

www.cinematoteca.gov.br

MAIO DE 2012

revista da cinematoteca brasileira

NÚMERO 1 | MAIO DE 2012

O PONTO DE VISTA DA MORTE

José Antônio Pasta Jr.

O CINEMA NO SÉCULO

Mateus Araújo Silva

ARQUIVO, CINEMA E HISTÓRIA

François Albera

VISITA A PEDRO LIMA

Paulo Emilio Salles Gomes

revista da cinematoteca brasileira


cinematoteca brasileira



Jardel Filho em
Terra em transe (1967),
de Glauber Rocha.

O ponto de vista da morte

Uma estrutura recorrente da cultura brasileira¹

José Antônio Pasta Jr

Professor de Literatura Brasileira
da Universidade de São Paulo

O que apresentamos aqui de maneira abreviada é parte de um trabalho mais extenso, em vias de preparação, que trata das constantes estruturais do romance brasileiro. Este texto se liga, portanto, sob aspectos essenciais, a outras partes desse trabalho e, de modo mais direto, ao estudo da conjunção de volubilidade e ideia fixa. Enquanto partes de um mesmo trabalho, o seu eixo central é necessariamente idêntico, mas cada um deles trata de aspectos diferentes de uma só e mesma problemática da cultura brasileira. Trata-se aqui, portanto, de tentar identificar e interpretar mais uma estrutura ou uma *figura* que pertence a um conjunto complexo e sempre enigmático que, acredito, merece ser desenvolvido.

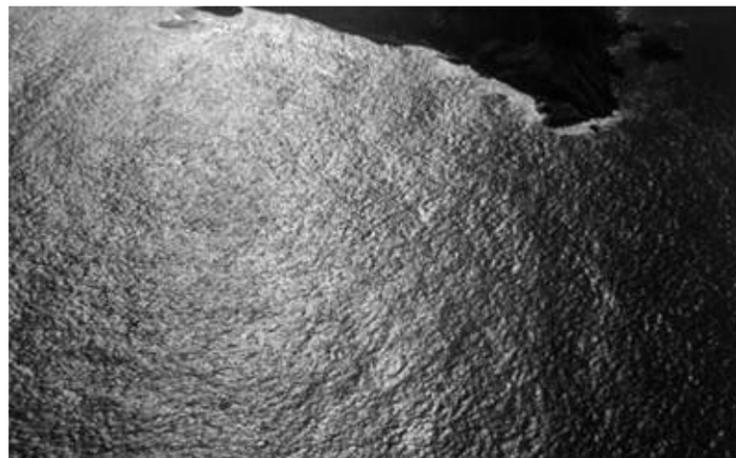
A estrutura da qual se trata aqui, eu a chamo, há bastante tempo, de *o ponto de vista da morte*.² Reduzida a seu aspecto mais elementar, ela consiste em contar uma história ou em desenvolver uma narrativa a partir da morte do próprio narrador ou, na sua ausência (como é o caso para o teatro "dramático" e, mais frequentemente, também para o cinema), trata-se de desenvolver a narração a partir da decomposição da própria consciência que fornece os dados essenciais da narrativa. O ponto de vista ao qual faço referência é, portanto, *o ponto de vista narrativo*, propriamente dito, e o momento-chave da narração, o ponto paradoxal do

qual ele brota, é a hora da morte ou, mais precisamente, o instante mortal. São, portanto, narrativas *in articulo mortis*, se assim posso dizer.

Seja inteiramente desenvolvida, ou até figurada de maneira chamativa e, mesmo, provocadora, seja em estado ainda mais ou menos larvar ou disfarçado, essa estrutura apresenta-se com frequência bastante notável na literatura brasileira, e, mesmo, em domínios vizinhos, como o cinema e o teatro, ao longo de aproximadamente um século.

Ao menos desde as *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis, até *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, passando por *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia, e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, entre outros, no domínio da literatura, e em Glauber Rocha e Nelson Rodrigues, no domínio do cinema e do teatro, essa estrutura do ponto de vista da morte – consideradas as diferenças – não cessa de se manifestar nas narrativas brasileiras.

