

## ALMA, UM ROMANCE CINEMATOGRAFICO

Marizete Rabelo Borges

*A arte destina-se, acima de tudo, a fazer-nos ver. O objetivo do escritor é prestar a mais alta espécie de justiça ao mundo visível. Ver é dizer – a linguagem é uma extensão especial ao poder de ver, porquanto pode tornar visível não apenas o mundo já visível, mas através dele o mundo invisível das relações e afinidades (o mundo do espírito).*

– Joseph Conrad

As artes se utilizam de signos diversos, o que resulta em obras distintas. As palavras, as imagens, as cores, os gestos, os vestuários têm naturezas diferentes e se impõem, com suas características materiais intrínsecas, ao ato criador do artista. Mesmo quando duas ou mais artes representam uma realidade análoga, dando nascimento a obras de inspiração semelhante, os resultados são radicalmente diversos. É segundo a comunhão de um *sentimento poético* que lhes dá origem e segundo a concordância das emoções estéticas que suscitam as diferentes artes que se pode pensar em uma inter-relação entre elas.

É, portanto, com base em um olhar poético e também perscrutador – exercitado em uma amplitude de experiências estéticas –, que se firmará este trabalho, cuja intenção é verificar, no romance *Alma*, de Oswald de Andrade, a inter-relação entre o cinema e a literatura ou, mais especificamente, registrar o que há de cinematográfico nesse romance. Mas, antes, é necessário tecer algumas considerações teóricas gerais sobre a relação entre essas duas formas de expressão artística.

Cinema e literatura são artes abrangentes. A literatura, pela natureza fluida da sua matéria, a palavra, que aparece como um *dentro de nós*<sup>1</sup>, tem, por um lado, a possibilidade de pensar o mundo abarcando todas as artes, nomeando-as, descrevendo-as, refletindo-as e, por outro, a facilidade de animar-se nas suas técnicas. Segundo Evaldo Coutinho, *nenhum gênero artístico vem a dispor de motivos e situações que escapem à absorção pela literatura, esta se prestigiando*

---

<sup>1</sup> Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, considera a literatura como capaz de suprir a ausência do mundo lá fora em oposição à imagem, que é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós e o olhar, sendo assim mais direto e imediato, na intuição do mundo, que o código da língua.

como uma forma que pode estar em toda a parte (1996: 105). O cinema, arte predominantemente visual (e portanto mais direta e imediata na intuição do mundo que a palavra), que foi, na sua origem, influenciado pela fotografia, pintura, teatro e literatura, passou, depois de demonstrar a sua natureza peculiar, a inspirar essas mesmas artes.

Assim como nenhuma forma de arte se isenta da conversão em literatura, o cinema hoje abriga a imagem, a literatura e a música. Intui-se, então, dessa amplitude do sistema das artes que a relação entre elas, suas trocas, devam ser propícias a ricas investigações.

A colaboração entre o cinema, a literatura e as artes visuais é um fato, mas a presença maior ou menor de características de uma dessas artes na outra não influencia diretamente na qualidade ou não de uma obra artística, e este trabalho não se propõe a avaliar os resultados estéticos desses intercâmbios. Procurar-se-á, aqui, verificar como uma característica específica do cinema, a cinematografia<sup>2</sup>, se manifesta em *Alma*, o primeiro romance da trilogia *Os condenados* de Oswald de Andrade, originalmente publicado em 1922, em plena Semana da Arte Moderna, sob o título de *Os condenados: uma trilogia do exílio*<sup>3</sup>.

A conversão de uma arte em outra não resulta em uma dependência e em uma descaracterização. Uma arte, mesmo inspirando-se em outra, e mesmo manifestando refratados os elementos desta outra, pode ser vista como autônoma. *Alma* é um romance experimental que apresenta, em seu caráter inovador, o fato de compor a sua narrativa com características que fazem lembrar a técnica da montagem cinematográfica, mas nem por isso se confunde com um roteiro de cinema<sup>4</sup> e muito menos, é escusado dizer, com o cinema. As urdiduras do romance, se comparadas às do cinema, são demasiadamente tecidas e repletas de momentos que pedem mais do que somente recursos visuais.

