

# A figura humana em Guimarães Rosa e em Rubem Fonseca: o olhar e o olho armado

Maria de Lourdes Abreu de Oliveira\*

Na tensão entre o mostrar-se e o esconder-se, no jogo entre olhar e olhado, entre o que se olha e o que se vê, abre-se um espaço de silêncio, que é preenchido pelo observador. Todavia, esse observador, muitas vezes, é apanhado pelas armadilhas do olhar. O real, o digno de fé, será o que fica na superfície das coisas? Dividido entre o ser e o parecer ser, ludibriado pelas máscaras que falseiam o visto, cegado por preconceitos, o observador se perde nas veredas do imediato. Olha, mas não vê.

No tráfego entre literatura e cinema, será objeto deste ensaio uma reflexão sobre a visão nova do corpo a partir do cinema, o mascaramento do olhar em texto literário de Guimarães Rosa, e o olhar cruel na tessitura poética de Rubem Fonseca, decorrente da violência no cenário das grandes cidades.

\* Professora do CES/Juiz de  
Fora-MG.





A moderna valorização do corpo deve muito ao cinema. 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. Um cineasta que muito contribuiu para se repensar a importância da imagem do homem foi Béla Balazs, denominado o poeta do primeiro plano. Segundo ele, a imprensa veio obscurecer a figura humana manifesta nas catedrais medievais, ocultando pouco a pouco a sua imagem, na medida em que se passou de uma cultura visual para uma cultura conceitual. Os muitos livros, as muitas palavras, portadores de opiniões várias, foram quebrando a pedra em milhares de fragmentos, foram destruindo o espírito único que corporificava na catedral medieval. O homem reduziu-se a um rosto, "semáforo desajeitado da alma", emitindo 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" (BALAZS, 1983, p. 79).

Todavia, surge o cinema a ensinar a riqueza do gesto, a recuperar o colorido da expressão facial, abrindo o caminho para que o homem se torne perceptível de novo, manifestando-se não como um surdo-mudo, mas transmitindo suas experiências interiores visualmente: "O que aparece na expressão facial é uma expressão espiritual, visualizada imediatamente sem a mediação da palavra" (Ibidem, p. 78).

Béla Balazs, teórico e cineasta húngaro, compreendeu a especificidade e autonomia dos problemas da arte da era da máquina e valorizou o *grande plano* ou *close-up* como forma de aprofundamento de visão da vida, não só revelando coisas novas, como devolvendo o sentido das velhas. É papel do *grande plano* desvelar o que se passa por trás das aparências, mostrando, por exemplo, detalhes que escapariam não fosse o olho da câmara escarafunchar, curioso, dedos que se crispam irritados quando o rosto permanece impassível, numa atmosfera aparentemente amigável, frente a um interlocutor desagradável. O grande plano é lírico, debruça-se sobre a vida, desvendando as suas intimidades, não podendo ser usado aleatoriamente sem uma necessidade dramática imperiosa. Além do *close-up*, coloca como essenciais, na realização de um filme, a montagem e o enquadramento. Segundo ele, a montagem oferece possibilidades metafóricas, nascendo da justaposição de imagens o irracional, o indizível, a sugestão, o *como se*, as diversas nuances de sentimentos. Já o enquadramento manifesta não só os sentimentos das personagens como os do criador do filme, assumindo, segundo este cineasta-teórico, tal importância que uma única imagem pode deflagrar um âmbito de influência capaz de despertar o nascimento do simbólico. Tornou-se clássico o enquadramento das botas que pisoteiam corpos na cena da escadaria de Odesa, do filme **O Encouraçado Potenkim**, de Eisenstein.

Para Balazs, o *grande plano* nasce de um lance genial de Griffith, que, audaciosamente, corta as cabeças das pessoas, inserindo-as, aumentadas na ação filmica. Embora um objeto ou uma parte qualquer do corpo, quando destacados de seus conjuntos, de suas adjacências, permaneçam relacionados ao todo, presos ao espaço que os rodeia, no caso do rosto constata-se uma situação diferente, abre-se uma nova dimensão: a fisionomia, isolada, uma expressão apenas, sem significação espacial. E a câmara pode ir mais além, fotografando o subconsciente, mostrando o rosto de base, que ali está, escondido sob a máscara, afivelada conscientemente com a expressão que se quer mostrar, mas que o grande plano, decodificando a nota falsa, torna manifesto.