Essa pregnância, tendo a vê-la como algo que salta aos olhos, tanto mais que ela modela algumas das obras decisivas da arte brasileira. Entretanto, até onde eu saiba, trata-se de uma homologia estrutural que nunca foi assinalada, enquanto tal, pela crítica.



É justamente sobre três obras francamente decisivas em seus respectivos domínios que me vou debruçar um pouco aqui, para tentar indicar essa estrutura e interrogar as suas determinações. Trata-se das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, da peça de teatro *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, e do filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. Devo alongar-me um pouco a respeito da primeira dessas obras, limitando-me, aqui, a indicar a projeção da mesma estrutura nas duas outras.

De fato, não se trata de obras quaisquer. Cada uma delas assinala o momento de uma síntese fulgurante e, ao mesmo tempo, o ponto de uma reviravolta decisiva seja na obra do autor, seja no domínio artístico que lhe é próprio. *Memórias póstumas*, é sabido, representa a uma só vez uma síntese e uma ultrapassagem da obra anterior de seu autor, e mesmo do conjunto da literatura brasileira que a precedeu, e na qual inaugura, por isso mesmo, uma nova era. Em *Vestido de noiva*, Nelson Rodrigues eleva a sua obra e o teatro brasileiro a um nível de complexidade ou de ambição que ele não tinha conhecido antes, assinalando ao mesmo tempo o começo do teatro moderno no Brasil. *Terra em transe*, por sua vez, é uma obra central do cinema brasileiro, na medida em que se coloca no coração da obra de Glauber Rocha, onde ela assinala também uma síntese e uma guinada radical do Cinema Novo. Que as apreciemos ou não, essas obras tornaram-se inevitáveis na história da cultura brasileira.

Ora, é justamente nessas obras capitais que o ponto de vista da morte se manifestou da maneira mais desenvolvida e com mais força. De minha parte, não penso que seja por acaso. Ao contrário, tudo se passa como se, nesses artistas, em momentos decisivos, um mergulho radical nos impasses fundamentais da matéria histórica brasileira pedisse o recurso a um conjunto de formas-limite, no coração do qual se encontra o ponto de vista da morte. A diferença dos períodos e dos domínios artísticos a que pertencem as obras,

longe de limitá-la, na minha opinião não faz senão reforçar a pregnância desse fenômeno de reiteração das formas. A mesma coisa vale, acredito, para as diferenças políticas e subjetivas entre os autores, que, aliás, nem sempre se apreciavam muito. Tais diferenças de perspectiva não fazem senão sublinhar e tornar mais evidente a força objetiva do encontro entre a *matéria histórica* e a *forma* das obras.

Com efeito, essas três narrativas encontram na morte da consciência narrativa o seu ponto de partida. As *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como assinala já o título, são memórias escritas depois da morte do narrador. Trata-se, portanto, de memórias de além-túmulo, no sentido literal da expressão, e o narrador não é um "autor defunto", coisa banal, como ele se empenha em sublinhar, mas um "defunto autor", coisa nova e original, conforme ele se gaba. Ao título sucede a dedicatória do livro, feita "ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver", dedicatória disposta na página à maneira de um epitáfio. Em seguida, depois de uma sucessão de fanfarrônicas do narrador, ele nos conta a sua morte – isso é, a sua agonia, seu enterro e decomposição. Ele quer morrer "metodicamente", como diz, e é, com efeito, de uma maneira escandida, minuciosa, que ele morre e se decompõe diante de nós: "A vida estrebuchava-me no peito, com uns ímpetos de vaga marinha, esvaía-se-me a consciência, eu descia à imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se-me planta, e pedra, e lodo, e cousa nenhuma".

