARIA DE LOURDES ABREU DE OLIVEIRA*

O VISUAL NA ESCRITURA — A REVOLUÇÃO DO OLHAR

RESUMO

O visual na escritura — a revolução do olhar - O visual entre o homem da Idade Média e o contemporâneo. Presença da máquina e realização de dois mitos: o de Ícaro e o da imagem total. Importância do olhar e o do olho armado na escritura brasileira contemporânea.

ABSTRACT

The visual in the literary writing — The revolution of looking. The visual from the man of the Middle Ages to the contemporary man. The presence of the machine and the realizing of two myths: the myth of Icarus and the myth of the total image. The importance of looking and of the armed eye in the Brazilian contemporary literary writing.

* Professora Adjunta IV dos Cursos de Literatura Portuguesa (Graduação) e Ciência da Literatura (Pós-Graduação: Mestrado em Letras), do Departamento de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.
Doutora em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Meus olhos têm telescópios
espiando a rua,
espiando minha alma
longe de mil mil metros.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO*

Uma paisagem mais serena
mais estruturada se avista:
todas, de um avião,
são de mapa ou cubistas.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

Entre o Homem da Idade Média e o homem contemporâneo existe um profundo fosso separando-os. Enquanto o primeiro mora num mundo geocêntrico; o segundo mora num planeta que se desloca, girando sobre si mesmo, a seguir o séquito majestoso do sol. Enquanto o primeiro mede o mundo passo a passo, constatando-o diretamente através dos sentidos; o segundo de-vassa-o de olhos armados na esteira do roncar agressivo dos jatos ou na rota de foguetes interplanetários. Enquanto o homem medieval manifesta a sua verdade na construção de grandes catedrais; o homem da atualidade fala sua essência através da máquina. Pela máquina ele realiza dois mitos que sempre moraram em seu imaginário: o mito de Ícaro e o mito da imagem total.

Inventando o avião, ele quebra as rotinas de tempo e espaço. E uma nova visão de mundo se impõe. Lá do alto, ele se debruça sobre a terra e olha-a. Gertrude Stein descobre com surpresa a América vista de cima, quando voa pela primeira vez:

Foi então de certa maneira que comecei a saber como era o chão. As seções quadradas de terra compõem um quadro e ir sobre a América assim dessa maneira faz qualquer um saber por que a pintura pós-cubista era o que era, a linha vagueante de Masson estava lá, a linha confusa de Picasso indo e vindo e seguindo ela mesma até um começo estava lá, a solução simples de Braque estava lá e suponho que Leger devesse estar lá mas não o via por lá¹.

Gagárin, o astronauta soviético, voa mais alto, olha e

exclama, emocionado: "A terra é azul".

A preocupação de resgatar sua imagem das garras devastadoras do tempo habita o coração do homem, sem dúvida, desde o momento em que ele constatou a morte e desintegração de seu semelhante. Os antigos egípcios construíram pirâmides para guardar múmias e máscaras de mortos poderosos. Durante séculos, monarcas e nobres buscaram prender sua imagem em retratos pintados. Mas é a máquina que lhe possibilita esta realização mítica: primeiro, através da fotografia, resgate de um instante no tempo; depois, através do cinema, a manutenção de uma duração no tempo.

É o cinema que aproxima o homem do sonho da imagem total, na busca da recuperação de sua forma integral. Ajudado pela máquina, perscruta o universo, estica olhos curiosos, descompõe e recompõe o mundo. O olho da televisão e o olho do cinema tornam-se extensões de seus órgãos visuais. De olhos armados, ele se debruça sobre o mundo. De olhos armados, ele recupera a figura humana estilhaçada pelos caminhos e descaminhos de seu percurso, porque a história do filme mostra que "mais por escolha do que por necessidade ou limitação, o cinema permanece comprometido com a imagem do homem em grau maior do que as outras artes"².

Se existem verdades essenciais separando o homem medieval do homem contemporâneo, existe, todavia, um ponto que os aproxima: a **valorização do visual** pela catedral e pelo cinema, ambos voltados para o povo.