Em 1926, ele está em Berlim, participando do *Agit-Prop* que, como na Rússia de Einsenstein, Pudovkin e Vertov, recorre às artes e, principalmente, ao cinema para difusão ideológica. Aliás, é interessante destacar que todos esses grandes teóricos da montagem, já assimilados, alcançaram o cinema arte pela via da propaganda política:



O *Agit-Prop* e suas manifestações constituem efetivamente uma das realidades artísticas mais surpreendentes dos anos 20. Trata-se, no espírito dos comunistas, de ganhar as massas para a revolução, utilizando a arte, mas uma arte integrada à vida cotidiana, que desce à rua, à fábrica, aos quarteirões populares. O *Agit-Prop*, ao longo dos anos 20, denunciara a exploração capitalista, o terror policial, o nacionalismo e o militarismo alemães (PALMIER:1977, p.210).

Atento à movimentação cultural em curso, debatedor ativo, escrevendo mais de uma centena de críticas de filmes, nesse efervescente período dos anos 20-30, quando toda uma classe intelectual toma consciência da importância do cinema, Balazs organiza os trabalhos que vão constituir a matéria de seu livro **O Espírito do Cinema**. Apaixonado pela nova arte, embora sabedor de que ela é a “filha legítima do capitalismo”, vê que se trata de um meio de expressão, único, forma de cultura aberta às massas, capaz de chegar diretamente à alma do povo, não se cansando de repetir que: “não é uma linguagem de signos substituindo as palavras, como seria a linguagem-signo do surdo-mudo – é um meio de comunicação visual sem a mediação de almas envoltas em carne. O homem tornou-se novamente visível!” (BALAZS, 1983, p.79).

Por conseguinte, o cinema gera uma nova forma de captar a realidade que responde às necessidades de um novo relacionamento entre homem e mundo. Essa nova forma de abordar o mundo vai refletir-se nas outras artes, ampliando o espaço representativo. Assim, na literatura, o corpo recebe essa nova carga estética gerada pelo cinema. E o *grande plano* funciona como um olhar de aprofundamento de avanço além do visto.

Considerando-se que o *ver* pode ser ludibriado pelas aparências, caberia, aqui, incluir uma reflexão sobre a metáfora das vestimentas, importante para uma leitura do corpo, que se torna, pela difusão de recursos proporcionados pela imagem fílmica, tão exposto ao olhar. Maria Clara Castellões de Oliveira (2005), referindo-se a essa metáfora no que concerne aos caminhos tradutórios, discute pontos que poderão ser extensivos ao que se pretende desenvolver neste ensaio. Segundo essa pesquisadora, baseada em textos de Gershom Scholem, a Torá funciona como uma vestimenta no contexto cabalístico:

A Torá tem um corpo que consiste nos mandamentos e decretos da Torá, que são chamados *gufe torah*, “corpos da Torá”. Esse corpo está envolto em vestimentas, compostas de histórias mundanas. Os tolos vêem apenas as vestimentas, que são parte narrativa da Torá; eles não conhecem nada mais e deixam de ver o que está por baixo delas. Aqueles que conhecem mais vêem não apenas as vestimentas, mas também o corpo que está por baixo delas. Mas os verdadeiramente sábios [...] lançam o seu olhar para a alma, que é a verdadeira fundação de toda a Torá. (SCHOLEM citado por OLIVEIRA, 2005, p. 307).