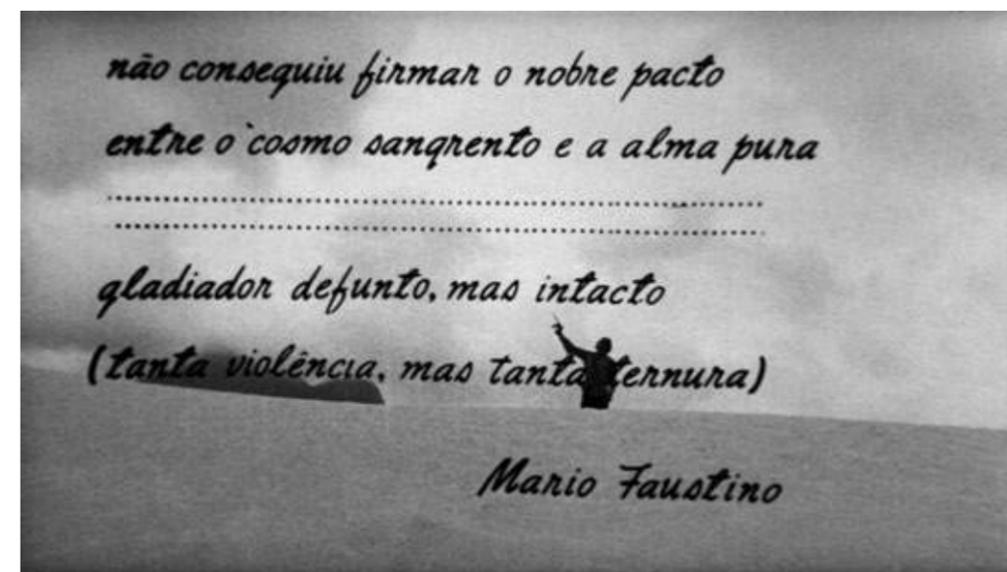
Todo o extenso *incipit* do romance, constituído de oito capítulos, em geral breves, é escandido pelas circunstâncias da morte do narrador, às quais se juntam relatos de estados-limite da consciência, principalmente os que se referem à mania ou à ideia fixa e aquele, extenso e célebre, que relata o seu delírio. Depois disso, ele pode nascer: de fato, ele nos conta sua vida desde o nascimento até os últimos acontecimentos, quando a morte retorna, e o círculo do romance se fecha. Pode-se dizer, então, que ele acede à condição de narrador pela morte, e, portanto,

que ele nasce morrendo ou que ele morre nascendo, fazendo assim passar uma na outra a vida e a morte. De fato, é desse limiar que ele narra, do *limite* entre a vida e a morte.

Para manter a ordem cronológica, *Vestido de noiva* (1943), a peça de Nelson Rodrigues, começa na escuridão total, quando então se ouvem, fortes, uma buzina de automóvel e o rumor de uma derrapagem violenta, seguida de barulho de vidro quebrando-se. A luz que volta pouco a pouco revela, em cena, o que o dramaturgo chama de "plano da alucinação", cujas imagens são as que produz o cérebro da personagem principal, Alaíde, que acabara de ser atropelada por um carro. Trata-se, é claro, do acidente de trânsito cujo barulho se ouviu. É dessa personagem mergulhada no coma, entre a vida e a

morte, que provêm as imagens que preenchem, em cena, o plano da alucinação e o plano da memória, aos quais se acrescenta um terceiro plano – o da "realidade" –, inicialmente ocupado por repórteres e também pelos médicos que se inclinam sobre o corpo da moribunda. As fronteiras entre esses planos, aliás, não são bem nítidas, e com frequência a alucinação, a memória e a realidade se misturam. A sucessão e o cruzamento das imagens dos três planos ocupam toda a peça, que termina por uma luz intensa e exclusiva sobre o túmulo de Alaíde, ao som de uma combinação "funeral e festiva", rubrica do autor, da marcha nupcial e da marcha fúnebre.