A figura humana era manifesta nas catedrais medievais. Era nos vitrais, nas pinturas, nas esculturas que o povo aprendia a bíblia. De repente, surge a imprensa, ocultando,

pouco a pouco, a sua imagem, na medida em que se passou de uma cultura visual para uma cultura conceitual. Livros e palavras, portadores de opiniões várias, quebraram a pedra em fragmentos, destroçaram o espírito único existente na catedral medieval. E o homem reduziu-se a um rosto a emitir sinais de um corpo escondido. "Na época da cultura da palavra, a alma aprendeu a falar, mas cresceu quase invisível. Este foi o efeito da imprensa"³.

Mas eis que surge o cinema a ensinar a riqueza do gesto, a recuperar o colorido da expressão facial, abrindo caminho para que, através do resgate de sua fragmentação, através da unidade alcançada pela máquina, o homem se torne perceptível de novo, transmitindo suas experiências interiores visualmente.

Sem dúvida, deve-se ao cinema a moderna valorização do corpo. O homem se vê, vendo o outro, não mais se delimita através de conceitos abstratos, mas descortina a sua imagem concreta. Parte para a descoberta do corpo que se impõe cada dia com mais força, livre de artifícios. Reflexo disso, hoje, é a preocupação com as "linhas", haja vista as academias de ginástica que se multiplicam, a crescente importância dos cursos de educação física, os regimes alimentares que homens e mulheres de todas as idades se impõem, as clínicas de cirurgia plástica que proliferam. Reflexo disso é o recente filme de Godard, **Je Vous Salue, Marie**, que gerou tanta polémica, na medida em que, enriquecendo as diversas versões convencionais da Virgem, nos mostra a Maria urbana que prestigia o próprio corpo, jogando basquete, "curtindo" a vida esportiva e não se envergonhando de sua nudez, como qualquer jovem do século XX.

Essa visualidade da imagem cinematográfica alcança a escritura. O artista não permanece imune à pressão de seu tempo. "A escritura é um ato de solidariedade histórica"⁴. Por conseguinte, o homem contemporâneo é marcadamente visual. A fascinação pelo olhar atinge a literatura, manifesta-se no texto literário.

O olhar não é apanágio da época contemporânea. Dentre os sentidos, talvez seja o olhar o primeiro a ser convocado para perscrutar o mundo. Todavia, a realização desses dois mitos — o de Ícaro e o da imagem total — vão dar ao olhar contemporâneo características próprias. E os caminhos já percorridos vão modificar o ponto de vista do homem da atualidade. Já não se debruça sobre o mundo com um olhar cheio de certezas. Investiga o visto com um olhar cheio de suspeita, "um olhar que já não absolutiza o cogito, porque o situa no interior de uma existência finita e vulnerável, mas sempre inquieta, interrogante"⁵. É um olhar à distância, desconfiado. O voar e o olho armado levam-no a criar um abismo entre sujeito e objeto.

Inquieto, o homem, descobrindo-se, descobre o outro, examina as coisas visíveis. No jogo entre olhar e ser olhado, busca desvelar-se.

Essa fascinação pelo olhar pode ser comprovada na literatura brasileira contemporânea. Tomando-se, ao acaso, alguns textos publicados nestas duas últimas décadas, verifica-se essa prioridade do visual. Para comprovação deste nosso posicionamento, consideremos, inicialmente, **Sala de Armas**⁶, de Nélida Piñon, e constatemos, logo na primeira página do primeiro conto, "Ave do Paraíso", a importância dada ao olhar:

"Ele imaginando a vida difícil pedia desculpas pelo **olhar**, como se lhe assegurasse de que modo devo amá-la" (p. 7 - grifo nosso — continuaremos grifando). E, logo em seguida: "Brilhavam os talheres e o aparelho comprado pensando no dia da festa, para quando ele abrisse os **olhos** encantado" (P. 7).

Em "A Sagrada Família", tirado do mesmo livro, o pai nega o filho pela recusa do olhar: "Porém cerrou os **olhos**, dizendo: o inimigo nasce, **mas** faço questão de não conhecê-lo" (p. 27). E, finalmente, é pelo olhar que o descobre.