Convém salientar que a cinematografia da literatura é diversa da cinematografia do cinema, pois essas artes têm meios diferentes que, como tais,

---

<sup>2</sup> O termo *cinematografia* será aqui usado com o sentido a ele atribuído por Serguei Eisenstein em *O princípio cinematográfico e o ideograma*.

<sup>3</sup> Essa trilogia se completa com outros dois romances: *A estrela de absinto*, de 1927, e *A escada*, de 1934, revisados e reagrupados em um único volume pelo autor em 1941. A primeira parte passou a intitular-se *Alma*, e a trilogia recebeu o nome definitivo de *Os condenados*. *Alma* chamou a atenção por suas características cinematográficas, pela sua arte própria, pelo inusitado de estilo, pelo escândalo do tema e do estilo.

<sup>4</sup> Somente por vezes o processo narrativo de *Alma* assemelha-se à indicação técnica de um filme. Quando isso acontece, as personagens, interiorizadas pelo leitor, passam a obedecer interpretativamente ao comando roterístico: *Sentindo-se melhor saiu chorando, na madrugada. Tomou um táxi chorando, foi para casa chorando. O chauffeur tinha uma cara redonda e branca. A cidade neblinava indiferentemente* (p. 30).

impõem as suas naturezas, obrigando o artista a elas se adequar para poder realizar a sua obra a contento.

René Wellek afirma, em *Teoria da literatura*, que o *meio* de expressão específico de uma obra de arte não é meramente um obstáculo técnico a ser transposto pelo artista para exprimir a sua personalidade, mas também um fator pré-formado pela tradição e que tem um poderoso caráter determinante, enformador e modificador dos processos e da expressão do artista individual. Para ele, o artista não concebe em termos mentais gerais, mas, sim, em função do elemento material concreto; e o concreto meio por que se exprime tem a sua própria história, amiúde muito diferente da de qualquer outro meio de expressão.

## **Cinematografia – a linguagem do cinema**

Segundo Serguei Eisenstein, a cinematografia é um princípio de montagem próprio das artes e não só do cinema; é um princípio pelo qual os elementos que compõem uma obra manifestam conflitos entre si. A montagem reúne, então, elementos a partir do ponto de vista do conflito (base de toda arte), traduzindo assim um conceito. No cinema, a título de exemplo, esses conflitos podem expressar-se de diversas maneiras: nas desproporções entre as partes de um acontecimento, organizadas segundo um ponto de vista, com as tomadas alternadas ora em primeiro plano, ora em planos médios, ora em *closes*, etc.; nos conflitos entre um acontecimento e sua duração, usando recursos como os cortes ou a câmara lenta; no claro-escuro; na colisão entre um feixe de luz e um obstáculo; nos ângulos da câmara; no choque do enquadramento do plano *versus* objeto; e outros. O conflito cinematográfico é, portanto, um processo esquemático devido às escolhas (cortes e montagem) do cineasta que manifesta um conceito a ser consubstanciado pelo espectador<sup>5</sup>: *A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos* (XAVIER, 1988).

## **A montagem em *Alma***

Em 1922, quando da publicação de *Alma*, o cinema, arte tecnológica, era uma arte nova e inovadora, de características afins com o pensamento modernista

---

<sup>5</sup> Até no plano da continuidade dos fotogramas, impressão de movimento, a colaboração do receptor se dá como ilusão de retina.

de então, que buscava abrir à nossa experiência cansada e viciada na mesmice uma esfera nova de percepções capazes de propiciar um novo diálogo entre homem e natureza. O cinema pôde, então, auxiliar a literatura na libertação dos seus laços com a continuidade narrativa, favorecendo aberturas para novas perspectivas.

Contextualizando-se, destarte, o romance *Alma*, verifica-se que o cinema de então era mudo e em preto e branco e, justamente por essas qualidades, apresentava, em relação ao cinema de hoje, diferenças na sua ênfase nos gestos, nas ações e nas imagens, com tratamento especial no jogo de luz e sombra.