No filme de Glauber Rocha, *Terra em transe* (1967), o ponto de vista narrativo se revela ser o de Paulo, poeta e militante político, que está, também ele, morrendo. Desesperado diante da revolução popular abortada e da subida ao poder dos poderosos retrógrados, ele lança seu carro contra a barreira instalada pela polícia, e é baleado. É de seu cérebro de agonizante que jorram então as imagens do filme, compostas de elementos de delírio, de memória, de volição, nem sempre fáceis de discernir. Antes tudo, aliás, imagens de amplo sobrevôo dão a ver o mesmo mar que bate na costa desde Ulisses e antes, ritmando visualmente, ao som hipnótico de um ponto de Candomblé, o transe que se avizinha. As imagens do rosto do protagonista agonizante encontram-se no começo e no fim do filme, encerrando a narração.



Fotogramas de *Terra em transe*.
—
Jardel Filho em *Terra em transe*.



Paulo Autran.
Foto de cena
de Terra em transe.

—
José Marinho.
Detalhe de fotograma
de Terra em transe.

—
Jardel Filho e Paulo
Autran. Fotogramas
de Terra em transe.



Quando das suas primeiras aparições, surgem superpostos, à maneira de epitáfio, versos do poeta Mário Faustino:

*Não conseguiu firmar o nobre pacto
Entre o cosmos sangrento e a alma pura.
Gladiador defunto mas intacto,
Quanta violência mas quanta ternura.*

Essa breve exposição de alguns traços das obras em questão permite recuperar nelas, espero, apesar de todas as diferenças, elementos de uma semelhança flagrante. Não apenas as três narrativas se desenvolvem a partir da morte da consciência narrativa, como também misturam a percepção do real aos dados da consciência perturbada, desdobrando, ao mesmo tempo, em tonalidades diversas, toda uma espécie de estética da morte: a agonia, os presságios, a fixidez, a repetição, a solenidade e a pompa, o cadáver, os vermes, os epitáfios, as alegorias, o túmulo, etc.

A mim talvez bastasse simplesmente chamar a atenção para essas analogias e propor a questão da sua natureza e alcance. Tanto mais que, como já sublinhei, não tenho conhecimento de que tenham sido assinaladas. Mas, longe de qualquer preocupação de originalidade, é esse fato mesmo que me intriga, e por isso gostaria de colocar uma primeira hipótese a esse respeito.

Se não estou enganado, penso que o conjunto não foi percebido sobretudo porque se desconsiderou, sob esse aspecto, o primeiro e talvez mais importante dos termos da série, as *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Tudo indica que a presença da morte nesse livro ou bem foi ignorada, ou bem não foi considerada no sentido e extensão que lhe são próprios. Entre aqueles que lhe deram alguma atenção, pode-se distinguir duas atitudes principais. Uma, tradicional, leva a sério o que diz o próprio narrador, e considera sua condição de morto como o garante de sua imediata universalidade. Com efeito, haverá algo mais universal que a morte? Visto dessa maneira, na verdade insustentável, o livro assume principalmente ares metafísicos. Desse modo, não apenas se cai na armadilha do narrador, como também – e principalmente – se apaga o Brasil, o que significa ignorar por completo a impregnação metódica, sistemática, estrutural, dos dados da matéria histórica brasileira no livro, do qual ela constitui a *mediação* por excelência. Será preciso lembrar mais uma vez que *Brás é o Brasil*?

Já na outra ponta do espectro, Roberto Schwarz (cujo trabalho informa em boa parte estas notas)–,³ que se levantou

contra o universalismo de pacotilha para identificar um outro, desta vez bem determinado, o da história mundial do capitalismo –, ele, que denunciou e analisou os abusos e armadilhas do narrador e revelou, como nenhum outro, a presença da mediação brasileira nas *Memórias póstumas*, considerou o defunto autor como uma das provocações desse narrador infame, que, na procura perpétua de uma supremacia qualquer, não poupa nada nem ninguém. De minha parte, acredito que a provocação, de fato, está lá, e que era preciso pô-la em evidência para fazer face ao universalismo factício que se associa quase secularmente à figura do defunto autor. Mas, no que me concerne, acredito que é preciso dar seguimento a essas considerações, observando que não se trata *apenas* de uma provocação nem, principalmente, de uma simples provocação entre tantas outras. Na realidade, acredito que estamos diante de uma dessas questões propriamente elementares que, no entanto, a crítica nunca realmente se colocou: com efeito, por que Brás Cubas é um defunto autor? Não tenho a pretensão de responder de maneira completa a essa questão, mas, para melhor compreendê-la, seria preciso desdobrá-la em duas.