E surpreendeu os **olhos** que nunca o vira, o jeito de touro que ele e a mulher haviam inventado. Um rosto que compôs com desagrado. Ele agora existia, pela primeira vez **enxergou** o filho, o território do medo de que procurou se ausentar quase vinte anos (p. 31).

Em *Quando Fui Morto em Cuba*⁷, de Roberto Drummond, são sem conta as referências ao olhar. A personagem central do conto homônimo vai procurar uma vidente que lhe assegura: "— **Vejo** estranhas coisas dentro dos seus **olhos** verdes — ela disse — **vejo** uma viagem inesperada [...] Estou **vendo** tudo dentro dos seus **olhos** verdes, como se fosse um filme... (p. 23).

No mesmo livro, no conto "O rio é um deus castanho", a presença do olhar é contundente. A personagem central refere-se, reiteradas vezes, ao pai que está morrendo dentro do quarto e vê a vizinha de olhos cinza que vai consolá-la: "Todos na sala ficam me **olhando** e a vizinha também me **olha** com seus olhos cinza e eu quero cantar, sim, eu quero cantar

e entro no quarto onde meu pai está morrendo" (p. 37).

Em **Um Copo de Cólera**⁸, de Raduan Nassar, não é menor a importância dada ao olhar, e o visual impera em todo o texto. Vejamos alguns exemplos: "... e foi sempre na mira dos **olhos** dela que comecei a comer o tomate" (p. 8). E: "Por uns momentos lá no quarto nós parecíamos dois estranhos que seriam **observados** por alguém, e este alguém éramos sempre eu e ela, cabendo aos dois ficar de **olho** no que eu ia fazendo..." (p. 10). "...e com **olhos** escondidos **vi** por instantes, embora pequenos e descalços, seus pés cresceram metidos em chinelões" (p. 21). Ou, ainda: "... mas logo tornei a entrar no **foco** dos seus **olhos**, sua cabeça reclinada no encosto da almofada, a pele cor de rosa e apaziguada" (p. 24).

Também em **Essa Terra**⁹, de Antônio Torres, essa característica pode ser comprovada. Consideremos alguns exemplos: "Nelo continua engravatado na corda, sob o **olhar** mudo do patriarca" (p. 35). Observe-se, enfim, a visualidade deste trecho:

Uma **luz** se acendeu ao meu terceiro grito e um homem chegou à janela. Ficou **olhando**. Eles continuaram batendo a minha cabeça no meio-fio. A **luz** entrou no meu **olho**, dura e penetrante, como a dor. Era um **holofote**, era um **facho**, era uma **estrela** (p. 43).

Citar mais referências ao olhar tornar-se-ia cansativo. Ao invés disso, ao invés de se manter a horizontalidade, avançemos na vertical, mergulhemos mais profundamente, buscando desvelar a presença do olhar como forma de investigar o

visto, **buscando** averiguar a presença do olho armado, buscando tornar manifesto o império do visual na elaboração da escritura de Rubem Fonseca, nos contos de **Lúcia McCartney**¹⁰.

Iniciemos pelo conto "Desempelho". É narrado em primeira pessoa. Observamos que o comportamento da personagem principal vai-se modificando a partir da visão que ela tem da plateia. Todo o conto está centrado no olhar. Inicialmente, o lutador de vale-tudo "tenta ver as pessoas na arquibancada" (p. 23). O seu segundo orienta-o: "não fica **olhando** pra arquibancada como um cu de vaca qualquer, que que há? tua mãe está te **olhando**?" (p. 14). E obriga-o a voltar a atenção para seu adversário: "não tira o **olho** dele, deixa a torcida pra lá, **olho** nele..." (p. 14). Buscando saber a quantas anda seu competidor, ele analisa-o pelo olhar:

Olho bem o rosto dele, o cara está com a moral, respira pelo nariz sem trincar os dentes, não há um músculo tenso no seu rosto, sujeito apavorado fica com o **olhar** de cavalo, mas ele está tranquilo, mal se **vê** o branco do seu **olho** (p. 159).