Oswald de Andrade inaugura o método cinematográfico na ficção brasileira e, como a cinematografia tende a uma economia de meios de forma, solicitando do espectador uma colaboração na arte final, a narrativa de *Alma* se apresenta sintética. O processo do desenvolvimento do seu enredo é rápido e vertiginoso, os capítulos se sucedem simultaneamente (o que empresta ao livro uma vivacidade inovadora), apresenta frases curtas, diálogos reduzidos, passagens bruscas de uma cena para outra, *flashes* faiscantes e obscurecedores, diminuição de conectivos, concomitâncias de cenas e de ações – o contraponto – e síntese psicológica. A obra, utilizando-se de processos metonímicos, de reticências e silêncios, sugere, então, imagens e conceitos. Na trilogia, *nos deparamos com uma arte própria, com uma nomeação incomum e com uma tessitura nova na arte de desenvolver uma narrativa* (CADEMARTORI, 1997: 7).

A utilização da sucessão de imagens, próprias do cinema, deixa muitas marcas em *Alma*. A capitulação, que comumente é feita em um romance, é uma seção bem demarcada e, por vezes, numerada ou titulada, cuja organização obedece a uma certa cronologia. Ela cede lugar, em *Alma*, a um encarrilhado de curtos segmentos ininterruptos (a não ser por um maior espaçamento entre as linhas). O romance inicia-se, sem preâmbulos situacionais de tempo e espaço, apresentando visualmente a cena de um velho e um cãozinho que caminham juntos em um final de tarde, dobram uma esquina e são ambos saudados por vizinhos. Na tomada subsequente, sem vínculo aparente com a primeira, *Alma*, no seu quarto, *mostra ao espelho*, e principalmente ao leitor, os *alvos seios manchados de apertos*. Esse segundo segmento apresenta o interior da protagonista e seus questionamentos sobre o sofrimento que sentira ao bater com a cabeça em uma janela e sobre o prazer que experimentara ao ser cortada de navalha por *ele*.

O quarto parágrafo do segundo segmento relata resumidamente, entre cortes abruptos, a vida de *Alma*, assinalando um maior interesse da obra na presentificação cinematográfica, no seu caráter de modernidade: (...). *Ela fora apenas, até ali, a criança fulva de olhos glaucos, pondo a silhueta destacada e a longa sombra nas corcovas áridas de Oblivion, (...); e depois da casa de louças fechada, a adolescente imprecisa, a netinha que preparava o banho morno do velho e fazia comer no melhor prato, na cozinha de terra, o cachorro peludo e antigo. Era agora, nos músculos de Mauro a extravasante mulher (...)* (p. 5-6)

(grifos nossos). Seguidamente a esse último fragmento, faz-se a conexão, em uma única cena, dos dois ângulos diversos do início: Alma vê da janela o velho e o cachorro. Soma-se a essa cena uma nova personagem, o telegrafista que por ela é apaixonado. *A narrativa se interrompe da mesma maneira vertiginosa, metonímica, cinematográfica e elíptica que começa: o suicídio de João do Carmo, um dos vértices do triângulo amoroso, em dimensão épica (Ibid.).*

As personagens são fisicamente caracterizadas tanto psicológica como fisicamente<sup>6</sup>. Alma, que exibe um pouco da sua interioridade, pouco se mostra na sua imagem de cabelos fulvos e olhos glaucos; Mauro Glade, adunco, metálico e de olhos de platina, não existe intimamente, e João do Carmo, que revela algo do seu interior, é apresentado com os seus braços e peitos musculosos de nadador do Tietê. Essas são as imagens que se fazem das personagens no decorrer das ações. O texto se constrói com o complemento imaginativo do leitor, capaz de suprir todas as nuances das expressões das personagens, dos seus gestos e sentimentos, através das ações destas.

O cinema, pela sua faculdade de revelação direta, ensina à literatura o poder do resumo e, dessa forma, também as sutilezas no emprego do subentendido. No cinema, a imagem tem o poder de comunicar fatos, alegrias, tristezas e paixões sem a necessidade de usar a palavra. Veja-se, em uma seção escolhida de *Alma*, como ela se realiza tanto com economia de diálogos como de narração, e como *a violência da relação puramente física e comercializada fica evidente no mutismo inerte do seu comportamento (Ibid.)* Os resumidos diálogos em *Alma* podem ser atribuídos também à influência que esse romance sofre do cinema, que na época era mudo:

*Saíra num desespero, deixando o filho adormecido com a mulher do chinó.*

*Andara à-toa pela cidade noturna e agora deixava-se ficar ali num banco quieto da esplanada do Municipal, esperando, numa desorientação calma, que as horas passassem. E as horas custavam a passar como a vida.*

*Homens farejavam-na como cães. Dois rapazes que desciam pela ruela de areia, perguntaram-lhe se viera do teatro. Tinham parado no Anhangabaú claro e deserto. Ela levantara-se. Eram ambos bem vestidos, tinham dinheiro decerto. Chamaram-na.*

*Um barulho de táxi estrugia pela Rua Formosa. Eles fizeram o chauffeur estacar. Ela estava ali, junto ao carro parado, na rua silente.*

---

<sup>6</sup> Para o cinema, arte visual, não lhe é próprio o aprofundamento psicológico e é-lhe desnecessária a caracterização física em palavras, pois as imagens físicas das personagens se oferecem ali ao espectador.

*Não vou. Ir onde?*

*Entrara. Sentou-se entre ambos. Deram um endereço vago. Apalpavam-na no escuro.*

*Nas paredes de um quarto, havia um espelho e obscenidades em cartão colorido. A um canto um divã.*

*Saíra um. O outro fechou a porta, veio para ela. Quis deitá-la. Uma alucinação tomara-a. Estava de pé, tinha os olhos severos e fixos e os belos braços nus sob a claridade.*

*O homem ia abrir a porta, despedi-la sem lhe dar dinheiro. Ela murmurou que ficava. Esbelta, em dois pulos, desfez-se das calças de rendas. Mas o macho relutava, desconfiado. Foi até a porta, chamou o outro. Riam-se. Excitado e indeciso, voltou. Alma disse que já haviam pago duzentos mil-réis pelo seu corpo.*

*Ele parecia inundado subitamente de fúria sexual. Mordeu-a nos lábios de desafio. Ela enroscava-se toda no homem de acaso, cerrando os olhos, recostando a cabeça, perdoando...*

*Puseram-na para fora, deixando-lhe na mão sete mil-réis. Desceu na direção do centro, num passo sonoro. Encontrou guardas e retardatários. (p. 82-83)*

O contraponto é uma *polifonia* imagética, uma simultaneidade de cenas; é a mudança do ponto de vista dentro de uma mesma cena e, em se tratando de cinema, corresponde a um paralelismo da montagem, que substitui o *enquanto isto* da literatura. Oswald, nas páginas 44 e 45, dispensa esse referido recurso literário e foca alternadamente o *fora* e o *dentro* de João do Carmo (o movimento do trem-de-ferro, no qual ele está) e Alma, na sua lembrança, realçando o que ele chama de *aliança imortal dos dois desgraçados destinos*:

*O comboio saiu lentamente da penumbra da gare. João do Carmo fechou a vidraça e atirou-se ao lado do companheiro no sofá do carro.*

*(...)*

*Tinha regressado ao portão e sentira que uma espécie de compromisso oculto, de trevosos noivado, desafiara e vencera o enxovalhamento máximo. Agora tudo predizia a aliança imortal dos dois desgraçados destinos.*

*Sim, ele podia crer no amor definitivo de Alma. Ela tinha duas lágrimas silentes ao vê-lo voltar. (...)*

*O trem parou em Piassaguera. E, mais lento manobrou para apanhar a engrenagem da rude escalada. Na noite que baixava,*

*envolvendo a natureza, olhos claros de locomotiva focavam trechos de chão. (...)*

*(...)*

*Alma contara-lhe apreensiva que tinha notado uma acentuação de mau humor no velho. Que iria suceder? Era impossível casarem-se logo. (...)*

*As rodas cantavam, levando o trem montanha acima. Às vezes, havia uma imprevista parada na noite avassalante. (...)*

*Alma amava-o, sim. A notícia da separação ligeira de um dia tivera como ilustração deliciosa a reconciliação (...).*

*De novo o trem parou ao lado de uma usina caída sob a linha. O fôlego robusto de um respiradouro soprou (...). E, de novo, o comboio moveu-se.*