Primeiramente, Machado de Assis teria feito correr tanta tinta para dar lugar a uma simples provocação entre outras? O conjunto em que se encontra a parte mais importante do motivo da morte do narrador, isto é, todo o longo início do romance, não o sugere. Ele está cheio, como bem mostrou Schwarz, de gabolices, de manobras, de abusos, mas todos esses torneios arbitrários, que ditam o ritmo dessa prosa volúvel, dão também lugar à produção de uma sequência de imagens ou de figuras que se encadeiam e se articulam de

maneira sistemática, segundo uma lógica toda particular, de maneira a precipitar a constituição de um *conjunto* de figuras com andamento de alegoria. É assim que são expostos a morte do autor, a sua decomposição, os estados-limite da consciência, o trapézio de movimentos pendulares, a ideia fixa e o X, ou o enigma do qual ela é portadora, o emplastro Brás Cubas, a forma-mercadoria – figuras muito nítidas e muito enfáticas, que se associam na formação de uma espécie de pequeno sistema de imagens regido por uma lógica interna. É esse aspecto de sistema fechado, constituído por figuras encadeadas, cujo caráter enigmático desafia o leitor, que faz pensar numa configuração alegórica.

Talvez nos digam que não se pode levar a sério esse conjunto, porque Brás Cubas não é de se levar a sério. De acordo, mas o *sério*, em Brás Cubas, não está justamente na sua falta de seriedade? Não é o seu deslocamento perpétuo, sua labilidade, isto é, sua falta de seriedade, que confere um ritmo peculiar a esse conjunto e ao próprio romance, cuja *seriedade*, no entanto, é talvez a mais rigorosa das letras brasileiras? Ora, o ponto de vista da morte é parte integrante e talvez também a chave desse conjunto enigmático.

Além disso, e esta é uma segunda questão, por que Machado de Assis teria escolhido um início tão irrealista para um romance cujo espírito é, no entanto, o de um realismo encaixado, se não era para indicar uma dimensão significativa do fenômeno que ele põe em pauta?

Essas questões, aliás, nos levam naturalmente a duas outras considerações ligadas ao lugar em que se situa, no romance,



o motivo da morte do autor. Com efeito, ele não está situado em um lugar qualquer: primeiramente, ele constitui, como foi dito acima, o *incipit* do livro e, enquanto tal, ele subordina toda a sequência da narrativa; em segundo lugar, ele se vincula a nada menos que à caracterização do ponto de vista narrativo, isto é, à pedra angular de toda a construção do romance.

Todavia, além das questões mais ou menos gerais que tentei colocar aqui, é sobretudo a reaparição dessa estrutura do ponto de vista da morte em outras obras capitais da cultura brasileira que, na minha opinião, a aponta com o dedo e a impõe à consideração da crítica. Salvo erro, acredito que, dando corpo entre nós ao ponto de vista da morte, Machado de Assis descobriu e deu forma, pela primeira vez e de maneira já completa, exaustiva mesmo, a uma estrutura simbólica profunda, engendrada no núcleo mais essencial da matéria histórica brasileira, à qual aliás toda a sua obra romanesca procura dar voz. É por essa qualidade que a vemos vir reiteradamente à superfície, essa forma narrativa, justamente em momentos-chave, quando crises históricas decisivas entreabrem os subsolos dessa história e deixam entrever suas estruturas profundas. Se for permitida a imagem, nesses momentos esses artistas são como sismógrafos privilegiados, aptos a captar e a traduzir o que esses abalos revelam. Não foi senão muito tempo depois de escritas as obras de Machado de Assis que a historiografia, a sociologia, a psicologia social, etc., começaram a se dar conta de muito do que em seus romances já tomara forma.