Por sua vez, Rubão, a outra personagem, também tenta analisá-lo, e ele sabe disso por causa do olhar:

... pela primeira vez fica imóvel, a uns dois metros de distância me **olhando**, deve estar pensando em partir para uma finalização — estou zozzo, mas ele é cauteloso, quer ter certeza, sabe que no chão eu sou melhor, e por isso não quer se arriscar, quer me cansar primeiro, não vai no escuro — sinto uma vontade doida de baixar os braços, meus **olhos** ardem de suor ... (p. 16).

Como se pode perceber, é pelo olhar que segue os movimentos das personagens que se busca conhecer o outro. E conhecer é a visão que se tem do outro. Daí, o lutador de vale-tudo modificar o seu conceito da platéia, a partir da visão de seu comportamento; "olho comovido a arquibancada cheia de admiradores e curvo-me enviando beijos para os quatro cantos do estádio" (p. 18).

Também em "O caso de F.A.", o conhecimento do mundo está centrado no olhar. Porém a primeira frase do conto já mostra que esse conhecer através da visão é muito discutível: "A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar" (p. 61). Todavia, é esse o recurso de que se lança mão para o sujeito chegar ao objeto.

Nem sempre capaz de decifrar o visto, o homem prende-se mais às aparências como primeiro reflexo para decifrar o real. Em consequência disso, a visão que se tem do real empírico nem sempre representa a total realidade.

Na escritura de Rubem Fonseca constata-se não só a presença do olhar humano, mas de toda uma parafernália que re-duplica o olho, que funciona como uma extensão dele. É o império do olhar. É o domínio da câmara que faz parte da civilização moderna. É a presença do olho armado.

Na transposição do cinematográfico para a literatura constata-se que o olho humano funciona como uma câmara, como se pode observar no conto "Lúcia McCartney": "Abra o olho: Isa, bandeja, torrada, banana, café, leite, manteiga. Fico espreguiçando. Isa quer que eu coma" (p. 21).

A descontinuidade do entrecho, a tentativa de surpreender o homem em ação, aspectos que marcam a narrativa moderna,

distinguindo-a da tradicional, caracterizam a linguagem cinematográfica posta a serviço da literatura, pois:

... a câmara favorece a mobilidade e a dinamização do observador e da distância que o separa do observado. O saltar do longe para o perto ou do lado para a frente, confere ao texto ênfase e dramatismo 11.

No conto "Zoom" pode-se observar essa descontinuidade. A ruptura da ordenação espaço-tempo é evidente. A câmara simplesmente ajusta as lentes que lhe permitem alcançar os vários graus de grandeza sem perda de foco, indo de uma estação de águas, para um consultório médico, para uma sala de cartomante, sem a mínima preocupação em orientar o leitor nesse seu jogo com lentes e focos, espaço e tempo:

Duchas, águas, estetoscópio. Os punhos virados escondendo a sujeira. Toalhinhas de crochê, a sala de uma cartomante. "Vejam o seu coração". Estetoscópio no peito. "Sou um médico (que tem várias poltronas de couro vermelho. Esses furos parecem ânus, anos?, mas eu sou um) especialista". Pago, "Depois o senhor volta". Escreve. Olho para a fonte do Duque de Saxe. Feia Princesa Leopoldina. Sete e trinta, novamente saxe, cento e quarenta centímetros. (Ordem, ordem, o progresso nada vale, mas a ordem é necessária) (p. 177).

No seu trabalho de vasculhar o mundo, captando imagens, observa-se a preocupação da câmara em acompanhar a sucessão dos movimentos dos olhos ao observar uma determinada cena.

Primeiro, uma visão do todo; depois a atenção cada vez mais concentrada. Consideremos o seguinte trecho de "Manhã de sol", em que estabelecemos as diversões, conforme um planejamento fílmico:

Na porta do Distrito os populares se aglomeram, barrados (plano de conjunto)
Os que entram se dirigem à sala do Comissário (plano médio).
Comissário está na sua mesa de trabalho (meio primeiro plano), cara magra de fome e pensamento (grande plano).
Madureira e comissão se olham (plano de detalhe) (p. 204).