*(...) Ao lado de João, Dagoberto olhava-o, dizendo:*

*— Que silêncio!*

Quanto à relação do conflito câmera-objeto, ocorrem por vezes no romance mudanças de ângulo com maior ou menor aproximação do objeto. Na página 7, o terceiro segmento do texto mostra, em um plano geral, todo o espaço da ação e apresenta o cenário de uma festa e suas personagens: *Na sala espaçosa, com mesas cheias e bolotas multicores de papel nos lustres anacrônicos, a desgraçada festa dos sem amor estrugiu desde meia-noite. Os parágrafos seguintes mostram tomadas curtas e seguidas, como se fossem flashes de detalhes do cenário oferecido à visão em escalas de planos variados: em um close, Os enfeites ingênuos do teto eram um sarcasmo, para a rapariga canalha, vestida em vivo de gigolette, que dançava grudada ao seu par; em plano médio, A orquestra, feita de um careca, de um mulato e de um artista, chorava no fundo de fumaça e Um bêbado maxixou num bolo, com duas mulheres seminuas.*

A narração cinematográfica desenrola-se em imagens. A câmera mostra, reproduzindo o fenômeno da realidade, diretamente a imagem, e a tarefa de ver cabe então ao espectador. A manifestação direta de imagens na literatura faz com que ela necessite menos de intervenções que construam literalmente as imagens. Em *Alma*, percebe-se uma redução de intermediações entre o leitor e as imagens da obra. Cinematograficamente, *Alma* abandona a introspecção fastidiosa em benefício do gesto expressivo que, no primeiro dos exemplos abaixo, apresenta detalhes colidentes nos seus caracteres de novidade e antigüidade:

*E nessa manhã de maio, Alma aparecera no bairro, com o rosto borrado de um soco. Vinha num vestido novo e claro, de seda, sob um desconhecido chapéu. O moleque correu a avisá-lo. Ele quis esperá-*

*la no quarto, no grande paletó azul, para estender-lhe o descarnado braço de anátemas, quando ela soluçasse de joelhos.*

*Alma não vinha.*

*Um longo soluço envolveu-lhe o peito magro.*

*Desceu precipitadamente as escadas, para abraçá-la no portão. Ela ia entrando.*

*Na penumbra do velho lar, não estava nada mudado. Apareceram em silêncio, pelo corredor, o moleque e a cozinheira. O velho perguntou-lhe se tinha fome. Ela ficou chorando num pequenino lenço, precioso e perfumado. (p.19)*

*— Estou grávida, sim...*

*Ela estacara com o tapa teso, as duas mãos mantendo as têmporas, chamejante e imóvel.*

*— Esta cabeça que já é tão dolorida!*

*Depois, crescendo, transfigurada:*

*— Estúpido! Gritarei até vir gente! Gritarei...*

*O cáfien saltou, derrubou-a, quis pôr-lhe um pé no ventre importuno. Ela debatia-se. Largou-a desmantelada e foi-se. (p. 37-8)*

As cenas de *Alma* são cinematograficamente ressaltadas por palavras metonímicas e sinestésicas. Nessa obra, os detalhes são enfatizados sobremaneira em relação ao romance tradicional, o que lhe confere uma atmosfera sugestiva e impressionista. O próprio processo de montagem cinematográfica pode ser visto como metonímico, pois apresenta partes que suscitam algo maior. A metonímia é uma característica marcante do estilo oswaldiano: ele não só se utiliza amiudadamente dessa figura de linguagem, como apresenta rupturas, cortes bruscos e imagens isoladas na sua narrativa, *criando uma relação de contigüidade em que o contexto é dissolvido e reorganizado (Ibid.)*, manifestando assim uma visão indireta, cinematográfica da realidade. Dessa forma, as partes, os detalhes e os fragmentos se apresentam valorizados, constituindo um todo através de sugestões:

*Uma canção canalha levantou gritos. (p. 7)*

*O moleque, espionando do balcão, dizia à ruiva cabeça inquieta que o Carlito estava na venda da esquina. (p. 40)*

*Alma tomou nas mãos (...) a resolução sobre-humana de explicar-lhe tudo. (p. 42)*

*E, de olhos medrosos para a porta interior, leu soturnamente (...). (p. 44)*

*Sentada a um canto, os seus olhos esfomeados pediam. (p. 50)*



*Os olhos maternos se haviam aflitivamente fixado na esmeralda sábia da mão, que corria as costelas à mostra, apalpava, sentia.* (p. 62)