Enquanto estrutura profunda da matéria histórica mesma, considerada no seu conjunto, o ponto de vista da morte corresponde a uma *forma* fundamental que modela ao mesmo tempo, de maneira homológica, as três instâncias principais que performam no romance machadiano: ela corresponde à forma do *sujeito individual*, à forma da *obra literária* e à forma da *história* nela incorporada. Dessa maneira, essas três instâncias entram em correspondência, ou em homologia estrutural, fato que confere ao romance sua profunda unidade.

Pode-se começar a vê-lo dando seguimento a uma observação fundamental de Roberto Schwarz sobre o livro. É por essa via, acredito, que se pode caminhar para a incorporação dos aspectos ditos "metafísicos" da obra de Machado de Assis à sua explicação materialista. Deixados a si mesmos, esses aspectos "metafísicos", aliás bastante contraditórios na literatura brasileira, na qual formam uma espécie nada negligenciável de metafísica esquisita das letras nacionais, tais aspectos são a porta aberta a todos os abusos críticos e a todas as formas de regressão.

Na sua célebre análise das *Memórias póstumas*, o crítico diz que o traço mais saliente do narrador é a sua volubilidade: ele muda sem parar, de uma página a outra e mesmo de uma linha à seguinte, ele se metamorfoseia, se desidentifica de si mesmo, tornando-se um outro. A todo momento muda de atitude, de opinião, de tom, de nível, de caráter, etc. Esse movimento vertiginoso desorienta o leitor, que o narrador, desse modo, procura submeter a seus caprichos. Isso é o que se passa do lado do leitor. Mas o que se passa do lado da subjetividade que aí está figurada, a do narrador? Para ser breve, se ele se metamorfoseia sem cessar, se todo o tempo ele se torna outro, isso significa que ele *vem a ser* desaparecendo, ou ainda que ele *se forma* suprimindo-se. Dito de outra maneira, se ele vem a ser cessando de ser, ele nasce pela morte. Seu momento de nascimento é ao mesmo tempo o de sua morte: como ele mesmo diz, "eu sou um defunto autor, para quem a campa foi outro berço". Com efeito, é pela morte que ele vem a ser o que é, isto é, o narrador. Ele se constitui enquanto tal pelo ato mesmo do seu desaparecimento. É assim que ele não pode narrar senão a partir da morte. O instante mortal é seu "ponto epistemológico" por excelência. O ritmo da labilidade é também o *rictus* da "contração cadavérica", conjugando-se no romance vida e morte, animação e fastio, movimento e parada, volubilidade e ideia fixa.

Pode-se, assim, verificar que a percepção crítica da volubilidade de Brás Cubas não exclui a consideração de sua condição de defunto autor. Bem ao contrário, esses dois aspectos remetem um ao outro, encontram-se em relação de implicação recíproca. A fórmula que a exprime de forma mais sintética é esta: se o mesmo é o outro, o ser é o não-ser.

A esse propósito, é impossível não lembrar a célebre formulação de Paulo Emilio Salles Gomes, crítico e historiador central do cinema brasileiro, que, a propósito das vicissitudes da formação cultural no Brasil, disse: "A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não-ser e ser outro".⁴ No Brasil, são muitos os que admiram, a justo título, a fórmula de Paulo Emilio, na qual se vê uma espécie de oráculo nacional, mas nem sempre se quer, entretanto, tirar dela as conclusões necessárias, percebendo a mesma "dialética rarefeita" na oscilação perpétua de Brás Cubas entre o ser e o não-ser –, provavelmente sua primeira e mais fulgurante formulação.

Mas de onde provém, no Brasil, esse caráter intercambiável das ordens do mesmo e do outro? Dito de outra maneira, qual é seu alcance expressivo, quando modela as formas artísticas e, mais geralmente, as manifestações simbólicas?