A técnica do grande plano, com o pormenor assumindo importância primordial, com a ampliação gigantesca de um fragmento qualquer, também pode ser transportada para a literatura, conferindo ao objeto uma personalidade, uma força plástica completamente novas: "a câmara pôs a descoberto tensões existentes entre o objeto e a sua ordem de grandeza; o escritor transferiu-as para o papel"¹². Em "O caso de F.A.", os dentes da personagem crescem, são colocados num primeiro plano que lhes concede importância primordial: "Cheguei em casa, Celeste me abriu a porta e saiu correndo para botar a dentadura. Voltou com uns dentes enormes..." (p. 72).

Cabe-nos, ainda, uma referência à montagem, "processo fílmico que consiste na supressão de fases de uma seqüência ou um trecho de ação e na passagem abrupta para outras fases ou seqüências"¹³, cabendo ao espectador ou leitor completar o que está faltando. Referimo-nos ao leitor, uma vez que a

montagem constitui-se numa das grandes contribuições que o cinema faz à literatura, tornando-se um procedimento altamente artístico. Buscando seus objetivos, o artista decompõe e recompõe a realidade, sendo que a imagem que nos quer apresentar do mundo não é oferecida gratuitamente; "A virtude da montagem consiste em que a emotividade e o raciocínio do espectador interferem no processo de criação. Obriga-se o espectador a seguir o caminho já seguido pelo autor quando ele construía a imagem"¹⁴.

O princípio da montagem, que se transfere para a literatura, obriga o leitor a criar. Sem dúvida, ele é orientado pelas intenções do narrador, mas fica envolvido no ato criador, é "a imagem que o autor quis e criou, mas, ao mesmo tempo, recriada pela própria criação do espectador"¹⁵.

Tomemos, como exemplo de montagem, o seguinte trecho do conto "Véspera":

O balcão do bar da rua 23 estava cheio. Atrás de uma mulher magrinha estiquei o braço, apanhei o meu scotch. No ano passado nesse mesmo dia de deboches, uma mulher chamada Rose foi para minha cama, disse: "estou pegando fogo, me dá na cara, com força", enquanto apanhava suspirava, seu rosto se contraía como se ela fosse chorar, mas ela pedia, "mais, mais" me xingava de todos os nomes sujos que existem. Depois ela ficou muito feliz, voltou do banheiro cantando, deitou-se ao meu lado, começou a falar sem parar: "meu filho me pediu um presente mas eu não tinha dinheiro para comprar o presente que ele queria por isso disse para ele 'Santa Claus não vai te dar o presente porque você disse nome feio pra mamãe',

ele chorou o dia inteiro, o seu rostinho ficou todo vermelho e eu fiquei com pena dele e disse, 'olha a Santa Claus não está realmente zangado com você, mas Santa tem que dar presentes para uma porção de meninos, se o dinheiro sobrar Santa compra o que você quer', meu filhinho disse 'vou rezar para a Santa Claus arranjar dinheiro' e foi rezar, você acha querido que o Macy's está aberto a esta hora? (p. 170).

As imagens do balcão do bar cheio, das costas da mulher magrinha, do braço esticado pagando a bebida, fazem nascer no seu choque, no narrador, a idéia de véspera como dia de deboches, trazendo em **flash-back** a imagem de Rose, com quem ele estabelece a analogia. Em seguida, as imagens de Rose indo para a cama/ Rose pedindo para apanhar na cara/ Rose apanhando na cara/ rosto de Rose se contraindo/ Rose xingando nomes feios/ Rose feliz/ Rose cantando são contrapostas às imagens do filho: pedindo de presente/ negação com motivo verdadeiro: dinheiro, motivo apresentado: xingamento de nomes feios/ choro do menino/ apresentação do motivo verdadeiro: falta de dinheiro/ garoto rezando. Toda essa seqüência entra em choque com o inesperado: "você acha querido que o Macy's está aberto a essa hora?. O que o autor nos quer contar das angústias de uma véspera de Natal, do jogo entre inocência e depravação, das incongruências entre o sentido de amor que se depreende da ideologia do Cristo e o Natal criado pela sociedade de consumo, com a febre de compras natalinas, não nos é oferecido gratuitamente. Mas é no espaço de silêncio gerado entre as representações, no não-dito, no choque entre as representações visuais que nasce um plano psicológico que não está

narrado no texto.

