

O GESTO ESTÁTICO EM “A CRIADA”

THE STATIC GESTURE IN “THE MAID”

Cristiane Roveda Gonçalves

Mestranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Professora da Rede Estadual de Ensino de Santa Catarina

rovedacris@yahoo.com.br

RESUMO

O presente ensaio procura estabelecer aproximações e distanciamentos entre cinema e literatura através dos percursos do gesto épico no conto *A Criada* de Clarice Lispector e na produção cinematográfica *O ano passado em Marienbad* de Alain Resnais. Inicialmente faz-se uma breve apresentação teórica a cerca do gesto épico. Em seguida procura-se encontrar elementos significativos na obra de Lispector e Resnais propondo uma reflexão sobre o gesto estático como dialética e linguagem para o autoconhecimento humano.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Gesto épico. Dialética. Literatura comparada.

ABSTRACT

The present rehearsal searches to establish similarities and differences between movies and literature through the paths of the epic gesture in the tale *The Maid* by Clarice Lispector and in the cinematographic production *The last year in Marienbad* by Alain Resnais. Initially it is made a brief presentation about the theoretical epic gesture. Afterwards it tries to find significant elements in the works of Lispector and Resnais proposing a reflection on the static gesture as dialectics and language for the human self-knowledge.

Key-words: Clarice Lispector. Epic gesture. Dialectics. Comparative literature.

1 INTRODUÇÃO

Walter Benjaminn discursa, em 1934, em conferência para o estudo do Fascismo sobre o tema a função do autor. Nascem ali suas teorias fundamentais: o autor como produtor, o gesto épico e a refuncionalização da arte. Para desenvolver sua tese, Benjaminn realiza um

estudo do livro de poemas de Brecht *Manual para habitantes das cidades* publicado em 1933, além da dramaturgia brechetiniana a qual vê como uma possibilidade de mudança social. Nesta perspectiva o filósofo alemão questiona e interpreta as modificações que acontecem em todas as formas de arte realizadas na primeira metade do século XX. Sobre o surrealismo afirma Benjamin que

a Paris dos surrealistas é um “pequeno mundo”. Ou seja, no grande, no cosmos, as coisas tem o mesmo aspecto. Também ali existem encruzilhadas, nas quais sinais fantasmagóricos cintilam através do tráfico; também ali se inscrevem na ordem do dia inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados¹.

Em tempos de mudanças e de refuncionalização da arte o autor literário pode então apresentar em seu texto tendência e qualidade, compreendendo que tendência é o instrumento inadequado para a crítica politicamente orientada, ou seja, uma tendência politicamente correta de uma obra inclui sua qualidade literária. Sendo assim o escritor, o intelectual deve sempre ser um traidor de sua classe social, visto que ele possui os meios produtivos para se colocar na luta de classes, assumindo o papel do proletário ou daquele que é explorado economicamente, ou até mesmo psicologicamente. Benjamin propõem um novo questionamento: “ao invés de perguntar como a obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, pergunto como ela se situa dentro dessas relações?”². Busca-se então compreender o papel do autor literário e ainda sua técnica literária. Assim o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo.

Permeado pelo momento histórico no qual se encontra, Brecht desenvolve o conceito de refuncionalização. Foi ele o precursor na confrontação do intelectual com o abastecimento do aparelho produtivo sem operar uma modificação social; para ele a refuncionalização da arte deve “transformar as formas e instrumentos de produção por inteligência progressista e, portanto interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes”³. Brecht, mas principalmente Walter Benjamin se preocupava em instigar os produtores de artes e os intelectuais e estarem engajados na luta pela transformação social. A alienação descrita por Marx não estava presente somente nos meios de produção industrial, mas também em toda a forma de arte. Seria então através da arte e da ampla divulgação dela que as transformações na sociedade aconteceriam, pois a arte é uma maneira de expressar, é um discurso que permeia o social, portanto muitos sujeitos se inscrevem neste discurso.

Exemplos das inovações e modificações na arte como a fotografia, o cinema, a fotomontagem, poderiam servir como instrumentos políticos capazes de também transformar a sociedade. No entanto cria-se com as novas técnicas de reprodução da arte um novo espaço para os modismos e futilidades. A fotografia, por exemplo, passa a mostrar a miséria como um objeto de fruição. O cinema constitui-se como um espaço de criação coletiva, porém frequentado apenas por aqueles que fazem parte do aparelho produtivo, a classe dominante determina o que este aparelho produz, e reproduz para alienar ou, de maneira engajada, tornar possível a mudança da realidade social presente no final do século XIX e início do século XX. Benjaminn pede reflexão sobre o papel deste aparelho e em especial à intelectualidade que o abastece. Para o pensador quanto mais o intelectual orientar sua atividade em função de refuncionalização, mais correta será sua tendência, e mais, elevada será a qualidade e a técnica de seu trabalho.