Se é possível ser tão breve falando de assunto tão complexo, proporia a seguinte formulação:

Como se sabe, do fato de ter conhecido a longa persistência, quatro vezes secular, da escravidão moderna – ou seja, da escravidão engendrada na periferia do sistema pela expansão mesma do capitalismo –, o Brasil conheceu, sempre, duas formas contraditórias da concepção do sujeito: uma, mais "moderna", concebe o indivíduo isolado, o sujeito individual, enquanto sujeito autônomo, isto é, como fundamentalmente e por definição *distinto* do outro; associada a essa, uma outra forma, tributária da presença da escravidão, torna muito simplesmente inconcebível essa autonomia,

pois ela não é apta a conceber a distinção entre o mesmo e o outro. Desse fato, o mesmo se concebe simultaneamente como distinto do outro e como idêntico a ele, isto é, ele é *ele mesmo, sendo o outro*, ao mesmo tempo. Ora, é essa passagem constante do mesmo no outro, passagem aliás cheia de virtualidades perversas, que faz girar a roda da volubilidade de Brás Cubas, e que o precipita na estrutura da formação supressiva, pela qual ele se forma suprimindo-se, na qual ele nasce pela morte. Dessa maneira, o ponto de vista da morte é também a forma de um processo particular e infinitamente contraditório da constituição do eu, processo profundamente enraizado no núcleo mesmo da formação histórica do país.



Paulo Gracindo.
Foto de cena
de Terra em transe.

Glauce Rocha
e Jardel Filho.
Fotogramas
de Terra em Transe.



Se se observa esse mesmo fenômeno sob o ângulo da forma literária, o da constituição formal do romance, vê-se o ponto de vista da morte tomar ainda um outro sentido: visto que o narrador se forma desaparecendo, ele deve, a rigor, narrar a sua história de um ponto de vista que não se constituiu. Esse é bem o paradoxo constitutivo dessa forma do romance: ele deve, evidentemente, ser narrado, mas de um ponto de vista que *não existe*. Como ele dá "solução" a esse paradoxo? Ele se irá desdobrar desde um ponto de vista que se forma pela sua supressão, portanto, do ponto de vista da morte. Dessa maneira, as *Memórias póstumas* são a formalização de um impasse fundamental do romance brasileiro: o de produzir romances a partir de uma matéria histórica hostil às exigências dessa forma literária. É sabido que o fundamento prático mais geral da forma-romance é, justamente, o indivíduo moderno, ou seja, o indivíduo isolado e o sujeito autônomo. No Brasil, em virtude da escravidão moderna, o sujeito constitutivo do romance era, a uma só vez, exigido, digamos, por nossa "atualidade", e *interdito* pelo nosso atraso constitutivo e reiterado; é isso também o ponto de vista da morte: a figuração do *ponto de vista impossível*. Como se sabe, a morte concentra todos os tópicos do inexprimível, a começar pelo fato de que se pode narrar tudo, exceto a própria morte. É justamente aí que começa Brás Cubas – pelo *tour de force* de realizar o impossível, ao contar a sua morte. Machado de Assis estava então em pleno processo de reconhecimento dos paradoxos da forma-romance no Brasil, e não é por acaso que, na apresentação do livro, ele diz que as *Memórias póstumas* são bem um romance e, ao mesmo tempo, não o são.

E a que concepções do tempo, e mesmo da história, se dirigem essas formações paradoxais do sujeito e da forma?

Com certeza, a uma história que, por sua vez, é propriamente *histórica* e que, no entanto, não o é inteiramente. Para dizê-lo sucintamente: Brás Cubas *vive e morre*, o que significa que ele conhece a distinção entre os tempos, isto é, entre o passado e o presente. Mas, como ele nasce morrendo, ou seja, como não morre para valer, ao mesmo tempo ele não conhece essa distinção dos tempos: ele está dentro do tempo e, igualmente, fora dele, mergulhado numa espécie de eternidade degradada ou de má infinidade.