*As araras decorativas punham gritos finais nos dias morrentes.* (p. 94)

*Ele fugiu num sentimento inesperado do coração ofendido. Houve uma caçada de bocas.* (p.98)

O autor organiza o contexto pela experiência parcial não descritiva, mas sugestiva. Todo o ambiente do bordel é apreendido pela cor e borbulhagem do *champagne* nas taças largas e cristalinas: *Não havia nada mesmo de bom na vida. O remédio estava no champagne loiro, fervendo às palitadas nas taças cristalinas e largas do rendez-vous.* Esse fragmento introduz com habilidade um ambiente e uma atmosfera de sofrimento, evasão, luxúria, frivolidade e embriaguez: *A existência era isso: uma torturada quermesse...* (p. 11).

As imagens-movimentos mostradas em *Alma* são, segundo a denominação de Gilles Deleuze (1985), imagens-percepções, ou seja, privilegiam a visão – geralmente em planos de conjunto –, dando-se então mais como um drama do visível e do invisível, e também imagens-afecções, em geral realizadas em primeiros planos de rosto, propícias às manifestações afetivas em detrimento das imagens-ações, organizadas e minuciosas, quase sempre em plano médio. As personagens centrais do romance dividem o seu tempo em caminhar sem direção definida pela cidade e estar em contato umas com as outras. Na primeira situação, o escritor realiza, por meio de focos narrativos internos ou externos às personagens, descrições dos cenários e, na segunda, os detalhes físicos e expressões são mostrados ao leitor. Como exemplo de imagem-percepção que inclui a perspectiva, outro elemento cinematográfico, pode-se citar: *Pela rua, ia longe uma mulher de branco. Uma carroça passou tilintando. A tarde descorava* (p. 6).

Vejamos, agora uma cena que mistura uma imagem-percepção com uma imagem-afecção, alternando a origem da focalização:

*Uma deslumbrada loucura parava-lhe os olhos verdes no fundo das olheiras.*

*Passou por ela alguém. Era sublime a vida assim nos pulsos implacáveis de Mauro. (...)*

*Alguém passou por ela. (...)*

*Desceu longamente a Rua Florêncio de Abreu. Chegou à Luz. Tomou a direção do sobrado, no beco terroso.*

*João do Carmo cumprimentara-a duas vezes sem ser visto. Seguia-a de longe.* (p. 9-10)

Oswald se preocupa em fazer um retrato de São Paulo, ou melhor, se preocupa em registrar, filmando, com palavras, ruas, avenidas, bairros, bondes e automóveis, a vida noturna e a multidão da cidade. As personagens baudelairianas de Oswald passeiam de trem de Santos a São Paulo, correm pelas margens do Tietê, vagueiam pela Avenida Tiradentes, Rua Florêncio de Abreu, Vale do Anhangabaú e Jardim da Luz, e passam por lugares como o Teatro Municipal e a Estação da Luz. E tais movimentos das personagens são acompanhados muitas vezes como em um *traveling*, como nos dois fragmentos abaixo que descrevem ações da personagem João do Carmo:

*Saiu. Pela avenida, sob os bicos de gás e as árvores espaçadas, ia declamando todos os versos ativos que sabia. Recitava Bouilhet:*

(...)

*Descia desencontradamente para a Ponte-Grande. Largá-lá-ia. Revelara-se de uma perversão inacreditável.*

*Chegou à ponte. Havia gente parada. O rio, grosso e noturno, rodava. E ele ficou chorando baixo, ao grande ar do parapeito, entre lâmpões. (p. 8-9)*

*Caminhara horas e horas, desde a saída do emprego. Foi para a cidade à meia-noite. Entrou no centro numa psicologia de préstito.*

*Gente saía aos magotes dos teatros. (...)*

*O centro esvaziou-se, com os últimos bondes assaltados pelos últimos retardatários.*

*la sem direção, andando, os olhos presos inconscientemente nas luzes iguais das ruas.*

*Uma sola da botina envelhecida despregou-se, fez-lhe o acompanhamento trôpego da marcha.*

(...)