Pautada por tais perspectivas propõem-se aqui discutir as aproximações e distanciamentos entre a obra cinematográfica de Alain Resnais, *O ano passado em Marienbad* e o conto *A criada* de Clarice Lispector. Busca-se compreender como a modificação do homem se dá através do gesto inerte, da ausência de gesto, da interiorização, do olhar para dentro, do gesto estático.

2 O GESTO ÉPICO, BREVE APORTE TEÓRICO

Descrito por Benjaminn (2008) como a nova tribuna o palco é o espaço fundamental para o teatro épico e para o desenvolvimento do gesto épico. A proposta de Benjaminn⁴ discute o abismo existente entre os atores e o público, questiona o teatro que se apresenta nas décadas de 1930 e 1940, num momento em que o fascismo toma conta dos meios de comunicação e as artes em geral estão sendo sufocadas pelas ditaduras políticas. Os textos dramatizados passam a ser desvinculados da literatura e ficam limitados aos intuitos das propagandas partidárias. Neste cenário de opressão pouco, ou quase nada, se pode criar ou recriar em uma sociedade, no entanto o teatro épico brechetiano é o primeiro a propor a refuncionalização e com isso surge do gesto épico.

O gesto épico possui duas vantagens sobre o gesto teatral clássico, em primeiro aspecto é dificilmente falsificável o segundo é apresentar começo, meio e fim. É plenamente determinável, não se propõem ao improvisado. Para Benjaminn “esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não

obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto⁵”. É, portanto através do gesto épico que o teatro pode demonstrar a significação e a aplicabilidade social da dialética. A partir do gesto épico o palco deixa de ser somente representação do real ou do imaginário, mas também se torna um produtor eficiente de conhecimento. O jogo proposto pelo teatro épico questiona o caráter de diversão do teatro. O gesto épico então se dirige diretamente ao público e a realização plena do ator está em tornar seus gestos citáveis pelo público. Sendo assim o teatro épico é a matriz da dialética, ou seja, a dialética em potencial, em estado de repouso. O diálogo com o público deve ultrapassar a barreira do palco cruzando as fronteiras propondo uma reflexão acerca do seu tempo, seu espaço e ainda a condição humana.

Neste sentido o gesto épico é um das novas técnicas de arte, é um exemplo de refuncionalização da arte, assim como o cinema, a fotografia, o rádio. Para Brechet sábio é aquele que consegue proporcionar aos indivíduos um espetáculo completo de dialética. Ainda em Benjaminn (2008) encontramos que o conhecimento se dá não somente pelo conteúdo, mas também pelos ritmos, pausas e ênfases. A dialética proposta por Marx ganha, então, no teatro brechetiano, amplo espaço para cumprir seu papel. Espaço que se abre no cinema, e também na literatura.

Tanto no filme de Alain Resnais *O ano passado em Marienbad* quanto no conto *A criada*, de Clarice Lispector, a dialética se dá com leitores e espectadores. No conto de Clarice o instante em que a personagem central, chamada Eremita, se desliga e fica imóvel percebe-se o gesto épico em estado inerte. Para Foucault é a “abertura para uma linguagem da qual o sujeito está excluído, a revelação de uma incompatibilidade talvez irremediável entre a aparição da linguagem em seu ser e a consciência de si em sua identidade”⁶. É, portanto, este o momento em que se dá o autoconhecimento. No instante de ausência profunda Eremita está em seu mundo particular, é o momento em que os demais moradores da casa, personagens periféricos, não podem tocá-la, está a criada longe dos pedidos e das solicitações podendo assim ser quem desejar ser, estar no ambiente que desejar estar.

O gesto épico inerte também se manifesta em *Marienbad* e sinaliza para a importância em poder narrar o que não pode ser narrado, descrever o que não pode ser descrito. Os instantes em que toda a ação fica estática percebem-se as semelhanças dos personagens às estátuas. Assim como as estátuas de mármore estáticas e inertes os personagens também observam o casal que se desencontra na busca por respostas aos seus conflitos particulares. Em *A Criada* o gesto inerte está presente no momento em que a

personagem Eremita se ausenta e deixa os demais personagens aflitos na expectativa por seu retorno. Com esse discurso, observa-se a dinâmica, em que grupos sociais tentam exercer o poder sobre o outro.