Reencontra-se aí, de maneira flagrante, uma transposição narrativa do ritmo peculiar da formação do Brasil, que sob aspectos essenciais se desenvolve como uma história paradoxal, que ao mesmo tempo conhece e não conhece a distinção entre o tempo passado e o tempo presente. Como se sabe, no que se chamou de modernização conservadora, um período é diferente do período que o precedeu, sendo entretanto "a mesma coisa". Aí também, na história, as ordens do mesmo e do outro se acham perturbadas. A análise dessa perturbação tomará corpo, aliás, de maneira sistemática, nos romances que Machado de Assis escreverá depois de *Memórias póstumas*. O momento mais explícito dessa figuração será, sem dúvida, *Esau e Jacó*. Nesses romances, a dimensão temporal se apresenta, ao mesmo tempo sob a forma da história, no sentido forte do termo, e sob a forma de uma espécie de eterno retorno do mesmo, que se assemelha antes à recorrência própria da ordem do mito.

Na peça *Vestido de noiva*, essa mesma percepção do sujeito, da forma e, de maneira mais mediatizada, da história do país, assume também as formas de uma perturbação

sistemática das ordens do mesmo e do outro. Alaíde é ela mesma e a projeção do seu desejo recalcado de *belle du jour*, isso é, de Mme. Clessi; a "mulher de véu" é tanto sua irmã quanto rival; seu marido se multiplica, durante a peça, numa miríade de duplos: uma tal proliferação de formas em perpétuo desdobramento não poderia ser formalmente acolhida senão pelo ponto de vista "onicompreensivo" da morte, que preside a representação. Ao longo da obra de Nelson Rodrigues, esse mesmo motivo da morta ou da moribunda que fala se reproduzirá na peça *Valsa nº 6*. De todo modo, a oscilação entre história e mito, tempo literário e eterno retorno, se imporá como a forma por excelência de seu teatro.

Evidentemente, não posso estender-me muito, mas devo acrescentar ainda que *Terra em transe* é a formalização paradoxal – ao mesmo tempo sistemática e frenética – do momento da modernização conservadora mais decisivo do Século XX no Brasil: o momento em que todas as esperanças, aliás ilusórias, de modernização do país foram substituídas pela violenta subida ao poder das suas forças mais retrógradas. Mas a constatação mais central do filme é talvez a da identidade fundamental das partes em confronto: Paulo, o poeta, o portador das esperanças da revolução, em sua retórica, suas ideias fixas, sua volubilidade, sua demanda de absoluto, revela-se o duplo de seu adversário por excelência, Diaz, que será o ditador. Aí, de novo, o outro é o mesmo, e nenhuma transformação verdadeira pode produzir-se a partir de tal interspersão. Esta não pode dar lugar senão à oscilação interminável e hipnótica entre os dois polos, ou a essa passagem perturbadora do mesmo ao outro que é o *transe*, forma aparentada à morte. A terra em transe é também a terra prometida do ponto de vista da morte.

Notas

¹ Este texto retoma uma conferência pronunciada em 2005, na Université Sorbonne Nouvelle, de Paris. Guarda, por isso, aspectos de comunicação oral para público estrangeiro, além do andamento um pouco forçado, comum em traduções. Foi publicado originalmente sob o título de "Le point de vue de la mort (une structure récurrente de la culture brésilienne)", no n.14 dos *Cahiers du CREPAL*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, em 2007. Para a presente publicação, recebeu, além, é claro, da tradução, somente pequenas modificações.

² Alguns aspectos deste trabalho foram indevidamente publicados, no Brasil, é verdade que de maneira bastante estropiada e sem referência a sua origem, por indivíduos que não são seus autores. Compreende-se que não me sinta obrigado a citá-los.

³ SCHWARZ, Roberto. *Machado de Assis. Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990. Do mesmo autor, *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977; *Dois Meninas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

⁴ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 90.