*Desceu por uma triste alameda, arrastando a sola irônica. (...)*  
(p. 17-18)

Em *flashes*, o narrador compõe o cenário:

*Chegou a Estação da Luz. (...)*

*No Jardim Público aberto, a natureza, despenteada e matinal, arfava ao vento. Atravessou-o em reta; saiu. (...) Estava no Bom Retiro. Desceria até lá embaixo (...). Levava, no seu bojo crescido, o filhinho que vivia, que seria seu amigo.*

*Bondes passavam peçados de populares, garotos brincavam em bandos maltrapilhos, carroças iam lentamente.*

(...)

*Vacas paravam, na distância. Um cãozinho ladrrou. (p. 48)*

Detalhes sugestivos, na página 49, conformam o cenário alegoricamente, e o conjunto de elementos evoca outra realidade no sentido de reforçar o sentimento de fatalidade e desamparo da protagonista:

*E, de repente, sobre um imenso muro vermelho, desenhou-se, na palidez do dia, uma silhueta lépida de soldado. Trazia uma carabina a tiracolo e andava para cá e para lá. Logo, além, na continuidade intermínua do muro, outro soldado apareceu como o primeiro, caminhando também, vigilante e sólido. Eram os fundos da cadeia da Luz.*

*Aqueles dois soldados renovavam-se ali, dia e noite, para atirar, implacavelmente, sobre os condenados que quisessem fugir.*

Alma mostra uma especial preferência pela sinestesia, por frases coloridas compostas por elementos tensivos e contrastantes e que, dessa forma, revelam-se um ao outro como detalhes repletos de significados. Ao se valer constantemente do jogo de luz e sombra (do qual se utilizava o cinema em preto e branco para conseguir efeitos de volume), Oswald confirma a divisão dicotômica do romance que, desde a epígrafe, se definiu entre o Bem e o Mal. Mas, no interior da obra, através dos sentimentos confusos de Alma, a dor e o prazer se vêem aproximados e, a nível temático, avizinha-se o profano da vida prostituída do religioso, presente na dor humana: Alma é comparada, na sua maternidade, à Maria, enquanto o seu filho o é de Jesus. Esses contrastes todos acabam por insinuar uma atmosfera mítica, na qual as dicotomias se juntam como componentes de um todo. O que importa é a vida dos *diabos felizes da terra*, a vida dos *malsinados*, que *carregam a cruz da vida*. Os objetos se oferecem como em um quadro impressionista: quando visto de perto, a imagem se desfoca, provocando um efeito intenso de cor; quando visto da distância apropriada, as tintas se fundem, fazendo surgir a imagem.

Nos fragmentos das cenas seguintes, salientam-se a imagística visual e a adjetivação ressaltadamente sensorial e cromática, criando-se, em um jogo de claro-escuro, um clima de arrebatamento de imagens:

*Ela fora apenas, até ali a criança fulva de olhos glaucos (...). (p. 5)*

*Pela rua, ia longe uma mulher de branco. Uma carroça passou, tilintando. A tarde descorava. (p. 6)*

*Na calma fosca da tarde, João do Carmo dirigiu-se para o clube álcree nas margens do Tietê. (p.10)*

*Levando o sonho fulvo pelo braço musculoso (...).* (p.12)

*Num corte de oiro sobre o negro soalho antigo (...) andavam manchas quentes de luz.* (p.15)

*Baixou a ruiva cabeleira até o chão sujo e quebrado e a auréola de luz multicolor irisou-a.* (p. 16)

*(...) E, calma, grande, desceu como uma sombra de nuvem num ocaso lilás, a saudade dele.* (p. 16)

*A fita de sangue enrubescia, amarelando-se de tons novos. E, por cima, o céu era todo azul claro (...)* (p. 83) (grifos nossos).

A vivacidade do cinema é diferente da vivacidade da vida. O mundo das lentes, dos óculos, o olhar mecânico potente e preciso da objetiva fotográfica e cinematográfica deram ao homem um aumento gradativo da potência do olhar e modificaram o objetivo do olhar natural: *O cinema fixa os movimentos na película sem as atrapalhões do olho natural e tem um vigor próprio de um olhar mais automático, regular, implacável, objetivo não maculado (...)* pelas vicissitudes da subjetividade (XAVIER, 1988).