Ainda sobre a metáfora da vestimenta, Jacques Derrida, em **Torres de Babel**, tece considerações que, embora se refiram à questão da tradução, podem ser elucidativas do desenvolvimento deste ensaio sobre o corpo, sobre o falseamento do visto, sobre o ver e o saber ver:

É muito bonito uma bela tradução: arminho, coroamento, cetro e diligência majestosa. O rei tem de fato um corpo [...] mas esse corpo está somente prometido, anunciado e dissimulado pela tradução. O hábito convém, mas não se ajusta tão rigorosamente na pessoa real. Não é uma fraqueza, a melhor tradução assemelha-se a esse manto real. Ela permanece separada do corpo ao qual entretanto ela se junta, esposando-o sem esposá-lo [...] Uma vestimenta não é natural, é um tecido e, mesmo, outra metáfora da metáfora, um texto, e esse texto de artifício aparece justamente ao lado do contrato simbólico [...] O manto e as dobras protegem provavelmente o rei contra o frio ou as agressões naturais; mas em primeiro lugar, sobretudo, é, como seu cetro, a visibilidade insigne da lei. É o indício do poder e do poder de fazer a lei. Infe-re-se daí que o que conta é o que se passa sob o manto, quer dizer o corpo do rei... (DERRIDA, 2002, p.55).

Essa nova abordagem do corpo pela força do olho armado vai tratar a vestimenta de um ponto de vista diferente, levando, muitas vezes, ao mascaramento do saber pelas armadilhas do olhar. É o que se busca, neste ensaio, mostrar, a partir de textos de Guimarães Rosa e Rubem Fonseca.

Em **Grande Sertão: Veredas**<sup>1</sup>, de João Guimarães Rosa, um conjunto de situações impede Riobaldo de ver com clareza, turvando-se-lhe o olhar: a lei do sertão com força de tabu, a valorização da diferença entre os gêneros, e, conseqüentemente, a vergonha de amar. Esse conjunto prejudica o caminhante na busca de conhecimento da verdade, deixando Riobaldo na superfície dos fatos, sem se aprofundar na investigação das pistas, declarando logo no início de seu longo monólogo: “Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim penso também – mas Diadorim é a minha neblina” (GSV, p. 22).

O corpo de Diadorim permanece encoberto pela vestimenta, que guarda o mistério de sua feminilidade. O segredo é revelado tarde demais. Depois de Diadorim ser morto no confronto com Hermógenes, Riobaldo descobre, desesperado, a verdade no corpo nu sendo preparado para o enterro: “Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuia...” (GSV, p.454). Nas artimanhas do destino, Diadorim, nascido Maria Deodorina, conforme o batistério, encontrado por Riobaldo, registrava a sina dela que “nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” (GSV, p. 458). Seria trama do diabo?

Ante a evidência do visto, ante a conscientização da verdade, da diferença que abre as vias para o permitido, Riobaldo verbaliza o sentimento então possível: “Meu amor!” (GSV, p, 454). Todavia, a declaração perde sentido, mesmo verbalizada continua silenciosa, porque não pode ser decodificada pela parte interessada. Por maquinacões “diabólicas”, a mensagem não chega ao receptor. Riobaldo se culpa por não ter tido olhos para ver, para ler na figura de Diadorim tão feminina a verdade, cego que estava, submetido ao código ético do sertão, separando os seres pelo tabu que determina a sexualidade segundo os gêneros.

<sup>1</sup> ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão : Veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. 4.ed. As subseqüentes citações deste texto serão fitas por esta edição, indicando-se a sigla **GSV**, seguida do número da página em algarismos arábicos.



Riobaldo se culpa por não ter tido ouvidos para escutar os sussurros do não-dito, não soube ver o corpo, dissimulado pelas máscaras que vestiam a verdade, guardada secretamente nas fissuras do texto-mulher, disfarçado pela vestimenta enganadora, pelas roupagens do sertão. Mesmo quando sondava o outro, quando sentia pelo toque a maciez da pele, cegado pelo preconceito, pela vestimenta, ele não foi capaz de ver, de decifrar no trançado do tecido a verdade reveladora. O segredo já não pode, então, ser compartilhado. Está condenado ao silêncio, aprisionado nas malhas do discurso. Eros é sufocado por Tanatos.