Rubem Fonseca propõe a cada leitor a mesma montagem dessa véspera de Natal, mas a estrutura não ficará presa a simples informações. Cada leitor forma sua idéia própria dessa experiência. Embora cada imagem dessa véspera seja para cada leitor uma imagem do autor, é também a sua imagem particular, muito pessoal, muito íntima, funcionando ele, portanto, como um co-autor.

Concluindo, verificamos que a visualidade, marca da catedral medieval, é recuperada, no século XX, pelo cinema, filho da era da máquina. Na amostragem proposta podemos constatar que o visual, transposto para a literatura, impera na escritura brasileira contemporânea. Verificamos, ainda, que, para criar este mundo descontínuo e fragmentado, Rubem Fonseca recorre ao olhar como forma de conhecer o outro, recorre ao olho armado como meio de redizer a realidade, recorre à montagem através de imagens de grande impacto visual, buscando acentuar a incoerência e o absurdo da vida moderna.

NOTAS

* NETO; J. C. M. (1979) p. 375.

** Ibidem, p. 139.

1. STEIN, G. (1983) p. 204.

2. RICHARDSON, R. (1969) p. 9.

3. BALAZS, B. (1983) p. 79.

4. BARTHES, R. (1974) p. 124.

5. BOSI, A. In: NOVAES, A., org. (1988) p. 80.
6. PIÑON; N. (1973). As páginas das citações dos contos mencionados serão indicadas, no texto, entre parêntesis.
7. DRUMMOND, R. (1982). As páginas das citações dos contos mencionados, serão indicadas no texto, entre parêntesis.
8. NASSAR, R. (1984). As páginas das citações serão indicadas, no texto, entre parêntesis.
9. TORRES, R. (1976). As páginas das citações serão indicadas, no texto, entre parêntesis.
10. FONSECA, R. (s.d.) As páginas dos contos mencionados serão indicadas, no texto, entre parêntesis.
11. MOELLER, H. -B. (1975) p. 61.
12. Ibidem, p. 61.
13. Ibid., p. 66.
14. EISENSTEIN (1969) p. 90.
15. Ibidem, p. 91.

BIBLIOGRAFIA

1. BALAZS, Béla. *Der Sichtbare Mensch (O homem visível)*-1923. Trad. João Luís Vieira. In: XAVIER, Ismail, org. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983. p. 77-83.
2. BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos; seguidos de O grau zero da escritura**. Trad. Heloysa de Lima Dantas e Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo, Cultrix, 1974.

3. BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto, org. **O Olhar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.
4. DRUMMOND, Roberto. **Quando fui morto em Cuba**. São Paulo, Ática, 1982.
5. EISENSTEIN, Serguei. **Reflexões de um cineasta**. Trad. Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.
6. FONSECA, Rubem. **Lúcia McCartney**. Rio de Janeiro, Olivê, s.d.
7. MOELLER, Hans-Bernhard. O papel do cinema na literatura contemporânea. **Humboldt**, Munique, F. Bruckmann, 32:60, 68, 1975.
8. MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa, Moraes Ed., 1980.
9. NETO, João Cabral de Melo. **Poesias completas**. 3. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.
10. NASSAR, Raduan. **Um copo de cólera**. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1984.
11. PIÑON, Nélide. **Sala de armas**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.
12. RICHARDSON, Robert. **Literature and film**. Bloomington/ /London, Indiana University Press, 1969.
13. STEIN, Gertrude. **Autobiografia de todo mundo**. Trad. Júlio Castañon Guimarães e José Cerqueira Cotrim Filho. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.
14. TORRES, Antônio. **Essa terra**. São Paulo, Ática, 1976.