O olhar natural é, de um modo geral, inconstante (sem obrigações com o seu objeto) e disperso porque faz variar sua focalização com frequência, talvez em razão das atuações concomitantes dos outros órgãos dos sentidos e talvez pela inibição do sujeito em fixar-se investigatoriamente em um objeto. Esse olhar é, ainda e em geral, descompromissado e passivo (ou seja, objetivo) no seu dia-a-dia porque não procura posicionar-se de um determinado ângulo em prol de conquistar uma perspectiva estética sua – para ele o mundo é o que se apresenta diante de si com poucas possibilidades de ser *revisto* ou subjetivado. Com o advento do cinema, arte visual com grande capacidade em alcançar as massas, os olhos humanos são chamados a enxergar mais, adivinhando sentidos ocultos, e a procurar, ao mesmo tempo, uma maior agudeza e maior abrangência. Ismael Xavier, em “Cinema: revelação e engano”, chama a atenção para o caráter dúbio, que o título do seu ensaio sugere, do cinema que pode revelar ou enganar: *Diante do aparato construtor de imagens, minha interação (...) envolve um olho que não vejo e não me vê, que é olho porque substitui o meu, porque me conduz de bom grado ao seu lugar para eu enxergar mais... ou talvez menos.*

Oswald de Andrade demonstrou, com a sua arte, que tinha olhos argutos diante do mundo e que dele não apagava as imperfeições, as incertezas e o desconhecido. Com a utilização de técnicas cinematográficas em sua obra pôde exercitar a manifestação de lapsos estruturais que quebram a artificial e confortante linearidade do romance tradicional: Oswald transmite fundamentalmente os seus sentimentos que são a experiência muda de um sentido mudo, de que fala Merleau-Ponty. O escritor, através da cinematografia, mostra que o mundo não é feito só de coisas, mas também de intervalos, de

ausências que se manifestam entranhadas na presença, e, ao trabalhar dessa maneira uma obra em prosa, reforça a sua visão de um mundo bruto e sofrido, porém verdadeiro. Oswald apresenta cruamente suas personagens, quase sem desvendar-lhes a interioridade, característica esta que se acresce com a fragmentariedade da obra, com a aparente falta de encontro entre elas. O mundo de *Alma* é um mundo trágico e destroçado por atos inconclusos e verdades parciais, mas que se abre para a possibilidade de que a verdade seja outra que não a focalizada. O espaço do que não foi dito, ou visto, é por demais insinuante para que a obra resulte no maniqueísmo aparente.

Mesmo que, em *Alma*, esteja o mundo da experiência, dos sentidos e da paixão, o olhar de oswaldiano é um olhar cansado (ainda que, por vezes moralista e mordaz, subentenda um repensar as hipocrisias) e habituado às agruras da vida; é um olhar viciado que o impede de realizar um ato de visão mais amplo e, embora a inocência, que hoje não tem qualquer traço de ingenuidade, possa ser alcançada por aqueles que atravessam o deserto da solidão e do sofrimento, como afirma Nelson Brissac Peixoto (1988), o seu olhar não apresenta a inocência de quem olha pela primeira vez, manifestando, no romance em questão (apesar dos tais olhos argutos mencionados), uma realidade fundamentalmente pessimista, embora desordenada, misteriosa e, paradoxalmente, curiosa.

## Bibliografia

- ANDRADE, Oswald de. *Os condenados*. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- CADEMARTORI, Lígia. O romance precursor e permanente de Oswald de Andrade. *Correio do Povo* (Porto Alegre), 15/4/1972. Caderno de Sábado, p. 7.
- COUTINHO, Evaldo. *A imagem autônoma: ensaio de teoria do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- EISENSTEIN, Serguei. *O princípio cinematográfico e o ideograma*. In: Haroldo de Campos (org.), *Ideograma*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 163-185.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 361-365.

- XAVIER, Ismael. A decupagem clássica. In: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 19-30.
- \_\_\_\_\_. Cinema: revelação e engano. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 367-383.
- WELLEK, René & WARREN, Austin. Literatura e outras artes. In: *Teoria da Literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962, p. 157-170.

---

MARIZETE RABELO BORGES é aluna do Mestrado em Literatura da UnB.