3 O GESTO ESTÁTICO, A CRIADA E EM MARIENBAD

No livro de contos *Felicidade Clandestina*, Lispector apresenta-se como uma escritora madura, para Silviano Santiago (2006, p.88)

Clarice pertencia a essa categoria muito especial de ficcionistas, onde é alta a densidade autobiográfica nos textos propriamente ficcionais. É alta e pode ser medida e avaliada através de jogos contrastivos de responsabilidade da crítica especializada, ou da crítica genética⁷.

Assim também se comporta sua pequena criada. Eremita é jovem e de rosto confiante, havia nela a substância da vida. Era gentil e honesta, porém seu mistério, ou enigma, não estava nos gestos, mas em sua ausência, em seu gesto estático. Parafraseando Foucault a experiência do autor de se retirar do texto mais o coloca oculto dentro do texto, o autor está ausente, no entanto dá pistas e direciona seu leitor a encontrá-lo por lá. E, o autor pode estar ausente porque para Foucault (2009) o autor é alguém que passa a ser punido. As punições no ato de escrever se tornam ambíguas, confusas enquanto não houver uma compreensão, dar interdições, reconhecimentos próprio da pedagogia para uma escrita pública, com certa qualidade e clareza.

A escolha do nome da personagem já é o primeiro indício de que Clarice quer intrigar seu leitor. O substantivo Eremita remete àquele, neste caso aquela, que deseja, por escolha própria, ficar em reclusão, é utilizado como substantivo próprio, tornando-se a representação de sua psique. Quando a autora decide tornar o substantivo comum em substantivo próprio cria uma atmosfera de afastamento em torno de sua personagem. A criada tinha ausências. Para onde ia? O que vivia neste lugar? Como evoca Pelbart (2009, p.149) era “como se um círculo de giz traçado na circulação de forças do fora reservasse ao louco esse espaço como morada única”⁸.

O desaparecimento, naqueles breves instantes de ausência, intriga, quanto tempo haveria se passado? Em *O ano passado em Marienbad* também encontramos as ausências e os desaparecimentos. O casal central não pode, ou não consegue, expressar onde estiveram no momento de ausência, nem mesmo se sabe de quanto tempo foi a ausência e quem de fato se

ausentou. A reclusão é uma dúvida, o lugar onde estiveram e o tempo que passaram ausentes é o foco central tanto do filme quanto conto de Clarice. Para Genette (1972) o principal questionamento no filme é: há uma intenção realista ou um propósito fantástico?

Clarice cumpre bem a teoria proposta por Agamben (2007, p. 57) que diz “a função-autor aparece como processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo *corpus* do texto”⁹. Eremita quando se desloca para o lugar da ausência é a própria subjetivação da autora, Eremita é o texto que se lança ao leitor assim “o rosto se perdia numa tristeza impessoal”¹⁰, como que se a jovem criada estivesse a espera de uma decifração, que alguém a encontra-se neste lugar de reclusão. No entanto esperava-se por ela com o coração apertado. Já *Marienbad* pode ser o verdadeiro lugar da reclusão. Neste espaço no qual não se sabe se é dia ou noite, nem mesmo se os demais personagens são reais ou fantasmas criados no imaginário do casal.

Nas palavras de Deleuze (2007, p.231) “a personagem fica reduzida às suas próprias atitudes corporais, e o que deve sair disso é o *gestus*, isto é, um espetáculo, uma teatralização que vale para toda intriga”¹¹. A misteriosa infante, em *A Criada*, descobria em seu momento de inércia total um atalho para floresta¹². Era provável que a jovem se dirigisse para lá, assim teria tempo e espaço para se encontrar e compreender quem era ela, neste lugar sem o tempo marcado pelo relógio Eremita poderia então livrar-se das solicitações e das cobranças do seu mundo de criada. Não voltaria impune de seu instante consigo mesma, estaria renovada. Os amantes de *Marienbad* também não estão imunes à floresta barroca em que se encontram. Os ambientes para onde se retiram são extremamente ornados e suntuosos, não sabem ao certo onde estão, mas as estátuas de mármore e as estátuas humanas vigiando seus movimentos dão pistas de estarem fora de sua vida rotineira, talvez seja um momento de férias.

A volta ao mundo, dito real, era como o nascer de um cabrito. Eremita precisa voltar a sua tristeza, regressava branda e ignorante, mas, com “olhos completos”¹³. Deixava então a inércia e retomava seus hábitos cotidianos: serena ao retirar o dinheiro da patroa, discrição ao retirar itens da dispensa, o modo fugitivo de comer o pão. Novamente os chamados, os pedidos e as aflições de uma criada, não mais a floresta onde conhecia todos os segredos e lá poderia ser levada à fogueira. “O fictício não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança do que está entre eles”¹⁴, aquilo que Eremita não pode contar, nem expressar, fica recluso em seu mundo particular, não pode vir à tona para sua vida de criada. O casal de amantes de *Marienbad* da mesma forma não consegue expressar o que de

fato já aconteceu ou ainda está por acontecer. Não há como sanar a dúvida: somos realmente amantes? O que se passou em Marienbad? O que ficou prometido pelo casal? Quanto tempo estão esperando um pelo outro?