Todavia, esse olhar que passa a incidir mais objetivamente sobre o visto, ampliado pela mídia, corre o risco de banalizar o corpo, observando-o de uma forma perversa, cruel. É um olhar que agride o leitor pela impotência de intervir nas diferentes versões da realidade. É o que se pode constatar na poética violenta de Rubem Fonseca, tendo como cenário as grandes cidades, sobretudo o Rio de Janeiro. Nesse contexto, é gerado um tipo de população excluída, perdida na multidão, sem espaço próprio, circulando entre a zona dos ricos, vivendo em zonas de pobreza, incrustadas nos bairros dos poderosos, porque existe uma geografia do crime que estabelece relações entre as diferentes classes sociais. A violência circula na multidão, rompidas todas as fronteiras.

A personagem perde a inocência do olhar, deixa de enxergar romanticamente a figura da dama que passa. É o que se verifica nos contos de Rubem Fonseca: *Passeio Noturno - Parte I* e *Passeio Noturno - Parte II*, em que a personagem central, um empresário rico, procura as passantes, depois do jantar em família, não para acionar o imaginário, tentando inventar enredos para as suas vidas, mas para assassiná-las, como se buscasse um relaxante para as tensões vividas no dia-a-dia. Narra as suas escapadas noturnas, em um tom coloquial, embora realista e cruel, em uma linguagem concisa, usando o discurso indireto livre. Busca as suas vítimas aleatoriamente. Sai para a caçada, como se estivesse saindo para uma aventura inocente. Visualiza a mulher vindo por uma rua mal iluminada:

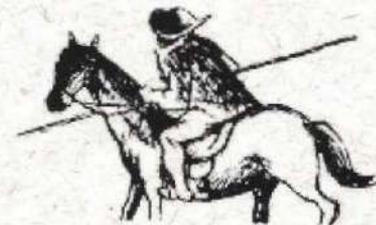
Ela caminhava apressada, carregando um embrulho de papel ordinário, coisas de padaria ou de quitanda, estava de saia e blusa, andava depressa, havia árvores na calçada, de vinte em vinte metros, um interessante problema a exigir uma grande dose de perícia. Apaguei as luzes do carro e acelerei, Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em onze segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio (FONSECA, 2004, p. 244).

Na ficção de Rubem Fonseca é manifesta uma violência das violências em que tudo é violência. Como o bardo baudelairiano que perde a sua aura, caída na lama, quando o poeta tenta escapar de uma carruagem a toda velocidade, essa passante per-

de o mistério e o fascínio e se mistura na multidão como vítima anônima de uma sociedade perversa, tornando-se um corpo banalizado pelo olhar que não consegue ir além do visto, preso nas armadilhas da vestimenta.

Nesse novo contexto, em que a aura deixa de habitar as coisas e os homens, a figura do indivíduo encontra-se isolada, exilada, tendo como pano de fundo a multidão anônima e impessoal, tornando-se vítima das transformações que descentram e deslocam o sujeito (HALL, 2005, p.32-33).

Concluindo, verifica-se que esse novo olhar renascido pela força da câmara, alimentado pela tecnologia, ao incidir sobre o corpo redescoberto, terá que, sabiamente, ultrapassar a vestimenta e tentar investigar o que se situa além do visto, das aparências enganadoras e, muitas vezes, sedutoras do texto que se oferece, de ouvidos e olhos atentos às ressonâncias do não-dito, do não-visto.



## Referências

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.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

FONSECA, Rubem. **64 contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. De rabinos e cabalistas a Benjamin, Rosenzweig e Derrida. In: Evando Nascimento, (Org.) **Jacques Derrida: pensar a desconstrução**. Tradução de Adriana Maria Soares da Cunha, Evando Nascimento, Jesus Ribeiro Medeiros, Maria Clara Castellões de Oliveira, Milene de Paula Borges e Nícia Adan Bonatti.. São Paulo: Estação Liberdade, 2005, p. 301-309.

PALMIER, Jean- Michel. Introdução. In: BALZS, Béla. **L'esprit du cinema**. Paris: Payot, 1977. p.7-117.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. 4.ed.

XAVIER, Ismail, org. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal / Embrafilme, 1983.