O mundo exterior ao corpo não é relevante para solucionar as dúvidas do casal de amantes, nem mesmo para salvar Eremita da fogueira. É preciso voltar o olhar para dentro de si próprio e tentar compreender-se no seu mais profundo estado íntimo. Neste sentido somente o gesto estático poderá ser capaz de ajudar a resolver as dúvidas, é, portanto a dialética do olhar para dentro de si.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando Michel Foucault desenvolve suas teorias na década de 1960 e em 1969 apresenta sua teoria sobre o autor e sua impossibilidade de ser tratado pelo nome próprio, é muito provável que não tenha sido plenamente compreendido. Para autor a definição de autor é “sem dúvida, aquele a quem se pode atribuir o que foi dito ou escrito”¹⁵, porém o resultado de um texto só existe a partir da leitura, da crítica e da oposição que é gerada. Nesta perspectiva o conto *A Criada* só terá sentido a partir da leitura e reflexão a cerca do tema proposto por Clarice Lispector. O evento da dialética acontece plenamente no momento em que o leitor procura entender o que aconteceu no instante em que a personagem Eremita se desloca para um mundo só seu, um espaço interior.

Articulam-se então as afirmações de Benjaminn (2008) e Agamben (2007) em torno da função-autor, pois é exatamente ela o principal foco de estudo de Foucault (2009), a função-autor é característica de um modo de existência e de funcionamento de determinados discursos de uma sociedade. Clarice assim se comporta na recomposição de um instante de esvaziamento de uma criada qualquer. Em *Marienbad* ocorre fato semelhante, no momento em que o casal de amantes busca respostas aos seus conflitos individuais precisam se interiorizar e revirar o olhar para seu íntimo não percebendo o espaço no qual estão presentes. Todos os ornamentos não são notados pelas personagens, que são várias vezes confundidas com as estátuas de mármore. Há de se pensar que o cenário do hotel, no caso do filme, ou o cenário da casa, no conto de Lispector, são ambientes falsos, não condizentes com a realidade.

No conto *A Criada* e no filme *O ano passado em Marienbad* o tempo cronológico se perde, não se sabe se há memória passada ou se o momento de ausência é uma premonição para o futuro. O tempo não é linear, não se pode reconhecer em que tempo está o casal de

amantes, nem mesmo quanto tempo a jovem criada manteve-se em seu transe. Sugere-se que no jogo do tempo sempre perdemos para ele, o tempo está sempre há nos enganar. No jogo de narrar uma história o autor também se ausenta e impõem um tempo e espaço que são partes da realidade. Estão na esfera da subjetividade, é a ruptura entre tempo e espaço que permite ter uma compreensão de como estão dispostos e se constituem os sujeitos ou as personagens.

NOTAS DE FIM

- 1 BENJAMINN, Walter. O Surrealismo. In.: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008, p.27.
- 2 BENJAMINN, Walter. O autor como produtor. In.: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008, p.122.
- 3 Ibidem. p. 127.
- 4 BENJAMINN, Walter. Que é o teatro épico? In.: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- 5 BENJAMINN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 80.
- 6 FOUCAULT, Michel. O pensamento do Exterior. In.: *Ditos e escritos*. São Paulo: Forense, 2009, p.221.
- 7 SANTIAGO, Silviano. Bestiário. In.: *Ora (direis) puxar conversa!*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- 8 PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- 9 AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- 10 LISPECTOR, Clarice, *A criada*. In.: *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 118.
- 11 GILLES, Deleuze. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- 12 LISPECTOR, Clarice, *A criada*. In.: *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 118.
- 13 Ibidem. p.118.
- 14 FOUCAULT, Michel. O pensamento do Exterior. In.: *Ditos e escritos*. São Paulo: Forense, 2009, p.225.
- 15 FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In.: *Ditos e escritos III*. São Paulo: Forense, 2009, p. 265.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BENJAMINN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

DELLEUZE, Gilles. Cinema, corpo e cérebro, pensamento. In.: *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III*. São Paulo: Forense, 2009.

GENETTE, Gerard. Vertigem paralisada. In.: *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

SANTIAGO, Silvano. Bestiário. In.: *Ora (direis) puxar conversa!*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.